

О. А. ГОДУНОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

**ПОЭМА «СТРАСТИ ПО АННЕ» В. ХОДОША: К ПРОБЛЕМЕ
ДИАЛОГИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ В ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ**

Памяти В. Ходоша посвящается

В статье рассматривается проблема диалогических отношений, их видов и уровней в музыкальном искусстве XX–XXI веков на примере творчества современного ростовского композитора В. Ходоша. В поэме «Страсти по Анне», концентрирующей в себе основные черты индивидуального стиля художника, наглядно представлено органичное сочетание мирского и духовного начал, реализованное при помощи разноплановых диалогов. Одним из видов диалогического взаимодействия в рамках творческого процесса является самозаимствование, которое позволяет автору еще раз вслушаться в звучание используемого музыкального материала, находя в нем новые идеи и смыслы. Благодаря этому выявляются несколько уровней диалогических отношений, формирующихся в сочинении. Первый уровень и соответствующая пара диалогических отношений – автор и его творчество. Второй уровень и адекватная ему диалогическая пара – сопряженность различных христианских традиций: западноевропейской

католической и русской православной. Третий уровень и соответствующая диалогическая пара – полилог между светской и духовной культурами, современной и библейской эпохами.

Рассмотрение многоуровневых диалогических отношений в «Страстях по Анне» дает возможность исследователю глубже понять замысел композитора. В статье анализируется драматургическая роль поэмы А. Ахматовой «Реквием» в соотношении с ранее созданными произведениями В. Ходоша «Lacrymosa» и «Вечерняя музыка», выявлена совокупность черт, присущих жанровому архетипу «Страстей», присутствующих в данном сочинении.

Освещение теоретических аспектов изучаемой проблемы проиллюстрировано описанием истории сценических воплощений и сравнительным анализом исполнительских интерпретаций «Страстей по Анне» 2000–2010-х годов.

Ключевые слова: духовная музыка, «Страсти по Анне» В. Ходоша, диалогические отношения, самозаимствование, Requiem, Lacrymosa.

Для цитирования: Годунова О. А. Поэма «Страсти по Анне» В. Ходоша: к проблеме диалогических отношений в духовной музыке // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 133–140.

DOI: 10.52469/20764766_2021_03_133

O. GODUNOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

**POEM “THE PASSION FOR ANNA” BY V. KHODOSH:
ON THE PROBLEM OF DIALOGICAL RELATIONS IN SACRED MUSIC**

Dedicated to the memory of V. Khodosh

The purpose of this article is to identify the specifics of the dialogue, dialogical relations, their types and levels in the art work on example of modern Rostov composer V. Khodosh’s heritage. In his poem “The Passion for Anna” which concentrates in itself the principal features of the artist’s individual style there is organic conjunction of the secular and

sacred principles to be realized by means of the various dialogues is clearly represented.

One of the types of dialogic interactions within the creative process is self-borrowing which allows the author re-listen to the sound of music material to be used, discover new ideas and meanings. Owing to this, several levels of dialogical relations

to be formed in the work are exposed. The first level and the suitable couple of dialogical relations are the author and his creative work. The second level and the adequate couple of dialogue is conjugation between different Christian traditions namely the Western European Catholic and Russian Orthodox. The third level and the appropriate pair is poly-log between secular and sacred cultures, modern and biblical epochs.

The examination of poly-level dialogical relations in "The Passion for Anna" affords the researcher an opportunity of the more comprehension as applied to the composer's concept. The article deals with the dramatic role of the poem "Requiem" by

A. Akhmatova in correlation with two previously written V. Khodosh's works "Lacrymosa" and "Evening music". The complex of permanent features inherent in the genre archetype of "Passions" and to be available in "The Passion for Anna" is analyzed by the researcher.

The elucidation of the theoretical aspects of the problem is illustrated by the description of the scenic realizations and comparative analysis of "The Passion for Anna" performing interpretations in the 2000–2010s.

Key words: sacred music, "The Passion for Anna" by V. Khodosh, dialogical relations, self-borrowing, Requiem, Lacrymosa.

For citation: Godunova O. Poem "The Passion for Anna" by V. Khodosh: On the problem of dialogical relations in sacred music // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 133–140. DOI: 10.52469/20764766_2021_03_133



Изучение проблем, связанных с диалогичностью мышления и диалогическими тенденциями в искусстве XX–XXI веков, пребывает в центре внимания современных гуманитарных наук. Однако освещение упомянутой проблематики в музыковедческих трудах характеризуется фрагментарностью, поэтому исследование проблем диалогических отношений в сфере духовной музыки представляется актуальным. Цель настоящей статьи заключается в выявлении специфики диалогических отношений, их видов и уровней в творчестве современного ростовского композитора В. Ходоша на примере сочинения «Страсти по Анне».

Как известно, духовная музыка занимает особое место в наследии В. Ходоша. Ее жанровый спектр достаточно широк, он охватывает произведения для разных составов исполнителей: симфонические, вокально-симфонические (поэмы, кантаты), хоровые циклы. Одним из крупнейших духовных сочинений в творчестве В. Ходоша является поэма «Страсти по Анне» для чтеца, хора и струнного оркестра (2002), концентрирующая в себе основные черты его индивидуального стиля: театральность, стройность композиции, тяготение к поиску новых жанровых решений, призванных отобразить философские раздумья художника, его приверженность вечным темам человеческого бытия.

Драматургической основой и концептуальным стержнем «Страстей» является «Реквием» А. Ахматовой, одно из исторически и художе-

ственно значимых сочинений русской литературы XX века. Уже в названии поэмы определен жанровый «вектор» сочинения: Requiem – заупокойная месса по усопшим, поминальная молитва. В высшей степени символичной представляется краткая ремарка А. Ахматовой: «"Реквием" – четырнадцать молитв» (цит. по: [1, с. 3]). Пронзительный трагизм и лирико-философская масштабность, присущие указанной поэме, многогранно преломились в нескольких сочинениях В. Ходоша. Своеобразной кульминацией и смысловым итогом «ахматовской линии» и стал характеризующий «пассионный» опус.

Следует напомнить, что еще в 1988 году, впервые прочитав «Реквием», композитор создал поэму для струнного оркестра «Lacrymosa», проникнутую мотивами «трагического катарсиса» [2, с. 456]. Размышления о тяжелых испытаниях русского народа, о личных драмах людей, переживших страшные годы репрессий, о безвинных жертвах этих жутких лет явились непосредственным «импульсом» к формированию художественного замысла В. Ходоша. Готовя премьеру «Lacrymosa», известный ростовский скрипач и дирижер С. Куцовский отозвался о произведении как «рубежном» для автора, тонко воспринимающего человеческую боль, наделенного даром сочувствия и сопереживания¹.

¹ В разговоре с В. Ходошем, высоко оценив сочинение молодого композитора, С. Куцовский – художественный руководитель камерного оркестра «Ренессанс» Ростовской консерватории – добавил:

Размышления о бренности земного бытия и духовном предназначении человека, устремленного к преодолению «жизненной трагедии», нашли отражение в другом сочинении В. Ходоша – «Вечерней музыке» для смешанного хора и струнного оркестра (1992). Воплощением индивидуальной *диалогической концепции* обуславливается ярко выраженная оригинальность композиционного строения данного опуса: «Вокальная музыка» представляет собой пятичастный цикл, в котором первый, третий и пятый номера – песнопения а саррелла на канонические тексты из православного богослужения Вечерни, второй и четвертый – инструментальные части, написанные для струнного оркестра. Жанровая уникальность названного цикла благоприятствует формированию диалогических отношений между различными сферами – духовной и светской. Упомянутый диалог реализуется посредством многообразных сопряжений хоровой и оркестровой звучности, слова и музыки, церковного канона и светской культуры, художественных образов «горнего» и «дольнего».

В указанных сочинениях, наряду с широтой композиторского мышления и нравственно-этическим максимализмом автора, весьма рельефно отразились его человеческие качества – общительность, открытость, позитивное отношение к окружающим людям и миру. Как отмечают исследователи, музыка В. Ходоша «...отличается удивительной контактностью, ориентированностью на аудиторию... от знатоков и специалистов до самых широких слушательских кругов» [2, с. 457]. Данная творческая установка находит воплощение в многообразных диалогических процессах, буквально пронизывающих творчество этого замечательного мастера.

Осмысливая роль диалогического подхода к изучению художественных явлений, современное музыковедение опирается на фундаментальные положения философии диалога, в которой ключевую роль приобретает понятие «другого» (см.: [3]). Авторское «Я» кристаллизуется и раскрывается именно во взаимодействии, в диалоге с «другим»: с Богом, самим собой, своим творчеством, историей и культурой определенной страны или нации, вновь создаваемым сочинением и его будущим слушателем. В процессе указанного взаимодействия диалоговых структур рождается музыкальное произведение, уникальность которого обуславливается транслицией заложенных автором смыслов, идей и культурных кодов [4, с. 28]. Подобная многоуровневая диалогичность

«Виталий, на твоих похоронах будет звучать "Lacrimosa"...». Так и случилось (из беседы с вдовой композитора Э. Ходош в апреле 2021 г.).

присуща и «Страстям по Анне» В. Ходоша, тяготеющим к органичной сопряженности мирского и духовно-религиозного начал.

В современном музыкальном творчестве актуализируется стремление авторов к использованию ранее созданного музыкального материала в новых композициях. Такого рода «общение» художника с собственными текстами благоприятствует реализации одного из видов диалогического взаимодействия в рамках творческого процесса – самозаимствования, которое является «...способом решения чисто прикладных задач (переработка собственного произведения на новом этапе творческого пути; апробация найденных звуковых форм в ином жанровом, драматургическом и семантическом контексте... и др.), а также служит проводником важной информации – в качестве семантического знака акцентирует, усиливает или разъясняет творческий замысел композитора» [5, с. 66]. Повторное «произнесение» позволяет автору еще раз вслушаться в звучание используемого музыкального материала, обнаруживая в нем новые смыслы, «инкрустируя» указанный материал в будущий контекст и тем самым расширяя и углубляя содержание позднейшего опуса.

Композиторский замысел рассматриваемого цикла характеризуется приоритетным значением индивидуально-личностных аспектов трагического. Стремясь запечатлеть трагедию матери, поэта, гражданина, композитор не сохраняет ахматовское название «Реквием», заменяя его «Страстями по Анне». Обоснованность такого решения подтверждается присутствием в данном произведении специфических черт, присущих жанру «Страстей». Как известно, Requiem – жанр богослужбной музыки, семантически связанный с евангельской трагедией. В тексте «Реквиема» А. Ахматовой также присутствуют ассоциации с «пассионным» сюжетом Евангелия. Кроме того, примечательной особенностью «Страстей по Анне» является форма репрезентации поэтического текста, который произносится чтецом-рассказчиком. Еще одна черта, присущая жанровому архетипу «Страстей», – это наличие вставок-интерполяций. В «Страстях по Анне» соответствующую роль выполняют хоровые эпизоды, заимствуемые из «Вечерней музыки», – «Господи, воззвах к Тебе», «Свете Тихий» и «Ныне отпускаеши».

Данное сочинение показательное с точки зрения функциональной роли самозаимствования как важного семантического фактора, воздействующего на смысловое поле вновь создаваемого произведения. Напомним, что в композицию поэмы были включены два сочиненных задолго

до начала работы над «Страстями» и любимых слушателями самостоятельных произведения, чья творческо-исполнительская жизнь сложилась весьма успешно. Музыкальный материал этих сочинений оказался как нельзя более уместным в новом тексте благодаря их «отягощенности» определенными культурно-историческими смыслами. Таким образом, в «Страстях по Анне» формируется первая пара диалогических отношений – автора с его предшествующим творчеством.

Помимо этого, вышеупомянутые музыкальные произведения («Lacrymosa» и «Вечерняя музыка»), отличающиеся индивидуальной жанровой, стилистической и образно-смысловой самобытностью, образуют вторую пару диалогических отношений – между различными христианскими традициями: западноевропейской католической и русской православной.

Lacrymosa (лат. слезная), будучи составной частью заупокойной мессы, наделена семантической горестного оплакивания умерших. Именно поэтому композитор объединяет музыку созданной ранее поэмы для струнного оркестра с текстом «Реквиема» А. Ахматовой, погружая слушателя в эмоциональную атмосферу, обусловленную содержанием героини поэмы – одинокой матери, которая оплакивает утраченного сына. В то же время Lacrymosa как скорбный символ эпохи – плач о гибели множества безвинных людей, сгинувших в годы жесточайших политических репрессий, и более того, всечеловеческое оплакивание убиенных и замученных во множестве войн и внутренних конфликтов на территории многих стран и на протяжении различных исторических эпох. Музыка оркестровой поэмы «Lacrymosa» трагична, это поминальная молитва, плач. Пролог «Страстей», который включает в себя сугубую заупокойную ектению и следующее за ней песнопение православного чина литии по усопшим «Вечная память»², наполнен сходными чувствами и переживаниями.

Вечерня – всенедельное вечернее богослужение Русской православной церкви. В хоровых номерах «Вечерней музыки» композитором были использованы отдельные тексты Вечерни – «Господи, воззвах», «Свете тихий» и «Ныне отпускаеши». Образую своего рода микроцикл внутри упомянутых *диалогов*, эти песнопения формируют некую «драматургическую» линию, объединяющую отдельные части цикла посредством концептуальной идеи, скрепляют их подразу-

² В римско-католической церкви существует аналогичное песнопение для поминовения усопших – «Вечный покой» (лат. Requiem aeternam). От первого слова этого песнопения заупокойная месса получила название «реквием».

меваемым «сверхсюжетом»: воззвание – горячая молитва, обращенная к Спасителю, который явился к страждущему Тихим Светом, – и «отпущение с миром», когда молящийся узрит Его, достигнув высшей цели своего земного пути.

Проводя параллели между *диалогами* 1990-х и 2000-х годов, можно указать на смысловую трансформацию «Вечерней музыки» в новом контексте. Первое исполнение данного опуса (1998) отличалось преимущественно эмоциональной направленностью. Диаметральные противоположные звуковые пласты: архаичный «горный» (хоровые части) и современный «дольный» (оркестровые эпизоды) – вступали в экспрессивный диалог о бренности бытия, запечатлевая тем самым непосредственную реакцию внутренне противоречивого, дисгармоничного человека наших дней при соприкосновении с вечными (экзистенциальными) вопросами. Позднее, фигурируя в качестве большого раздела «Страстей по Анне», хоровые песнопения «Вечерней музыки» обрели новый смысловой контекст и дополнительную семантическую глубину. Песнопение «Господи, воззвах», звучащее после «Распятия», воспринимается теперь как поминальная молитва о невинно убиенных. «Свете Тихий» – хор ангелов, символизирующий небесную чистоту и святость, – в кульминационной зоне вызывает ассоциации с Воскресением. «Ныне отпускаеши» – смиренная молитва «не о себе одной, а обо всех...». Таким образом, соединение в «Страстях по Анне» трагической музыки «Lacrymosa» с текстами православных песнопений выглядит вполне органичным. Но если западноевропейская традиция присутствует в «Страстях» лишь опосредованно, о чем свидетельствуют жанровые именованья (Requiem, Lacrymosa), то богослужебные элементы православного канона упорядочивают и «цементируют» композицию «пассионного» цикла, наполняя его высокими христианскими смыслами – веры, смирения, жертвенности и неугаваемой любви.

Сопряженность лирической поэзии и богослужебных песнопений образует еще один пласт диалогических взаимодействий, характерный для рассматриваемого цикла, – светской культуры и культуры духовной. Современные литературоведы, изучающие поэзию А. Ахматовой, отмечают, что текст «Реквиема» буквально «пронизан» библейской образностью (см.: [1]). Так, мотивы Евангелия используются поэтом в процессе художественного осмысления личной драмы и трагизма окружающей действительности, а картины Апокалипсиса предстают зримым символом определенной исторической эпохи. Параллели с евангельским сюжетом, целена-

правленно выстраиваемые на протяжении поэмы, конкретизируются путем различных аналогий. Страдания матери, которую «разлучили с единственным сыном», в сознании поэтессы уподобляются скорбному «предстоянию» Богородицы у Креста на Голгофе. В главе «Распятие» явно ощущаемая аналогия с новозаветным текстом усиливается благодаря едва ли не цитатному воспроизведению слов Священного Писания:

Отцу сказал: «Почто меня оставил?»
А матери: «О, не рыдай Мене...» [6, с. 28].

Адресуя слова Сына непосредственно Матери (в Евангелии слова Иисуса обращены к сопровождавшим его женщинам), А. Ахматова переосмысляет евангельский текст, уделяя особое внимание образу Богородицы:

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел [6, с. 28].

Главным символом Апокалипсиса в поэме является образ застывшей «огромной звезды», соотносимый автором с видениями «торжествующей смерти» и, шире, с картиной вселенской катастрофы. Еще одним символическим образом «конца света» выступает в «Реквиеме» остановившая течение своих «державных вод» Нева. Здесь недвусмысленно подразумевается библейский образ «реки Вавилонской», на берегу которой плакал поработанный народ Израиля. Пронзительно и трагично звучит в «Реквиеме» главная тема Псалма 136 «На реках Вавилонских...» – тема пленения народа-«богоотступника» языческой властью [1].

Реализация столь масштабной концептуальной идеи в условиях крупного вокально-симфонического произведения требовала и соответствующего подхода к решению задачи. Объединение трех самостоятельных сочинений различных жанров в указанный цикл служит ярким примером композиторских поисков, связанных с актуальными тенденциями жанрообразования. Многосоставность, синтетичность концепции «Страстей по Анне» проявляется на нескольких уровнях. Первый уровень – полилог между различными культурами (светской и церковной), эпохами (современной и библейской). Второй уровень – взаимная сопряженность произведений, относящихся к разным видам художественного творчества (литературного и музыкального) или жанрам музыкального искусства (оркестровым и хоровым) как основа страстной композиции. Третий уровень – диалоги личного характера («с самим собой» и своим творчеством предшествующих лет), сосредоточенные, прежде всего, во внутреннем мире автора «Страстей

по Анне» и выступающие ключевым фактором многоуровневого творческого процесса.

Рассмотрим несколько примеров вышеуказанных диалогических отношений, что позволит более глубоко постигнуть замысел композитора и драматургию сочинения.

Открывает «Страсти», как уже упоминалось ранее, № 1 ПРОЛОГ, объединяющий заупокойную сутубую ектению (бас соло, смешанный хор) и песнопение «Вечная память», которые вводят слушателя в атмосферу православного богослужения (литии).

Весьма показательна логика художественных взаимодействий между самозаимствованным музыкальным материалом и поэтическим «первоисточником», доминирующая в основных разделах цикла – № 2 LACRYMOSA и № 3 ВЕЧЕРНЯЯ МУЗЫКА. Драматическое действие сосредоточено здесь в тексте А. Ахматовой, который «возглашается» чтецом наподобие страстных речитативов Евангелиста. При этом в качестве оркестрового аккомпанемента фигурируют выдержанные диссонансирующие аккорды (чередование последних коррелирует содержанию озвучиваемых фрагментов поэмы). В роли сопутствующих «комментариев» к упомянутым «монологам» выступают исполненная трагизма музыка «Lacrymosa» и еще более экспрессивные, напряженно-трагичные оркестровые разделы «диалогических» частей (как эмоциональное отражение невероятной боли, мучительных страданий героини литературного произведения). Кульминационная зона поэмы выстроена композитором в соответствии с авторским драматургическим замыслом, отличающимся от «Реквиема» А. Ахматовой. Глава «Распятие», перенесенная В. Ходошем в окончание LACRYMOSA (между седьмой – «Приговор» и восьмой – «К смерти» главами «Реквиема» А. Ахматовой), запечатлевает облик распятого Спасителя, оттеняемый тихим молитвенным звучанием песнопения «Господи, воззвах к Тебе». Православные песнопения Вечерни, написанные на ветхозаветные тексты, становятся неким обрамлением поэтического «монолога», формируя своеобразную «ауру Вечности» в художественном пространстве кульминационных глав «Реквиема».

Восьмая глава «К смерти»:

Ты все равно придешь – зачем же не теперь?
Я жду тебя – мне очень трудно.
Я потушила свет и отворила дверь
Тебе, такой простой и чудной... [6, с. 27] –

произносится на фоне первого оркестрового раздела³ ВЕЧЕРНЕЙ МУЗЫКИ, погружая слу-

³ Авторская ремарка – Funebre (итал. погребальный, траурный, мрачный).

шателя в гнетуще-безысходную «звуковую атмосферу» современной эпохи (хроматическая тональность, с обилием диссонирующих кластеров, интонаций стога, вздоха, символизирует «близость смерти»). Даже «просветленный» C-dur в «Свете Тихий», словно лучик надежды, посылаемый с небес и призванный даровать утешение всем изверившимся и страждущим, не может «преодолеть» ощущение трагизма. Иступленный разгул Апокалипсиса, возвецаемый в девятой главе поэмы («Уже безумие крылом души накрыло половину...»), с подлинно «зримой» наглядностью воссоздается на протяжении второго оркестрового эпизода ВЕЧЕРНЕЙ МУЗЫКИ, еще более экспрессивно-трагического по характеру звучания. Ощущение предельной эмоциональной напряженности создается здесь благодаря целому комплексу выразительных средств (ямбические секундовые интонации в стреттных вступлениях высоких струнных, ожесточенное «скандирование» восьмых и шестнадцатых нот, снабженных акцентами, максимальный уровень громкостной динамики – *fff*, и т. д.).

Завершается ВЕЧЕРНЯЯ МУЗЫКА смиренным молитвенным песнопением «Ныне отпущаеши», которое предшествует четвертому разделу – ЭПИЛОГУ. В указанном разделе вновь излагается тематический материал «Lacrymosa» и «Вечной памяти» из ПРОЛОГА сочинения.

Кратко осветив драматургические особенности цикла, можно, с одной стороны, отметить целостность масштабного авторского замысла, предопределяемую наличием концептуальной идеи, упорядоченностью архитектоники, а также формированием нескольких смысловых драматургических арок:

1. LACRYMOSA – ВЕЧЕРНЯЯ МУЗЫКА – LACRYMOSA
2. «Вечная память» – «Господи, воззвах к Тебе» – ПРОЛОГ ВЕЧЕРНЯЯ МУЗЫКА «Вечная память» ЭПИЛОГ

с другой, – жанровую «многоликость», обусловленную синтетической природой сочинения и подразумевающую обширный «спектр» художественных интерпретаций «Страстей по Анне» современными исполнителями.

Сценические «биографии» видимого большинства произведений В. Ходоша сложились вполне удачно. Почти все его опусы были исполнены еще при жизни автора; при этом особую популярность завоевали сочинения с участием хора. «Страсти по Анне» также обрели счастливую судьбу, что подтверждается неоднократными театрализованными постановками и концертными исполнениями. Премьера цикла

была осуществлена студенческими коллективами Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова: симфоническим оркестром (художественный руководитель и дирижер – А. В. Гончаров) и смешанным хором под управлением Ю. И. Васильева, при участии солиста В. Марченко (бас) и чтеца – артистки Ростовской областной филармонии Л. Лилиной. Указанному исполнению, состоявшемуся на сцене Ростовской филармонии в рамках II Международного фестиваля современной музыки «Ростовские премьеры» (декабрь 2003 года), сопутствовал большой успех.

Позднее «Страсти по Анне» были представлены зарубежной аудитории Новосибирским камерным хором (художественный руководитель и дирижер – И. Юдин) совместно с оркестром Mendelssohn-Kammer-Philharmonie под управлением М. Хайна (Германия). Это исполнение примечательно тем, что оно было осуществлено в двух версиях: в оригинальной (на русском языке) и в авторизованной редакции для европейских зрителей (текст «Реквиема» А. Ахматовой – в немецком переводе). Композиционный план «Страстей по Анне» в указанной редакции выглядел следующим образом:

1. Пролог
2. Lacrymosa
3. Музыка Вечерни I
4. Einst kommst du doch (№ 8 «К смерти»)
5. Музыка Вечерни II
6. Schon spure ich (№ 9 «Уже безумие крылом...»)
7. Музыка Вечерни III
8. Эпилог

Еще одна оригинальная интерпретация этого сочинения была предложена астраханцами – режиссером-постановщиком А. Бутыриным и автором идеи чтецом С. Кичигиным. Премьера спектакля-концерта «Реквием», поставленного по одноименной поэме А. Ахматовой с музыкой В. Ходоша и В. Дашкевича, состоялась в октябре 2014 года на сцене Концертного зала им. М. Максаковой (Астраханская филармония). В качестве действующих лиц были заявлены: Душа – С. Кичигин; Голоса – Камерный хор филармонии и хор Астраханской консерватории (солист И. Мирабдалов, дирижер-хормейстер Т. Рекичинская), Звуки – Камерный оркестр филармонии (дирижер Д. Костылев).

Сравнивая постановку в Астрахани с оригинальной редакцией «Страстей по Анне» В. Ходоша, необходимо отметить, что в «театрализованной» версии едва ли не все авторские тексты подверглись художественной «адаптации». Во-первых, кардинальные изменения

претерпела музыка. Создателями спектакля фактически использовались только отдельные фрагменты композиторской партитуры, не прозвучавшей в целостном виде⁴. Наиболее существенные коррективы были предприняты в «Lacrymosa»: выбранные разделы компоновались в ином порядке, а некоторые – например, заключительный раздел в ЭПИЛОГЕ (*Sereno, tranquillo*) – купировались. Местоположение хорных и оркестровых разделов «Вечерней музыки» также подверглось драматургически значимым «уточнениям». Так, песнопения «Господи, воззвах к Тебе» и «Свете Тихий» были помещены в начале спектакля⁵, «Ныне отпускаеши» стало завершением десятой главы («Распятие»). Оркестровые разделы «Вечерней музыки» (с купюрами) пополнили ЭПИЛОГ, при этом заметно сокращенный второй оркестровый раздел был наделен функциями коды.

Во-вторых, в спектакле использовался ряд мелодических элементов, заимствованных из сольной партии «Реквиема» В. Дашкевича⁶. Опираясь на соответствующую интонационную основу, С. Кичигин исполнил нараспев несколько глав (в том числе «дополнительных») поэмы А. Ахматовой: первые пять строк «Посвящения», № 2 «Тихо льется тихий Дон», № 4 «Показать бы тебе, насмешнице» (в дуэте с соло скрипки из «Реквиема» В. Дашкевича), № 5 «Семнадцать

⁴ Все вносимые изменения были согласованы с В. Ходошем.

⁵ «Господи, воззвах к Тебе» исполняется после «Посвящения», «Свете Тихий» – вслед за второй главой «Тихо льется тихий Дон».

⁶ «Реквием» В. Дашкевича на стихи А. Ахматовой – произведение для солистки, хора и оркестра (1988).

месяцев кричу», № 7 «Приговор». Следует заметить, что подавляющее большинство указанных поэтических «монологов» исполнялось чтецом без оркестрового сопровождения. Используя подобные мелодекламационные приемы «камерного» плана, создатели намеревались сконцентрировать внимание слушателей на смысловых «подтекстах» поэзии А. Ахматовой.

Исходя из вышеперечисленного, мы вправе заключить, что астраханский спектакль-концерт явился, по сути, *новым, самостоятельным творческим проектом*, репрезентировавшим самостоятельную концептуальную идею, драматургию, художественно-выразительные средства и исполнительские приемы.

Таким образом, предпринятое рассмотрение диалогических процессов в творчестве В. Ходоша (на примере его сочинений «Lacrymosa», «Вечерняя музыка» и «Страсти по Анне») позволяет исследователю указать на приоритетную роль самозаимствования как одного из важнейших факторов диалогичности, активно воздействующего на различные уровни композиторского мышления. Использование В. Ходошем собственных опусов предшествующих лет сопровождается обновлением их «семантического поля», что благоприятствует обогащению вновь создаваемых произведений дополнительными эмоциональными мотивами и смыслами. Наряду с этим, самозаимствование закономерно способствует формированию полижанровых, синтетических концептуальных проектов, по сути своей предрасположенных к множественности соответствующих исполнительских интерпретаций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурдина С. В. Библиейские образы и мотивы в поэме А. Ахматовой «Реквием» // Филологические науки. 2001. № 6. С. 3–12.

2. Цукер А. М. В. С. Ходош: Искусство быть собой // Ростовская консерватория в лицах: Очерки. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. Вып. 1. С. 451–527.

3. Лифинцева Т. П. Философия диалога Мартина Бубера. М.: Институт философии РАН, 1999. 133 с.

4. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.

5. Романец М. С. Самозаимствование в творчестве композиторов XX века: к постановке проблемы // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 65–71.

6. Ахматова А. А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 3. 768 с.

REFERENCES

1. *Burdina S.* Bibleyskie obrazy i motivy v poeme A. Akhmatovoy «Rekviem» [Biblical Images and Motifs in A. Akhmatova's Poem «Requiem»]. In: *Filologicheskie nauki* [Philological Scholars]. 2001. No. 6. Pp. 3–12.
2. *Tsuker A. V. S.* Khodosh: Iskustvo byt' soboy [V. Khodosh: The Art of Being Yourself]. In: *Rostovskaya konservatoriya v litsakh* [Rostov Conservatory in Persons]: Essays. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2012. Issue 1. Pp. 451–527.
3. *Lifintseva T.* Filosofiya dialoga Martina Bubera [Martin Buber's Philosophy of Dialogue]. Moscow: Philosophy Institute of Russian Academy of Sciences, 1999. 133 p.
4. *Nazaykinskiy E.* Logika muzykal'noy kompozitsii [Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 320 p.
5. *Romanets M.* Samozaimstvovanie v tvorchestve kompozitorov XX veka: k postanovke problemy [Self-borrowing in the Creative Work of the 20th Century Composers: To the Formulation of the Problem]. In: *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of Musical Scholarship]. 2018. No. 3. Pp. 65–71.
6. *Akhmatova A.* Sobranie sochineniy [Collected works]: in 6 vol. Moscow: Ellis Lak, 1998. Vol. 3. 768 p.

Годунова Олеся Анатольевна

Заведующая учебной частью ССМШ (колледжа)
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
olesia.15@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9588-4413

Olesya A. Godunova

Head of the Academic Department of Secondary Special Music School (College)
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
olesia.15@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9588-4413

