

УДК 78.08

К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ ПРИНЦИПОВ ПРЕТВОРЕНИЯ ЖАНРА ВСЕНОЩНОГО БДЕНИЯ В МУЗЫКЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Никушина М.А.

ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова», Саратов, Россия (410012, г. Саратов, просп. им. Кирова С.М., д. 1), e-mail: sgk@freeline.ru

В статье анализируется музыка православного культа в опусах отечественных композиторов (П.Г. Чесноков, А.Т. Гречанинов). В основу исследования легло разграничение художественного целого на поверхностный и глубинный уровень. Выстроена каноническая модель, воссоздающая структурную логику обряда. Основным критерий исследования опирается на принцип соответствия канону или глубинной структуре жанра Всенощного Бдения. Выявляются три возможных способа трактовки жанра. Первый связан с абсолютным соответствием сюжета глубинной структуре обряда (Всенощное Бдение С.В. Рахманинова). Второй способ авторской интерпретации жанра определяется отклонениями от его инварианта, возникающими на поверхностном уровне, в сюжетной основе композиции цикла. Третий тип трактовки жанра образуется в связи с несовпадениями канона не только на поверхностном, но и на глубинном уровне, например – в отсутствии молитвенно-покаянного модуса. В статье рассматривается степень соответствия данной типологии сочинений П.Г. Чеснокова и А.Т. Гречанинова. Фиксируются аномалии, расходящиеся с сюжетом и каноном самой структуры обряда, что позволяет их причислить к тому или иному типу трактовки жанра Всенощного Бдения.

Ключевые слова: Всенощное Бдение, канон, П.Г. Чесноков, А.Т. Гречанинов, типология, структура.

TO THE PROBLEM OF TYPOLOGY OF THE PRINCIPLES OF REALIZATION OF THE GENRE OF THE ALL-NIGHT VIGIL IN MUSIC OF THE RUSSIAN COMPOSERS

Nikushina M.A.

Saratov state Conservatory n.a L.V. Sobinov, (410012, Saratov, Kirov S.M. Avenue, 1), e-mail: sgk@freeline.ru

In article music of an orthodox cult in opuses of the Russian composers (P. G. Chesnokov, A.T. Grechaninov) is analyzed. The basis of research was formed by differentiation of a work of art on superficial and deep level. In article the initial model recreating structural logic of a ceremony is considered. The main criterion of research relies on the principle of compliance to a canon or deep structure of a ceremony of the All-night Vigil. Three ways of interpretation of a genre are found. The first is connected with absolute compliance of a plot to deep structure of a ceremony (the All-night Vigil of S. V. Rachmaninov). The second way of author's interpretation of a genre is defined by the deviations from its invariant arising at the superficial level in a subject basis of composition of a cycle. The third type of interpretation of a genre is formed in connection with discrepancies of a canon not only on superficial, but also at the deep level, for example – in lack of a prayful mode. In article degree of compliance of this typology of compositions of P. G. Chesnokov and A.T. Grechaninov is considered. The anomalies dispersing from a plot and a canon of the structure of a ceremony that allows to rank them as this or that type of interpretation of a genre of the All-night Vigil are fixed.

Keywords: All-night vigil, canon, P. G. Chesnokov, A.T. Grechaninov, typology, structure.

Музыка православного культа, представленная в опусах отечественных композиторов, стала объектом пристального исследовательского внимания с 90-х годов прошлого века. Предметом исследования преимущественно являлась проблема речевого, авторского использования языка церковной музыки. Внимание множества исследований (Н.С. Гуляницкая, И.Е. Лозовая О.В. Тюрина, Е.В. Плетнева, И.В. Заболотная, З.М.Гусейнова) было сосредоточено на систематизации интонационно-синтаксических принципов (роспев,

ритмика), особенностях фактуры. Теория же жанров музыки православного культа была ограничена преимущественным вниманием к жанру духовного концерта, возникшему в XVII веке. Отсюда справедлива мысль Н.С. Гуляницкой, которая в «Поэтике музыкальной композиции» [2] обосновала необходимость теоретического изучения всей совокупности жанров русской церковной музыки как особой, сложноорганизованной системы. Одним из первых шагов в этом направлении стало фундаментальное исследование Б.А. Шиндина, в котором теоретически обосновываются структурные модели жанров, входящих в состав церковного обряда (ирмосы, кондаки, тропари...) [10].

Первым же исследованием, специально посвящённом проблеме одного из «крупных» (термин Н.С. Гуляницкой) жанров культовой музыки, является диссертация А.Б. Ковалёва [3], в которой выявляются особенности Литургии как жанра преподносимой (авторской) музыки. Своеобразной интригой этого исследования стала проблема спецификации двух форм бытования культовых жанров в целом и Литургии в частности: как музыкальной композиции, включённой в состав церковного обряда, и как художественного явления опусной, авторской, преподносимой музыки [4]. Отметив важность различий функционирования двух этих музыкальных явлений, связанных с разными социально-коммуникативными функциями (по А.Н. Сохору), А.Б. Ковалёв выстраивает типологию хоровых циклов авторских опусов Литургии и Всенощного бдения в зависимости от их тяготения либо к богослужебному жанровому полюсу, либо к внебогослужебному. Последнее инспирировано, по мысли исследователя, индивидуальным, т.е. внецерковным, творческим мышлением композитора. Выстраиваемая на основе довольно спорного положения оппозиция церковного-светского не может быть определением существенных различий двух основных форм бытия культовых жанров. Ведь культовая музыка авторского опуса, предназначенного для концертного исполнения, столь же явно тяготеет к богослужебному полюсу, то есть к тому, что укоренено в глубинных онтологических слоях смысловой сущности самого обряда. Отсюда основным критерием в типологии культовых жанров преподносимой музыки является отношение композитора к канону.

В качестве наиболее точного инструмента, определяющего специфику онтологического пространства содержания музыки культовых жанров, предлагается, ставшая традиционной, лингвистическая оппозиция поверхностного и глубинного уровней (Н. Хомский). Иными словами, канон, отраженный в жанре, должен оцениваться в «двойной» оптике: не только как сюжет, воссоздающий сценарную логику обряда, но и как глубинная структура, или «ядерная»

основа канона. (В общей теории жанра, выстроенной М.Г. Арановским, этому понятию соответствует структурно-семантический инвариант жанра [1].)

В ряде опубликованных нами статей, посвящённых теории жанра Всенощного Бдения, оказалась выстроенной каноническая модель, воссоздающая структурную логику обряда, на глубинном уровне объясняющая связанность Вечерни и Утрени через догмат Троичности и, главное, через стремление их к Литургии, которая становится завершающей ступенью суточного круга богослужений, раскрывающих себя через структуру Лествицы.

В качестве образца воссоздания этого жанра музыки опусной культуры в нашем исследовании фигурировало Всенощное Бдение С.В. Рахманинова [7]. Критерием целостности композиции этого сочинения стал подробный анализ всех его частей, рассматривающий их через призму соответствия канону. Этот критерий, являясь важнейшим аналитическим инструментом, способен лечь в основу типологизации целого ряда Всенощных, созданных русскими композиторами на протяжении XIX–XX веков.

Здесь возникают три возможных способа трактовки жанра. Первый связан с абсолютным соответствием сюжета глубинной структуре обряда (Всенощное Бдение С.В. Рахманинова). Второй способ авторской интерпретации жанра определяется отклонениями от его инварианта, возникающими на поверхностном уровне, в сюжетной основе композиции цикла. Третий тип трактовки жанра образуется в связи с несовпадениями канона не только на поверхностном, но и на глубинном уровне, например – в отсутствии молитвенно-покаянного модуса.

Хоровой цикл «Главнейшие песнопения Всенощного Бдения» ор. 44 П.Г. Чеснокова можно отнести ко второму типу трактовки, что связано с целым рядом очевидных аномалий, и прежде всего – отсутствием двух важнейших молитв, посвящённых Богородице. Это славословие Архангела Гавриила Деве Марии «Богородице, Дево, радуйся» из Вечерни, знаменующий зарождение Новой жизни, времени Нового завета и Боговоплощения; и песнопение «Величит душа моя Господа» из Утрени, в котором прославляется Воплощенный Христос и чествуется Дева Мария, родившая Спасителя. Два этих песнопения рисуют облик Богородицы как Родительницы, наполняя службу материнским модусом.

Нужно отметить, что композитором выпущен и еще один немаловажный момент богослужения: это чтение Канона – важный и сложный, с композиционной стороны, раздел службы, который образует контраст по отношению к Полиелейному циклу, наполненному светом. Каждая из девяти песней канона имеет свою символику, которые трактуются как ветхозаветные пророчества о Воплощении и являются символами Богородицы (Неопалимая Купина, Непроходимые врата). Последний, девятый ирмос канона становится его

квинтэссенцией, ведь здесь уже не завуалировано, а явственно прославляется Божия Матерь, знаменуя тем самым наступление Нового времени.

В самом богослужении ощущение мистериального перехода от древних пророчеств о Мессии к Новозаветным событиям, от тайны Боговоплощения к тайне Непорочной Девы отражается в обычае гасить все храмовые светильники и слушать чтение Канона в темноте. В это время ни в алтаре, ни на амвоне не совершается никаких действий, кроме оглашения Малой ектеньи на 3 и 6 песни канона. Единственным моментом, «нарушающим» внешнюю статику, становится Песнь Богородицы – славословие Богоматери «Величит Душа моя Господа». В это время дьякон с кадиллом возглашает славословие Деве и начинает полное каждение храма во время пения «Величит...».

Как ни странно, но этот важный богослужебный элемент выпущен из общей композиции «Всенощного Бдения» П.Г. Чеснокова, создавая ощущение неполноты, и даже, скорее, смысловой «не наполненности», пропуска чего-то важного: того момента в службе, который примиряет и объединяет, Ветхо- и Новозаветное на уровне библейских пророчеств, Небесное и земное на уровне церковной символики, и, наконец, соединяет Вечерню и Утреню в неразрывный круг. Именно таким этапом в богослужении становится Песнь Богородицы.

Эти пропуски требуют объяснения, и мы выходим к постижению причины через осознание других моментов структурных аномалий, позволяющих оценить их как компенсацию отсутствия материнского модуса и тем самым восстановления соответствия глубинной структуре канона. Во-первых, это введение в полиелейную часть Утрени «Степенны», в которой детский голос осуществляет коннотацию с материнской символикой; во-вторых, необычная модальность звучания кондака «Взбранной воеводе», завершающего первый час.

Примером третьего типа трактовки жанра может послужить «Всенощное Бдение» оп. 59 А.Т. Гречанинова, где канон обнаруживает несовпадения не только на поверхностном, но и на глубинном уровне.

Напомним, что жанр Всенощной предполагает не только обязательность включения определённых молитв и песнопений, последовательность которых даёт возможность достижения главной цели обряда – градационного развития душевных состояний молящихся, отражающих мистериальное таинство обожения, одухотворения души человека. Такая внутренняя логика обряда (его структура) должна воспроизводиться через канонизированные службой типы интонирования, градационная смена которых соответствует модели Лестницы и передает ее «всцелую полноту» (по В.В. Медушевскому, глубинная структура обряда выражена через последовательность таких модусов, как: псалмически-молитвенный, библейски-

поучительный, ектенийно-просительный, гимнологически-хвалительный и жертвенно-божественный [5]). Сам обряд тесно связан с процессом смены этих модусов молитвенных состояний, что является основополагающим для определения Всенощного Бдения как музыкального жанра, сохраняющего в себе градационную логику Богослужения.

Исследователи духовного наследия А.Т. Гречанинова отмечают, что во «Всенощном Бдении ор. 59 «присутствуют “бесконечно радостное”, “хвалитное” восприятие богослужебных текстов <...>, и высокая степень “симфонизации” хоровой ткани, что стало основополагающими чертами стиля духовных сочинений Гречанинова» [8]. Несмотря на несомненное преобладание гимнологически-хвалебного, «хвалитного» типа интонирования, Всенощная Гречанинова лишена всего необходимого спектра молитвенных модусов, свойственных для этого Богослужения.

В первом разделе Бдения А.Т. Гречанинова – Вечерне, которая начинается в тональности Си-мажор, можно неоднократно отметить моменты возникновения бемольных эпизодов. Чем можно объяснить такой резкий сдвиг в абсолютно иную тональную сферу? С одной стороны, эти эпизоды образуют энгармонические замены “многодиезным” тональностям, возникающим в процессе гармонического развития (Ми-бемоль-Мажор как замена Ре-диез-Мажора в первом номере и Ля-бемоль-Мажор как замена Соль-диез-Мажора в третьем). С другой стороны, выбранный А.Т. Гречаниновым путь «диезными» тональностями во Всенощной, постоянно создает экзальтированный характер звучания, нехарактерный для начала Вечерних молитв и создающий весьма ощутимый диссонанс со структурой канона. Хотя именно область «бемолей» даёт возможность Всенощной осуществить движение от вечернего закатного времени через погружение в полночь, в темноту (как, например, во Всенощной С.В. Рахманинова), и выйти к своему славословному разделу Утрени, который становится зарей нового дня и дает выход к Литургии.

Такая «инверсированная» тональная символика приводит к тому, что начинают разрушаться этапы молитвенных градаций (лествица), богослужебных суток: от мирно-покаянного характера Вечерни через службу радостного подвига в Утрени и к Евхаристическому канону Литургии, который является гимном благодарения, хвалы и славы Бога.

Рассматривая Всенощное Бдение А.Т. Гречанинова, следует обратить внимание на то, что в структуре цикла Вечерни существует еще одна аномалия, а именно – отсутствие молитвы Симеона Богоприимца «Ныне отпускаеши», звучащей между «Свете тихий» и «Богородице Дево, радуйся». Эта молитва – одна из основных в структурной логике службы Вечерни. Она

отражает не только ситуацию Сретения Богомладенца и Симеона, но «...полная благодарности и спокойствия пред лицом смерти, происходящих от постоянной мысли не о себе, а о мире и народе, их просвещении и спасении, эта “молитва” Симеона подходит к вечеру, напоминающему нам и о закате нашей жизни» [9, с. 348]. Митрополит Антоний Сурожский в слове на «Сретение, воскресенье о мытаре и фарисее» пишет, что это «...одновременно праздник дивной встречи и первой разлуки. Дивной встречи, потому что в храм, <...> Единородный Божий Сын, ставший Сыном Девы, приносится, чтобы быть поставленным перед лицом Живого, вечного Бога, Отца Его прежде, чем мир не стал. Встреча, также, между святыми душами и ожидаемым ими Спасителем. Это и первая жертвенная разлука Божией Матери с Ее Божественным Сыном. Всякий младенец мужского пола, разрезающий утробу, то есть перворождённый в семье, приносился Богу и делался собственностью Бога. <...> И вот, принося Своего Младенца в Храм, Божия Матерь приносила Его в жертву Богу. Первый раз, свободно, по закону Своего народа Она отдавала Богу Рождённое от Неё. Это жертвоприношение продолжалось потом в течение всей Её жизни: Матерь Божия Его отдала раз и навсегда, и Бог и Отец эту жертву, единственную за всю историю мира, принял, и она стала кровавой Жертвой Голгофы» [6].

Опуская этот важнейший момент в богослужении Всенощной, А.Т. Гречанинов лишает её того ожидаемого, логически необходимого звена «мистериального перехода», который знаменует на историческом уровне – смену Ветхого Завета Новым Заветом, на сакральном – смену ночи и дня, а на нравственном – осуществление колоссальной трансформации взгляда на смерть как на духовное перерождение, а не как на завершение жизни. Смерть праведного человека, идеального христианина уподобляется благу, свету, славе, но, в то же время, наполняется чувством благоговения и смирения перед Божественным Законом Бытия («И возвратится прах в землю, чем он и был; а дух возвратится к Богу, Который дал его» Екклесиаст 12:7).

Таким образом, пропуск «Ныне отпускаеши» нарушает целостность структуры обряда, его плуриформность (по терминологии В.В. Медушевского [5]). Отсутствие покаянно-молитвенного модуля оставляет семантику Всенощной не наполненной. С одной стороны это лишает «Всенощную» одной из основных данностей молитвы – факта спасения, примирения человека с Богом, возвращения благодати, надежды на блаженство Царства Славы в Пресвятой Троице. С другой стороны, пропуск «Ныне отпускаеши» влияет на смену эмоциональных модулей двух сопутствующих этой молитве номеров, образуя «инверсированную» тональную последовательность в «Свете тихий», приводящую к громкой двухорной кульминации в его

конце и создавая тем самым непозволительный для самой службы контраст между ее частями (третий и четвертый номер «Всенощной»). Но самое главное состоит в том, что отсутствие молитвы Симеона Богоприимца нарушает сюжетную логику Вечерни, в которой должна произойти встреча Ветхого и Нового заветов, связанных Благовещением («Богородице Дево») и Сретением («Ныне отпускаеши»).

Таким образом, предложенная типологизация подтвердила аналитическую целесообразность рассмотрения двух способов бытия жанра Всенощного Бдения (как и любого другого жанра культовой музыки) в структурно-лингвистическом аспекте, позволяющем через разные меры отношения композитора к канону определять суть авторской интерпретации жанра.

Список литературы

1. Арановский М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. – М., 1987. – Вып. 6. – С. 5-44.
2. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М.: Языки славянской культуры, 2002.
3. Ковалёв А.Б. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVII–XX века. Специфика жанра и организация цикла: дис. ... к. искусствоведения. – М., 2004. – 287 с.
4. Ковалёв А.Б. Хоровые циклы Литургии и Всенощного бдения С.В.Рахманинова: к вопросу о жанровой специфике // С.В. Рахманинов и мировая культура. Материалы V Международной конференции. – Ивановка, 2013. – С. 41-43.
5. Медушевский В.В. Духовно-нравственный анализ музыки. Пособие для студентов педвузов.
6. Митрополит Антоний Сурожский. Сретение, воскресенье о мытаре и фарисее (15 февраля 1976 г.) <http://www.vocerkovlenie.ru/index.php/gizncerkvi/3239-2013-02-14-12-40-24.html> (дата последнего обращения – 19 декабря 2014 г.).
7. Никушина М.А. Всенощное бдение С.В. Рахманинова: к проблеме музыкально-жанровой парадигмы // Актуальные проблемы искусствознания: музыка – личность – культура: Сб. по материалам X Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов (март-апрель 2011 г.). – Саратов: СГК, 2012. – С.29.
8. Пашкова М. Всенощное бдение А.Т. Гречанинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. – М.: Композитор, 2004. – Вып. 2. – С. 195-205.
9. Скабалланович М.Н. Толковый типикон. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2004.

10. Шиндин Б.А. Жанровая типология древнерусского певческого искусства. – Новосибирск, 2004. – 399 с.

Рецензенты:

Консон Г.Р., д.искусствоведения, доцент, начальник отдела прикладной докторантуры и подготовки научных кадров в докторантуре РГСУ, г. Москва;

Петров В.О., д.искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки ФГБОУ ВО Астраханская государственная консерватория, г. Астрахань.