

Юлия Якименко

**КОНЦЕРТ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ ДЛЯ СМЕШАННОГО ХОРА
НА СТИХИ ГРИГОРА НАРЕКАЦИ
В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

Концерт Альфреда Шнитке для смешанного хора на стихи Григора Нарекаци – сочинение известное и во многом знаковое, как для композитора, так и для своего времени. Законченный в 1985 году, Концерт во многом отразил явление, охватившее искусство того времени – пробудившийся интерес к религиозной тематике и жанрам. В усиливавшемся ощущении распадающегося бытия актуальными стали поиски духовной опоры. Для Шнитке этот интерес был неотрывен от искренних, но сложных поисков «своей» церкви. Приняв крещение в возрасте 48 лет в Венской католической церкви Капуцинеркирхе, накануне премьеры кантаты «История доктора Иоганна Фауста», композитор в то же время исповедовался и у православного духовника. Он всю жизнь шел к обретению целостности, единого духовного стержня, в том числе и посредством обращения к религиозным жанрам различных направлений христианства. Если говорить о хоровой музыке 1970-1980-х годов, то приведем в пример некоторые из них: Реквием (1975); «Гимн солнцу Франциска Ассизского» (1976); Три православных хора a cappella (1984); Концерт для смешанного хора Нарекаци (1984); «Стихи покаянные» (1987); «Agnus Dei» (1991).

Как утверждают современные идеологи (Жан Бодрийяр, Чарльз А. Дженкс, Умберто Эко), мы живем в эпоху постмодерна и в пространстве постмодерна. Как некая социокультурная ситуация постмодерн

сложился к началу 1980 годов, но как общеэстетический феномен был осознан несколько позже. В 1947 году Арнольд Тойнби в книге «Постижение истории» придает постмодернизму культурологический смысл. Первой основательной попыткой философского осмысления явления стала книга Жана-Франсуа Лиотара «Состояние постмодерна» (1979).

Постмодернизм как стиль современной культуры – явление до конца не изученное и неоднородное. И сами постмодернисты – авторы различных взглядов. Духовно ориентированному постмодерну не свойственна показательная ироничность, однако он ориентирован на такие общие понятия, как глобализация, идея исчерпания культурного творчества, интертекстуальность, плюрализм культурных языков. В захватившем современную цивилизацию ощущении «конца» истории и культуры постмодернизм не ищет новых форм, а работает с различными жанровыми моделями и стилями, свободно смешивая их. Шнитке эти идеи были близки. «Все, что существует как якобы новое, вся сегодняшняя музыка – это уже было! Было – было – было!» [5, с. 46]. Он был современником и активным участником художественных процессов, формировавших стилистику музыкального постмодерна. Естественно, эти приемы нашли выражение в его творчестве, в частности, в Концерте для смешанного хора, которому посвящена наша работа.

В этом масштабном сочинении, сочетающем современный музыкальный язык с жанровой основой русского духовного концерта, Шнитке удалось избежать соблазнов и искушений в виде чисто внешнего использования церковных форм и поверхностного прочтения молитвенных текстов. И все же, жизнь сочинений духовного содержания в концертных залах – история особая. Исполнение молитвенных текстов за пределами храма означает перерождение сакрального пространства в пространство **искусства**. У этой, в общем-то, элитарной музыки есть своя важная цель: привести слушателя к духовному потрясению – исцеляющему маловерие и

очищающему душу. То, зачем люди и приходят к Большому искусству. И в то же время, такие сочинения нацелены на создание атмосферы и религиозных переживаний, приближенных к храмовым.

Для постмодернизма характерна театральная постановочность, и сегодня нередко дирижеры избирают необычную форму преподнесения, чтобы усилить эмоциональное воздействие музыки. Премьера Хорового концерта Шнитке тоже не была обычной: она состоялась в июне 1986 года в Итальянском дворике музея имени А. С. Пушкина, где под управлением Валерия Полянского пел Государственный камерный хор. Из современных концептуальных исполнений можно привести в пример концерт в московском театре «Новая Опера», в рамках фестиваля хоровой музыки «Иное.3» (май 2018 г.; хормейстер – Юлия Сенюкова; режиссер – Алексей Вэйро). Каждую часть Концерта предваряло чтение фрагментов романа Франца Кафки «Процесс», а хор был выведен за пределы сцены. Отсутствие привычных границ между сценой и залом символически объединило автора – исполнителя – слушателя как равноправных участников действия. Интересное решение предложил и Теодор Курентзис. В зале Петербургской филармонии (апрель 2014), на финальном нескончаемом «Аминь» разделившийся хор сошел со сцены и, огибая зал, направился к выходу. Звук, как в богослужбном антифонном пении, получал объемность, пространственность, и постепенно затихал вдали, за пределами зрительного зала.

Интересна история создания Хорового концерта. В 1984 году, в ответ на настойчивые просьбы Валерия Полянского написать хоровое сочинение развернутой формы, Шнитке обратился к третьей главе «Книги скорбных песнопений» армянского богослова X века св. Григора Нарекаци, прожившего всю жизнь в Нарекском монастыре (не существующем ныне). Новое сочинение впервые было исполнено в Стамбуле, в бывшем православном соборе св. Ирины и имело большой успех. Позже оно

составило третью часть Хорового концерта. «Я сначала написал одну его часть (третью). И думал, что это и есть весь концерт, одночастный <...> Казалось бы, сочинение на христианский, да еще армянский текст могло вызвать негативное отношение турецкой публики. Но, как ни странно, оно понравилось и через день было повторено. Однако, <...> мне сразу стало ясно, что Концерт нуждается в досочинении, – одна часть слишком активна и не дает какого-то итогового ощущения формы в целом, формы, которая дошла бы до кульминации, разверзла ее и содержала итоговое успокоение. И я тогда, использовав три раздела из той же главы «Книги скорби», написал еще три части» [13, с. 267].

Решив расширить свой замысел, Шнитке использовал уже все разделы третьей главы, которые органично выстроились в четырехчастный цикл, имеющий единую драматургическую линию: от благоговения – через плач и покаяние – к очищению и укреплению веры:

I. «О Повелитель сущего всего, бесценными дарами нас дарящий...»

II. «Собрание песен сих, где каждый стих наполнен скорбью черною до края...»

III. «Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов...»

IV. «Сей труд, что начинал я с упованием и с именем Твоим...»

Названия частей в авторской рукописи отсутствуют. Для армян «Книга скорбных песнопений» («Нарек») стала национальной святыней, ее считали чудотворной. Шнитке, вероятно, в богословской поэзии тысячелетней давности привлекла та страстная устремленность к Богу, которой он не находил в современном ему мире. Сделанный Наумом Гребнёвым перевод усиливал литературность молитв, но он не искажил высокий смысл Слова средневекового монаха.

Молитвенные тексты Нарекаци строятся как внутренний покаянный монолог. Все 95 глав его Книги обозначены как «Слово к Богу, идущее из

глубины сердца». Печаль, мольбы кающегося – от осознания собственного несовершенства и греховности – определили преобладающе сумрачный, внутренне сосредоточенный мир музыки Шнитке. Эта особенность была трагично усилена в оформлении советской пластинки художником Юлией Перевезенцевой (1989 год). Подавляющая чернота, мрак духовный! Лицо молящегося обращено не к Богу, а к земле. Основное впечатление – безнадежность, богооставленность: человек придавлен своими грехами и одинок.

Сегодня изменилось восприятие этой музыки. Порожденное трагическим ощущением духовной несвободы, царившей в СССР, оно очистилось от политического контекста. И на первый план вышла собственно музыка, скрытое в ней человеческое и надличное. На миниатюре XII века (иллюстрация к «Книге скорбных песнопений») Григор Нарекаци показан в предстоянии Богу. Молящийся взывает к Создателю из тьмы греховной, но он обращен к Свету. Духовные устремления Шнитке также были обращены к Свету, и они отражены в его Хоровом концерте.

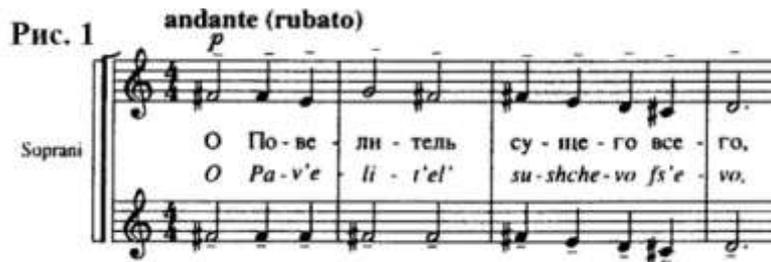
Шнитке сохранил такие важные жанровые признаки русского хорового концерта, как обращение к молитвенному Слову, возвышенно-этическое содержание, пение *a capella*. И главное – символическую и сакрально-мистическую функции концерта – торжество Веры. Но во многом он и отошел от традиции: в качестве литературной основы использовал армянскую духовную поэзию, свободно трактовал особенности русского православного пения, сочетая их с современным гармоническим языком.

Музыкальное пространство Хорового концерта Шнитке организывает вполне сознательно, выстраивая интертекстуальное поле, в котором символичны все детали. Характерная для постмодернизма и для самого Шнитке полистилистика в Хоровом концерте выражена неявно, и в то же время возникают постоянные аллюзии на знаменный распев и барочную имитационную полифонию, византийские распевы-юбилании и

протестантский хорал, полнозвучные аккорды русского хорового концерта и аскетичные «пустые» кварто-квинтовые созвучия средневекового органума. Разнородные элементы Шнитке органично сплавляет в универсальный стиль христианской духовной музыки, единый во времени и пространстве. Это произведение человека мира, обращенное к людям и к Богу.

Постмодернистская музыка в целом выступает как элемент глобализации, всеобщего универсализма. Сторонники глобализации считают ее явлением прогрессивным, так как она позволяет осознавать единство мировой культуры. Так считал и Альфред Шнитке, человек, во многом, европейского самосознания. Противники же справедливо указывают, что в результате универсализации из музыки устраняется очень важное ее качество – национальный смысл и подтекст. Национальный мелос размывается, национальные элементы музыкального языка – лады, мелодические попевки, ритмические формулы – фрагментируются и становятся элементами сознательного конструирования. Некоторая интонационная нейтральность характерна и для Концерта Шнитке: преобладают постепенность, опевания, хроматика, постоянная диссонантность, а в развитии – оstinатность и формульность (ц. 4), но музыка при этом не теряет в выразительности.

С самого начала в Концерте создается мистическое ощущение отстраненности от суетности современного мира. Негромкое звучание хора рождается словно бы в сумрачном пространстве средневекового храма. Из того, что *над* текстом, что выше слов. Первая часть («О Повелитель сущего всего, бесценными дарами нас дарящий...») сразу устанавливает высшую точку абсолюта – Бог есть все и есть во всем – неведомый и страшный, но, в то же время, близкий и милосердный. И перед лицом Творца душа человека исполнена благоговения.



Начальная интонация (fis-e-g-fis) обрисовывает очертания барочного символа «креста», лишённого страдательной уменьшенной интервалики. (рис. 1) Сопровождаемая аскетичными кварто-квинтовыми созвучиями в духе средневекового органума, тема звучит как своего рода католический символ непознаваемого. Следом – в стремительном восхождении – мелодическая линия обретает силу и диссонантность, словно выражая и напряженность духовного усилия молящегося, и сам повергающий в трепет облик Творца.

Аскетичность и яркая экспрессия, рациональное и эмоциональное – контрастные сопоставления становятся важным средством выражения в Концерте. Символично в концерте сопоставление двух образных сфер – скорби и Божественного Света. Не случайно использованы в крайних частях тональности си минор и Ре мажор, ассоциирующихся, прежде всего, с Высокой мессой И. С. Баха, символично выстраиваются и тональности частей цикла: си – до – ля – си (ре), – образуя обращенный барочный крест.

Для создания ощущения храмового звучания Шнитке использует целый ряд сонорных эффектов: приемы антифонного пения, орнаментальные вокализы в духе византийских юбилейных первых веков христианства, хоральные эпизоды, экспрессивные стреттные малосекундовые наложения (III часть, ц. 32). Эти заложенные в хоровой партитуре акустические эффекты особенно проявляются при исполнении в храме. Не случайно в 1988 году Валерий Полянский и его Камерный хор записали Хоровой концерт Шнитке в Софийском соборе г. Полоцка.

«Книгу скорбных песнопений» Григора Нарекаци называют также книгой «песен-плачей», чему наиболее соответствуют средние части Концерта. Сумрачно-суровые средние части объединяет ведущая роль плачевой нисходящей секундовой интонации.

Во II части («Собрание песен сих, где каждый стих наполнен скорбью черною до края...») Святой Григор Нарекаци соединяет всех в своих молитвах, не отделяя себя ни от падших, ни от праведных перед престолом Создателя:

Для праведных писал я и для грешных,
 Для утешающих и безутешных,
 И для судящих, и для осужденных,
 Для кающихся и грехом плененных...

Рис. 2

The musical score consists of several staves. The top staff is the vocal line with lyrics in Russian and Latin. Below it are staves for piano accompaniment, including Tenor (T), Alto (A), and Bass (B) parts. Red boxes highlight the initial 'Aliliuia' phrase in the vocal line and the corresponding piano accompaniment parts for the vocal line and the lower voices (Tenor and Bass).

Два пласта хоровой фактуры выражают разные молитвенные состояния. (рис. 2) Аскетичное звучание мужских голосов образует своеобразное гармоническое остинато: повторяемый возглас «Аллилуйя» разбивается на слоги, произносимые поочередно на звуках до минорного трезвучия. Женское моление строится из горестных малосекундовых

интонаций – мелодических раскачивающихся (es–d, затем es–d–cis–d) и гармонически наслаивающихся. Вместе они образуют колышущуюся экспрессивную вертикаль – многоголосое стенание, плач сердца.

Неизменно повторяемый возглас «Аллилуйя» – восхваление Бога – имеет сквозную смысловую направленность. Впервые прозвучавший в конце I части (ц. 24), проведенный через горестно-плачевые стенания, в конце II части он расцветает радостно-ликующим перезвоном (ц. 18).

Третья часть, написанная ранее других, – наиболее драматичная («Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов...»). Пафос самообвинения, взрывы чувств, горестные стенания – все это вызвано осознанием духовной немощи человеческой, бессилием перед суетностью мира.

ис. 3

III

andante mosso
ppp

Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов, всем, кто постигнет суть сего творенья.
Es'em, kto vniknet v sushch-nost' skor-bnykh slov, vsem, kto postignet sushch-s'e-go tvo-ren'-ya.

ум. 4
ум. 3

ppp

Знаки покаянной скорби наполняют часть. Сумрачное звучание мужских голосов напоминает сдержанно-суровую средневековую монодию. В основе темы лежит оstinatная попевка (рис. 3), которая, развиваясь, все более насыщается страдательной уменьшенной интерваликой (ум 4, ум. 3, ум. 5). К теме присоединяются стонущие вокализы сопрано с малосекундовыми раскачками, с восточными увеличенными секундами, создавая еще один экспрессивный план звучания. Обилие хроматики, темброфонических и динамических контрастов ведет к эмоциональной перегруженности музыки. Но она заложена и в самой поэзии.

IV часть – самая короткая, но и самая важная. Финал – это смысловой итог, достигнутая просветленность, обретенная крепость веры. С упованием на святое благословение к Богу смиренно обращается не просто молящийся

человек, но Человек Творящий, Шнитке-композитор. Символически значимый текст хорошо слышен в прозрачных аккордах мягко диссонантного хора (Сей труд, что начинал я с упованием...).

Психологический колорит части ассоциируется с православным храмом, со светящимися золотом древними иконами, мерцающим светом свечей. Переливчатость ладовой переменности си минор – Ре мажор усиливает впечатление. Протянутые звуки сопрано – словно летящее эхо под сводами. Свет финала неярок, но это свет Надежды.

Заключительный возглас «Аминь», поочередно повторяемый во всех партиях хора (26 голосов!), звучит как голоса верующих, присоединяющихся к молению словами понимания и согласия. Этот многоголосый повтор словно размыкает земное пространство и время, растворяясь постепенно в Иных пространствах, в Вечности.

Хоровой концерт Альфреда Гарриевича Шнитке неизменно находит своего слушателя. И хотя неподготовленному человеку непросто «считывать» все наслоения стилевых аллюзий, это не мешает воспринимать музыку эмоционально, наслаждаясь полифонией смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бевз С. В. Хор в творчестве А. Шнитке: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М, 2001. 241 с.
2. Васильева Н. Э. Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблема фактуры: Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб, 2000. 333 с.
3. Высоцкая М. С. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну / Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. – М.: Моск. консерватория, 2011. 439 с.

4. Дабаева И. П. Духовный концерт в творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX века: Дисс. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2001. 241 с.
5. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура», 1994. 304 с.
6. Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2000. 286 с.
7. Лиотар Ж. Ф. Состояние постмодерна / ; пер. с фр. Н.А. Шматко. – СПб.: Алетейя, 2013. 159 с.
8. Хватова С. И. Русский духовный концерт второй половины XX века: Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2006. 233 с.
9. Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. М.: «Советский композитор», 1990. 347 с.
10. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. М.: Издательство «Композитор», 2008. 228 с.
11. Хржановский А. Ю. Альфред Шнитке: Статьи. Интервью. Воспоминания о композиторе. Издатель М.А. Троянкер, М.: ARCADIA, 2014. 517 с.