

**Юрий Паисов**

**Хоровое  
творчество  
Георгия  
ДМИТРИЕВА**

Государственный институт искусствознания  
Министерства культуры Российской Федерации

Академия хорового искусства  
Федерального Агентства по культуре и кинематографии  
Российской Федерации

**Юрий Паисов**

# **Хоровое творчество Георгия Дмитриева**



**С приложением MP3 диска**

**Москва, 2007**

Рецензенты:

Доктор искусствоведения *И.И.Никольская*

Кандидат искусствоведения *Н.Ю.Плотникова*

Кандидат искусствоведения *Д.Ю.Храмов*

Публикуемое исследование – первая книга, целиком посвященная творчеству Г.П.Дмитриева. Известный композитор и крупный музыкально-общественный деятель, Заслуженный деятель искусств России Георгий Дмитриев – автор множества ярких произведений самых разных музыкальных жанров, сложившийся за последние 25 лет как выдающийся мастер хорового письма. В пяти главах монографии рассматриваются его индивидуальный композиторский почерк, образный строй, выразительные средства и оригинальные концепции светских и духовных опусов, написанных на глубокие художественно-поэтические, церковно-канонические и житийные тексты.

Одновременно с эволюцией хорового стиля композитора за последнюю четверть века, как показано в книге, сложилось и окрепло его тесное творческое содружество с выдающимся дирижером, профессором В.С.Поповым и возглавляемыми им хоровыми коллективами Академии хорового искусства. Благодаря этому на редкость результативному и удачному музыкантскому альянсу были впервые исполнены более 15 крупных циклических произведений Дмитриева, большая часть которых записана на компакт-дисках. В итоге появилась возможность снабдить книгу не только нотными и фотоиллюстрациями, но и реально звучащей музыкой в виде диска с записью сочинений, ставших частицей современной хоровой классики. (ПРИЛОЖЕНИЕ – МРЗ-диск). Талантливо озвученные исполнительские интерпретации станут приятным сюрпризом и ценным дополнением для заинтересованного читателя из числа не только музыкантов, но и любителей певческого искусства.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

|                                                                         |            |
|-------------------------------------------------------------------------|------------|
| От автора .....                                                         | 5          |
| Вслушайтесь в гармонию хора! (Вместо предисловия) .....                 | 7          |
| Введение .....                                                          | 12         |
| <b>ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. СВЕТСКАЯ МУЗЫКА .....</b>                              | <b>31</b>  |
| <i>Глава первая.</i> Произведения исторической тематики .....           | 32         |
| «Из "Повести временных лет"» .....                                      | 36         |
| «Космическая Россия» .....                                              | 48         |
| «Старорусские сказания» .....                                           | 60         |
| «Stabat Mater dolorosa» .....                                           | 78         |
| «Китеж всплывающий» .....                                               | 81         |
| <i>Глава вторая.</i> Светские хоровые циклы .....                       | 93         |
| «Песни безвременья» .....                                               | 97         |
| «Четыре стихотворения Иннокентия Анненского» .....                      | 110        |
| «Апостол правды» .....                                                  | 121        |
| «Ясный свет» .....                                                      | 126        |
| «Священные знаки» .....                                                 | 134        |
| «Братские песни» .....                                                  | 143        |
| «Шесть хоров на стихи русских поэтов» .....                             | 146        |
| <b>ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ДУХОВНАЯ МУЗЫКА .....</b>                              | <b>155</b> |
| <i>Глава третья.</i> Произведения на церковно-канонические тексты ..... | 157        |
| Всенощное бдение .....                                                  | 158        |
| Messe in D .....                                                        | 176        |
| «Завещание Николая Васильевича Гоголя» .....                            | 192        |
| <i>Глава четвертая.</i> Песнопения святым .....                         | 208        |
| Первые песнопения святым .....                                          | 211        |
| «Праведная Русь» .....                                                  | 216        |
| «Симфония ликов» .....                                                  | 226        |
| «Преподобный Савва игумен» .....                                        | 235        |
| «Куликовский триптих» .....                                             | 253        |
| «Земля высoka» .....                                                    | 258        |



|                                                                                               |         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| <i>Глава пятая. Опера-оратория «Святитель Ермаген»</i> .....                                  | 268     |
| Особенности сюжета и литературной основы .....                                                | 270     |
| Композиция, жанр, драматургия .....                                                           | 273     |
| Музыкально-выразительные средства, образы, стиль .....                                        | 279     |
| <br>Заключение .....                                                                          | <br>308 |
| Литература .....                                                                              | 317     |
| <i>Приложение I: Сведения о хоровых произведениях Г. Дмитриева</i><br>(основной список) ..... | <br>319 |
| <i>Приложение II: Дискография</i> .....                                                       | 331     |
| Содержание прилагаемого МРЗ диска<br>«Хоровое творчество Георгия Дмитриева» .....             | <br>334 |
| Об авторе книги .....                                                                         | 338     |

## От автора

По мере развития мысли о музыке, наряду с фундаментальными трудами, учебниками, руководствами к сочинению, многотомными «историями музыки...», монографиями о композиторах-классиках, в России и в СССР стали периодически появляться (особенно часто в XX веке) и книги о крупных композиторах-современниках, продолжающих творить (или, по крайней мере, живших во время написания этих книг), находящихся в расцвете сил и таланта либо в стадии становления индивидуального музыкального стиля.

Таковы, например, написанная и впервые изданная еще при жизни композитора (и потому охватывающая, естественно, только малую часть его творческого наследия) «Книга о Стравинском» Б.Асафьева (Л., 1929), «Георгий Свиридов» А.Сохора (М., 1964, 1972), «Сергей Слонимский» А.Милки (Л., М., 1976), «Вадим Николаевич Салманов» В.Рубцовой (Л., 1979), «Творчество Родиона Щедрина» М.Тараканова (М., 1980), «Ростислав Бойко» В.Викторова (М., 1985), «Николай Сидельников» Г.Григорьевой (М., 1986)... (называю здесь в хронологическом порядке, понятно, только некоторые из десятков подобных монографических изданий).

Но за последние 10-15 лет книги такого рода издавались у нас все реже. Между тем, сегодня, при явном дефиците литературы по основным музыкальным жанрам, остро ощущается нехватка исследований, которые помогли бы заинтересованному читателю – музыканту-исполнителю, студенту, педагогу, исследователю (не говоря уж о многочисленной армии просвещенных любителей музыки) – не только удовлетворить свой профессиональный интерес и творческую пылкость, но и правильно расставить акценты в широком, трудно обозримом море современной (в широком понимании этого слова) и совершенно новой музыки. Необходимостью хотя бы частично восполнить этот пробел и вызвано к жизни данное исследование, посвященное одному из ведущих мастеров современной музыки.

Работа создавалась в основном по плану Государственного института искусствознания в 2002–2003 годах, дополнительные разделы – о произведениях 2003-2005 годов и часть Введения – написаны в течение лета и осени 2005 года по плану Академии хорового искусства.

Автор приносит глубокую благодарность Зав. Отделом музыки Института М.Г. Арановскому и рецензентам И.И. Никольской, Н.Ю. Плотниковой (ГИИ), Д.Ю. Храмову (АХИ) за ценные рекомендации, учтенные при подготовке книги к печати.

Особую признательность автор выражает В.С. Попову, блистательному первому интерпретатору – вместе с руководимыми им Мужским и Смешанным хорами Академии хорового искусства – большинства хоровых сочинений Г.П. Дмитриева, рецензировавшему книгу на Учебно-методическом Совете вуза и написавшему к ней Предисловие.

Декабрь 2005 г.

## ВСЛУШАЙТЕСЬ В ГАРМОНИЮ ХОРА!

### (Вместо предисловия)

Сегодня вряд ли кто-нибудь усомнится в том, что за последние 15-20 лет *хоровая музыка* России в сравнении с другими музыкальными жанрами развивалась более стремительно и результативно. Один из наглядных примеров – творчество Г.П. Дмитриева, начиная с 90-х годов сосредоточившего свои усилия на сочинении хоровых произведений.

Ю.И. Паисов, автор ряда крупных теоретических и историко-аналитических исследований, избрал в качестве объекта изучения хоровую музыку Георгия Дмитриева. Исследователь поставил перед собой очень трудную задачу и успешно ее решил. Сложные процессы, происходящие в современном композиторском творчестве, и, в первую очередь, хоровые сочинения Дмитриева, на мой взгляд, проанализированы в этой книге убедительно, основательно, со свойственной автору четкостью и красочностью музыкально-образных характеристик.

Выбор данной темы исследования вполне оправдан и, по-моему, глубоко символичен: Дмитриев сегодня – видная фигура в музыкальном искусстве. Ведь кроме таланта и высокой профессиональной оснащенности, отточенной композиторской техники, владения мастерством хорового письма, Георгия Дмитриева, как показано в книге, характеризует и заметно выделяет среди его современников – собратьев по композиторскому «цеху» – пристальное внимание в творчестве к историческому пути России, ее героям, иной раз несправедливо забытым, выдающимся историческим деятелям, подвижникам веры православной, вопросам жизни Духа. В этом – крепость и сила его творческой позиции, а в музыкальном языке и интонационном строе его хоров – глубокая национальная почвенность музыкального стиля, испытавшего, с одной стороны, благотворное воздействие Русской идеи, философии серебряного века, а, с другой, – положительное влияние традиций русской музыкальной классики – от Мусоргского и Римского-Корсакова до Шостаковича и Свиридова.

Я также ощущаю в творчестве Дмитриева две взаимосвязанные составляющие, которые теперь довольно редко встречаются в таком сочетании: первая из

них – тонкое и верное понимание певческой природы хоровой музыки; вторая – повышенный интерес к русской истории, ее настоящим героям, к святым праведникам, к национальной художественной традиции. В этом отношении композитор Дмитриев и его творчество – не только крупное художественное явление, но и, безусловно, самобытный феномен русской культуры. И чем раньше мы поймем важность для нас названной глубинной содержательной основы искусства, тем скорее поможем возродиться нашему национальному самосознанию.

Правда, в последние десятилетия основополагающее направление в русской национальной музыкальной культуре – *искусство хорового пения* – переживает не лучшие времена. Интерес к хоровой музыке и хоровым концертам значительно снизился. Можно назвать несколько причин этой неутешительной тенденции. Пожалуй, главная причина – понижение исполнительского мастерства многих ведущих профессиональных коллективов и потеря значительной части слушательской аудитории. Но, как ни странно, в это же время творчество некоторых композиторов становится необычайно плодотворным именно в хоровой сфере. Как объяснить это явление? Ответ, думаю, в следующем. Для композиторов, в чьем творчестве крепнет опора на глубинные национальные традиции, интерес к вокально-хоровой музыке становится приоритетным. Это подтверждается творчеством Г. Свиридова, Н. Сидельникова и ныне здравствующих Р. Щедрина, В. Рубина, других мастеров. К этим именам в первую очередь следует добавить имя Г. Дмитриева, композитора, который на первом этапе своего творческого пути отдавал предпочтение инструментальной музыке, а в последние десятилетия основное внимание уделяет вокально-хоровому жанру.

В наши дни, в связи с изменением общественно-политической и экономической ситуации в стране, большинство композиторов сочиняют по заказу. Но этот заказ не всегда соответствует творческим устремлениям композитора. В этом случае профессиональная оснащенность и талант выручают автора, и он часто создает высокохудожественные произведения. Но, несомненно, индивидуальность композитора наиболее ярко раскрывается тогда, когда он творит по своему внутреннему побуждению. Именно в таких случаях композитор становится подлинным философом или летописцем, ярким поэтом или критиком окружающей действительности и выбирает такие жанры и формы, в которых его художественные концепции воплощаются наиболее полно. Как раз поэтому, думаю, – и это вполне закономерно – в творчестве Дмитриева последних десятилетий вокально-хоровая музыка приобрела ведущую роль.

Композитор получил отличное музыкальное образование, окончил Московскую консерваторию и аспирантуру. Он направил свою энергию к самостоятельному накоплению знаний, уделяя особое внимание современным достижениям в композиторском творчестве. Он не просто знакомится с теми или иными художественными направлениями, но и основательно анализирует их

сущность, делая глубокие обобщения. В результате этой работы появились его труды по композиции и инструментоведению. Все вместе взятое и обеспечило высокую профессиональную оснащенность Г. Дмитриева как композитора. Она дает ему возможность находить для каждого музыкального образа самые необходимые и точные выразительные средства.

Яркий талант Г. Дмитриева раскрылся для меня при первом же знакомстве с его музыкой. Это была оратория «Из «Повести временных лет»». С тех пор наша творческая дружба прошла серьезную проверку на прочность. Большинство хоровых сочинений композитора впервые были исполнены коллективами Академии хорового искусства и Большого детского хора Радио. Это – «Всенощное бдение», «Завещание Н.В. Гоголя», «Stabat Mater dolorosa», «Старорусские сказания», «Симфония ликов», «Священные знаки», «Преподобный Савва игумен», «Песни безвременья», «Ясный свет», «Шесть хоров на стихи русских поэтов», «Братские песни», «Китеж всплывающий» и другие. Поэтому с уверенностью могу сказать, что я хорошо знаком с вокально-хоровым творчеством Г. Дмитриева.

И вот передо мной – большое исследование, посвященное именно этой теме. Я рассматриваю его как событие чрезвычайное: считаю, что это серьезная победа Ю.И. Паисова как исследователя. Специальной литературы, посвященной современному хоровому творчеству, у нас очень мало. А в данном случае перед нами – объемистый, солидный труд о хоровом творчестве нашего современника. В поле зрения Ю. Паисова всегда были композиторы, создающие хоровую музыку. Это и мастера прошлого (особенно хочу отметить его капитальную монографию об А.Т. Гречанинове), и те, кто творит сегодня.

Обращение любого музыканта к творчеству современного композитора всегда ответственно вдвойне. В случае удачи научное исследование может усилить интерес к его творчеству. Так как многие премьеры сочинений Г.Дмитриева проходили с участием хоров, руководимых мною, то ответственность, которую Ю.И.Паисов взял на себя как автор первой монографии о Г.Дмитриеве, я как музыкант вполне понимаю и разделяю.

Сегодня неоспоримо, что творчество Г.Дмитриева несет в себе глубокое духовное содержание, о чем свидетельствует как его строгий, взыскательный отбор текстов для хоровых произведений и их оригинальная компоновка, так и сама музыка, ее высокий художественный строй. Поэтому уверен, за ней – большое будущее.

Публикуемый труд на эту тему – первый в своем роде, столь основательно и широко освещающий феномен музыки Дмитриева – позволит полнее и глубже понять значение этого композитора для нашей культуры.

Хочу верить, что книга найдет путь к заинтересованному читателю.

*Народный артист СССР, лауреат Государственной премии  
и премии «Триумф», профессор В.С.Попов*



## ВВЕДЕНИЕ

В периоды глубоких общественных перемен, социальных потрясений и перестроек, при смене историко-экономических формаций на первый план в искусстве закономерно выступает музыка, связанная со словом, – вокальная, в первую очередь, – хоровая. Ибо интонируемое художественное слово позволяет резче, конкретнее, яснее выразить средствами искусства ключевые идеи произведения, полнее донести до сознания слушателя квинтэссенцию идейно-художественной концепции автора. Так было и в отечественной музыке последней четверти XX века, когда достигло апогея хоровое творчество Г.Свиридова, Р.Щедрина, А.Шнитке, Н.Сидельникова, а затем и их младших современников.

Поэтому сосредоточение интересов композитора на хоровом творчестве – явление сегодня нередкое. Такая моно-жанровая избирательность, имеющая в каждом конкретном случае особые причины, наследует давнюю традицию русской музыки, развивавшейся долгое время главным образом в сфере хорового искусства. В разные исторические эпохи ее представляли В.Титов и Н.Калашников, М.Березовский и Д.Бортнянский; в XX веке – А.Гречанинов, А.Кастальский и П.Чесноков, затем (во второй половине столетия) – Г.Свиридов и В.Гаврилин...

В новых исторических условиях, при обновлении содержания, идейного потенциала (особенно после распада СССР и коммунистического лагеря), жанрового спектра современной музыки и самого состава реально работающих (а не только числящихся в списке творческой организации) композиторов, в хоровом творчестве России происходит не просто очередная и естественная смена поколений, но и смена лидеров. На авансцену выходят другие главные действующие лица... И среди них все заметнее выдвигаются на передний план представители среднего композиторского поколения, в ряду которых выделяется значительностью, яркостью и последовательностью отстаивания художественного идеала в творчестве фигура Георгия Дмитриева.

Владимир Мартынов, Кирилл Волков, Геннадий Белов, Анатолий Киселев, Валерий Кикта, Алексей Ларин, Дмитрий Валентинович Смирнов – каждый из них в той или иной мере отдал дань в своем творчестве не только светской, но и духовной музыке, создаваемой в последнем десятилетии века гораздо интен-

сивнее, чем прежде. Но наибольшей концентрацией в сфере духовно-музыкальных сочинений и глубиной раскрытия темы исторической судьбы России отмечено в упомянутый период творчество Георгия Дмитриева. С середины 90-х годов основной тон в хоровом творчестве России начинает задавать музыка этого мастера, весомо пополняющая этически значимый, важный для современной художественной культуры пласт сочинений исторической, духовной святоотеческой тематики.

Примечательно в этой связи мнение композитора: «Хоровой жанр следовало бы считать (по крайней мере, я так считаю) основным, стержневым, магистральным жанром русской музыкальной культуры. Тому есть и национально-этнографические (фольклор), и исторические (православие), и духовные (соборность) основания»<sup>1</sup>. Добавим к сказанному, что неиссякаемый, растущий с годами интерес Г.Дмитриева к хору был органичным развитием и продолжением проявившегося у него ранее влечения к сольно-вокальной лирике. Им созданы более полутора десятков циклов романсов и песен на стихи крупнейших поэтов XIX–XX веков. Причем ряд сравнительно более поздних хоровых опусов сочинен на тексты излюбленных композитором классиков русской поэзии, чьи произведения избирались им в качестве литературной основы камерно-вокальной музыки (Пушкин, Блок, Бунин, Ахматова).

В творческом портфеле композитора – произведения разных сфер и жанров: светские и духовные; симфонические, вокальные, оперные, камерно-инструментальные, музыка для кинофильмов.

На рубеже 70–80-х годов публикой и музыкальной критикой были отмечены исполнения в Москве его Второй симфонии и симфонической хроники «Киев», Скрипичного концерта, «Сивиллы» для флейты и камерного оркестра, струнных квартетов... Но наибольшим успехом сопровождались премьеры его хоровых сочинений в 80–90-е годы. Именно с этого времени творчество Г.Дмитриева становится все более общественно востребованным, достигает расцвета и больших художественных высот, что подтверждают учащающиеся в тот период исполнения и записи его музыки. В большой мере этому способствовало возрождение громадного пласта духовных песнопений в отечественной исполнительской практике и то, что, по словам композитора, в 90-е годы «стало возможным не только писать православную музыку, но и исполнять ее» (23, с. 11).

Сказанным объясняется выбор темы первой книги о Г.Дмитриеве, предлагаемой вниманию читателей: она посвящена исследованию произведений того музыкального жанра, который занял ведущее место в творчестве композитора.

<sup>1</sup> Из беседы Г.П.Дмитриева с Р.С.Докучасвой 11 апреля 2002 года // Академия хорового искусства: от училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий. – М., 2006. С. 194–195.

Но, прежде чем перейти к освещению избранной темы исследования, необходимо остановиться на важнейших поворотах, основных вехах творческого пути композитора и на особенностях музыкально-исторического контекста, в рамках которого эволюционировал его музыкальный стиль.

Георгий Петрович Дмитриев родился 29 октября 1942 года в Краснодаре, в семье военного врача. После трех лет обучения в Краснодарском музыкальном училище он по совету Д.Шостаковича в 1961 году поступает в Московскую консерваторию. Окончив консерваторию в год ее столетия (1966) по классу композиции Д.Кабалевского, а затем и аспирантуру того же вуза (1968), Дмитриев самостоятельно продолжает изучать композиторскую технику на высоких образцах музыки Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Онеггера, Лютославского и расширяет свой художественный кругозор в общении с такими выдающимися музыкантами, как П.Булез, Л.Берио, Я.Ксенакис, К.Штокхаузен, В.Лютославский, А.Шнитке, Э.Денисов, Г.Свиридов, Б.Чайковский.

Эти творческие контакты существенно повлияли на эстетическую позицию и композиторскую технику Дмитриева. Освоив приемы серийного письма, он уже в 70-е и в более поздние годы индивидуально трактовал и применял его, зачастую в сочетании с другими композиционными системами. Из внемузыкальных художественных впечатлений на формирование композитора, по его словам, более всего повлияла великая русская литература (не случайно среди его ранних мемориальных опусов – концертная симфония «Памяти Александра Сергеевича Пушкина»).

Это признание подтверждается и явным предпочтением, отдаваемым отечественным авторам при выборе художественно-поэтической основы сольно-вокальных и хоровых произведений.

В течение ряда лет Г.Дмитриев успешно совмещает композиторскую практику с педагогической, музыкально-критической и научно-исследовательской деятельностью, обнаружив разносторонность интересов и опубликовав за четверть века целый ряд статей и книг по вопросам оркестрового письма (по-своему продолжая традицию исследования возможностей симфонического оркестра в трудах Н.А.Римского-Корсакова, С.Василенко и других композиторов XX века)<sup>2</sup>. В 1969–1983 годах он преподает сочинение, инструментовку и полифонию в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных.

С 1988 по 1992 год – в результате первых демократических выборов – Дмитриев работал Председателем Правления Союза композиторов Москвы, секретарем Правления и первым заместителем Председателя Союза композиторов СССР, с 1992 года – председателем Международной ассоциации компози-

<sup>2</sup> Дмитриев Г. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. – М., 1973, 1991. Его же: О драматургической выразительности оркестрового письма. – М., 1981.

торских организаций (стран СНГ), а с 1993 – председателем Русского музыкального товарищества.

В последующем десятилетии он сосредоточивается на сочинении музыки, что благотворно сказалось на творческой продуктивности, заметно возросшей в 90-е годы. В том же десятилетии вполне сложилась действенная и до сего дня художественно-эстетическая позиция композитора, базирующаяся на глубоком интересе музыканта к широко понимаемой теме России.

При этом его композиторские искания, разветвляясь все шире и дальше вглубь веков, по линии все более внушительного охвата событий и идей русской истории, проходят последовательно через три этапа. На первом из них Г.Дмитриев стремился воплотить в музыке, главным образом, художественные произведения из классики отечественной литературы; на втором – его интересовали, в первую очередь, судьбы и деяния выдающихся личностей, вошедших в историю страны и русского искусства. Так, в программной симфонии «Памяти А.С.Пушкина» (1979) на протяжении четырех частей цикла прослежены и оригинально музыкально воплощены основные вехи жизни и личная судьба Пушкина; в оратории «Космическая Россия» (1985) – мир идей К.Э.Циолковского и свидетельство Ю.А.Гагарина, первым увидевшего Землю из космоса; в «Завещании Николая Васильевича Гоголя» (1997) – духовная основа личности писателя, определившая в конечном счете направленность творческой эволюции и всей его жизни.

На третьем этапе, продолжающемся и сегодня, композитор задается целью раскрыть и отобразить в музыкальном произведении *суть духовно-национального характера*. В ряде опусов, посвященных православным святым, автор воплощает типические черты такого характера у людей, избравших праведный путь служения Богу и благу России («Прощание митрополита Филиппа с Соловецким монастырем» – II часть симфонии «Праведная Русь»; кантата «Преподобный Савва игумен», опера-оратория «Святитель Ермаген»).

В этом свете представляется естественным и закономерным, что историческая тематика, разрабатываемая в ряде сочинений Г.Дмитриева 70-80-х годов, позднее соединяется, переплетается и сливается с темой подвижничества православных святых, включая тех, кто совершал исторические подвиги на благо России. Именно на пересечении двух этих тем – исторической и свято-подвижнической – родились лучшие сочинения Г.Дмитриева 90-х годов.

Глубинный источник, из которого композитор черпал вдохновение и материал для своего творчества с молодых лет, по его собственному признанию, – русская литература. Писатели и поэты пушкинской поры и более ранней (от автора «Повести временных лет» до М.Ломоносова), а также представители серебряного века, с их ярчайшими художественными произведениями и трудными личными судьбами, и современные авторы (Ю.Кузнецов, Ю.Кублановский)

служили для композитора неиссякаемым кладом образов и идей, бесценным по качеству и изобилию духовным наследием великой русской культуры.

Определенное влияние на формирование индивидуальной позиции композитора оказали идеи русской религиозно-философской мысли рубежа XIX–XX веков. Они и через сто лет после зарождения остаются необычайно актуальными. И стимулированная возросшим религиозно-национальным самосознанием, широко обсуждавшаяся тогда идея соборности, и «новое русское возрождение» (А.Блок), и по-разному трактованная Вл. Соловьевым, Вяч. Ивановым, И.Ильиным, С.Булгаковым так называемая Русская идея до сих пор будоражат сознание тех современных музыкантов, художников, кто ощущает себя наследником русской культуры серебряного века. В их числе – и Г.Дмитриев. По его словам, начиная с 70-х годов, многие его сочинения объединяет найденная им тогда «идея религиозной духовности» (23, с. 10).

За последние 10–15 лет в России сложилось весьма своеобразное, стойкое ответвление современной духовно-концертной музыки – песнопения о святых. Их создавали разные композиторы, но ни у кого из них не появилось за этот промежуток времени такого обилия композиций данной тематики и столь впечатляющего жанрового их разнообразия, как у Дмитриева. Его перу принадлежат несколько многочастных хоровых симфоний, симфоний-концертов, монастырская кантата-житие, опера-оратория, тропари и хоры, посвященные разным православным святым. В них, как и в литературных житиях, важны для нас не только и не столько последовательность и совокупность самих благих деяний, поступков, подвигов, сколько их глубинная мотивация, основанная на неколебимых устоях веры. Композитор привлекает для этих сочинений тексты не только художественно-поэтические, но и заимствованные из старинных литературных жанров – летописей, стихир, духовных стихов, житий святых...

В подобной творческой ориентации Г.Дмитриева немаловажна его родословная, в частности, то, что дед композитора (по отцу) был священником. Не только индивидуальные склонности и склад личности музыканта, но, несомненно, и генетические духовные корни рода оказали влияние на предпочтение, которое он стал отдавать духовному песнетворчеству в 90-е годы.

Правда, у Дмитриева нет музыки для богослужения. Тем не менее, во множестве его сочинений – не только духовных, но и светских – мистические образы, глубинный духовный подтекст оказываются неотъемлемой частью содержания. При этом он ратует за «верное понимание слова духовность – как религиозность (к сожалению, в последнее время оно подчас толкуется неоправданно расширительно)» (23, с. 10).

По словам автора, духовность «подпитывала», в частности, его хор «Желание» из цикла на стихи И.Анненского (1980), хоровой цикл «Ясный свет» на стихи А.Блока (1988), 3-й струнный квартет (с вплетением напева «Единород-

ный Сыне», 1972), 4-й квартет «Притчи по Матфею» (издан как Квартет в 12-ти притчах, 1980), квартет саксофонов «И увидел я новое небо и новую землю» (1990), камерный виолончельный концерт «Dona nobis pacem» (1984), Третью симфонию «Misterioso» (1989), двойной концерт для клавесина и контрабаса «Сцена» (программное название подразумевает диалог Пилата и Христа, 1980) – см. 23, с. 10.

Одновременно с поворотом в сторону духовного песнетворчества, характеризующим композиторские искания Дмитриева 80-90-х годов, радикально меняется и общая ситуация в русском хоровом искусстве последнего десятилетия века. После заключительного съезда Союза композиторов РСФСР (1990) слагает с себя полномочия Председателя этого творческого союза и уезжает за границу Р.Щедрин. Тогда же или несколько ранее в составе третьей волны эмиграции из России и СССР переселяются в Западную Европу, Америку и некоторые другие композиторы: С.Губайдулина, Н.Корндорф, А.Раскатов, Л.Грабовский, А.Пярт, Д.Смирнов (Москва), Е.Фирсова, Е.Земцов, С.Кортес...

В 90-е годы один за другим уходят из жизни корифеи отечественной музыки: Н.Сидельников (1992), Э.Денисов (1994 – катастрофа, 1996 – смерть), Г.Свиридов (1998), А.Шнитке (1998), В.Гаврилин (1999)...

При разнообразии направлений и эстетических позиций авторов, в хоровом творчестве не было открытого противоборства художественных течений. Однако наметилось явное противостояние некоторых из них. Г.Свиридов, заявляя о своей приверженности традициям русской классической школы (Мусоргского, Бородина, Рахманинова), не принимал модного в 60-е годы увлечения новыми техниками композиции. Большинство авторов хоровой музыки не восприняли тогда серийного метода сочинения – даже те, кто, как В.Салманов, опробовал этот метод в инструментальных опусах. К Свиридову примыкали и творили в стиле, близком свиридовскому, В.Рубин, Р.Леденев, А.Николаев, В.Кикта, А.Микита в Москве; В.Гаврилин, Ю.Фалик, Г.Белов, А.Королев – в Ленинграде (Петербурге). Этих музыкантов можно условно назвать композиторами свиридовского круга. Для них развитая мелодия, широкий вокальный распев с опорой на песенные формы и песенность в широком смысле слова как жанровое свойство становятся главными стилеопределяющими качествами.

С другой стороны, первым советским авангардистам – А.Волконскому, Э.Денисову, А.Шнитке, С.Губайдулиной, еще в 60-е годы взявшим на вооружение технику нововенской школы и продолжавшим до конца отстаивать ее принципы в своем творчестве, фактически противостояли в последней четверти века и некоторые представители другого композиторского поколения, родившиеся в середине столетия, – например, А.Ларин, В.Генин в Москве, Д.Смирнов в Петербурге.

Что касается Г.Дмитриева, то он естественно чередует и органично синтезирует в своем хоровом творчестве тональную, модальную и серийную техни-

ки. Его изобретательная современная композиторская техника и устойчивая приверженность русской теме позволяют по-своему, стилистически оригинально решать разнообразные, сложные художественные задачи.

На развитие хорового творчества современной России существенно влияли и процессы, происходившие в других видах искусства, особенно в области литературы, книгоиздательстве – за 90-е годы было издано множество замечательных книг, в том числе тех, публикация которых еще в 80-е годы была бы невозможна: историографические труды, литературные памятники, летописи, жития святых, сборники духовной поэзии... Некоторые из них послужили литературной основой для новых хоровых опусов. Тогда же и несколько ранее, в 80-е годы, усиливается интерес отечественных композиторов к исторической тематике.

В этом отношении показательны две оратории на историческую тему, повествующие о становлении Киевской Руси как государства, о Крещении Руси и написанные почти одновременно: «Житие князя Владимира» А.Королева (1981) и «Из “Повести временных лет”» Г.Дмитриева (1983). Хотя оба сочинения созданы главным образом на основе одного средневекового литературного памятника – «Повесть временных лет», затрагиваемые в них события совпадают лишь отчасти: в одном случае акцент сделан на деяниях одной исторической личности, а в другом рассказ ведется о нескольких правителях Древней Руси. В первой из ораторий действие разворачивается на протяжении правления князя Владимира (980-1014), а во второй охвачен обширный период развития Киевской Руси – от призвания варягов до начала периода междоусобиц и половецких нашествий. Вместе же обе оратории сюжетно дополняют друг друга и могли бы рассматриваться как монументальный историко-эпический диптих об интереснейшей эпохе из истории Киевской Руси.

Под стать этим двум ораториям еще два сочинения, посвященные событиям из древнерусской истории, – «Сказание о Борисе и Глебе» Г.Корчмара (1980) и «Плач об Андрее Боголюбском, великом князе Владимирском» В.Генина (1987). Одновременно в хоровом творчестве растет интерес к житиям святых (житийные черты присущи в той или иной степени и названным произведениям).

Большая оратория и кантата – циклические опусы для хора с оркестром, ориентированные на крупные, значительные темы, – еще продолжали развиваться в 80-е годы в ораториях Г.Дмитриева, В.Успенского, Г.Белова, кантатах А.Шнитке, Ю.Буцко. Но уже наметилась тенденция к отказу от монументальных форм и исполнительских составов (из пяти ораторий В.Калистратова 1978–1987 годов в четырех нет оркестра; только оратория «Ярославна» на тексты «Слова о полку Игореве» и народные написана для хора, солистки, чтеца и оркестра). А в 90-е годы традиция большой оратории почти совсем иссякает.

Даже крупные художественные замыслы, связанные с воплощением исторической тематики, умещаются теперь в рамки более компактных исполнительских составов.

Новые очертания приобретала к концу века и камерная хоровая лирика на авторские поэтические тексты. Причем эволюция хоровых жанров в рассматриваемый период происходила одновременно и наравне с эволюцией индивидуальных хоровых стилей; оба процесса интенсивно взаимодействовали. Еще в 80-е годы возрос интерес отечественных композиторов к поэзии серебряного века и, шире, всего XX столетия. В этом плане показательны хоровые циклы С.Губайдулиной на стихи М.Цветаевой, Э.Денисова на стихи В.Хлебникова, Г.Дмитриева на стихи И.Анненского.

Определенную идейно-образную эволюцию претерпевает в этот период и творчество Г.Дмитриева. После хоровых циклов на стихи поэтов-шестидесятников XIX века, а также Т.Шевченко, он обращается в 80-е годы к стихам А.Ахматовой («Реквием»), А.Блока, И.Анненского, а в начале 2000-х – к текстам К.Бальмонта, Д.Мережковского, иеромонаха Романа... В 90-е годы творчество композитора фокусируется в сфере духовной музыки и достигает более высокой ступени зрелости.

Радикальные перемены в хоровом искусстве России последней четверти XX века стали неизбежными, главным образом, благодаря вновь появившейся возможности публикации и исполнения православных песнопений. С тех пор к непрерывающейся в своем развитии традиции светской музыки добавляется духовная, насильственно приостановленная в своей исторической эволюции на несколько десятилетий, начиная с 20-х годов. Творческие интересы большой группы композиторов – авторов хоровой музыки – в 90-е годы устремились к религиозной тематике, и чуть ли не главный приток новых хоровых сочинений составили тогда именно духовные произведения. К ним тяготели почти все композиторы – и консерваторы-традиционалисты, и авангардисты; многоопытные мастера и авторы, только вступающие в активную творческую жизнь. Поэтому в последнем десятилетии века две сферы композиторского творчества – духовная и светская – опять (как и в дореволюционное время) функционируют вместе в органичном взаимодействии.

80-е годы стали для некоторых композиторов периодом переходным от творчества в сфере светской музыки к сочинению духовных песнопений. В их числе – В.Рубин. В его четырехчастной оратории «Аленушкины сказки» на стихи И.Бунина (1983) примечательна вторая половина цикла. В III части самим названием «Старый колокол» предопределено обилие звонных эффектов – красочные переливы аккордов, пение на звенящие слоги. А в финале, синтезирующем темы других частей, образным центром и смысловым итогом произведения становится образ Богородицы, чей лик проглядывает с небес в поэтич-



ной картине благостного сияния природы (отражение бунинской идеи центра мироздания). Эти образы во многом предвосхитили идею следующего крупного сочинения мастера, «Светлое воскресение» (1989) для смешанного и мужского хоров, солистов и оркестра. Музыка, написанная в основном на церковно-канонические тексты, тем не менее предназначена не для богослужения, а для концертного исполнения.

Рубежное сочинение С.Губайдулиной на пути к духовной музыке – семичастное «Аллилуйя» для хора, оркестра, органа, дисканта и цветковых проекторов (1990). Хотя хор в нем выступает эпизодически, в чередовании с оркестровыми интермедиями, его роль в произведении – ключевая. Большей частью певцы интонируют слово «Аллилуйя». А в финале солист запевает древнерусский гимн «Да исполнятся уста...».

Если в СССР светская и духовная музыка развивались изолированно друг от друга (церковные песнопения вплоть до 80-х годов могли сочиняться у нас только «в подполье»), то в 90-е годы названные сферы интенсивно взаимодействуют, и в этом – отличительная особенность последнего «отрезка» века. Творчество большинства авторов хоровых сочинений разделилось тогда на два параллельных русла – светское и духовное, причем, многие композиторы перенесли акцент на сочинение хоров духовного содержания. При этом светская хоровая музыка продолжает развиваться, испытывая определенное благотворное влияние и идейное подпитывание со стороны музыки духовной.

Важнейшим завоеванием композиторов России в последней четверти XX столетия было возрождение духовной традиции, возвращение к творчеству в сфере жанров духовной кантаты, концерта, литургии, всенощной... Всплеск интереса к духовному песнетворчеству, приходящийся на середину и конец 80-х годов (время, совпавшее с празднованием 1000-летия Крещения Руси – 1988), вызвал к жизни множество замечательных произведений Н.Сидельникова, А.Шнитке, Р.Щедрина. В последнем десятилетии века жанровый спектр духовной музыки заметно расширился, влечение к религиозной тематике в творчестве охватило большую часть композиторов.

В хоровых произведениях Г.Дмитриева 80–90-х годов отчетливо высвечивается *новый тип героя*, отвечающий христианской морали. Создание его сопряжено с поиском идеала в древнерусской истории, с воплощением образов и фигур исторических, известных из национальной истории и легендарной старины, музыкально воссоздаваемых на основе использования литературных и историко-документальных памятников<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Поиски и возрождение идеалов святости становятся особенно актуальными и необходимыми сегодня – в обществе, охваченном тотальной коммерциализацией, захлестываемом пропагандой «золотого тельца» и безудержной погоней за наживой.

В соответствии с обновлением содержания, тематики, художественной концептуальности в произведениях 80–90-х годов меняется и их жанровый облик. Как «новое слово» в ораториальном жанре, сказанное после множества ораторий советских композиторов, представляющих собой чисто светские произведения, воспринималась оратория Дмитриева «Из “Повести временных лет”» – историко-эпическое произведение с мистическим подтекстом, возобновляющее связь ораториального жанра с исконно присущими ему духовными корнями.

Позднее те же черты – соединение историко-хроникальной сюжетности с житийно-эпической повествовательностью – были органично вплетены в оперу-ораторию «Святитель Ермоген» (1999) и кантату «Преподобный Савва игумен» (2000). Опыт написания духовной оратории был удачно развит автором при создании житийных оперы и кантаты. Закончив эти опусы на рубеже столетий, Дмитриев признал, что ключевым звеном художественного замысла обоих сочинений было «музыкальное воплощение духовного национального характера... В этом, – подчеркивал он, – я вижу сегодня главную для себя идею и творческую задачу» (23, с. 12).

Ко времени восстановления прерванной на несколько десятилетий отечественной традиции духовного песнотворчества относится и возрождение целого ряда древних жанров православной музыки и зарождение некоторых новых. Первым из православных музыкально-литургических циклов после долгого перерыва возвращается в композиторское творчество литургия. Наряду с оригинальными сочинениями для православной службы, с 80-х годов начинаются опыты реставрации древнерусских песнопений. В числе молодых композиторов, обратившихся тогда к таким опытам и к сочинению музыки для клиросной практики, был В.Мартынов. Широкое распространение получила его Херувимская, удачно стилизованная в романтическом стиле XIX века и многократно исполнявшаяся в духовных концертах и за богослужением. В то же время он реконструировал в стиле древнерусского многоголосия литургию на основе строчного пения («Строчная литургия», 1983–1984), неоднократно звучавшую на богослужении у митрополита Питирима.

На рубеже 80–90-х годов после 85-летнего перерыва (если вести отсчет от появления «Всенощной» Рахманинова) в отечественной музыке возрождается жанр всенощного бдения. Почти одновременно к нему обратились Г.Дмитриев, Н.Лебедев в Москве и В.Успенский в Петербурге. Исполненное вскоре после завершения «Всенощное бдение» Г.Дмитриева для смешанного хора (1990) было воспринято как «новое слово» в православной певческой практике, выделившееся по стилю и музыкальному языку среди традиционных образцов этого жанра.

За последние 15–20 лет существенно расширился круг духовных хоровых концертов. Вновь появившись в композиторской практике конца 60-х годов

после полувекового перерыва, хоровой концерт полтора десятилетия развивался только как светский жанр, а затем в середине 80-х распространился и на область духовной музыки. Композиционные формы, состав и протяженность цикла новых духовных концертов переменны в весьма широких пределах. Художественные вершины в данной жанровой сфере – духовные концерты А.Шнитке и Н.Сидельникова.

Еще более оригинальный, национально специфичный опыт расширения жанровых границ духовной музыки был связан с введением в круг духовно-концертных сочинений особого жанра музыкального жития, сложившегося в русской композиторской практике 80–90-х годов XX века. Основываясь преимущественно на житийных, летописных текстах, этот жанр составил по сути дела музыкальную аналогию известному жанру древнерусской литературы, привлекаемому авторами в качестве композиционно-образного прототипа при создании музыкальных произведений, структурно адекватных литературным житиям.

На рубеже 80–90-х годов, хронологически совпавшем с границей двух разных эпох в истории современной России, в искусстве особенно остро ощущалась необходимость восстановления связи времен, которая нарушилась после насильственного изгнания из творчества отечественных композиторов и долгого забвения «живых отголосков» (К.Р.) святой темы. Если в западном искусстве эта связь не прерывалась и образы святых не переставали волновать изображение музыкантов (назовем в качестве лишь некоторых вех такие духовные оратории, как «Христос» и «Легенда о святой Елизавете» Ф.Листа, «Жанна д'Арк на костре» А.Онеггера, оперу «Святой Франциск Ассизский» О.Мессияна), то на русской почве в этой области произошел длительный разрыв традиции.

Закономерен поэтому возросший в переходный период интерес композиторов к судьбам святых мучеников, страстотерпцев: их подвиги, увесоченные в литературных житиях, дают возможность строить произведение на историко-документальной основе и побуждают задуматься над одним из «проклятых», вечных философских вопросов – о смысле жизни. Судьбу России связывал с подвижничеством святых Г.Федотов. «Новая Россия, – писал он еще в 30-е годы, – вооруженная всем аппаратом западной науки, прощла равнодушно мимо самой темы «Святой Руси», не заметив, что развитием этой темы в конце концов определяется судьба России»<sup>4</sup>. Согласно современным представлениям, «пламя святости, загоревшееся, когда русский народ принял христианство, никогда не угасало. Живет оно и до сих пор»<sup>5</sup>.

Указанные причины объясняют возобновившийся в последней трети XX века интерес к свято-подвижнической тематике, причем, не только в музы-

<sup>4</sup> Федотов Георгий. Святые Древней Руси. – М., 1990. – С. 33.

<sup>5</sup> Крещение Руси и наши первые святые. – М., 1991. – С. 24.

ке, но и в других видах искусства. Среди множества произведений, посвященных святым, особой популярностью пользовались повесть Д.Жукова «Аввакум», полотно И.Глазунова, фильм А.Тарковского «Андрей Рублев» с музыкой Вяч. Овчинникова, театральные спектакли о царях-страстотерпцах или овсянных ореолом святости: «Царь Федор Иоаннович» А.К.Толстого с музыкой Г.Свиридова (московский Малый театр), «И аз воздам» С.Кузнецова (о гибели семьи последнего русского царя), «Павел I» Д.Мережковского (театр Советской армии)... Произведения такого рода подхватывают и продолжают традицию, не прерывающуюся у представителей Русского Зарубежья – писателей И.Шмелева, А.Ремизова и Б.Зайцева (дважды посещавшего Валаамский монастырь и создавшего о нем ряд произведений), художников Николая и Святослава Рерихов.

Названные перемены способствовали не только возрождению древнеправославной тематики, канонических образцов церковного искусства, старинных клиросных жанров, но и расширению образно-тематического диапазона духовных хоров. Повсеместно зазвучала не только традиционно- православная музыка, клиросные песнопения, но и образно-тематически родственные им произведения, не входящие в круг церковного обихода: хоры на духовные стихи и жития святых, покаянные песнопения и многое другое.

Среди первых современных сочинений о русских святых – «Былина о Борисе и Глебе» Ю.Буцко для баса и хора а cappella (1972). Она выделилась необычностью жанра, композиции и тематизма. Автор использовал напев и текст, а также форму духовного стиха, записанного от народного сказителя И.Заволоко. В этой хоровой обработке фольклорного образца основные события из жития святых князей отражены сжато в рамках традиционной формы вариаций на неизменную мелодию.

А в 80–90-е годы в этом образном тематическом ракурсе зарождается упомянутый жанр музыкального жития, получивший за последние 15–20 лет наибольшее распространение среди нетрадиционных жанров православной музыки. Музыкальное житие, возникающее, как было отмечено, по аналогии со своим генетическим предтечей, пра-жанром литературного жития, также основано на повествовании о житии святого, но разворачиваемом здесь музыкально-драматургически – в формах хорового, кантатного, оперно-ораториального, мистериального цикла и в соответствии с сюжетно-житийной литературной канвой.

Драматичная судьба выдающегося политического деятеля русского Средневековья, основавшего столицу Северо-Восточной Руси – Владимир, получила своеобразное музыкальное воплощение в произведении В.Генина «Плач по Андрею Боголюбскому, великому князю Владимирскому» для солистов и хора (1987). Искания В.Генина в рамках темы святости продолжило его музыкальное житие в форме хорового цикла «Исповедь блаженного Августина» (1989–1990). На этот раз в качестве главного героя выступает еще более древ-

ний святой, живший в первые века христианства (354–430), когда христианская Церковь еще не была разделена на западную (католическую) и восточную (православную) ветви.

Обращение к образам раскольников-староверов – давняя традиция русского искусства, развиваемая в произведениях П.Мельникова-Печерского и Н.Лескова, М.Мусоргского и Р.Щедрина. Продолжая эту традицию, К.Волков впервые воплотил в музыке образ духовного вождя старообрядцев – в пятнадцатичастной житийной мистерии «Аввакум» для чтеца, сопрано, тенора, баритона и смешанного хора (1990–1991). Созданное на тексты из «Жития протопопа Аввакума» (XVII век), это произведение – первая столь развернутая музыкальная версия жития Аввакума.

Жанровые черты музыкального жития отчетливы и в двух сочинениях Г.Дмитриева, созданных на рубеже веков, – опере-оратории «Святитель Еромоген» (1999) и духовной кантате «Преподобный Савва игумен» (2000)<sup>6</sup>. При всей специфике содержания, житийная опера и житийная кантата сохранили у Дмитриева четкую номерную структуру, традиционную для крупных музыкально-циклических композиций данного типа.

Обращение Г.Дмитриева к хору, хоровому звучанию вызывалось разными художественными задачами на отдельных этапах творческого пути. В сравнительно раннем вокально-симфоническом сочинении «Сантана» (1983) хоровая звучность использовалась автором преимущественно как особая тембровая краска, дополняющая звучание симфонического оркестра, и служила созданию сонористических эффектов. В 80-е годы композитор гораздо чаще использует хор в качестве самостоятельного «инструмента», единственного или основного средства музыкального прочтения интонируемого слова. Предпочтение, все чаще отдаваемое Дмитриевым различным составам хора а cappella перед смешанными – вокально-инструментальными составами, сопряжено с тенденцией к углублению духовного начала и тяготением к православной певческой традиции. Вместе со стремлением к воспеванию православных святых появляется и ряд акапельных хоровых симфоний Дмитриева, и произведения на церковно-канонические тексты, и даже латинская Месса в весьма редком ныне варианте – для пения а cappella.

В сфере музыкально-выразительных средств и композиторской техники для Дмитриева характерен свободный отбор приемов, составляющих гибкую систему индивидуального мышления. Оригинально использует он выразительные возможности гармонии. Наряду с традиционными терцовыми аккордами, композитор нередко вводит обороты и целые ряды кварт- или квинтаккордов

<sup>6</sup> Еще ранее (в 1983 году) житийные черты проявились в оратории «Из "Повести временных лет"», особенно выпукло в III части, повествующей о равноапостольной княгине Ольге.

как особый эффект при создании загадочных, мистических образов. Аккордовые цепи выстраиваются подчас вне привычных тональных оборотов, как подчиненные инерции поступенного движения, законам линейных, а не более привычных функциональных связей. При одновременном звучании двух-трех аккордовых пластов линии их движения соотносятся по принципу зеркального отражения: одна из них оказывается интервальным обращением другой.

Так же геометрически выверенно вводится и целотоновый лад – как структурная основа некоторых мелодий и аккордов в хоровых опусах Дмитриева. Достаточно разработанные музыкальной теорией и практикой классической музыки (например, в геометризованных конструкциях – секвенциях, терцовых рядах, аккордике Н.Римского-Корсакова), возможности этого лада получают органичное развитие в музыке Дмитриева. Например, с делением октавы пополам связано транспонирование на тритон, а затем и контрапункт (в концовке пьесы) разновысотных вариантов мелодии-темы третьего из «Старорусских сказаний» («Казнь»).

Столь же типично для целотоновых конструкций выделение увеличенного трезвучия в качестве основной, опорной гармонии (квази-тоники) либо объединение таких трезвучий большесекундового соотношения в целотоновый кластер, как в конце русалочьей песни (V часть той же симфонии-концерта).

Существенный отпечаток наложило на музыкальный язык и стиль Дмитриева полифоническое мышление. Композитор широко использует эффекты контрастной полифонии, объединяя в ней не только отдельные голоса, но и многоголосные тематические пласты. В других случаях, не ограничиваясь эпизодическими имитационными переключками голосов, весьма характерными для разных композиторских стилей (в большинстве случаев современная композиторская полифоническая техника сводится именно к этим элементам имитационной полифонии), Дмитриев встраивает в хоровые композиции фугированное изложение на серийной основе. Свободно-атональные или серийные каноны и фугато, создавая плотную, густую вязь полифонических хитросплетений голосов на основе единой темы, способствуют драматизации образов и вводятся, как правило, на кульминационных этапах развертывания формы. Таковы канон в V части (эпизоде нашествия) оратории «Из «Повести временных лет»» («Придоша иноплеменицы на русьску землю»), фугато в хоре «Казнь» (III часть симфонии «Старорусские сказания»), в сцене восстания из оперы «Святитель Ермоген»... На композиции такого рода вполне правомерно распространить тезис С.И.Танеева, относящийся к началу XX века: «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. – М., 1909. – С. 10.

Особый интерес представляет разновидность так называемой гармонической, или аккордовой полифонии, иначе говоря, полифонии гармонических пластов, движимых относительно друг друга по принципу зеркального голосоведения. Не относящийся ни к имитационной, ни к контрастной полифонии (контрапунктирующие слои здесь тематически не контрастируют, а являются интонационно родственными, взаимно-обратимыми), этот вид полифонии занимает положение как бы промежуточное между двумя основными, только что упомянутыми видами.

Что касается полифонии Дмитриева в целом, то по отношению к ней остается в силе давнее изречение А.Шенберга: «Мы обращаемся к новой эпохе полифонического стиля, и, как в прежние эпохи, созвучия становятся результатом голосоведения: оправдание только через мелодическое!»<sup>8</sup>.

Изобретательно и уместно использует Дмитриев новые возможности звуковысотной организации музыкальной ткани, открываемые серийной техникой композиции. Как известно, вокальные, в том числе хоровые, жанры по сравнению с инструментально-симфонической музыкой, более мобильной и открытой ко всевозможным новшествам, отличаются большей устойчивостью певческой традиции, громадной силой инерции, немалой консервативностью в отношении использования и внедрения в композиторскую практику новых выразительных средств, особенно тех, которые относятся к сфере музыкальной интонации. Поэтому на протяжении XX века большинство музыкально-лексических нововведений первоначально апробировалось в инструментальной и симфонической музыке, а уж затем некоторые из них постепенно приживались в вокально-хоровых опусах, порой видоизменяясь и приспособляясь к характерной для них специфике певческой интонации<sup>9</sup>. Не удивительно, что в русской хоровой музыке серийные композиции стали появляться лишь в 80-90-е годы – значительно позднее, нежели в инструментально-симфонической музыке и в опусах зарубежных композиторов с участием хора.

Кроме того, каждому автору, дерзающему на то или иное новшество, вводимое в хоровую партитуру, нельзя не считаться с тем, как оно будет воспринято и претворено в реальной певческой и хормейстерской практике, опирающейся на давние традиции и на сравнительно ограниченные (в силу объективных исторических факторов) исполнительские возможности конкретного хорового коллектива. Поэтому многим композиторам, выступающим в роли новаторов-первопроходцев, приходится идти на определенный риск, сопря-

<sup>8</sup> Schönberg A. Harmonielehre. – Wien, 1949. – S. 466 (первое изд. – 1911).

<sup>9</sup> Особая осторожность советских композиторов в применении многих новаций, приходящих с Запада, объяснялась диктовавшейся партийными директивами длительной борьбой в СССР с так называемым формализмом в музыке.

женный с опасностью неприятия партитуры, которая может показаться музыкантам трудноисполнимой или недоступной для восприятия слушателем. Возможно, поэтому большинство отечественных авторов, пишущих для хора, либо вообще не применяли серийной техники, либо использовали ее в хоровых партитурах редко и фрагментарно. ГДмитриев, наряду с ЭДенисовым, был среди первых русских композиторов, введших серийные хоровые композиции или эпизоды в свои произведения.

В этой сравнительно новой и специфичной области композитору свойственна, впрочем, определенная избирательность в применении типовых мелодико-интонационных структур. Ему чужда пуантилистская манера письма (во всяком случае, в пределах вокального тематизма). Он избегает тотально-изолированной хроматизации мелодики, свойственной классикам нововенской школы и призванной исключить какие-либо ассоциации с тональной системой. В арсенале Дмитриева – техника построения серии, как правило, из четырех симметричных равновеликих сегментов, по три звука в каждом. Охватывая, таким образом, все двенадцать тонов, упомянутые звенья-сегменты функционируют в качестве составных частей общей – серийной – комбинации тонов и вместе с тем сохраняют собственную, действующую внутри каждого сегмента, автономную иерархическую структуру, формируемую на микродиатонических взаимоотношениях звуков. При этом звенья серии сохраняют определенные ассоциации с нормативной, сравнительно несложной мелодической интервалликой и привычным интонационным строем тональной системы, что, конечно, облегчает исполнение музыки<sup>10</sup>.

На формирование музыкального языка ГДмитриева в отдельные периоды решающее влияние оказывали разные виды художественного синтеза. Как подчеркивает сам композитор, «исходить необходимо из традиций. Некоторые музыканты говорили мне, что в хоровой музыке я более консервативен, чем в симфонической, и это вполне естественно, поскольку в певческих жанрах роль традиции весомее, тем более, что духовная музыка – область Служения, а не самовыражения» (23, с. 10).

В сочинениях ГДмитриева 90-х годов, в том числе и в хоровых, значение художественного синтеза возрастает. «Мой синтез, – говорит композитор о «Завещании» на слова Н.Гоголя, – атональная, алеаторическая, тональная музыка, вызывающая аллюзии. В цикле есть и серийная тема.... Здесь есть и разные виды фактуры (алеаторическая, одноголосная). Все эти средства использованы

---

<sup>10</sup> Отмеченная особенность тематической структуры немаловажна именно для певцов, поскольку они, в отличие от музыкантов-инструменталистов, могут опираться в исполнении музыки не на фиксированный строй оркестра или отдельного инструмента, а лишь на собственный музыкальный слух и профессиональные певческие навыки.



в высшей степени рационально, хотя и интуицией подсказано очень многое» (21, с. 15).

Иначе говоря, композиторская техника Г.Дмитриева, включающая в качестве составных частей открытия и достижения авангардной музыки XX века – атональность, серийную технику, алеаторику, естественно вписывается в процесс освоения отечественными мастерами новых средств в рамках европейской музыкальной традиции. Вслед за мастерами старшего поколения – Р.Щедриним, Э.Денисовым, А.Шнитке, С.Губайдулиной, Б.Тищенко, обратившимися к упомянутым новациям несколько ранее, музыка Г.Дмитриева начиная с середины 70-х годов обогащается упомянутыми компонентами современной композиторской техники.

Музыкальный стиль Г.Дмитриева складывается постепенно как синтез черт новых, индивидуализированных и традиционных, генетически производных от разных ветвей музыкальной классики. Ладогармонически он вбирает в себя современную расширенную тональность, атональность, ориентируемую преимущественно на серийную технику, и эпизодически вводимые формы полигармонии, политональности. «Я считаю, – отмечает Дмитриев, – что композитор должен быть хорошо оснащенным в техническом отношении..., что способно сделать его композиторскую палитру более разнообразной... Последние десятилетия XX столетия – это время различных синтезов: жанровых, стилистических, технологических. Композиторская “политехничность” – из проявлений того же ряда»<sup>11</sup>.

Так, контрапунктирующие пласты геометризованных аккордовых рядов, гармонических секвенций, выстраиваемые обычно Дмитриевым по принципу зеркального голосоведения, восходят к технике музыкального конструктивизма, характерной, в частности, для Римского-Корсакова и Стравинского.

В интонационной сфере, напевных мелодиях, особенно характерных для духовных опусов 90-х годов, ощутима преемственность стиля Дмитриева от песнопений серебряного века, в первую очередь, С.Рахманинова, П.Чеснокова, А.Гречанинова... Иные критики подчеркивают в стиле Дмитриева опору на русскую мелодику, «чувство русской интонации» (В.Задерацкий), генетическую связь со стилем М.Мусоргского. Так, по мнению М.Лобановой, у Дмитриева «в поисках истоков, интонационной достоверности... ощутимы связи с наследием Мусоргского. “Хочу правды” и “хочу сказать ее по-новому” – так можно было бы перефразировать классическую формулу русского национального мироощущения применительно к произведениям Г.П.Дмитриева» (18, с. 45). Светские хоры Дмитриева из числа мистически одухотворенных музыкальных кар-

<sup>11</sup> Из беседы с Р.Докучаевой. – 1, с. 201

тин на стихи А.Блока, К.Бальмонта, И.Анненского, А.К.Толстого («Ясный свет», «Святой Боже», «Благовест» и другие) весьма последовательно и самобытно продолжают в современном творчестве песенно-романтическую традицию Г.Свиридова.

Другой, контрастирующий первому, стиливой пласт хоров Дмитриева интонационно-гармонически более связан с новой музыкой второй половины XX века – Денисова, Щедрина, Пендерецкого, Лютославского.

Иначе говоря, сложно-многосоставный, синтезирующий хоровой стиль Г.Дмитриева объединил в себе индивидуальные черты с отголосками разных стиливых влияний – от средневековой монодии (в песнопениях о святых) до русских классиков серебряного века. К примеру, архаический тематизм с признаками старинных распевов характеризует I– II части симфонии «Праведная Русь», геометризovanно-выверенные гармонические секвенции, стилистически перекликающиеся с музыкой Римского-Корсакова, встроены в I часть «Старорусских сказаний». Напевы в характере русской народной песни отличают III часть кантаты «Преподобный Савва игумен» и третий из «Шести хоров на стихи русских поэтов» («Благовест»)<sup>12</sup>.

Национальная почвенность дмитриевского хорового стиля проявилась также в узнаваемых чертах канта, гимна, духовного концерта и других жанров характерных и для старинной православной музыки. В оригинальном авторском художественном контексте, соединенные с распеваемым словом, они становятся приметами органичного стиливого сплава: индивидуализированных интонаций и оборотов, типичных для традиционного певческого искусства.

Немаловажное значение для динамики хорового творчества Дмитриева в рассматриваемый период имели и те изменения в музыкальной жизни России, прежде всего, в хоровом исполнительстве, которыми были отмечены сложные процессы жизни искусства в эпоху перестройки. Под напором разрушительной финансово-экономической стихии, нагрянувшей на страну после развала СССР, в бедственном положении оказались многие артистические, в том числе и лучшие хоровые коллективы, бывшие на грани исчезновения и чудом выжившие благодаря энтузиазму самых стойких руководителей и участников. Многие проблемы становились особенно трудноразрешимыми с наступлением в 1992 году на территории бывшего СССР эпохи «рыночных» отношений и всеобщей коммерциализации. Даже самые именитые оркестры и хоры, носившие наименование «государственных», в лихую годину «перестроек» в большой мере растеряли былой солидный творческий потенциал.

<sup>12</sup> Другие примеры названных стиливых параллелей – в подтверждение музыкально-лексического сближения с классиками – приводятся в соответствующих главах книги.

Тем не менее, помимо утрат, связанных главным образом с понижением уровня хорового исполнительства, особенно в искусстве больших смешанных хоров, составлявших доминирующий слой советской хоровой культуры, были в рассматриваемый период и положительные явления. Конец 80-х и особенно 90-е годы принесли значительное обновление концертного репертуара благодаря заметному увеличению в нем доли духовных произведений. Отрадным новшеством оказалось рождение широкой и с каждым годом растущей сети церковно-приходских и монастырских хоров или певческих ансамблей, круг которых расширялся одновременно с открытием новых храмов и возрождением старых. Среди этих коллективов в лучшую сторону выделялись специфичностью состава и тембра звучания мужские хоры, фактически отсутствовавшие в таком качестве в течение 70-летнего периода существования советской власти и привнесшие свежую струю в современное хоровое исполнительство.

Поскольку древнерусское певческое искусство было сопряжено именно с мужским пением (по мере его развития, с появлением новых певческих школ к мужскому хору добавлялись также певчие мальчики), то обширный круг сочинений эпохи русского барокко и средневековья становится доступен для аутентичного исполнения при наличии указанных составов хора. И хотя, заметим, множество партитур партесного стиля озвучивается в настоящее время при участии женских голосов вместо детских, все же вариантом, тембро-акустически наиболее соответствующим первоначальному тембро-красочному облику произведений упомянутого стиля, остаются традиционные составы хора (мужской или смешанный – с мальчиками).

Отсюда – возникшая на рубеже 80–90-х годов в постсоветском культурном пространстве острая необходимость возрождения основных норм и особенностей древнерусской певческой практики или, по меньшей мере, тех типов хорового состава, которые складывались на заре становления традиционно-православного богослужебного пения и были предназначены для исполнения церковных песнопений. Отсюда – и закономерное рождение и функционирование большинства современных мужских хоров на базе вновь открывающихся православных храмов и монастырей: избранный темброво специфичный состав хора в таких случаях полностью соответствует самой обстановке богослужения в стенах возрожденных монастырей и, главное, духовному строю и стилистике старинных распевов.

Среди множества возникших за последние 20–25 лет мужских хоров выделялись благородством и чистотой стиля исполнения, профессионализмом и высоким исполнительским мастерством вокальный ансамбль под руководством А.Гринденко, хор Новоспасского монастыря в Москве и «Хоровая академия» под руководством А.Седова (светский хор, специализирующийся преиму-

щественно на исполнении православной духовной музыки). Лидирующее положение успел занять самый молодой из них (по исполнительскому стажу и возрасту участников) – Мужской хор Академии хорового искусства во главе с В.С.Поповым, созданный в 1989 году.

Взаимная открытость, взаимодействие и сближение двух еще недавно искусственно отторгнутых друг от друга сфер искусства – светского и церковного – реальность нынешней России. Некоторые русские композиторы, в том числе и Георгий Дмитриев, уже более четверти века работают во славу Божию, сочиняя песнопения на церковно-канонические или другие духовные тексты. Целая группа таких опусов была создана еще на рубеже 80-90-х годов или несколько ранее для мужского или смешанного хора с участием мальчиков, отразив в столь своеобразной тембральной характеристике колорит древнеправославных звучаний и связанную с этим особую ауру, определяющую образное наполнение музыки.

Г.Дмитриев, наряду с В.Рубиным, – среди первых из отечественных авторов вступил на этот путь, идя по линии сближения или, вернее, внутреннего духовного сопряжения современной музыки с древними истоками и корнями православной певческой традиции в упоминавшейся – первой своей историко-эпической оратории (1983), где, помимо мужского хора, задействован в сочетании с ним также и хор мальчиков. Если в произведение на тексты памятника древнерусской литературы включены также симфонические эпизоды (Интерлюдии) и оркестровое сопровождение пения, то в опусах Дмитриева 90-х годов те же хоровые составы выступают как самодостаточные – в пении без сопровождения, полностью совпадая с нормативным типом певческих ансамблей средневековой Руси (для мужского хора а cappella написаны две хоровые симфонии, две кантаты; для смешанного – Всенощная, «Завещание», три симфонии-концерта и другие опусы).

В этих случаях оказывается естественной адресованность названных сочинений единственному в Москве коллективу, способному должным образом не только тембрально расцвести, но и художественно убедительно исполнить столь своеобразные партитуры, – мужскому и смешанному хорам (нередко выступающим совместно) Академии хорового искусства под управлением В.С.Попова. В содружестве с этими хорами и их руководителем композитор за 20 лет успешно реализовал немало крупных художественных замыслов.

С учетом оригинального содержания, стиля и жанровых подгрупп хоровой музыки Г.Дмитриева сложилась соответствующая структура книги. Она состоит из пяти глав, посвященных рассмотрению произведений отдельных жанровых подвидов и сгруппированных в две части. Такое строение отражает то традиционное разделение на светскую и духовную музыку, которое существовало

испокон веков и за последние одно-два десятилетия было возобновлено у нас – в нынешней композиторской практике<sup>13</sup>.

Во Введении прослеживается связь хорового творчества Дмитриева с тенденциями развития отечественной музыки на современном этапе и с традициями музыкальной классики.

В Заключении, обобщающем результаты исследования, основные акценты сделаны на новаторском значении творческих достижений Дмитриева и на вхождении его хоровых сочинений в современную, быстро меняющуюся, музыкальную жизнь.

---

<sup>13</sup> Хотя границы между этими двумя сферами сегодня не столь четки и ясны, как в дореволюционной России, они все же были восстановлены с тех пор, как лет 10–15 тому назад в хоровой культуре России вновь обрело законные «права гражданства» церковно-певческое искусство, развивающееся, как известно, по своим канонам, но теперь опять интенсивно взаимодействующее с современной светской музыкальной культурой.

**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**

*Светская музыка*



## Глава первая

### ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКИ

*«Тревогой странною и радостью томимо,  
Мне сердце говорит: «Вернись, вернись назад!»  
Поэзия не в том, совсем не в том, что свет  
Поэзией зовет. Она в моем наследстве.  
Чем я богаче им, тем больше я поэт».*

И. Бунин (12.11.1916 г.)

За последние 15–20 лет в России с новой силой пробудился жгучий интерес к подлинной отечественной истории, не искаженной вульгарно-социологическими толкованиями эпохи социализма. Притом – не только в русской историографии, но и в литературе, педагогике, искусстве, издательской деятельности.

Не удивительно, что и в музыке Г. Дмитриева, всегда по-своему, ярко откликнувшегося на происходящее вокруг и на события отдаленного прошлого, весьма весомый пласт составляют сочинения на исторические темы – оратории «Из «Повести временных лет»» и «Космическая Россия», хоровые симфонии-концерты «Старорусские сказания», «Китеж всплывающий», кантата «Stabat Mater dolorosa». Историческая тематика у него в большой мере связана и с песнопениями о святых (они рассматриваются отдельно в четвертой и пятой главах) – в тех опусах, где деяния подвижников происходят на фоне исторических событий или переплетаются с ними: опера-оратория «Святитель Ермоген», симфонии «Праведная Русь», «Симфония ликов».

Глубокий интерес Г. Дмитриева к событиям и личностям историческим коренится также в общей закономерности развития искусства, периодически обнаруживающего повышенное внимание художников к историческому прошлому. Неодолимую потребность возвращения вспять, к своим корням, истокам родной культуры, к древней истории своей страны и всей человеческой цивилизации испытывали в разные времена писатели, поэты, музыканты, художники. Их естественное влечение к старине рождало и ежечасно подпитывало тот неиссякаемый творческий интерес к исторической тематике, которым были

рождены многие художественные произведения, оставившие глубокий след в истории искусства.

Очередной прилив такого интереса произошел на рубеже веков в русском искусстве серебряного века – в поэзии, драматургии, живописи, музыке. Он был сопряжен тогда не только с возросшей тягой к глубинным пластам культуры, но и с предчувствием вступления России на путь ожидаемых больших исторических перемен, с предстоящим выбором ею курса в движении к новым историческим целям.

С бунинским призывом «вернись, вернись...» (см. эпиграф) символично перекликается восклицание современного ему художника: «Вернуть, вернуть...», – писал И.Билибин, стремясь возродить в новых художественных формах романтику богатырских образов, сказочную красоту старинной деревянной архитектуры, утвари, костюмов. И.Бунин, в свою очередь, пишет на рубеже столетий стихотворение «На распутьи» как поэтический парафраз, отклик на картину В.Васнецова «Витязь на распутьи», ставшую знаменитой вскоре после ее создания. А Гречанинов тогда же (1901) сочиняет на упомянутые бунинские стихи одноименную музыкальную картину для баса с оркестром, неоднократно исполнявшуюся Ф.Шалапиным.

В этом свете вполне понятен и возникший в нашем искусстве через 100 лет столь же острый интерес к сходной художественной тематике, когда новая, «перестроечная» Россия опять оказалась на историческом распутье, очередном повороте своего пути. В конце XX века историческую эстафету русской художественной традиции серебряного века подхватывают, как уже отмечалось, современные композиторы – авторы хоровой музыки. В частности, их привлекают разные художественные пласты в поэзии Бунина. Сфера лирики, например, возбудила воображение А.Николаева (Пять хоров на стихи И.Бунина), сказочная фантастика – В.Рубина (оратория «Аленушка»), тогда как художественный интерес Г.Дмитриева к поэзии Бунина сосредоточился в области историко-эпических стихотворений<sup>14</sup>.

Одновременно в музыке наших дней продолжают эхом отзываться и трагические события двух русских революций 1917 года и Гражданской войны в России, по-своему отраженные в литературе той эпохи. За три месяца до февральской революции (13 ноября 1916 года) Бунин написал строки, раскрывающие его предвидение грядущих трагических потрясений:

А все вперед с летящей колесницы,  
А все вперед гляжу.

<sup>14</sup> В вокальных циклах «Последний шмель» и «Четыре романса на стихи И.Бунина» – это лирико-философская тематика.



Что впереди? Обрыв, провал, пучина,  
Кровавый след зари...

Позднее, всего за пол-месяца до Октябрьской революции, чутко ощущая приближающиеся катастрофические события, поэт записывает: «Снова накатуне» (10 октября 1917 года).

У Г.Дмитриева трагические события 1917–1921 годов воплощены в произведении на стихи современника Бунина – М.Волошина, чье стихотворение легло в основу финала хоровой симфонии «Праведная Русь».

Другое проявление нового в творчестве Дмитриева 90-х годов – повышенное внимание композитора к роли выдающейся личности в истории, к ее духовному миру, точке духовной опоры, в качестве которой выступает вера. Отсюда – особый образно-эмоциональный строй и идейно-содержательный стержень произведений, в центре которых оказывается фигура одухотворенной личности, будь то Н.Гоголь или православные святые: князь Александр Невский, Никита Столпник, св. Егорий, игумен Савва Сторожевский, преподобный Серафим Саровский...

Несомненны принципиальные различия в художественном методе и подходе к решению исторической темы у многих современных авторов – с одной стороны, и их предшественников – с другой. После истолкования исторического процесса с учетом, в первую очередь, движений народных масс, с позиций социального детерминизма, получившего широчайшее распространение в советскую эпоху, но зачастую упускавшего из виду истинные, скрытые пружины свершающихся событий, коренящиеся в субъективных мотивах и действиях выдающихся личностей, в 90-е годы пришло время переосмысления вульгарно-социологических трактовок истории, осознания подлинной мотивации поступков и подвигов героев, полководцев, исторических деятелей, основанной на христианской вере. В этом свете произведения современных композиторов, базирующиеся на исторической тематике, приобретают особенно актуальное звучание.

Поэтому вслед за инструментальными и вокально-симфоническими произведениями 70-80-х годов, по-разному развивающих историческую тему, в творчестве Дмитриева 90-х годов эта тема вполне естественно экстраполируется и на его духовную музыку, на те произведения, в которых на первый план выступают подвижники веры, святые, высокие церковные иерархи, бывшие не только духовными вождями православного народа, но и крупными историческими деятелями.

В этой связи нельзя не учитывать, что участвовавшее в 90-е годы обращение Г.Дмитриева к образам святых в хоровом творчестве было мотивировано в ряде случаев их высокой государственно-созидательной ролью в отечественной

истории. Поэтому и историю русской святости, отдельные этапы которой прослеживаются в его сочинениях, можно представить как неотъемлемую, важную составную часть истории государства российского. Недаром из сонма православных святых композитор избирает немало праведников, чьи деяния и судьбы неразрывно сплетены с судьбой России, выстраиваются в цепочку достопамятных вех в ее истории. Помимо упомянутых выше святых, это также князья-страстотерпцы Борис и Глеб, благоверные князья Даниил Московский и Дмитрий Донской, преподобные Евфросиния Московская и Евфросиния Полоцкая, святители Филипп и Ермоген, преподобный Сергей Радонежский и праведный Иоанн Кронштадтский, схимонахи воины Пересвет и Ослябя, преподобномученица Елизавета Федоровна, великая княжна Ольга Николаевна (на ее любимые стихи написана третья часть симфонии «Праведная Русь»). В данном случае следует говорить об органичном переплетении двух автономных, но взаимосвязанных линий хорового творчества композитора – песнопений святым и произведений исторической тематики.

Отчетливее и ярче всего историческая тема проявилась у Г.Дмитриева в сочинениях 80-90-х годов. Но, прежде чем перейти к их рассмотрению, необходимо выяснить истоки упомянутой тенденции в творчестве композитора. Первое его обращение к исторической теме относится к 70-м годам. В ряде программно-инструментальных и симфонических опусов той поры художественно оригинально запечатлены образы древнерусских героев и значительные события национальной истории. Крупнейшим сочинением того десятилетия была Вторая симфония «На поле Куликовом» (1979), законченная за год до 600-летия Куликовской битвы, широко отмечавшегося в СССР. Произведение в целом и отдельные его эпизоды имеют программные названия, в основном определяющие образный строй и концепцию этой крупной композиции («Вечный бой», «Ноктюрн», «Наплыв», «Свет Родины»). После ее исполнения В.Задерацкий отмечал: «К несомненным удачам отношу симфонию Г.Дмитриева «На поле Куликовом». По замыслу и по результату – это эпическое полотно с подчеркнуто русской окраской» (4, с. 49-50).

С тех пор русская тема надолго и прочно входит в творчество композитора, стилистически ярко освещая его произведения разных жанров. Симфония сочинялась под сильным художественным воздействием и по мотивам одноименного цикла стихотворений А.Блока. По мнению Т.Журбинской, до названной симфонии «своей привязанности к откровенно русскому началу в симфоническом жанре композитор так открыто еще не выявлял. Эта линия его творчества ярко прослеживалась в фортепианных сонатах и вокальных произведениях» (4, с. 49). Впоследствии Г.Дмитриев довольно подробно обосновал предпочтение, отдаваемое им национальной определенности в музыке, в беседе с поэтом, соавтором ряда его произведений Ю.Кублановским (7, с. 8).

Естественным продолжением этой образно-тематической линии в следующем десятилетии стала симфоническая хроника «Киев» (1981). В сочинении, посвященном 1500-летию древнерусского города, вновь проявился неподдельный интерес автора к событиям и образам давно минувших дней. Как отмечалось в рецензии на исполнение хроники, состоявшееся в том же году, композитор «успешно продолжает одну из главных линий своего творчества... Его новое сочинение “Киев”... в сжатой, словно спрессованной во времени... как бы “летописной” форме повествует о славных и героических страницах истории» (16, с. 4).

### **«Из “Повести временных лет”»**

Последующие сочинения Г.Дмитриева в русле исторической тематики создавались преимущественно в жанрах хоровой и вокально-симфонической музыки. Такова, прежде всего, оратория «Из “Повести временных лет”» для солистов, хора и камерного оркестра (1983). Многочастное произведение целиком написано на слова древнерусского литературного памятника (отбор и компоновка текстов осуществлены автором музыки), причем, в певческих партиях интонируются подлинные строки «Повести» на церковнославянском языке. В распеваемых текстах оратории сохранены лексика, фонетика и грамматика древнего языка, включая и некоторые труднопроизносимые, непривычные современному слуху слова, местоимения, в том числе «и» (её), «я» (их). Оратория эта – первое в современной русской музыке сочинение, целиком написанное на неизменный текст древнерусского памятника и сохранившее лексико-фонетическую свежесть, аутентичность звучания старинного языка, воспринимаемого многими как стилистико-поэтическое открытие<sup>15</sup>.

В выборе литературной основы произведения проявилось намерение автора, углубляясь в древние пласты истории, добраться до самых корней происхождения Руси. Об этом говорит уже название I части: «Откуда Русская земля стала есть». Лексическая сторона (сохраненные особенности старославянской лексики, колорит архаических речений, фонические оттенки древнего языка) имела в данном случае не только и не столько внешне-красочное значение (как, скажем, у Стравинского в «Свадебке»), сколько содержательное и структурообразующее (не меньшее, чем, например, латынь в католической мессе).

Специфика литературной основы в немалой степени повлияла на музыкальный язык и стиль монументально-эпической партитуры. В этой связи уместно привести наблюдение Арво Пярта, также писавшего музыку на древнерус-

<sup>15</sup> Позднее аналогичный замысел был осуществлен К.Волковым в кантате «Слово», сочиненной на подлинные (нетранскрибированные) тексты «Слова о полку Игореве» (1988).

ский текст («Канон покаянен»). По его убеждению, «выбор того или иного языка может предопределить характер произведения до такой степени, что текст во всей своей комплексности может подчинить себе полностью музыкальный строй композиции, если только дать ему возможность “творить музыку”. При таком подходе одни и те же композиционные структуры и приемы работы со словом на почве различных языков приводят к различным результатам»<sup>16</sup>.

Дмитриев не намеревался, однако, как-либо стилизовать или архаизировать музыкальный язык оратории. Он стремился, наоборот, индивидуализировать музыкальное прочтение «Повести», придав ему современную музыкальную трактовку. В интонационном строе и стилистике произведения намеки на древнерусскую монодию или церковные песнопения минимальны. Музыкальный язык и стиль оратории опираются преимущественно на серийную технику, являющуюся, по мнению автора, наилучшей выразительной средой для музыкального воплощения высокоинтеллектуальной «книжной» летописной культуры. При этом композитор ищет, как считает В.Задерацкий, «новый тип национальной музыкальной речи... русская окраска передается не столько через мелос, сколько через богатство звуковой палитры» (цит. по: 11, с. 55). И, конечно, добавим от себя, «русская окраска» привнесена в сочинение, прежде всего, пением на церковнославянском языке, фактически не переводимом ни на какой другой язык<sup>17</sup>.

Понятно, было бы неуместным экстраполировать на музыку такого сочинения стилистику, ладовую систему тональных сочинений; включение привычных музыкальных средств в данный художественный контекст воспринималось бы как явный анахронизм. По словам Т.Журбинской, «здесь нет ни цитат древнерусских распевов, ни стилизации, тем не менее партитура отмечена «иконописным» колоритом, чему способствует и архаическое звучание древнерусского текста..., отсутствие в вокальных партиях женских голосов, наконец, своеобразная драматургия тембров» (11, с. 55–56).

Части оратории выстроены по хронологическому принципу (как и положенные в их основу литературные тексты «Повести»). Пять основных вокально-симфонических разделов обрамлены Прелюдией и Постлюдией (последние, хотя и включают пение в сопровождении оркестра, но не содержат повествования о каких-либо исторических событиях).

Действие в «Повести»-оратории разворачивается на протяжении нескольких веков, охватывающих историю домонгольской Руси – от периода становления государства вокруг Киева до Крещения Руси и далее – вплоть до набегов

<sup>16</sup> *Парт Арво*. Канон покаянен. // Аннотация к компакт-диску ЕСМ 1654/55. 457834-2. – С. 15.

<sup>17</sup> В связи с этим вспоминается тезис И.Стравинского, согласно которому его «Свадебка», написанная, как известно, на диалектные тексты из русского фольклора, едва ли может открыться для нерусского (И.Стравинский. Диалоги. – Л., 1971. – С. 167).

половцев и других «иноплеменьниц на Русьску землю». Автор выбрал из «Повести» лишь отдельные ключевые эпизоды, тем не менее, композиция оратории весьма масштабна и широкообъемна. Поскольку события, описываемые в пяти частях оратории, разделены большими временными промежутками (протяженностью подчас более столетия), в качестве соединительных звеньев между ними – оркестровых «антрактов», по смыслу как бы продолжающих связную цепь явлений в упомянутых исторических «промежутках», – в цикл введены четыре Интерлюдии. Лишь III и IV части следуют друг за другом без перерыва, поскольку вошедшие в них рассказы о крещении Ольги и Владимире Крестителе оказываются логически взаимосвязанными эпизодами в истории Крещения Руси.

В композиционном обрамлении оратории (Прелюдия и Постлюдия), помимо преобладающего звучания оркестра, важна роль Летописца Силивестра (солирующий бас), открывающего и завершающего историческое повествование, подобно рассказчику, ведущему речь от автора. Кроме того, в Постлудии поют поочередно и два ангела (солирующие дисканты): «Ангель твой буди с тобою», «Ангель пред тобою предъидеть»<sup>18</sup>. В других частях цикла роль рассказчика перенимают друг у друга солисты (бас и тенор). Хор выступает в оратории то как повествователь – одновременно или поочередно с солистами, то как представитель народа (монолитной массой или отдельными хоровыми партиями).

Уже в I части, «Откуда Руская земля стала есть», именно хор начинает эпическое повествование, задавая тон дальнейшему последовательному развертыванию сюжета о происхождении Руси с незапамятных времен и о возникновении Киева. Как гласит летопись, было три брата: «Кий, Щекъ, Хоривъ и сестра их Лыбедь». Первую фразу «Повести», положенную в основу последующего изложения, хор поет с троекратным повтором в разных темброкрасочных вариантах, как бы нарочито упрочивая в памяти важнейший исходный тезис. В этом свете название древнего города могло сложиться как созвучное имени брата Кия: «И створиша градъ во имя брата своего старейшого, и нарекоша имя ему Киевъ», – провозглашает хор массивным двуктавным унисоном. Характерно, что и обрамляющий эту фразу лейтмотив Русской земли (и всей «Повести») складывается тоже из трех звуков, представляя собой замкнутый мелодический оборот в объеме большой секунды, поделенной на полутоны (как в концовке прим. 1):

<sup>18</sup> Традиционный в христианской литературе мотив предшествующего ангела как знак небесного покровительства использован также, например, в повести Н.Лескова «Запечатленный ангел» и в одноименном произведении Р.Щедрина на этот сюжет.

Пример 1

Из "Повести временных лет." I.

[ Pochissimo meno mosso (Allegro moderato) ]

D.  
A.

и на - ре - ко - ша и -

T.

и на - ре - ко - ша и -

B.

- мя е - му Ки - св. Ки - св.

- мя е - му Ки - св. Ки - св.

Этим лейтмотивом оратория начинается (в партии Летописца), им же она и заканчивается (в той же партии). В хоровой скороговорке у басов и альтов звучит далее попевка из восьми тонов. Ее хроматически извилистый, интонационно затейливый рисунок отчетливо улавливается благодаря октавному уд-

военно в партиях альтов и басов (с дублировками в оркестре) и отрывистой вокализации на фоне одновысотной речитации у остальных голосов. На древней земле около града, поет хор, обитали «мужи мудри и смыслени, нарицахуся поляне...».

Рассказ о начале независимой жизни полян сопровождается разворачиванием двенадцатитоновой темы-серии в партии солирующего баса (первоначально она прозвучала в Прелюдии), причем интонационный ряд составлен так, что тональные ассоциации, возникающие внутри четырех ее трехзвучковых сегментов, рассеиваются одновременно с началом каждого следующего сегмента, и тема в целом остается тонально децентрализованной. В интервале серийной мелодии налицо явные признаки симметрии: в роли «осевого» звука выступает тритон, делящий октаву пополам; располагающиеся «слева» и «справа» от звуковой оси (fis) интервалы являются равновеликими, а уменьшенные тетрахорды по краям ряда оказываются инверсиями по отношению друг к другу, что заметно сближает формы серии между собой, упрочивая интонационное единство мелодического построения:



С добавлением же симметричного «тринадцатого» тона с2, как отчетливо видно в приведенной схеме, зеркальность всего ряда умножается, поскольку его ракоход равнозначен его обращению, а обращение ракохода идентично основной прямой инверсии. Звукоинтонационная символика серии с ее изначально заданным порядком возврата и повторения тонов служит здесь достижению определенного художественного эффекта. Извечные войны с целью завоевания добычи и большей территории, борьба за владычество получили своеобразное отражение в «бесконечных блужданиях» мелодии, непрерывно движущейся, но не находящей какой-либо точки опоры. «И почаша сами в себе володети...», – поет рассказчик, и его повествование об усобицах и военных походах полян построено на распевах серийной мелодии, создавая впечатление об известной (с библейских времен) повторяемости многих явлений и о неизбежном возвращении цепи событий на круги своя.

Той же конструктивно упорядоченной последовательности тонов придерживаются и линии оркестровых партий. Густая сеть голосов сплетается в плотную гармонию, подчиненную линейно-полифонической логике голосоведения. Новый этап изложения темы солиста – с рассказом о трех братьях-варягах, приглашенных полянами и пришедших на Русь, – сопряжен с троскратным ракоходным проведением серийной мелодии (ц. 7). Хор называет их име-

на, акцентно выкликаемые в кратких мотивах-репликах, они звучат многократно, подобно трубным военным сигналам. Тематическая реприза части увенчивается хоровыми унисонами, с провозглашением лейтмотива: «И от тех варяг прозвася Руская земля».

Время, отделяющее эпоху княжения на Руси Рюрика и его братьев от периода правления Олега, остается как бы «за кадром» ораториального повествования, и этот исторический промежуток символически восполняет в цикле краткая *Интерлюдия I*. Клавесинное прелюдирование служит здесь своеобразным ритуурнелем, отыгрышем, «отстраняющим» от основного действия и ассоциирующимся с перелистыванием страниц летописи. По тому же принципу вводятся в цикл и три последующие Интерлюдии.

II часть, «*И прозвасиша Ольга вещей*», повествует о славном правлении Олега. Принципу преемственности в наследовании верховной власти, которого придерживались испокон веков правители государства, музыкально-символически отвечает в оратории принцип ротации серии. В этой части она излагается от следующего звука основного ряда. Рассказ о преемственности династии Рюриковичей («Умершу Рюрикови, предасть княженъ свое Олгови», – поет рассказчик) получает, таким образом, адекватное отражение в тематической структуре. На свободном контрапунктировании двух инверсий и их ротаций построена вся часть. Смешанному хору поручены здесь только унисонные мелодии. Сначала хор выступает от имени Олега. Прямая речь князя, правящего в Киеве, облечена в торжественно-эпические тона, когда он произносит исторические слова: «Се буди мати градомъ русьскимъ». Завершает часть тематическая реприза с повторением в разных тембро-риторических вариантах главной темой-серией.

II часть – единственная в оратории, основанная на полифоническом двухголосии (мелодия звучит в сопровождении медленного движения глубоких басов). Благодаря разреженной, прозрачной фактуре музыка обретает черты, сближающие ее с архаическим музицированием. Серийные цепочки, в свою очередь, могут ассоциироваться с модальной структурой древних мелодий, еще не обретших тональных устоев. Избегая явной стилизации архаики, композитор с помощью рационально подобранной комбинации современных технических приемов и выразительных средств находит убедительное художественное воплощение древнего литературного текста.

Интерлюдия между II и III частями оратории – самая протяженная в цикле. Помимо серийной тематической ткани струнного оркестра, играющего тему во всевозможных ритмических прогрессиях, она включает и сонорные эффекты (микроглиссандирование и многозвучия у духовых, неясный гул у арфы при игре ладонями и пр.). Это – словно бы языческое капище...

III часть, «*Си бысть аки зоря предъ светамъ*», посвящена событиям, сопровождавшим правление святой равноапостольной княгини Ольги, – первой на



Руси принявшей крещение. Она предстает здесь как бы в двух ипостасях: сначала как язычница – мстительная и жестокая, а затем – как мудрая правительница, первая на Руси христианка<sup>19</sup>.

Во второй половине III части рассказано о ее путешествии в Царь-град, о желании царя жениться на ней, о крещении им Ольги. Серийная фактура здесь сохраняется. Последующий четырехголосный хоровой канон основан на той же серийной теме и оказывается торжественным венцом композиции. В полифоническом многоголосии хор поет об историческом событии, положившем начало утверждению на Руси христианства: «Си бысть предътекущая крестьянстей земли, аки деньница предъ солнцемъ и аки зоръ предъ светомъ». И, как бы подчеркивая невозможность затмить торжество крещения Ольги, на фоне пения восславляющего ее хора завершается речевой диалог княгини с крестившим ее византийским царем (крещение Ольги позволило ей естественно отказать царю в бракосочетании, при этом не нанеся ему обиды, и сохранить независимость ее княжества, не нарушив верности памяти покойного мужа). Контрастное противопоставление двух планов действия посредством разных видов просодии текста позволяет резко отделить по смыслу одно от другого, одновременно возвышая распеваемый текст славения над прозой рассказываемого в ритмодекламации солиста (посрамленный царь, которому Ольга отказывает в женитьбе, как духовная дочь, отпускает ее, дав ей «дары многи»).

Постепенное разрежение хоровой фактуры (по мере того, как отдельные голоса заканчивают изложение темы и поочередно умолкают) придает канону черты симметрии. В этом отношении концовка канона оказывается зеркальным отражением начала, отмеченного столь же последовательным фактурно-гармоническим наполнением ткани.

IV часть, «*Володимерь же просвещень самъ, и сынове его, и земля его*», повествующая об исторических событиях и деяниях эпохи Владимира Крестителя как внука и духовного наследника святой княгини Ольги, открывает новый раздел оратории, отличающийся от предыдущего большей гармонической плотностью. С этого момента музыка наполняется лучезарным светом и особой торжественностью, благодаря звучанию мажорных аккордов, неизменно гармонирующих (утраивающих) каждый звук мелодии-серии и их полифонических сплетений, окрашивающих ее в светлые тона праздничного ликования.

Параллелизмы мажорных трезвучий как постоянный атрибут серийной полифонии создают просветленный гармонический колорит, отмечая насту-

<sup>19</sup> В начале части рассказывается о ее мщении древлянам за убийство мужа, князя Игоря, и о сожжении ею Искоростень-града с помощью хитрости (привязанные к голубям и воробьям, собранным в качестве дани, пучки горящей пакли подожгли город).

пивший перелом в образном строе исторического повествования – прорыв к свету, к открывшимся истинам христианского учения, воспринятым крещеной Русью. И мажорное трезвучие выступает здесь уже не только как краска, но и как музыкально гармоничное идеальное отображение основополагающей в христианстве идеи Троичности.

Нарочитая прямолинейность движения и однотипность гармонической структуры аккордовых рядов IV части – черты модальной системы, далекой от тональности и совмещенной здесь с серийной организацией мелодической горизонтали. Поэтому хор, вступающий с лейтмотивом и темой Русской земли, впервые излагает ее не в унисон (как в I части), а полновесными мажорными аккордами (с опорой на тот же тон Es, который был центром звуковысотной организации в I части цикла). Поэтому и хоровой апофеоз IV части воспринимается как вариантное продолжение главной темы и как динамическая вершина цикла.

Но, прежде чем хор запекает славу Владимиру, главная тема в пышном аккордовом облачении настраивает на мажорный лад в широко развернутом оркестровом вступлении (последнее заменило здесь отсутствующую Интерлюдия между частями цикла). В трех темброво вариантных проведениях серии, с постепенным (меняющимся от одного проведения к другому) фактурным наполнением ткани, тема обретает все большую весомость и к моменту вступления хора достигает предельной массивности и тембровой полноты. Звучание арфы как единственного инструмента, контрапунктирующего здесь хору, образно имитирует игру на гусях, сопровождавших в старину пение сказителя.

При этом мелодическая горизонталь по-прежнему живет на серийных тематических структурах. Они господствуют в вокальном и в инструментальном пластах ткани, и даже тогда, когда тональная тема Русской земли в Es-dur звучит у хора, расцвеченная мажорными гармониями (ц. 3), ее сопровождает серийный контрапункт в партии арфы (также изложенный мажорными трезвучиями).

«Володимерь просвещень самъ и сынове его, и земля его, Русская земля», – поет хор, причем вновь, как и в I части оратории, тема обрамлена лейтмотивом Русской земли, и в данном случае с тонами лейтмотива совпадают распевы ключевых слов фразы: «Володимерь» и «Русская земля». Солоист рассказывает о действиях Владимира, подготовивших состоявшееся при нем крещение киевлян. При переходе к описанию сцены крещения слова рассказчика подхватывают, друг за другом, группы хора: «И снидесе бе-щисла людей. Влезоша в воду, и стаяху, попове молитвы творяху». В этот момент хор переходит к бессловесной вокализации (на гласную), вливаясь в общий ансамбль сопровождения мелодии рассказчика. Дополняя оркестровую партитуру, хор (ритмически идентифицируемый здесь с ведущими оркестровыми партиями), существенно усиливает гармонический пласт, придавая музыке гимническую величавость.

Небывало плотный, разнотембровый массив оркестровых и хоровых голосов, синхронно интонирующих одну и ту же, аккордово уплотненную тему-серию, объединяется в монолитном хвалебном песнопении. Последнее, гимнически просветленное проведение темы-серии звучит как оркестрово-хоровое заключение. Высотно и ритмически идентичное первому проведению, оно симметрично обрамляет IV часть, завершая рассредоточенный цикл вариаций темы-серии на высокой торжественной ноте.

Таким образом, композитор апробирует в IV части своеобразный вариант синтеза тональной и серийной систем звуковысотной ладовой организации, в котором широко трактуемая хроматическая тональность вбирает в себя мелодическую двенадцатитоновую серию как подчиненный, вторичный структурный компонент звуковысотной системы. Если в первоначальном виде, в унисонном хоровом изложении (I часть) тема Русской земли не имела достаточно определенно выявленного тонального центра, то в IV части, усиленная гармонизацией мажорными аккордами, она вполне ясно утверждает свою тональность.

Совмещение тонального и серийного сохраняется и в дальнейшем тематическом развитии, на этот раз – с перевесом серийных структур. В то время как в инструментальном сопровождении серийная «горизонталь» по-прежнему подкреплена аккордовыми дублировками (сначала у вибrafона, затем у фортепиано, струнного оркестра – ц. 4, 5, 6), солирующий тенор-рассказчик, принимающий у хора интонирование текста, распевает его на мелодию последовательно транспонируемой серии (по тонам основного ряда).

V часть, *«Придоша иноплемьеници на Русьску землю: половьци мнози»*, – последняя в ряду историко-летописных сказаний оратории-повести. Она обрамлена небольшими *Интерлюдиями III и IV*, целиком построенными на игре ударных инструментов. Вторжение столь специфичной тембровой сферы, не пополняемой звучанием других оркестровых групп, предвосхищает образный строй V части.

Она открывается скандированной речитацией теноров, повествующих о вторжении половцев на Русь. Такое начало, сопровождаемое отрывистой хоровой скороговоркой, напоминает взволнованный монолог дозорного и задает тревожный настрой музыке финала. Теноровый клич поочередно подхватывается другими хоровыми партиями. Тревожная псалмодирующая попевка вторгается в изложение основной темы то в одном, то в другом голосе, дополняя мотивную динамику тембровыми контрастами. «Запевы» отдельных хоровых партий «складываются» в каноническое изложение, поддержанное подголосками и дублировками инструментов оркестра. Последними вступают басы, и общее звучание нарастает, ширится, постепенно охватывая весь певческий диапазон. Картина всенародного бедствия оригинально воплощена в сумятице и пестрой разноголосице повторяемых хоровых реплик, как бы передаваемых по цепи:

Пример 2

Из "Повести временных лет." V.

[Allegro moderato] *f* *sim.*

D. Го - ро - ди все о - пус - те - ша, се - ла о - пус -

A. му - чи - ми, зи - мо - ю о - цеп -

T. бо - ся, но - ги и - му - ще

B.

7

те - ша, го - ро - ди все о - пус - те - ша, се - ла о - пус - те - ша!

- ля - е - ми, въ ал - чи и въ жа - жи

сбо - де - ны тернь - см; со сле -

*f* *sim.*

При - до - ша и - но - пле - мь - ни - цы на Русь - ску зем - лю; по - ло - вцы мно - зи!

На втором этапе полифонического развития в жестком сопоставлении сталкиваются противоборствующие силы: христианской этике противостоит греховное сатанинское начало; наслаивающимся контрапунктом по отношению к развивающемуся хоровому канону звучит мелодия солирующего тенора, вступающего с темой-инверсией на словах «и влезе сотона в сердце некоторым мужем». Он повествует о грехе клятвопреступления, ослеплении Василька братьями в борьбе за великокняжеский престол. «Сего не бывало есть в Русьской земли ни при дедех наших, ни при отцихъ, сякого зла» – ужасается рассказчик, а за ним и хор-народ. Таким образом, нашествие половцев и сопровождающие его неисчислимые народные бедствия предстают Божиим попущением, ниспосланным на Русскую землю за грехи и преступления власти, за измену христианским заповедям. В то же время Летописец (солирующий бас) гневно отвергает даже мысль о богооставленности Русской земли, предвосхищая идею Третьего Рима: «Да никто же дерзнуть рещи, яко ненавидими Богомъ есмы! Да не будетъ! Кого бо тако Богъ любить, якоже ны взлюбиль есть? Кого тако почель есть, якоже ны прославиль есть и взнесль? Никого же!» Этот монолог-заклинание баса в сопровождении солирующих литавр становится смысловой кульминацией оратории.

Следующий раздел финала символизирует катарсис покаяния, принесенного вразумленным народом: «Молимся, княже, тебе и братома твоима, не можете погубити Русьские земли. Поистине отци наши и деди наши зблюли землю Русьскую, а мы хотим погубити». Хоровой эпизод моления основан на лейтмотиве Русской земли и дополнен канонем солистов – бас имитирует мелодию тенора в обращении. Этот тональный островок в структуре части стилизован под церковное песнопение и является в смысловом и стилистическом отношениях тихой кульминацией оратории, выражением ее сокровенной идеи, актуальной и поныне...

В заключительном разделе финала проясняется, что чаемый результат достигается при единстве народа и власти: «И вложи Богъ мысль добру в русьские князи: умыслиша дерзнути на половце... И Богъ великий вложи ужась велику в половце, и страх нападе на ня и трепеть от лица русских вой... Половци же... побегоша пред русскими полки».

Динамика сцены основана на возрастании духовной силы русских, почерпнувших ее в покаянном обращении к Богу. Православная молитва русичей впервые звучит в пении хора без сопровождения, стилистически приближенном к современным церковным песнопениям. Интонационно она совпадает с тематической репризой цикла, поскольку мелодия хора, гармонизованная в гармоническом миноре, тождественна главной теме I части с лейтмотивом Русской земли:

Пример 3.

Из "Повести временных лет." V.

[Largo]

18

Мо - лим - ся, кня - же, то - бе и бра - то - ма тво - и - ма,

Мо - лим - ся, кня - же, то - бе и бра - то - ма тво - и - ма,

не мо - зе - те по - гу - би - ти Русь -

не мо - зе - те по - гу - би - ти Русь -

- ские - е зем - ли, Русь - ские - е зем - ли.

- ские - е зем - ли, Русь - ские - е зем - ли.

Она проходит через несколько этапов вариантного развития, ладотональных преобразований и гармонических перекрасок. Во втором проведении с хоровой темой контрапунктически соединяется дуэт солистов (тенор и бас) в параллельном мажоре. В рамках мягкой битональности ладовое наклонение темы как бы раздваивается. На третьем этапе молитва, повторяемая в ритмическом увеличении, сопровождается алеаторическими биениями в оркестре, имитирующими панику врагов.

Возвещая победу над дрогнувшим врагом, на словах «наши же погнаша /.../ и придоша в Русь с славою и с победой великою», молитвенный напев преобразуется и заканчивается в одноименном мажоре, под звуки триумфальных

аккордов фортепиано и арфы, звучащих как тематическая реминисценция предыдущей IV части. Так в мажорной концовке финала осуществлено символическое объединение контрастирующих тем и звуковысотных систем организации материала, ранее представленных в произведении порознь; грандиозная синтетическая реприза вобрала в себя главную тему оратории, излагаемую хором, на фоне отзвуков вражеского сопротивления. Их дополняют аккорды *arpeggiato* (словно бряцание струн старинных инструментов), восславляющие становление православной Руси.

В часть оратории и последний ее раздел, *Постлюдия*, образуют двойное обрамление цикла. Главная тема в Es-dur тонально и тематически закругляет композицию. В концовке Постлюдии бас-летописец подводит итог «Повести», распевая вариант начальной попевки Прелюдии: «Игумень Силивестръ написах книги си летописецъ. А иже чтеть книги сия, то буди ми въ молитвахъ».

Оратория оказалась первым в истории русской музыки сочинением, основательно разрабатывающим столь древний пласт литературы и истории российского государства. Композитор обратился к истокам, началу начал Руси, описываемым в старинной летописи. При этом важны, разумеется, и подлинность древнего произведения-памятника, легшего в основу оратории, и сохраненный в распевах старинный язык, хотя и затрудняющий в определенной степени восприятие интонируемого текста, но зато являющийся здесь живым отголоском давних времен и событий, о которых рассказывается в «Повести», а не только средством воспроизведения в музыке архаического колорита.

По мнению исследователя, «оратория... развивает ведущую тему симфонических произведений Дмитриева (в частности, Второй симфонии, «Киева») – тему исторического предназначения Родины, героического подвига ее народа» (11, с. 55). Следуя традиции своеобразных «симфонических хроник», складывающейся в написанных ранее крупных оркестровых сочинениях, Г.Дмитриев, добавим мы, в своей первой оратории идет еще дальше по намеченному пути, осуществляя грандиозный замысел в рамках монументального вокально-симфонического произведения, охватившего на этот раз огромный период исторического развития России на этапе принятия ею христианства и становления государства.

### **«Космическая Россия»**

В ряду хоровых и вокально-симфонических опусов Г.Дмитриева необычностью темы и крупномасштабностью замысла выделяется *«Космическая Россия»* – оратория для солистов, чтеца, смешанного хора, магнитофонной ленты и симфонического оркестра, на тексты К.Циолковского и Ю.Гагарина, на сти-

хи М.Ломоносова, А.Фета и В.Маяковского, а также народные (1984–1985). Ведущая идея цикла провозглашается и развивается в пяти разделах десятичастного произведения на слова выдающегося философа-космиста XX века, тогда как части на стихи поэтов, созвучные мыслям Циолковского, служат в оратории своеобразными «лирическими» отступлениями от главной темы. Смысловое соотношение упомянутых литературных источников подобно сопоставлению аксиомы, утверждения истины с гипотезой или романтической грезой, мечтой.

Извечное влечение людей к космосу, мечты о звездах и полетах над землей, захватывающие воображение исследователей, художников многих поколений и запечатленные в документах, научных трактатах, книгах, художественных произведениях, впервые воплощены русским композитором в крупном, циклическом музыкальном опусе, всецело посвященном космической теме. Через четверть века после первого полета человека в космос тема жизни во вселенной как самостоятельная идея, развиваемая на протяжении крупного сочинения (длительностью около 45 минут) привлекла наконец внимание отечественного автора. Такая историческая дистанция была необходима Дмитриеву для глубокого осмысления и художественного обобщения переживаемых эпохальных событий.

Середина 80-х годов для Дмитриева – время больших свершений, поворотный момент в творческих исканиях, с той поры разветвляющихся в самых разных, казалось бы, взаимно несовместимых, непересекающихся и не соприкасающихся друг с другом направлениях. В те же годы он, как отмечалось, параллельно создает и другую, не менее крупную ораторию – «Из «Повести временных лет»» на материале из древнерусской истории. Столь широкий разброс художественных замыслов (как в проблемно-образном, так и в историко-тематическом плане) и их реализация в сравнительно короткий срок – свидетельство наступления «звездного часа» не только в борьбе за космос, но и в творчестве композитора.

Конечно, оратория не претендует на широчайший охват важнейших сочинений о космосе разных времен и народов. В ней не получили отражения многочисленные утопические сочинения, космогонические теории далеких эпох, идеи русского космизма. Зато в «либретто» монументального космо-музыкального цикла впервые соединены документальные и художественные тексты: цитаты из научных работ и философских эссе Циолковского, пересказ космических визуальных наблюдений Ю.Гагарина, а также народные слова и стихи трех русских поэтов. Причем, документальный пласт на этот раз стал главным, содержательно, концепционно и конструктивно опорным звеном литературной основы оратории.

Ее десять частей поделены поровну между двумя большими разделами, следующими без перерыва, но имеющими по содержанию автономное значение,



отраженное в программных подзаголовках: I – «Лицом к звездам», II – «Вижу Землю». Очевидно предкульминационное, подготовительное значение первого раздела, воплотившего события, предшествовавшие прорыву человека в космос, – преимущественно мечты и размышления об астральном мире, и центральное, кульминационное положение второго раздела, повествующего о космических достижениях и реалиях XX века. Символично обрамление цикла частями на тексты Циолковского – ученого, прозорливо предсказавшего многое из того, что совершилось уже после его смерти, причем, по историческим меркам, – довольно скоро после нее – в том же «космическом» веке.

Но, пожалуй, самая примечательная черта идейно-художественной концепции произведения – заложенный в его литературной основе и отраженный в музыкальном содержании, настроении оратории глубокий оптимизм, базирующийся на представлении о бесконечности вселенной и вечной жизни человечества как неотъемлемой части необъятного космического пространства. Космичность самой темы произведения дополняется здесь выводом о беспредельности жизни во вселенной, опирающимся на мировоззрение Циолковского. Поэтому во главу угла финала, подводящего как бы символический смысловой итог предыдущим, пространным тезисам и «дискуссиям» на тему о космосе, положены размышления из тетради ученого, вложенные в уста чтеца: «Мрачные взгляды ученых о неизбежном конце всего живого на Земле не должны иметь теперь в наших глазах достоинства непреложной истины. Лучшая часть человечества, по всей вероятности, никогда не погибнет, но будет переселяться от Солнца к Солнцу по мере их погасания».

Свечение несметного числа звезд («звездам числа нет...», II), зовы-завывания, свисты, шипения планет и далеких галактик («Солнце... шипит – шипенье обливаемой сковороды», IV) – многочисленные оттенки звуков, красок и света вселенной, воспеты в стихах, текстах оратории преломлены фантазией композитора в грандиозной вокально-симфонической партитуре.

Таким образом, литературная основа оратории – осуществленное композитором сложное сочетание, компоновка, стыковка текстов, совершенно разных по стилю, содержанию, жанру, настроению. Причем, поэтические откровения свободно чередуются с вольным пересказом наблюдаемых в природе явлений; произведения авторские соседствуют с фольклорными.

Автор так объяснил причину своего обращения в оратории к столь несхожим литературным пластам: «Устремленность к звездам... – одна из наиболее волнующих особенностей русской художественной и научной мысли, ярко обозначенная на всем протяжении ее истории. /.../ Я не смог обойтись без философского и человеческого бесстрашия Михайло Ломоносова, дерзнувшего заглянуть в беспредельность пылающих и обитаемых миров, как и без лирической отгадки Афанасия Фета, словно шагнувшего в открытый космос и затеряв-

шегося в его просторах. Прекрасна здоровая ироничность Владимира Маяковского, уверенно озирающего космические дали... Словом, – резюмировал композитор, – мне хотелось будто бы «панорамирующим» во времени взглядом, поставив в центр внимания русскую интонацию, поэтическую и музыкальную, проследить, как великая Идея становится Жизнью...»<sup>20</sup>.

Последнее намерение он по-разному осуществил в отдельных частях цикла. И если русская поэтическая интонация слышна в оратории повсюду, поскольку в произведении интонируются стихи только русских поэтов, то национальная природа музыкальной интонации наиболее отчетливо угадывается, главным образом, в сольно-вокальном тематизме. Отголоски, интонационные флюиды, «островки» русской песенности наиболее ощутимы в тех частях и фрагментах произведения, где сохраняется диатоническая основа мелодики, – например, в вокальных партиях II и VIII частей.

Добавим к сказанному, что при всей разностильности и художественной неравноценности заимствованных текстов (на наш взгляд, в этом отношении заметно уступают остальным стихи Маяковского и народные), все же их явно сближает и объединяет сквозная идея – мечта о космосе. По словам композитора, «всегда будут поражать воображение грандиозные в своей сути пророчества-откровения одержимого космосом Константина Циолковского, увлекающие в необозримость времен и далей...»<sup>21</sup>.

Самобытный образный строй сочинения обусловил применение разнообразной композиторской техники. В ряде случаев автор использует оригинальные композиционно-технические приемы, оправданные спецификой образного строя, интонируемого текста. Объединение в пределах одной партитуры столь разнородных, стилистически и образно несовпадающих, неродственных вербальных структур было смелым шагом композитора. Опасность заключалась в неизбежном столкновении, сопоставлении и в трудности смысловой состыковки текстов, заимствованных из исторически взаимоотдаленных эпох и потому не всегда и не вполне уязвимых по смыслу и лексически неоднородных.

Тем не менее, их сближение оказалось возможным осуществить в рамках серийного тематизма, обнаружившего довольно широкий диапазон музыкально-семантических возможностей.

Названию и содержанию «космического» произведения соответствуют внушительные параметры необычной, сложной партитуры. Монументальный состав оркестра и всего исполнительского ансамбля со свойственными ему тембровой насыщенностью и мощностью звучания, со множеством *divisi* в основ-

<sup>20</sup> Из авторской аннотации к первому исполнению произведения. – М., 1986. – С. I. Центр музыкальной информации и пропаганды советской музыки Союза композиторов СССР.

<sup>21</sup> Цит. изд., с. I.

ных группах струнного оркестра призван, по замыслу автора, отвечать вселенским масштабам воплощаемых образов. Помимо большого хора, чтеца и трех певцов-солистов, в исполнении задействован тройной состав оркестра, усиленный удвоенным числом медных духовых, при двенадцати валторнах (!), а также органом, роялем и расширенным набором ударных инструментов (7 исполнителей). В итоге графическое – нотное – изображение грандиозной (в кульминационных зонах – семидесятишестистрочной) партитуры со множеством точек и линий напоминает вид звездного неба в погожие вечера, высвечиваемого мириадами небесных тел с разной степенью удаленности от Земли.

I часть, «*Верю...*» на слова К. Циолковского, – торжественно-патетический пролог цикла, вводящий в мир космических пророчеств, поднимающийся над прозой будничного существования и переключающий внимание от повседневной суеты, мелочных забот, серенького приземленного бытия к величественным проектам освоения межпланетного пространства, уверенного завоевания человеком достойного места под солнцем. Пафосом продвижения в необозримые просторы вселенной, обживания громадных пустот космоса пронизаны все вошедшие в ораторию тексты Циолковского; здесь, в экспозиции цикла они звучат особенно возвышенно-оптимистично.

Как и почти все остальные части, первая названа ключевым словом из числа распеваемых в музыке. Многозначный смысл названия раскрывается в ходе тематического развертывания, включающего строки мыслителя: «Верю в блестящее будущее человечества. Верю, что человечество... преобразует мир планет». В то время как тематизм хора, усиленный дублировками труб, тромбонов и органа, образует ведущий тематический слой партитуры, партии остальных инструментов оркестра сливаются в единый фоновый-сонорный пласт ритмически недифференцированного, пульсирующего звучания (в пределах алеаторической импровизации музыкантов), интонационно колеблемого в условно очерченных пределах. Постоянно колышущаяся масса разнотембровых звучаний, объединяемых в сложный тембро-гармонический кластер, красочно-фоническое «пятно», ассоциируется с переливами слышимых или воображаемых космических шумов, чередующихся подобно волновому свечению, мерцанию, таинственной вибрации необъятного пространства.

Двойные ряды параллельных секст, образуемых парами голосов женского и мужского хоров, смешиваются в контрапунктически затейливую карусель; то веерообразно сходящиеся, то расходящиеся друг от друга на порядочное расстояние, то переплетающиеся в перекрещиваниях голосов, они символизируют замысловатые траектории движения планет, в конечном счете жестко регламентированные, подчиненные небесным законам.

В качестве конструктивно упорядочивающего средства здесь выступает не только строго выдержанные параллели малых секст, но и выверенная в звуко-

высотном пространстве интонационная горизонталь. Мелодический рисунок темы, общей для всех голосов хоровой партитуры, вычерчивается на основе серии из двенадцати неповторяющихся тонов, становящейся исходным звеном и сквозным тематическим стержнем, единым для всего десятичастного цикла.

Проводимая последовательно от разных звуков двенадцатитонового ряда, серийная тема-мелодия подвергается в оратории всевозможным преобразованиям. Здесь же, на первой стадии ее экспонирования, на разных высотных уровнях меняется подчас только направление движения внутри интервальной ячейки и, соответственно, вид интервала (основного либо обращенного). Таким образом, оба интонационных измерения – мелодическая горизонталь и гармоническая вертикаль – подчинены общему конструктивному принципу.

Высокая патетика хорового пролога оратории задает тон всему циклу. II-IV части образуют в произведении триаду лирико-поэтических отступлений. Каждая из них, написанная на стихи одного из русских поэтов, высвечивает сквозь призму индивидуальных мироощущений своеобразное восприятие величия, непостижимости окружающего нас земного мира в соотнесении его с безграничностью вселенной. И в каждой из них астральная сфера интерпретирована по-своему, преображаемая художественной фантазией представителей разных веков: XVIII (Ломоносов), XIX (Фет) и XX (Маяковский). Историческая динамика поэтических образов, прослеживаемая в чередовании этих частей цикла, дополняет, существенно обогащает идейную концепцию сочинения.

Сквозной темой, образным лейтмотивом трех «космических» реминисценций оказываются общие для них наблюдения звездного неба. Например, у Ломоносова:

Открылась бездна, звезд полна;  
Звездам числа нет, бездне дна.

или у Фета:

На стоге сена ночью южной  
Лицом ко тверди я лежал,  
И хор светил живой и дружный,  
Кругом раскинувшись, дрожал.

Триаду смежных музыкально-поэтических поэм в цикле сближает и общий тип сольно-вокальной композиции, с изложением мелодии в партии поэта, персонифицированного в тембре солирующего голоса (баса, тенора), хотя в III части, в отличие от II и IV, вокальный монолог обрамлен хоровыми эпизодами, построенными на интонировании тезисов Циолковского.

II часть, «*Открылась бездна, звезд полна...*», на стихи М.Ломоносова, написана для солирующего баса и оркестра. Размышляющий о своем месте в мире космоса, поэт-мыслитель уподобляет себя малой «песчинке в морских волнах».

И целый сонм напрашивающихся вопросов, выдвигаемых им в заключение (как бы риторических) и вызванных созерцанием загадочной вселенной, остаются в стихах без ответов.

В музыкальном прочтении стиха дифференцированы более обобщенные, проблемные строфы – с одной стороны, и утонченно-индивидуализированные – с другой. В числе первых – нечетные строфы, образующие рефрен и тематическое обрамление композиции; а среди вторых – четные вторая и четвертая, распеваемые в двух эпизодах пятичастного рондо (близкого, впрочем, к трех-пятичастной форме А-В-А1-В1-А2 из-за взаимного тематического родства четных частей).

Поэтому, если крайним разделам композиции соответствует осуществленное здесь стилистическое сближение распева со старинными песнопениями, то в эпизодах рондо столь же органичны черты современной музыки. Определенная архаизация стиля заметна уже в начале части – в сходстве мелодической структуры вокальной партии со строением знаменного распева (узкообъемные, в диапазоне терции, мотивы-фразы, плавно-поступенное движение мелодии, выровненность ритмического рисунка, опора на диатонику). При этом соотношение интонационных контуров первых фраз солиста подобно постепенному охвату смежных согласий в структуре обиходного звукоряда, лежащего в основе древнерусской монодии.

Правда, распев ломоносовского стиха у Дмитриева базируется все же не на обиходном звукоряде, и начальный диатонический мотив баса в ходе развертывания уснащается хроматическими призвуками; кроме того, вокальному напеву контрапунктирует серийное остинато у контрабасов. Тем не менее, архаический оттенок первого эпизода в целом все-таки сохраняется вплоть до середины формы, отмеченной переменной темпа, характера музыки и серийным преобразованием ведущей (вокальной) мелодии.

В то время как солирующий бас, дублированный в партии виолончелей, ведет сосредоточенно-тихое повествование о величественной картине звездного неба, серийный, атонально-зыбкий фон инструментального сопровождения дорисовывает картину космической ночи, полную тайн и глубин. Плавная мелодическая линия подобна здесь медленному скольжению зора по млечному пути, тогда как в хроматически извилистом серийном подголоске угадываются причудливые изгибы и завихрения звездных россыпей.

Далее, в первом эпизоде рондо и мелодия солиста подчиняется законам серийной композиции, вступая в сложное полифоническое взаимодействие с линией контрабасов. А в середине части цепь вариантов серии символизирует калейдоскопическое мелькание космических впечатлений.

Оригинальный вариант серийной композиции возникает в III части, «Земля – колыбель...», на слова К.Циолковского и А.Фета. Ее сердцевину образует по-

этичный монолог солирующего тенора (выступающего как бы от лица поэта), обрамляемый хоровыми эпизодами с распевом фразы Циолковского: «Земля – колыбель людского рода... но нельзя вечно оставаться в колыбели».

В основе хоровых разделов – техника последовательного наслаивания голосов, фактурно напоминающего принцип экспозиции фуги. Но в отличие от последней, здесь каждый голос после изложения темы застывает на протяженном исоне, и вся многоголосная ткань, гармонически уплотняясь, постепенно превращается в комплекс «висячих тонов», служащий фоном для очередного проведения мелодии-темы.

Композиция с трехчастными очертаниями является все же моно-серийной, целиком построенной на одной серии. Правда, тема серединного – сольно-вокального – эпизода контрастирует хоровому обрамлению благодаря ритмической трансформации серии; но и здесь, в распеве стихов Фета, интонационная основа темы сохранена. Вступление солирующего тенора в середине сопряжено не только с тембровой перекраской партитуры, но и с интонированием иного по стилю – поэтического – текста, живописующего картинно-романтический пейзаж.

Хоровая реприза, возвращая знакомые распевы начального текста, дает вместе с тем и новое качество: тематически активные голоса звучат здесь не поодиночке (как в экспозиции), а попарно, образуя моноритмические контрапункты темы с ее инверсией. Такое уплотнение ткани (наподобие стреттных кульминаций в фуге) способствует сжатости заключительной стадии формы. Основной вариант темы-серии чередуется в хоровых ответах-имитациях с ее тремя модификациями, а при повторении экспозиции порядок голосов и варианты тем изменяются, что способствует тематическому обновлению композиции. Проведения темы от разных звуковысотных позиций образно символизируют бесконечно обновляемое повторение жизненных циклов в пределах вечной, декларируемой распеваемым текстом, жизни человечества.

IV часть, *«Звезды огромяют»*, на стихи В.Маяковского, – единственная в группе лирических отступлений, написанная на строки современника Циолковского. Возвращая слушателя снова в мир XX века, после романтических экскурсов в далекое прошлое, она становится также своеобразной поэтической прелюдией к распеваемым далее текстам из космических эссе Циолковского, соединительным звеном между романтикой мечты о космосе и реальностью наступившего «космического» века. Обилие метафор, неологизмов, парадоксальных сравнений в стихе Маяковского предоставляет композитору широчайшие возможности для их оригинальной музыкальной интерпретации.

V часть, *«Человечество не останется вечно на Земле»*, продолжает и завершает – в пределах первой половины оратории – цепь эпохальных предска-

заний Циолковского о космическом будущем человечества. Так, после величественного пролога «Верю» (I) и ряда поэтико-космических прозрений русских стихотворцев раздел «Лицом к звездам» обрамляется, как и вся оратория, образами-предвидениями гениального мыслителя.

Ткань этой – самой краткой – части цикла построена как широко развернутый плагальный каданс из двух аккордов в C-dur ( $S^{b3}$  – T), отделенных друг от друга двенадцатитоновым хоровым фугато. Основанный на вариантах темы-серии, фугатный эпизод сопровождается постепенным фактурным наполнением хоровой партитуры. И если полифонический эпизод композиционно и образно соответствует интонируемым словам об осторожном продвижении человека в космос («сначала робко проникнет за пределы...»), то последующее, замыкающее часть, лапидарно-аккордовое изложение воплотило утверждение основного тезиса в настойчивых повторениях тонического аккорда, в пределах широкой громкостно-динамической волны: человечество... «завоюет себе все околосолнечное пространство...».

Во второй половине произведения, на композиционном отрезке, предшествующем точке золотого сечения цикла, звучание музыки предваряется фонограммой (без перерыва между смежными частями) с записью начала первого пилотируемого полета в космос. Это VI часть оратории, «*Космический старт*». Транслируемая фонограмма воспроизводит голос Ю.Гагарина и его слова, сказанные до и после старта ракеты, накладываемые на шум стартующего корабля. Так эпизод «конкретной музыки» (П.Шеффер), длящийся одну минуту, вкрапливается в партитуру оратории, наглядно-символически соединяя, стыкуя ее художественную ткань с реальными космическими событиями современности.

Весьма примечательно в этой связи, что одним из истоков-предтеч «Космической России» была работа автора над музыкой к фильму о Ю.Гагарине «Так начиналась легенда» (1976, режиссер Б.Григорьев). Образ будущего первого космонавта планеты, начальные вехи его жизненного пути, воссоздаваемые на киноэкране в сопровождении музыки Г.Дмитриева, послужили отправной точкой для его повторного обращения к этому образу – на более высоком уровне художественного обобщения, в рамках иного жанра (на этот раз – в сфере чистой, а не прикладной, музыки) и в новом, более широком историко-художественном контексте.

Полету Гагарина в космос посвящены две центральные части оратории – шестая и седьмая, включающие кульминационную зону цикла. Не случайно именно эти ключевые части, переломные в ходе развертывания «космического» опуса, открывают его второй раздел, названный словами из числа первых, сказанных космонавтом в ходе его исторического полета: «Виджу Землю».

VII часть, «*Во имя большого счастья человечества*», не только музыкально-композиционно, но и по содержанию отражает в череде эпизодов разворачива-

ющиеся перед слушателем космические этапы и образует внутри произведения внутренне связанную, сюжетно обусловленную цепь событий. Эта часть – музыкальное воплощение рассказа первого космонавта о своих впечатлениях во время полета вокруг Земли. В соответствии с документально зафиксированной точностью слов, интонируемых солистом-рассказчиком, и программное название части – не что иное как цитата из рассказанного Гагариным.

Композиция имеет четкую серийную структуру и выстроена с точностью до одной ноты. Полетные ощущения космонавта, передаваемые им из космоса, наблюдаемые земные и, казалось бы, знакомые объекты предстают с космической точки зрения в необычном ракурсе и ином измерении. Поэтому царящая в VII части атональность оказывается именно той системой звуковысотной организации, которая наиболее адекватна космическим ощущениям, облегчает создание эффекта свободного парения, связанного с выходом за пределы земного притяжения. Композиционно и образно эта часть становится смысловым центром произведения.

Мелодия солирующего тенора, ведущего рассказ от имени Гагарина, не лишена гибкости, естественности певческой кантилены; размеренное чередование плавного и скачкообразного движения обеспечивает спокойное и ровное, удобное для певца звуковедение без чрезмерной экспрессии и динамической форсировки. Конструктивный стержень темы – основной ряд из двенадцати неповторяющихся тонов и каждая из трех его модификаций – имеют в вокальной мелодии по двенадцать проведений – от всех звуков соответствующего ряда. Музыка части заканчивается после исчерпания возможностей серийного развития темы, что соответствует одному витку облета земного шара.

Лишь VIII часть, «*Космическая Россия*», написанная для солирующего меццо-сопрано, на народные слова, отступает от принципа серийного монотематизма, выдержанного в остальных частях оратории. Только здесь, стилистически приближая мелодию к народной песне, автор диатонически выпрямляет ее интонационный рисунок, вводя характерные обороты с аллюзиями из русских народных песен и следуя типичным песенным повторам мотивов, фраз и отдельных звуков (хроматические узоры, эпизодически вплетаемые в мелодическую ткань песни, все же не нарушают ее диатонической основы). Специфичный фольклорный оттенок привносит здесь звучание солирующего голоса без сопровождения (см. Пример 4, с. 58).

Последние две части оратории, построенные на интонировании нескольких ключевых, самых обобщенных и емких тезисов Циолковского, отмечены возвращением серийного тематизма, причем серийная техника композитора представлена здесь в наиболее концентрированном виде.

IX часть, «*Вселенная и жизнь – одно и то же*», начинается с проведения серии и ее основных вариантов (ракохода, инверсии и инверсии ракохода)



## Пример 4

Космическая Россия. VIII.

Lento

M.-S. solo

По - ки - да - я Дом, по - кло - нись е - му.

Об - ни - ми От - ца, при - го - лу - би Мать.

Пред то - бо ю Путь - Путь вы - сок ле - жит

сперва в ритмически выпрямленном виде, а затем те же варианты серийной мелодии (поначалу сжатой, трехтактовой) ритмически варьируются, структурно разрастаясь и мотивно видоизменяясь. Следующий, заключительный тезис части музыкально претворен совершенно иначе: тоны серии, прежде развернутые в мелодической горизонтали, здесь как бы свертываются, сливаются воедино – в одну суммирующую гармоническую вертикаль, сложный полиаккорд, пульсация которого создает эффект псалодирующей речитации. Многократные повторения одного тезиса в хоровом интонировании символизируют настойчивое утверждение ключевой идеи К.Циолковского: «И причина, и органические существа вселенной, и их разум составляют одну и ту же любовь». Устремленность человека в космос, в просторы вселенной интерпретирована композитором как идея религиозная, как стремление к Богу<sup>22</sup>.

Финал оратории, X часть, «Нет конца жизни, конца разуму и совершенствованию человечества», подводя итог длительному развитию, дает и наиболее сложный, полифонически насыщенный вариант многоголосной структуры. Здесь впервые звучит четырехголосная fuga, целиком построенная на серийной тематической основе. Ее особенность и основное отличие от классических fug строгого и свободного стиля состоит в тотальной серийности материала, при отсутствии интермедий и других участков композиции, свободных от темы или ее элементов. Здесь даже противосложения, сменяющие тему в каж-

<sup>22</sup> В пользу религиозного подтекста оратории свидетельствуют и стихи М.Ломоносова, взятые из его оды «Размышление о Божием "величестве"», и нарочито укороченное наименование первой части «Верю...», вызывающее ассоциацию с литургическим «Верую» или «Credo» латинской мессы.

дом голосе, строятся целиком на том же серийном материале, что и сама трех-тактовая тема.

Другая особенность серийной фуги финала – повышенная концентрация тематически активных элементов; поскольку темы и их варианты-противосложения нанизываются друг на друга без интермедий, fuga уже на экспозиционном этапе включает стреттные наложения и, достигнув четырехголосной фактуры, продолжает раскручиваться с прежней тематической интенсивностью, каждый раз транспонируемая на все более высокий уровень.

Тематически главенствующую роль исполняют в финале певческие голоса, интонирующие не раз повторяемую мысль Циолковского, в то время как большинство оркестровых инструментов играет в пределах заданной алеаторической импровизации. Неоднократно транспонированные на разную высоту, интонационно варьированные повторы ключевой мысли в пределах фугированной формы способствуют смысловому акцентированию главной идеи сочинения, настойчиво внедряемой в сознание слушателя и расцветиваемой всевозможными темброгармоническими красками. Но самые смелые мысли о будущем Земли и ее обитателей, идеи и прогнозы Циолковского сконцентрированы в партии Чтеца, произносящего как бы речь от автора на фоне пения хора.

Вместе с тем развитие темы в финале подчинено законам музыкально четкого построенной формы и общей логике музыкальной композиции, продолжаясь до естественного самоисчерпания. Функция подытоживания и слияния отдельных, самостоятельных хоровых голосов воедино сказывается здесь в появлении гармонических дублировок. Канон, изложенный двумя рядами параллельных секст, уплотняя мелодические линии, предвосхищает стадию завершения финала. Поэтому fuga продолжается до тех пор, пока сопрано (голос, вступающий последним) не излагает пятитактовую тему вместе с противосложением двенадцать раз подряд – от каждой ступени серии, после чего наступает кода финала.

Последнее, кодовое проведение темы звучит синхронно во всех хоровых партиях, в параллельном движении увеличенными трезвучиями, поддержанное всей мощью колоссального оркестра; аккордно утолщенная мелодическая линия выделена при этом своеобразной гармонической окраской. Одновременно кода финала образует и композиционно-тематическое обрамление оратории, возвращая тип фактуры и ритмически видоизмененный вариант темы I части. Репризная арка опоясывает прочным конструктивным обручем многочастную монументальную композицию.

Таким образом, композитор, резко расширяя диапазон воплощаемых в музыке образов привлечением тем и сюжетов, к которым он прежде (до 80-х годов) не обращался, одновременно раздвинул рамки применяемых им композиционных приемов, выразительных средств, ассимилируемых стилей.

В обеих ораториях 80-х годов, особенно в «Космической», Дмитриев впервые столь широко использовал серийную полифоническую технику, прибегнув к ней с убедительным художественным эффектом. По существу двенадцатитоновая серия служит в «Космической России» матрицей той всеохватной звуко-интонационной вселенной, в рамках которой разворачиваются все тематические построения. Избранная серия обретает значение интонационной супер-структуры.

### «Старорусские сказания»

Особое положение среди произведений рассматриваемой группы занимает шестичастная *симфония-концерт «Старорусские сказания»* для солистов и смешанного хора без сопровождения (1987). Написанная на стихи И.Булнина, подобранные композитором из разных поэтических циклов и компактно сгруппированные по единому тематическому принципу, симфония представляет собой композиционно цельный опус, объединяемый общей художественно-поэтической идеей. Символически обозначенная в программном названии произведения, она раскрывается постепенно, по мере разворачивания цикла, отдельные части которого складываются в увлекательное историко-эпическое повествование.

Воплощенные в музыке «сказания» – картины древней Руси – следуют в цикле не столько в хронологической последовательности событий, описываемых в интонируемом тексте, сколько по принципу взаимного образного контраста. Тем не менее, в их чередовании, а также при соотнесении по содержанию крайних частей Симфонии, обнаруживается ясно прочерченная линия образов: от Руси мифической («Святогор и Илья») к христианской, к православному царству («Сказание о деве Алисафии и храбром Егории» завершается колокольным звоном, имитируемым в хоре, и словами: «С нареченным Алисафия в Божью церковь собирается»).

В жанровом наименовании «Сказаний» отражены особенности содержания опуса. Если словом «симфония» здесь определяется совокупность музыкальных картин из жизни средневековой Руси, то обозначение «концерт» объясняет жанровые черты произведения, связанные с концертированием – использованием контрастирующих сольных тембров и хоровых групп (мужской, женский хор в Сказаниях II, V; солирующие тенор и сопрано во II и IV частях) и виртуозным характером хоровых партий (вообще фактор виртуозности играет важную роль в творчестве Г.Дмитриева).

I часть цикла ассоциируется с историческими былинами, повествующими о ратных подвигах богатырей, II и III – со временем жестоких пыток и свое-

вольных расправ Иоанна Грозного, а VI – воспринимается как реминисценция и свободно-поэтический парафраз, включающий описание чуда о змие святого Георгия Победоносца (одновременно и как символическое предзнаменование, указание на грядущие исторические испытания и победы России). Впрочем, история представлена в них, пожалуй, наравне с художественным вымыслом, романтическим воображением автора, поскольку историческое как достоверно изображаемое (на уровне картинно-бытописательном) соседствует с индивидуально окрашенным, художественно трансформированным. В качестве образного контраста, оттеняющего основную «сказовую тональность» произведения, в цикл введены две девичьи песни (части IV и V), усиливающие в нем лирическое наклонение. В итоге возникает целая череда обобщенных архетипических образов-характеров, вызванных к жизни из «сказаний»-былин, поверий, апокрифов, поэтических реконструкций. В этом ряду – богатыри, юродивый и «забубенная головушка», нераскаянный разбойник, «красна девица», языческие и христианские персонажи (русалки, св. Егорий). Такая галерея образов – важная веха на пути композитора к воплощению конкретно-исторических национальных характеров.

Еще одна составляющая программного названия симфонии – «старорусские» – указывает на глубинно-исторический пласт образной символики произведения и обуславливает присущий ему в той или иной степени архаический колорит<sup>23</sup>.

Не удивительно, что после двух «исторических» ораторий о России, древней и современной (XI и XX века), композитор обратился к бунинской лиро-эпической поэзии. Древнерусская струя в творчестве Бунина оставалась до последнего времени почти незатронутой в творчестве композиторов. В советскую эпоху они долгое время как бы не замечали Бунина.

Между тем едва ли кто-либо из поэтов XX века столь же глубоко, талантливо и основательно разрабатывал в своей лирике историко-эпическую тему – эту «золотоносную жилу», как Бунин. Дмитриев фактически оказался первым из современных композиторов, кто прикоснулся к данному художественному пласту, кто открыл и осветил музыкой этот бесценный поэтический клад.

Тяготение поэта к старине, к забытой образности древнерусского быта, духовному миру святой Руси – этим, прежде всего, а также яркостью слога, лаконизмом, меткостью отдельных характеристик и колоритностью исторического фона привлекли Дмитриева стихи Бунина, избранные для «Старорус-

<sup>23</sup> Древняя форма музыкально-поэтического сказывания еще сохраняла свое значение в русском искусстве вплоть до XIX века – например, в опере «Борис Годунов» Мусоргского – в партии Пимена («Еще одно последнее сказанье...») или в «Снегурочке» Римского-Корсакова, у Берендея («сказывай, слушаю», «сказывай, сказывай»).

ских сказаний». Композитор сохранил неизменными бунинские строки, заимствованные в качестве литературной основы, лишь кое-где повторив (в трехчастных хоровых композициях) начала стихотворений. Причем репризные, рефренные повторы музыкальных тем обычно вырастают как развитие сходных приемов поэта. Композитор подчас как бы подхватывает повтор стихотворный и дополняет его внутренней добавочной репризой (как в хоре «Казнь»)<sup>24</sup>.

«Летописный», либо фольклорно-эпический тип изложения, оказавший определенное влияние на стилистику бунинского стиха, получил индивидуально-самобытное преломление в музыке «Сказаний». Характерные для него, необычные для современного восприятия фоника и лексика в большой мере повлияли на музыку симфонии.

За каждым из хоровых «сказаний» скрывается глубокий символический смысл, с учетом которого вся цепь частей симфонии-концерта переводима на язык исторической притчи. Так, если в первой музыкальной картине-притче Святогору, добровольно легшему в глубокий, долбленный гроб, оказалось не под силу подняться из-под его тяжелой, черной крышки («отняла русской силы земля половину»), то в последнем сказании пробужденный ото сна святой Егорий берется наконец за богатырский меч и побеждает Змея, грозившего гибелью ему и его нареченной Алисафии. Обобщая события разных частей произведения и смысл последнего из «Сказаний», можно представить, что и сегодня, на рубеже тысячелетий, Россия, как некогда легендарная Алисафия, попрежнему ждет своего избавителя от угрозы гибели. Иначе говоря, в череде картин старой Руси, составивших цикл симфонии-концерта, образно воспроизведена историческая цепь событий, аллегорически предсказывающих судьбу России современной: через крестный путь страданий, искупительных жертв обрести будущее в результате подвига, в борьбе с диким сонмом враждебных сил.

Шесть частей симфонии музыкально-стилистически делятся поровну, на два контрастно взаимодействующих раздела, один из которых отличается напевно-мелодическим тематизмом, сравнительно более близким к традиционному музыкальному мышлению и опирающимся на тональность как господствующую систему, а другой (части 1, 3, 6) отмечен новаторским музыкальным языком, опорой на разные композиторские техники, с ориентацией преиму-

<sup>24</sup> В картинно-ассоциативном сопоставлении с поэтическими зарисовками Бунина, положенными в основу Симфонии, вспоминаются также историко-реалистические полотна – изображения боярской Руси кисти В.Сурикова («Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова»), И.Репина, А.Рябушкина («Боярышня»)... Средневековая Русь предстает здесь в колоритных портретах, разительных контрастах, с метко переданными деталями.

щественно на современные системы и средства звуковысотной организации, включая атональность, кластер и додекафонные серии.

Тонально централизованные композиции образуют в цикле группу разнохарактерных песен (II, IV и V части). Остальные «сказания» – с менее ярко выраженной тональной централизацией (финал) или атональной структурой (I, отчасти III). Эти различия соответствуют чередуемым в цикле двум типам музыкально-поэтического содержания, в развертывании которого эпико-повествовательный принцип историко-событийно насыщенных сказаний перемежается и дополняется картинно-статичными, песенно-характеристичными эпизодами.

Стилевую оригинальность придает музыке и метроритмическое разнообразие, преобладание несимметричных структур, полиметрия (II), алеаторические эпизоды и совмещение сложных ритмических рисунков. Причем эти средства служат адекватному воплощению в пении прихотливой ритмики интонируемого стиха. Так, в песне «Я вечер млада» (IV) претворен классический русский пятидолжник, а в хоре «Что ты мутный, светел-месяц» (II) необычный размер 7/8 служит упорядочивающей метрической схемой сложной ритмики с полиметрическим контрапунктом оstinатного и мелодического фактурных слоев, каждый из которых имеет автономную организацию.

Вместе с тем в интонационном строении некоторых мелодий и гармонических оборотов улавливаются стилистические аллюзии либо «знаковые» символические (преднамеренные) переключки с музыкой русских классиков. Например, в эпизоде из первого Сказания – «гроб глубокий, из дуба долбленный, с черной крышей, тяжелой, томленной...» и секвентное строение темы, подчеркивающее рифмующиеся строки стиха, и затейливо сконструированная интервалика шага секвенции с геометрически выверенным встречным движением крайних голосов, и структура аккордики с фантастико-сказочным колоритом увеличенных трезвучий невольно связываются в восприятии с гармонической техникой корсаковской школы<sup>25</sup>.

В данном случае *сказовость* Дмитриева явственно сопрягается на художественно-смысловом уровне со *сказочностью* Римского-Корсакова.

Не менее рельефна интонационно-семантическая арка, соединяющая повторяющиеся полутоновые зовы-стоны блаженного во второй части Симфонии (ц. 4), подхватываемые партией первых басов, с плачем Юродивого из оперы Мусоргского «Борис Годунов». Не только сходство интонаций, но и си-

<sup>25</sup> Фонически аналогичные аккорды и секвенции встречаются у Корсакова, например, в «морских» темах и образах подводного царства, в теме Кашевны из оперы «Кашей Бессмертной» и пр. эпизодах.

туационно-смысловой параллелизм роднит упомянутые образы Пушкина – Мусоргского и Бунина – Дмитриева.

На композиционно-тематическом уровне ключевое значение имеет *принцип троичности* в строении формы, по-разному проявляющийся в отдельных частях Симфонии. В отличие от традиционных структур классической музыки, опирающихся, как известно, на принцип квадратности структур, в «Сказаниях» автор сознательно уходит от уподобления композиции упомянутым общепринятым формам европейского музыкального мышления, что в конечном счете способствует адекватному отражению в музыке структуры распеваемого текста и углубляет стилевое своеобразие произведения.

В этом отношении весьма примечательна связь «Сказаний» по типу структуры с произведениями русского эпоса, былинами и сказками. В них, по наблюдению исследователя, громадное значение имеет вездесущее число 3. Три сына, три дочери, три желания, три царства, «тридевяť земель» и многое другое в образном строе и пропорциональном делении повествования всегда указывало на формоопределяющую роль этого магического числа<sup>26</sup>. Так же – и в «Сказаниях» Дмитриева<sup>27</sup>.

І часть «Сказаний», «*Святогор и Илья*», написана на слова стихотворения, необычного по стилистике и образному строю, красочно стилизованному в былинном духе с примесью фантастической сказки. Повествование о братьях-богатырях, обладающих недюжинной физической силой и мощью, то и дело перебивается, как бы наталкиваясь на неожиданные препятствия...<sup>28</sup>

Первая же фраза-запев, интонируемая фортиссимо всем хором, настраивает на былинно-эпический лад. Массивная унисонная мелодия при каждом своем интонационном повороте оставляет длинный шлейф гармонических наслоений (благодаря многочисленным *divisi* во всех хоровых партиях), тянущийся до конца каждой фразы и становящийся все более пестрым и пышным с каждым последующим из интонируемых слого-интервалов. А поскольку мелодические фразы строятся как двенадцатитоновые серии, то созвучия, складываемые из тонов резонансной мелодии, разрастаясь, превращаются в постепенно наслаиваемый кластер, заполняющий все звуковысотное пространство хроматической гаммы в нормативном диапазоне смешанного хора<sup>29</sup>. Словно

<sup>26</sup> См., в частности: *Протт В.* Морфология сказки. 2-е изд. – М., 1969.

<sup>27</sup> Отметим в этой связи, что слова «сказка» и «сказание» – одного корня. Возможно, именно этимология наименований сравниваемых родственных жанров, равно как и художественно-стилевая интуиция композитора подсказали ему выбор главенствующего структурно-иерархического принципа.

<sup>28</sup> Интерес к стародавним сказам, преданиям по-своему претворился у Бунина в целом ряде поэтических произведений, в том числе и в двух стихотворениях, посвященных Святогору (кроме того, на которое написан хор Г.Дмитриева, перу Бунина принадлежит и стихотворное сказание «Святогор»: «В чистом поле, у камня Алáтыря, будит конь Святогора-богáтыря...»).

сыгранная на гигантских гусях и охватывающая все струны старинного инструмента, мелодия разворачивается, оставляя звуковой след, поддерживаемый широким певческим дыханием, подобным мехам органа.

Неоднократно используемый таким способом прием наслаивающегося кластера сопровождается эффектом необычайной тембро-акустической наполненности, широты и плотности хорового звучания. Тот же прием применен и в финале Симфонии (там поначалу – в партиях женского хора): эффект свертывания мелодии в гармоническую вертикаль служит в крайних частях цикла характерной приметой былинно-эпического сказывания.

Сказание развернуто в монументальной куплетно-строфической форме, где каждый куплет насыщен контрастно-взаимодополняющими тематическими компонентами. Если первая часть Сказания, завершаемая сценой добровольного укладывания Святогора в гроб, выделена глубокими внутритематическими перепадами, иллюстрирующими невероятные события, то вторая его часть, рассказывающая о действиях Ильи, соответствует второму куплету эпической композиции. В обоих куплетах гармонизованный увеличенными трезвучиями центральный мотив чуда (тщетные попытки вызволить Святогора из гроба, не поддающегося воздействию богатырской силы) разделяет тематическое развитие на стадии с развертыванием двенадцатитоновых мелодических серий. Преобладающее в них поначалу квази-диатоническое изложение на последних этапах преобразуется: при нарастании богатырских усилий и драматизма борьбы с непредвиденными препятствиями резко повышается интонационно-мелодическая экспрессия, звучат хроматически извилистые мотивы – двенадцатитоновые комбинации – ц. 5 и 10, сопровождаемые передачей мелодии от сопрано альтам и далее от теноров басам. Соскальзывающие по полутонам в высоком регистре, повторяемые, как эхо у разных хоровых групп, они выразительно передают состояние ужаса и дополняют глиссандирующие спады («сбросы») интонаций в завершении куплета.

На последней стадии развития («Кинул биться Илья...») наглядно проявляется принцип троичности структур, троекратности тематических проведений. В процессе секвентного развертывания (ц. 9) – налицо трехсоставные тематические построения и группы компонентов; в секвенции три звена (последнее

<sup>29</sup> Согласно крылатому изречению В.Гете, музыка – это застывшая архитектура; подобно этому Б.Асафьев представлял классическую гармонию как застывшую лаву полифонии. Продолжая ряд метафорических уподоблений, гармонические вертикали в хоре-сказании можно представить в виде застывающих струй мелодического потока (созвучия, возникающие из звуков мелодии, задерживаемых в качестве «педалей» и наслаиваемых на тоны, прибавленные к аккорду ранее).



вариантно), в каждом звене три аккорда, а в каждом аккорде – по три тона... Примечательна и симметрия интервальных конструкций: в противодвижении крайних голосов навстречу друг другу верхний движется по малым терциям, нижний – по малым секундам, а между тонами аккордов, обрамляющих звенья (увеличенные трезвучия) – интервалы по два тона каждый:

### Пример 5

\* Старорусские сказания. I.

[Величаво]

S. Гроб глу - бо - кий из ду - ба дол -

A. Гроб глу -

T. Гроб глу - бо - кий из ду - ба дол -

B. Гроб глу

- блё - ный, с чёр - ной кры - шей, тя - жё - лой, том - лё - но - й,

- бо - ки - й, с чёр - ной кры - ше - й

- блё - ный, с чёр - ной кры - шей, тя - жё - лой, том - лё - но - й,

- бо - ки - й, с чёр - ной кры - ше - й

Почти с каждым "шагом" мелодии звуков в аккорде становится все больше, и плотность звучания нарастает в арифметической прогрессии. Еще быстрее растет число голосов и усложняются контрапунктические хитросплетения в полифонической концовке Сказания, построенной как четырехголосное фугато. Тема-серия получила здесь ускоренное стреттное развитие. Проводимая подряд трижды в каждом голосе (снова принцип троичности), она в финальной стадии полифонически сплетается с пермутациями, распределенными по отдельным хоровым партиям: инверсией (в альтях), ракоходом (у теноров) и инверсией ракохода (у басов).

В такие, самые драматичные моменты сказового повествования триадности музыкальных структур соответствует троичность устрашающих сказочных образов (три чудища, три головы огнедышащего Змея-Горыныча...). В контексте Сказания им соответствуют и троекратные повторы отдельных слов или фраз интонируемого текста (как в десятиитоновой мелодии-серии со словами «Святогору во веки веков»). В итоге заключительный стих Сказания: «Выезжай на иную пугину, на иные дела!» – получает в многовариантных интонационных версиях оригинальное музыкальное воплощение.

С учетом применяемых здесь и в других историко-эпических Сказаниях додекафонных серий (I, III, VI части) ладовая организация в них далека от тональности, царящей в песенных хорах цикла. И если крайние разделы I части все же не лишены признаков объединения вокруг общего центра («до»), то в полифонической коде-стретте даже слабый намек на звуковысотную централизацию улетучивается, и в этом отношении форма Сказания остается открытой<sup>30</sup>.

После драматичного эпико-богатырского зачина Симфонии II часть, *«Что ты мутный, светел-месяц?»* звучит как тихое лирическое отступление от основной линии повествования-сказа. Самим местоположением в концертно-симфоническом цикле – между двумя историко-событийно насыщенными сказаниями – II часть задает основной тип образного контраста, характерный для данного опуса.

Жанровый контраст смежных частей усилен здесь контрастом образным: если в массивном, кражисто-полновесном распеве I части воплощена Русь древняя, сильная, богатырская, то во втором Сказании – другая, слабая, греховная сторона русской натуры – Русь горькая, забудьбная, пропивающая остаток силы в корчмах и кружалах. Пьяница-горемыка сопоставляется и сближается с убогим блаженным и в расслабленных чувствах напоминает зловещее

<sup>30</sup> В финале цикла потенциальные возможности тонального замыкания всей Симфонии, едва намеченные в Сказании-прологе, реализуются, и произведение заканчивается в до мажоре, образуя с началом цикла опорную, высотно-конструктивную арку.

предсказание последнего о том, «что башка моя на плахе так-то весело подскочит». Сближение это наиболее явно в кульминационном проведении напева, когда пьяница рассказывает, что он всю ночь сидит «от скуки под Кремлем с блаженным Ваней» (в данном случае солист-тенор подхватывает причитально-плачевую интонацию блаженного с нисходящей малой секундой, повторяя ее в более драматичном и ритмически укрупненном распеве – ц. 4).

Мимолетное упоминание о юродивом в середине стихотворения дало композитору основание для укрупнения этого образа, и в музыке оstinатный мотив блаженного Вани становится основной канвой, почти непрерывно пульсирующим ритмо-интонационным фоном, на котором развертывает свои узоры ведущая мелодия в рассказе солирующего тенора. Исполняемые с разными нюансами, манерами и штрихами (одна – еле слышно, говорком, как невнятное бормотание, другая – напевно, динамически насыщено, с отчетливым певческим произнесением каждого интонируемого слова), контрапунктирующие партии, казалось бы, представляют весьма несхожие образы. Тем не менее, они во многом родственны, мелодически вырастают из одного и того же тона-источника (g) и, по мере развития, тяготеют к объединению.

Выразительная, плавно льющаяся мелодия в духе городского романа, с характерной лирической «чувствительностью», присущей гармоническому минору (только в этом Сказании), лишена каких-либо оттенков бравады или пьяной отваги; напротив, в одном из куплетов проскальзывает мечтательно-романтический мотив: «не впервой мне, месяц, видеть, что окно ее высоко, что краснеет там лампадка...». Но рассказ о недоступной в высоком тереме далекой суженой прекращается, едва начавшись, и лирическая линия, намеченная в песне лишь вскользь, на этом обрывается. Вообще мужские и женские (девичьи) безымянные «персонажи», колоритные типажи, как бы случайно выхваченные из старинного городского быта, представлены в произведении порознь, главным образом в разных частях цикла, и лишь в финале легендарные герои Сказания, Егорий и Алисафия после бурных, драматичных событий наконец соединяются и идут к венцу.

Динамику песни, построенной в куплетно-вариантной форме, усиливает постепенное наложение голосов при последовательном фактурно-гармоническом уплотнении ткани. Монотонно повторяемая попевка «Ваня блаженненький, Ваня, Ваня убогонький», выразительно передающая в непрерывном псалмодировании еле слышный причет юродивого, периодически оживляется акцентно-метрическими перебивками – в соответствии с неравномерным чередованием слоговых акцентов в интонируемых словах. Если на протяжении двух первых строф звучит прозрачный дуэт двух теноровых партий – солиста и хора, то во втором проведении темы к ним присоединяются басы, дополняющие гармонию тоническим органным пунктом.

Эта мужская песня отличается самой простой и ясной в цикле, централизованной и устойчивой тональностью: неизменный с-moll выдержан от начала до конца композиции, а завершение мелодии остановкой на неразрешенном вводном тоне придает ей жалобно-вопросительный оттенок, подчеркивая слабость и бесприютность скитающихся, сырых, убогих на Руси (многозначительным вопросом заканчивается и монолог героя, обращенный к блуждающему по небу месяцу).

Наиболее драматургически напряженной и образно многослойной в Симфонии оказывается центральная третья картина-сказание, «Казнь». В отличие от остальных Сказаний, где место действия точно не обозначено, действие III части происходит во Пскове (об этом упоминается в пятом стихе: «Вставайте, поднимайтесь, псковичи»)<sup>31</sup>.

Композиция разворачивается в форме пятичастного рондо, включающего *три проведения* рефрена, а эпизодами служит картина утреннего Пскова, увиденная глазами приговоренного и сцена казни (ц. 2, 6-7). Здесь в соответствии с разноплановостью и синхронным разворачиванием нескольких образных рядов, совмещаемых по принципу одновременного контраста, впервые вводится двухорное изложение, партитура пополняется партией солирующего баса, с использованием разных видов вокализации во всех певческих партиях: в моменты наивысшего возбуждения мелодический распев сменяется ритмодекламацией солиста и далее – невнятной речевой просодией сначала у одной группы певцов (с эффектом ропота толпы), а затем и у всего хора.

В каждом разделе формы троичность структур проявляется по-своему, достаточно явно. Трехчастность заложена и в структуре распеваемого текста – например, в репризном обрамлении первого же стиха (с повтором в конце первого слова), в символической трехцветности картины («утро красное»... «белее на восходе...», за «синими лесами...») и в сходном, повторяющемся типе стиха, почти в каждой строке составленного из трех слов:

Туманно утро красное, туманно,  
Да все светлей, белее на восходе,  
За темными, за синими лесами,  
За дымными болотами, лугами...

Вставайте, поднимайтесь, псковичи!

Получая адекватно-эквивалентное музыкальное воплощение в вокальной просодии всех хоровых партий, цитированные и следующие за ними сти-

<sup>31</sup> Смежные II и III части Симфонии написаны на стихи, следующие у Бунина непосредственно друг за другом (сочиненные поэтом в один день – 13 сентября 1915 года – и, быть может, даже связанные единой сюжетной линией повествования).

хи, их метрико-композиционная структура как бы прорастают в тематизме Сказания, последовательно развертываясь в его троичных мелодических структурах. Так, после унисонного хорового зачина дублированная терциями мелодия формируется из троекратно излагаемых тематических ячеек с вариантными повторами: сначала – трех кратких полутактовых мотивов, затем – складываемых из них, секвентно повторяемых звеньев, тоже трех, с шагом секвенции на три полутона (по малым терциям вверх, причем последнее звено повторено). Символично, что архаичная лексема «тридевяť» здесь буквально совпадает по смыслу с числами, из которых складывается указанная мотивно-композиционная структура:  $3 \times 3 = 9$  (+3 – расширение). Та же числовая комбинация «тридевяť» возникает и в масштабах всей темы-рефрена, где унисонный запев длится три такта, а вместе с продолжающими его песенными мотивами, с характерными терцовыми вторами эта часть композиции (до ц. 1) занимает девять тактов.

Примечательна по структуре и вступительная фраза-заставка, обрамляющая Сказание и являющаяся не только тематическим зерном, из которого произрастает последующая, распевная часть рефрена, но и смысловым ядром композиции, отбрасывающим загадочно-символический отсвет на всю хоровую картину: «Туманно утро красное, туманно»... Семантика ключевого слова, обрамляющего фразу-запевку и, благодаря повтору, наиболее значимого, объясняет расплывчатость контуров картины и открытость формы произведения, оканчивающегося неопределенно, как бы на середине недосказанной фразы, смысловым отточием...

Туманность трактуется здесь многозначно – как доминирующее состояние природы и души, пребывающей в «пограничной» (М.Хайдеггер) психологической ситуации. Колоритно характеризующее северо-русский пейзаж, то же слово обозначает и царящую в музыке тревожную атмосферу неясных предчувствий, томительных ожиданий в начале наступающего дня. Отсюда – необычное начало произведения (и столь же характерное его завершение), отмеченное ладотональной неопределенностью, размытостью тонального центра, вообще присущей целотонному ладу, в пределах которого звучит исходный мотив хора:

### Пример 6.

Энергично Старорусские сказания. III.

S.  
A.  
T.  
B.

Ту - ман - но ут - ро крас - но - е, ту - ман -

но, да все свет - лей, бе - ле - е на вос -

но, да все свет - лей, бе - ле - е на вос -

но, да все свет - лей, бе - ле - е на вос -

но, да все свет - лей, бе - ле - е на вос -

хо - де, за тем - ны - ми, за си - ни - ми ле - са - ми,

хо - де, за тем - ны - ми, за си - ни - ми ле - са - ми,

хо - де, за тем - ны - ми, за си - ни - ми ле - са - ми,

хо - де, за тем - ны - ми, за си - ни - ми ле - са - ми,

Троичность структуры определенно проявилась и в тритоновой основе темы. Интервал тритона в мелодии, как и совмещенное с ним, распеваемое слово «туманно», обрамляет унисонный мотив-запевку (в ее окончании тритоновая интонация звучит на два тона ниже первоначальной); в пределах тритоновой попевки распета и центральная синтагма запева «утро красное». Таким образом, три тритона составляют интервально-звуковую основу ключевой темы-образа, которая трижды появляется в Сказании, на разных участках, в том числе и в заключительном, также троекратном проведении.

Тот же принцип доминирует и в прочих компонентах тематизма. Хоровые вокализы (пение на гласную) на стыках смежных разделов формы включают по три аккорда каждый (см. Пример 7 на с. 72)<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Неожиданные вторгающиеся каденции хорального типа служат в вокализе краткими модуляционными связками, подводящими к следующему разделу формы, и предвосхищением последующего фрагмента православной службы (с пением, как бы доносящимся из церкви).

Шире

ff 5 ff f sf dim.

S.

A.

T.

B.

Тема-серия фугатного эпизода также состоит из трех сегментов (по четыре звука в каждом сегменте-тетрахорде). Серийное фугато – зона наибольшего удаления от типа тематизма, характерного для тональной музыки. Оно содержит три проведения пятитактовой темы, излагаемой в партии басов. В зоне сгущения полифонических хитросплетений передано состояние смятения, отчуждения от реальности, которое накладывает на восприятие обычных картин действительности причудливо-гротескный, фантастический отпечаток.

Особое выразительное значение получает здесь полифония пластов. Уже во втором мотиве темы-рефрена возникает фактурное расслоение на два плана: длительному органному пункту в басу противостоит разворачивающаяся на его фоне песенная мелодия, неоднократно меняющая высотную позицию в ходе секвентного продвижения вверх и вступающая с «упорным» басом во все более обостряющееся полигармоническое противоречие. В динамике двуслойной темы выразительно передано возрастающее внутреннее напряжение и одновременно – расширение воображаемого пространства в картине, создаваемой средствами пейзажной звукописи.

Вариант той же картины представлен в срединном проведении рефрена, где диссонансные «трения» песенной попевки и «висячего» тона-подголоска в партии сопрано перерастают в плотную полигармонию – «сдвоенный» шеститоновый комплекс в широком двухорном изложении. Расслоение ткани отражает здесь сгущение драматизма ситуации непосредственно перед казнью.

Наконец, в картине казни, совпадающей с кульминацией III части (центральный эпизод, драматургически встроенный в общую композицию, как живописное полотно – в раму), совмещены четыре автономных плана действия, взаимоконтрастирование которых создает эффект широко раздвинутого музыкально-акустического пространства. Толпа на площади, наблюдающая за казнью, и церковный хор, поющий в соседнем храме, наполняют обширное музыкальное и воображаемое внутригородское пространство, тогда как в центре внимания, на помосте стучат барабаны, и осужденный выкрикивает последние слова<sup>33</sup>.

Высочайшая степень остроты образного контраста сопряжена с контрапунктированием двух мелодических пластов: одного – концентрирующего в себе энергию свершающегося действия (в партии солиста), и другого – статически сдерживающего, противостоящего ярости и ожесточению борьбы – в умиротворяюще тихом, смиренном пении хора (доносящееся как бы издалека «Ныне отпускаеши» сопровождает сцену казни от начала до конца). Этому образному плану, отрешенному от зловещей реальности и стоящему как бы над нею, поверх действительности, противопоставлен еще один, представленный гудящей группой хора (авторская ремарка: «создавать невнятный ропот толпы вполголоса»).

В критический момент сцены звучат реплики осужденного на казнь, распеты в мелодическом речитативе и затем срывающиеся в озлобленный истошный крик (ритмодекламация: «Давай, мужик, лицо умыть, сапог обуть, кафтан надеть, веди меня, вали под нож...»). Крайняя степень ожесточения в партии приговоренного к смерти («зубами всех заем, не оторвут») совпадает с последним успокоением в хоровой теме (заключительный каданс Песни Богоприимца – «с миром»).

Природа обрамляющей Сказание целотоники, с ее изначальной, имманентно присущей этому ладу децентрализованностью, объясняет внетональную ориентацию III части. Тем не менее, она все же тяготеет к звуковысотному центру «ля» (как и «Серенада в ля» И.Стравинского, музыку которой автор определил как тяготеющую к одному звуковому полюсу), с преобладающим в ряде эпизодов минорным наклоном.

<sup>33</sup> Воплощение подобных сцен в отечественной музыке XX века уже сложилось в своеобразную традицию, по-разному проявившуюся, например, в вокально-симфонической поэме Д.Шостаковича «Казнь Степана Разина» (1965) и в хоровой поэме Р.Щедрина «Казнь Пугачева» (1981). Отмстим однако, что, в отличие от упомянутых опусов, в которых внимание соавторов Евтушенко и Шостаковича, Пушкина и Щедрина было привлечено к трагическим судьбам злодеев-бунтарей, погубивших сотни людей, в сказании Бунина–Дмитриева не сообщается даже имени казненного. Тем не менее драматизм музыкальной картины от этого несколько не умаляется. Произведение становится образно обобщенным повествованием об одной из трагедийных страниц русской истории.



По принципу контрастного противопоставления и образного взаимодействия, выдержанному в Симфонии-концерте, две последующие части представляют женские образы. IV часть, «*Мне вечер молодой*» – девичья песня, исполняемая солисткой (сопрано) в сопровождении смешанного хора и образующая пару с ранее прозвучавшей мужской сольной песней (II часть). В окружении лирических песен драматически насыщенный центр Симфонии (III) воспринимается по контрасту с ними особенно рельефно. Стихотворение, положенное в основу хоровой песни, стилизовано поэтом в духе старинного городского фольклора, с колоритными поэтическими деталями, двойными словесными характеристиками, типичными для русского исторического эпоса. «Вотчим-батюшка», «свет-ночник», «самоцвет», как и сдвоенные рифмующиеся эпитеты-метафоры типа «огнем, золотым перстнем», тонко дополняют те речевые архаизмы, которыми в изобилии уснащена бунинская поэтическая лексика: «вечор», «млада» и пр.

В соответствии с лексико-стилистическими особенностями стиха музыка решена в характере непритязательного бытового музицирования, в котором интонируемый текст и основное образное содержание заключены в сольном напеве, а хоровое сопровождение (пение с закрытым ртом или на гласную) представлено на этот раз как гармонически статичный фон с длительными исонами и органами пунктами.

Положение кульминационной в цикле, лирико-фантастической картины сказания занимает V часть, песня русалок «*Петров день*»<sup>34</sup>. Единственный в Симфонии хор, написанный для женских голосов, сочинен в свободно трактованной расширенной тональности (от диатоники до хроматической системы и шестизвучной полигармонии) и представляет собой органичный жанровый синтез песенных и картинно-изобразительных, поэзных хоровых произведений.

Русалочья песня построена в оригинальной форме, сочетающей черты рондо (как формы второго плана) и куплетно-вариантной композиции, усложненной подчас внедрением разработочности и признаками тематического комплекса. От рондо здесь – четырехкратное проведение подвижного двутактового рефрена, открывающего и завершающего композицию. Но на большем ее протяжении преобладает куплетная вариантность, генетически связанная с принципом развертывания народных песен. В каждом куплете присутствует не менее трех взаимоконтрастирующих тематических пластов.

<sup>34</sup> Смысл программного названия объясняет в данном случае известное народное поверье, согласно которому самые активные игры русалок с людьми прекращались после Петрова дня. В этом свете понятным становится поэтический зачин песни: «Девушки-русалочки, нынче наш последний день!».

Первый пласт, трехголосная запевка – рефрен песни, красочно представляющий пение русалок. Последующие эпизоды строятся по линии нарастающей вариативности и контрастности тематизма. Второй – картинно-повествовательный – тематический слой связан с воспеванием красоты сельских пейзажей. Органично вырастающая из русской народнопесенной традиции, плавно льющаяся мелодия постепенно обрастает здесь все новыми линиями, подголосками... Третий, образно и тематически самый изменчивый слой – игровой, воплотивший романтику русалочьих забав и шалостей.

Отвечая содержанию стихов, музыка в большой мере опирается на игровое начало, подчиненное ритуалу издавна сложившемуся в старинном обрядовом фольклоре. Широкое применение получили здесь приемы зеркально-симметричного голосоведения, оригинально имитирующего игру отражений на зеркале водной глади и чередуемого с народно-подголосочной полифонией. Ярко расцвечивая бунины стихотворные перлы («вдоль по жемчугу по сизому росы!»), автор изобретательно комбинирует в аккордике красочно-терпкие битрезвучные полигармонии:

### Пример 8

Старорусские сказания. V.

[ Довольно быстро ]

на ов - сы, на ов - сы, вдоль по

на ов - сы, на ов - сы, вдоль по

жем - чу - гу по си - зо - му ро - сы!

жем - чу - гу по си - зо - му ро - сы!

Отсюда – внутренняя подвижность, контрастность и многослойность, отличающая более всего третий этап в развитии каждого куплета, изобилующем удачными художественными находками. В числе последних – чисто сонорные, редкие виды звукоизвлечения (художественно оправданные содержанием рас-

певаемых стихов музыкальные иллюстрации сказочно-фантастических видений и образов). Среди них, наряду с разнообразными, контрастно чередуемыми штрихами (*legato*, *staccato*, *marcato*), – манеры и способы вокализации, включая ненормативные, но уместные в данном случае звукоподражательные эффекты хохота, визга, стрекота, а также, помимо кантилены академического типа, кое-где и подражание пению в народной манере (ц. 10–11).

Подобно тому, как в предыдущей песне язык стилизован соответственно воплощенным картинам средневекового быта, в русалочьем хоре периодически напоминают о себе народно-речевые обороты, специфически-деревенская лексика: бездожде, сухмень, мужики с дубинами, с дрекольем... В поэтическую речь вкраплены также парные эпитеты или образы-характеристики, рождаемые из сдвоенных словообразований: «Бел-восток», «девушки-русалочки»...

Как фольклорно-характерные лексемы существенно обогащают и фонически украшают литературную основу песни, так и сонорные эффекты, насыщающие тематизм хора, приносят в него музыкально-выразительные средства и краски, адекватные вокально интонируемому слову, существенно дополняя мелодико-гармонический строй произведения. В отдельных характеристичных эпизодах звучание хора, как гласит авторская ремарка, «сопровождается шумовым эффектом: тихим стрекотанием, смехом, и хихиканьем». Среди сонористических приемов, обильно применяемых в хоре, – оригинальные, чередуемые друг с другом, сжатие и растяжение звукоакустического пространства, осуществляемые одновременно с фониго-гармонической перекраской интонируемых аккордов – посредством скользящих полутоновых сдвигов-смещений аккорда одного фактурного слоя относительно неподвижного другого (тянущегося аккорда) или глиссандирующие смещения аккордов вверх и вниз (как в конце песни – ц. 13).

В том же ряду – цепи аккордов мутирующей структуры – тянущиеся трезвучия или полигармонии, плавно преобразуемые из минорного в мажорное и далее в увеличенное или наоборот. Столь же эффектно интонационное «стягивание» того или иного аккорда к унисону либо, наоборот, «разбегание» мелодических линий по малым и большим дугам-полукружьям из унисона в разные стороны (как круги на воде), в многотоновую аккордовую звуко-россыпь – гармоническое имитирование смеха, русалочьего хохота, визга (первый из этих приемов генетически восходит к способу завершения напева мелодическим – унисонным – кадансом, типичным для русской народной песни).

Еще один прием, используемый композитором в качестве красочно-гармонической иллюстрации колоритного летнего пейзажа, – висячие, длительные аккордовые педали, фонически уплотненные до кластера, как жарким солнечным лучом высвечивающие появляющуюся на их ярком фоне мелодию (ц. 10-12). Наконец, в концовке песни вместо обычной тоники звучит неожиданно вторгающийся в каденцию целотоновый вибро-кластер (фоническая, пере-

ливающаяся, словно цветами радуги, вибрация достигается чередованием и совмещением пения на меняющиеся гласные на фоне выдержанного созвучия). В этом контексте по-новому, необычайно свежо воспринимаются и упоминавшиеся самобытные лексемы-неологизмы, звучные ассонансы и аллитерации («будут знойные зарницы зарить хлеб»).

Таким образом, V часть цикла, концентрируя наибольшее для данногоopus разнообразие приемов и выразительных средств вокально-хорового письма, становится лирической кульминацией Симфонии-концерта.

Ее финал, *«Сказание о деде Алисафии и храбре Егории»*, – единственная часть цикла (VI), название которой по жанровому наименованию совпадает с программным названием всего произведения. Музыкальное воплощение последнего из Сказаний сопряжено с оригинальным образно-жанровым синтезом. Неторопливо, эпически развертываемые былинно-сказовые мотивы и темы, нанизываемые на устойчивую, повторяющуюся тематическую основу, периодически прославляются здесь краткими песенными возгласами-припевами «Ой, да!», ассоциируемыми с русским фольклором.

Финал более, чем две другие эпико-сказовые композиции (I, III), опирается на диатонику и тональность песенного типа (с наслоениями характерных элементов особых диатонических мажорных ладов, а также одноименного минора). Поэтому даже в кластерных гармониях заметно влияние диатонического мажора как доминирующей тональной структуры. Созвучие с секундовым заполнением квинтового остова по ступеням диатонической гаммы с лидийской квартой становится здесь типовым вариантом тонического комплекса. Передаваемое от женского хора мужскому и обратно, оно используется также в заключительном эпизоде шествия к венцу – в качестве звукоизобразительно-ударно-звончатого фона, имитирующего колокольный звон.

В картинно-изобразительных эпизодах и драматичных сценах финала разнообразно использованы и другие, нетрадиционные гармонические средства – например, вводимые для характеристики экстраординарных, фантастических сцен. В драматичной кульминации цикла проснуться после долгого сна Егорию помогает его нареченная Алисафия, слеза которой падает на лицо ее суженого<sup>35</sup>. Весь эпизод после пробуждения Егория, его лихой скачки и сражения со Змеем выделяется колоритным звучанием гармоний квартовой структуры.

Финал заканчивается торжественным колокольным звоном, славящим молодую чету – шествующих к венцу Алисафию и Егория, в котором невеста нашла своего избавителя от неминуемой гибели.

<sup>35</sup> Этот поэтический эпизод сродни аналогичным ситуациям, характерным для народных сказок. Так же, например, Марья Моревна (в одноименной сказке) пробуждает своего суженого и уводит из дворца чародейски усыпившей его царевны.

Итак, первая из трех хоровых симфоний-концертов Г.Дмитриева стала в 80-е годы поворотным пунктом на пути к хоровым песнопениям о русских свя-  
тых. Именно в финале рассмотренной симфонии, посвященном художествен-  
ному воплощению поэтической легенды о святом Егории, происходит та тема-  
тическая «модуляция», после которой православные святые займут прочное,  
постоянное место в качестве героев более поздних хоровых опусов компози-  
тора.

«Старорусские сказания» органично продолжают в творчестве Дмитриева  
и по-своему развивают – в ином жанровом русле, на новом этапе художествен-  
но-стилевых исканий мастера – проблематику произведений исторической  
темы. Хотя автор здесь значительно отклоняется в сторону от той событийно-  
исторической конкретики и логико-сюжетной последовательности, которые  
были достаточно отчетливыми в его прежних опусах данной группы, рассмо-  
тренное сочинение все же не стало «последним сказанием» в рамках художест-  
венного отображения русской истории композитором. О том, что устойчивый  
интерес к этой сфере сохранился у него и в дальнейшем, свидетельствовали та-  
кие произведения, как «Симфония ликов», «Праведная Русь», опера-оратория  
«Святитель Ермоген», симфония-концерт «Китеж всплывающий». В них исто-  
рическая проблематика дополняется новым пластом образного содержания и  
идейно-художественного подтекста, опираясь на глубинные, духовно-сущно-  
стные пружины в «механизме» исторического процесса, определяющие осно-  
ву русского национального характера и особенно важные в поступках истори-  
ческих деятелей.

### «Stabat Mater dolorosa»

Рубежным произведением в хоровом творчестве Г.Дмитриева стала канта-  
та «*Stabat Mater dolorosa*» на стихи А.Ахматовой (из «Реквиема») для меццо-со-  
прано, двух хоров, органа и инструментов (1988). Она обозначила некий водо-  
раздел между двумя периодами исканий композитора, заметно различающимися  
по типу образного содержания и литературной основе музыки: до той поры  
он создавал преимущественно светские опусы, а после 1988 года, наоборот, – от-  
давал предпочтение духовным сочинениям.

Циклическая композиция построена по принципу постепенного ступенчатого  
драматизма. Начиная от завязки трагедии (I часть, «Уводили тебя на рассвете») до  
середины цикла мрачные образы и настроения (II, «Ночь», IV, «Семнадцать  
месяцев кричу») все же иногда рассеиваются и дважды контрастно перемежа-  
ются краткими лирико-просветленными эпизодами (III, «Показать бы тебе, на-  
смешнице» и V, «Легкие летят недели»). А последние четыре части образуют не-

прерывную линию нарастания трагедийных событий: «Приговор», «К смерти», «Уже безумие крылом», «Распятие» (VI–IX).

В отличие от смешанного хора, звучащего только в финале, женский хор является главным и единственным участником исполнительского коллектива, выступающим во всех частях цикла. Звучание женских голосов доминирует в трех из девяти частей кантаты (III, V и VIII), где по-разному использован хор *a capella*; в двух первых из них преобладающее мажорное наклонение определяет образную «тональность» этих частей как лирических отступлений, контрастирующих остальным, трагедийным частям кантаты. В одном случае (III, «Показать бы тебе, насмешнице») хор, интонирующий веселой стаккатной скороговоркой (словно имитирующей девичий смех), олицетворяет восприятие жизни и всего, что может случиться в ней, от лица юной девушки. Поэтому жанр и характер музыки короткого подвижного скерцо символически объединил здесь глубокие контрасты быстротекущего времени – и светлые reminiscenции безмятежной юности поэтессы, и жесткие реалии современной действительности.

В другой акапельной миниатюре, «Легкие летят недели» (V) неожиданно многозначное истолкование получает жанр колыбельной песни. Тихая простая мелодия, словно напеваемая матерью сыну, имеет здесь не только традиционно светлое образное наклонение, но и противоположный подстрочный смысл, вытекающий из содержания интонируемого текста (в таком бисемантическом ключе этот жанр не раз трактовался и в музыке русских классиков, например, у Мусоргского).

Предпоследняя, VIII часть построена как зловещий хоровой канон (*a capella*), по принципу динамической волны с последовательным насыщением (к середине) и разрежением (к концу) фактуры и гармонической плотности.

Две части кантаты из девяти содержат ассоциации с духовными песнопениями – «Ночь» (II) и «Распятие» (IX), что побуждает рассмотреть их подробнее – как композиции, образно предвосхитившие упомянутый, произошедший вскоре поворот в хоровом творчестве композитора. Уже в начале первой из них звукоизобразительными речитациями женского хора на повторяющихся фонико-ударных слогах («Дон, Дон, Дон, дом, дом, дом» и др.) в музыке имитируется колокольный звон. Одновременно с этим и чередование мелодических рисунков смежных фраз, выстроенных по принципу взаимодополнения в рамках зеркальной симметрии, вызывает образные ассоциации с раскачиванием звонящих колоколов<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Звукоиллюстративный эффект симметричного голосоведения, при котором в каждой паре чередующихся мелодических рисунков последующая фраза является звуковысотной инверсией предыдущей фразы, получает многостороннее развитие в более поздних опусах композитора.

Если в хоре «Ночь» упомянутые ассоциации затрагивают лишь красочно-фоническую сторону звучания, то в финале кантаты распространяются и на духовно-поэтическое содержание. Здесь, исходя из смысла евангельской цитаты, вкрапленной в стихотворение Ахматовой, автор вводит напев, традиционный для православного богослужения – «Не рыдай Мене, Мати» – и становящийся рефреном рондообразной композиции. В интонационной структуре песнопения, порученного смешанному хору, – лишь одна проникновенная музыкальная фраза, распетая поочередно разными хоровыми партиями (с элементами народной подголосочной полифонии) во взаимно близких мелодических вариантах. Ее гармонизация в рамках гармонического минора также не отступает от традиций классической гармонии, сохраняя определенное родство с напевами православной церкви.

Первая строфа распета солирующим голосом, ведущим повествование от автора (подобно партии Евангелиста в пассионах), а другие стихи (вторая строфа) интонирует четырехголосный женский хор а саррелла, и этот раздел (второй эпизод рондо) становится трагедийной кульминацией финала:

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

Эти строки послужили важнейшим ассоциативным образом и основанием для введения в кантату литургического песнопения. Экстраполяция драматизма пересказанной в стихах евангельской сцены на иную, современную жизненную ситуацию позволяет поэту ярче высветить остроту собственных переживаний в критический период жизни, резко прочертить ключевые автобиографические моменты посредством тонкого использования аллегорической аллюзии (подчеркнем, что данный художественный прием встречался в русской литературе и ранее, например, в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита»).

В распеве ключевых стихов финала извилисто выходящая интонация хроматического опевания, выразительно имитирующая экспрессию плача, и удвоенная терцовыми вторами, выделена проведениями в составе двух секвенций (одной – восходящей к мелодической вершине, и другой – плавно соскальзывающей по секундам вниз на стадии динамического отката послекульминационной волны – ц. 3).

Общий характер музыки, ее выразительный смысл и даже состав исполнителей как бы «запрограммированы» в поэтическом содержании интонируемых стихов и вытекают из описываемых в них событий сцены Распятия:

Хор ангелов великий час восславил,  
И небеса расплавились в огне.  
Отцу сказал: «Почто меня оставил!»  
А Матери: «О, не рыдай Мене...»

Поэтому только в финале кантаты в дополнение к солирующему меццо-сопрано (ведущему повествование от имени автора «Реквиема»), женскому хору, органу, гитаре и ударным впервые вводится смешанный хор из мальчиков и мужчин, олицетворяющий поющих ангелов.

Троекратные вариантные проведения рефрена, в свою очередь, усиливают динамику последней части кантаты. И если в первом проведении песнопение звучит предельно просто у хора а саррелла – с максимальным приближением к православной певческой традиции, то во второй раз (после первого эпизода) – дополняется аккордами органа, а в завершении финала – поддерживается и другими инструментами, а также аккомпанементом женского хора (бестекстовый распев-вокализ) и выразительными репликами-причитаниями солистки.

Финал заканчивается развернутой кодой, выдержанной от начала до конца на доминантовом органном пункте (на педали у органа), оставляя впечатление гармонической разомкнутости формы. Завершая кантату духовным песнопением, автор тем самым перебрасывает символическую образно-смысловую арку к своим последующим духовным сочинениям.

### **«Китеж всплывающий»**

Еще одно циклическое произведение Г.Дмитриева родилось в 2004 году – симфония-концерт для солистов и смешанного хора *«Китеж всплывающий»* на стихи Ю.Кузнецова. Успех музыкального воплощения текста был во многом обусловлен высоким качеством литературной основы музыки, удачным выбором и оригинальной компоновкой стихов композитором. До сих пор поэзия Юрия Кузнецова недостаточно широко известна, редко используется в вокальных произведениях. Г.Дмитриев фактически является ее первооткрывателем в композиторском творчестве.

Сегодня истинные знатоки называют Ю.Кузнецова выдающимся, даже гениальным поэтом. По мнению современника, «он был не только Поэтом от Бога, но и пророком. Примеров из его воплотившихся в явь стихов можно привести множество»<sup>37</sup>. В стихах этих очень заметна и сильна гражданственно-ли-

<sup>37</sup> Анашкин Эдуард. До последнего края... О поэзии Юрия Кузнецова. // День литературы, 2005, № 7. С. 5.

В другом высказывании автор подкрепляет столь высокую оценку поэзии Кузнецова ссылкой на мнение В.Кожина: «Сегодня в литературных изданиях России высказывается немало неоднозначных мнений о поэзии Юрия Кузнецова. Хотя, казалось бы, если уж гений в России – посмертное понятие, пора бы нам перестать тревожить покой самого выдающегося поэта второй половины 20 века, каким считал Юрия Кузнецова Вадим Кожин» (там же, с. 3).



рическая струя. Тревога и боль за Россию, пронизывающая многие произведения Ю.Кузнецова, – эмоционально-смысловая доминанта, усиленная метафоричностью стихов, мифологичностью образного строя. Именно этим, прежде всего, поэзия Кузнецова привлекает Г.Дмитриева.

Среди лаконичных стихотворений, вошедших в хоровую симфонию, немало метких поэтических зарисовок, тонких метафор, впечатляющих образов-ассоциаций. В них воплощены и очень емкие, символические образы с глубоким, многозначным подтекстом. За далью времен, отделяющих поэта от реалий и исторических событий, увиденные им некогда и воссоздаваемые в стихах картины, образы предстают как бы в новом историческом измерении – и как реальные лица, и как обобщенные безымянные герои, повстречавшиеся художнику на жизненном пути: это и старик, сражавшийся на Гражданской войне, и мчащийся куда-то лихой наездник, и подорвавшийся на mine солдат Великой Отечественной...

В последовании хоров симфонии-концерта угадывается широкоохватная идейно-художественная конценция. Шесть частей связаны в цельный, внутренне замкнутый цикл – цепь образов, звенья которой совпадают с историческими вехами XX века и самыми драматичными событиями в истории нашей страны. Его своеобразный пролог – первый хор «Колесо». Многозначный, емкий образ бесконечного движения сопряжен с непредсказуемыми переменами и необратимым ходом истории. Еще в средневековье он связывался с сюпризами неумолимого рока (колесо фортуны в поэзии вагантов и в оратории К.Орфа «Carmina burana»), обыгрывался в прозе Н.Гоголя (колесо брички в поэме «Мертвые души») как более или менее надежное средство передвижения; стал емким определением инерции накатывающейся стихии разрушения в историко-эпической хронике революционных потрясений в России («Красное колесо» А.Солженицына). Именно с этой революционной эпохи начинает разворачиваться «действие» новой симфонии-концерта Г.Дмитриева (примерно с той точки отсчета времени, на какой оно было прервано в его предыдущей хоровой симфонии «Праведная Русь»).

II часть цикла посвящена воспоминанию о Гражданской войне в России, IV часть – о невосполнимых утратах Великой Отечественной войны, V – аллегорическое повествование о неразрывной цепи этапов человеческой жизни, сменяющихся подобно вековечному, неизбежно повторяющемуся круговороту времен года по законам земного календаря (ещё один образный вариант-символ вращающегося колеса фортуны); VI (финал) – символическое обобщение картин и событий, выстраиваемых в художественно-поэтическом воображении как исторически связанная линия мистической судьбы России.

Иначе говоря, с учетом образно-поэтического содержания симфония-концерт может быть истолкована и жанрово определена также как *симфония-*

*притча*, развертывающая панораму событий, при соотнесении друг с другом складывающихся в целостную картину мира. В череде хоров-звеньев цикла высвечивается индивидуально преломляемая динамика исторического пути России, движения страны из прошлого в будущее.

1-й хор цикла, «*Колесо*», выполняет в симфонии роль пролога и построен в виде аккордового хорового речитатива: строго выдержанному в стихах русскому пятидольнику отвечает в музыке размеренно-ровный ритмический рисунок в пределах пятидольного такта. Некоторые ключевые слова стиха, стилизованного в духе русского поэтического фольклора, выделены вариантными хоровыми повторами: «Ты откудова оторвался? Куда держишь путь?», «Прокатилось, промоталось по плакун-траве и по трын-траве». Размеренная речитация *staccato* способствует внятному произнесению интонируемого текста. Последние фразы получают новое продолжение в коде-«постлюдии»: переклички мужской и женской хоровых групп в бестекстовой вокализации на слоги имитируют жутковатое в своей иррациональности причудливое вращение раскатившегося колеса. Пение на всевозможные звончатые слоги изобретательно использовано здесь как звукоизобразительный прием, дополняющий ритмо-гармоническую игру аккордов в непрекращающемся движении.

Аллегорическая хоровая сценка завершается репликой солирующего тенора: «Куда держишь путь?» Оставшийся без ответа риторический вопрос вводит многозначительную смысловую интригу в последование хоров симфонии (как бы предоставляя раскрытие загадки дальнейшему течению «событий»).

2-й хор, «*Шел старик по глухой стороне*» выдержан в характере мужской песни-баллады. Песенность ощутима в простых, ясных интонациях неширокого диапазона, в характерных оборотах, стилистически родственных песням Гражданской войны (воспринимаемых как стилевые аллюзии мелодий тех далеких лет). Балладность проявляется в деталях хорового повествования с оттенком романтизированной старины, подчеркивающих давность описываемых событий. За длинной чередой прошедших лет кроется и неузнаваемость отдельных людей, героев – участников былых сражений, чьи решительные поступки и их мотивация теперь исчезают из памяти новых поколений. Многие из пережитого время беспощадно стирает – даже из воспоминаний непосредственных участников давних битв, порой низводя некогда кипевшие страсти до полного равнодушия<sup>38</sup>.

Поэтому и в хоровой песне-балладе из памяти рассказчика изгладились подробности былых воинских подвигов, и на вопрос: «А поведай, на чьей сто-

<sup>38</sup> В яркой художественной форме нечто подобное описано также в рассказе И. Бунина «Последнее свидание».

роне ты сражался-держался?» – старик отвечает: «Я не помню... но геройски сражался». Иначе говоря, балладность сказалась здесь и в эпической обобщенности, мифологичности музыкально-поэтического образа.

Ведущая партия рассказчика поручена группе хора или солистам, в уста которых вкладывается весь интонируемый текст. Вокализация слова сконцентрирована в одной мелодической линии, развертываемой на фоне подголосков или аккордового сопровождения. И только «внеличный», обобщающий мотив «на Гражданской войне» поется хором трехголосно. Диалогичность, изредка вплетаемая в хоровое повествование, ограничена краткими репликами двух солистов, с последующими хоровыми подхватами. Однако выразительность песенных интонаций дополнена вокализмами хоровых групп, поющих на гласную или с закрытым ртом. Мотивы-вокализмы постоянно вступают в диалог или перекликаются, как эхо.

3-й хор, «*Последние кони*», – оригинальная по образному строю и новизне выразительных средств хоровая картина бешеной скачки коней, управляемых безрассудно-отважным наездником. Восхищенный участник скачки (чьи эпизодические возгласы поручены солирующему баритону) словно обращается к потомкам из своего романтического «далека»: «Се последние кони! Я вижу последних коней. Что увидите вы?» Расставание восторженного романтика с уходящей красотой мира воплощено на этот раз в стремительном беге коней, несущихся куда-то с нарастающей скоростью («Как мчатся! – восклицает романтический герой. – Сильней и сильней!»).

Как известно, образ коня, будь то пасущийся в безмятежном покое или поднятый на дыбы скакун (как в скульптурных изображениях – на постаментах памятников выдающимся русским самодержцам), либо мчащаяся во весь опор тройка, – все изображения такого рода, традиционные для разных искусств в России, были символом её устремленности в будущее, полетной силы, мощи. Поэтому образ-картина, едва ли не самый трудный в цикле для музыкального воплощения чисто хоровыми средствами (возможности симфонического оркестра в этой сфере гораздо более обширные) и тем не менее получающий убедительное композиторское решение, приобретает в симфонии глубоко символическое значение.

В отличие от песенных частей цикла (II, IV, V), выдержанных в традиционной тональности, III часть написана с применением комбинированной техники. Черты свободно трактованной тональности (с-moll) с аккордикой смешанной структуры (терцовой, квартовой) сочетаются, чередуются здесь с элементами серийной техники. Тема-серия, изложенная трехоктавным унисоном всего хора, вводится в кульминации – при упоминании о Божьей воле: «Божьей дланью срывает мне шапку со лба» (ц. 3). Композитор использует здесь излюбленный прием строения серии: она состоит из двух шестизвуковых полусерий,

соединяемых (в распеве слова «срывает») широким скачком – на увеличенную сексту. Оригинальный ритмический рисунок, комбинации разнородных ритмов (синкопы, триоли, остинато с дробными ритмическими формулами) удачно передают динамику титанической скачки.

4-й хор, «*Возвращение*», повествуя о трагедиях, невосполнимых жертвах, приносимых войной, по содержанию, образно-поэтически отчасти перекликается со второй частью симфонии. Однако на этот раз хоровая песня – об отце, не вернувшемся с фронта Великой Отечественной...<sup>39</sup> В ней присутствует и мать, напрасно ждущая мужа с войны, и сын, тщетно пытающийся ее утешить (реплика солирующего тенора «Мама, мама, война не вернёт...»).

В данном смысловом контексте и художественные образы, и само название хора приобретают неоднозначный, широкообъемный подтекст: ожидаемое *возвращение* бойца с поля битвы оборачивается болью от *непоправимости* тяжелой утраты. Стихотворение, положенное в основу песни-хора, не только для композитора, но и для поэта имело глубоко личный, автобиографический смысл: оно навеяно воспоминаниями о гибели на фронте его отца<sup>40</sup>.

По сравнению с предыдущей песней (II часть) хор «Возвращение» в соответствии с поэтическим содержанием и по музыкальному языку интонационно ближе к лирическим песням нашего времени. Вместе с тем, автором найдена оригинальная форма музыкального воплощения замысла. В композиции, состоящей из четырех куплетов (последний из них, укороченный, соответствует кодовому завершению), куплет складывается не из двух (как обычно), а из трех составляющих. Если первая музыкальная фраза – сольный зачин и хоровой подхват мелодии – композиционно вполне традиционны, то продолжение песни, как бы выбиваясь из привычного руслу, неожиданно сворачивает из намеченной тональной сферы и ясной мелодии к тонально текучей, зыбкой, расплывчатой «межтональности» – так в музыке «отзывается» взрыв, о котором упоминается в тексте. А далее вместо традиционного песенного припева вводится хоровой вокализ, выполняющий роль небольшого «реквиема» памяти погибшего солдата. Припев-реквием варьируется и разрастается от куплета к куплету, последовательно усиливая скорбное настроение от невосполнимой утраты.

5-й хор, «*Косынка*», привносит глубочайший в цикле образно-смысловой контраст и самое яркое в симфонии просветление. Если крайние I и VI части

<sup>39</sup> Хор посвящен «памяти Анатолия Георгиевича Дмитриева, солдата Великой Отечественной» (дяди композитора).

<sup>40</sup> Те же образы и фактически тот же эпизод гибели на фронте от взрыва мины запечатлены в другом стихотворении Ю. Кузнецова, рассказывающем о смерти его отца:

Настала ночь, последняя для многих.  
Неясно слышен разговор бойцов.  
Осколком мины прямо на дороге  
Убит был подполковник Кузнецов.

таят в себе некую загадку, подчеркнутую ладовыми средствами («пролог», при явном тяготении к звуковому полюсу *c*, не имеет определенного ладового наклонения; финал зиждится на серийной и полигармонической техниках), а срединные II–IV части написаны в миноре, то V часть – единственная в произведении, опирающаяся в целом на ясный мажор (D-dur).

Эта светлая кульминация цикла, ладогармонически выделенная на фоне остальных хорov, отличается от них и по образному смыслу: в целом она звучит как оживленная весенняя песня. Образным рефреном в ней становится начальная тема «Весна пришла» в характере радостного девичьего напева, перенимаемого далее мужским хором. Фактурная двуслойность (мелодия на фоне подвижного ритмического оstinato) выдержана от начала до конца композиции. Но в каждом из четырех разделов, соответствующих разным временам года, устанавливается свой тип тематизма, своя форма движения. Так воплощена идея нескончаемого круговорота времен года, воспринимаемого по мере взросления человека как бы с постепенным ускорением календарных смен (соответственно и реминисценции четырех разделов в коде даны в сокращении).

Тем не менее, времена года – от весны к зиме через лето и осень – музыкально охарактеризованы и выстроены по линии постепенного замедления интенсивности движения (наиболее заметного в партиях оstinатного фона лета и осени) – вплоть до зимнего замирания, а затем – нового весеннего пробуждения и оживления с продолжающимся чередованием времен года. Иначе говоря, движение возобновляется в прежнем живом темпоритме вместе с возвратом первой весенней темы, открывая новый виток природного круговорота: «опять весна... и надевает синюю косынку та девочка, которой нет живой».

Кроме того, по мере приближения к зиме ладовое наклонение все более явно меняется от мажора к минору. Такой ладовой модуляции вполне соответствует образная динамика лирико-психологического плана: весне и лету здесь сопутствуют детство и молодость крестьянской девочки из русской глубинки и «девки молодой», осени и зиме – старость и увядание «женщины седой». Соответственно и извечная крестьянская косынка, весной первоначально синяя, в процессе изнурительных летних полевых работ становится выгорающей, затем смертной и улетающей... И с приходом новой весны возникает новая (но и все та же!) девочка в синей косынке, которой предстоит новая (но и все та же!) судьба русской селянки. Лишь в концовке хора третье проведение рефрена сокращено и оставлено как бы разомкнутым: движение продолжается.

В оттенках интонаций и ладогармонических красок отражены живописные подробности, цветовая гамма, поэтические сравнения и символические эпитеты, которыми наполнены стихи Кузнецова. В них цвет серый ассоциируется со смертью, «седой косяк последних журавлей», увиденный поэтом как «ко-

сым углом летящая косынка» – с отлетевшей женской душой, а косынка *синяя* символизирует вечную юность и женственность, но и женскую долю в целом.

Смысловой кульминацией части становятся четыре такта безтекстового хора, предшествующие новому витку «времен года» в коде и сообщающие будничной повторяемости природных и жизненных циклов трагико-возвышенные тона.

Каждый круг календарного земного цикла сопряжен с неостановимым бегом времени, а следовательно, и с обновлением жизни в сменах эпох и поколений. Поэтому при повторениях рефрена прежнюю девочку сменяют подобные ей (приходящие через год, через десятилетия), но другие... Так в музыкально-поэтических образах произведения утверждается идея неискоренимости жизни, возрождаемой каждый раз при очередном пробуждении природы – вместе с её весенним обновлением. Одновременно – и это главное – в «Косынке» находит новое выражение идея «вечной женственности», предстающая в архетипическом образе русской крестьянки, чья обобщенная судьба-страда является если не олицетворением самой России, то одним из самых дорогих и святых ее начал.

Если «Косынка» – светлая кульминация симфонии-концерта, то финал *«Солнце родины смотрит в себя»* – лирико-философская, идейно-символическая вершина произведения, итог предшествующего движения образов. В частях цикла образно, символически представлены не только картины, события, герои, но и разные типы движения: круговое, о котором уже упоминалось выше («Колесо», «Косынка» – с вращением в рамках календарного годового круга), поступательное – три срединные части, и замкнутое зеркально-возвратное (финал; сам образ Китежа, погрузившегося в глубину, а затем всплывающего, обнаруживает эту закономерность).

Финал представляет собой и некий оптический фокус, в котором сходятся, скрещиваются множественные лучи и разные виды движения, включая поступательное (воплощенное в хронологической цепи событий), вращательно-циклическое, с регулярным возвращением на круги своя и возвратно-замкнутое. Емкий образ, загадочная метафора стиха «Солнце родины смотрит в себя», обыгрывающая движение и преломление, отражение света в поэтическом восприятии художника, получает углубленное воплощение не только в музыкальной интонации, но и в композиционной структуре, где принцип отражения, обращения, симметрии, подобия мелодических построений разного уровня стал основой тематического развития. Поскольку мотив возврата, движения вспять, перевертывания света заложен в самом названии финала и в его начальном стихе (затем не раз повторяемом в качестве сквозной мысли-образа), естественно-наглядным вариантом его музыкального прочтения становится инверсия в звуковысотном рисунке темы.

Двенадцатитоновая серия, положенная в основу тематизма финала, состоит из двух полу-серий по одному такту и шести тонов в каждой (или из четырех сегментов по три звука в каждом), соотносящихся друг с другом по принципу зеркального отражения. В данном случае композитору удалось наглядно отобразить в структуре темы – в изгибах ее мелодического рисунка – взаимотраженность, возвратность тех солнечных лучей, о которых хор поёт с самого начала финала и упоминается в самом его названии. Принцип инверсии используется и далее на протяжении всего финала, где в рамках четырехголосной полифонии выстраиваются четыре небольших фугато с последовательно стреттно уплотняемыми – вплоть до ритмического унисона – каноническими имитациями (ц. 3, 5, 7).

В тематическом развертывании чередуются полифоническое и полигармоническое изложение. Подобно тому как древние соборы, монастыри, строения обычно близ водной глади окружавших их озер, морей или рек, отражались в воде и представлялись наблюдателю издали в двойном – прямом и перевернутом (зеркальном) изображении, так и некоторые темы, полиаккордовые сочетания финала выглядят именно такими – излагаемыми сначала в прямом движении, а затем в инверсии (как в теме-серии), либо сразу в обоих вариантах – в двуслойной полигармонии (см. Пример 9).

Ряд аккордов развернут здесь в зеркально-симметричном контрапункте, а последующие трехзвуковые мотивы («наш пустырь») распеты сначала в прямом виде, а затем – в отраженном (обращение). Оба варианта – гармонического (вертикального) и мелодического (горизонтального) мотивного отражения – представлены наглядно, следующими непосредственно друг за другом. Так с помощью символического тематизма особого рода, где поэтическим образам вербального слоя соответствуют – интонационно «отвечают» – горизонтально-мелодические рисунки (а подчас и гармонические структуры), складывается комплекс выразительных средств и геометрически выверенная ткань музыкальной композиции (Г.Дмитриев определяет упомянутые приемы и особенности формы понятием «философия голосоведения»).

Полигармонические наслоения значительно сгущают плотность ткани в шестиголосных аккордовых вертикалях, акцентируют ключевые мелодические интонации, придавая им дополнительную экспрессию и выразительность благодаря умножению в причудливых сочетаниях и параллелизмах. При этом красочная полифония пластов укрупняет краткие мотивы в симметричном противодвижении субаккордов.

Срединный раздел финала (ц. 3) основан на обращении двенадцатитоновой темы (соответственно ее вторая половина становится обращением обращения). Умножая зеркальность до бесконечности, тема одновременно развертывается сверху вниз («Солнце родины смотрит в себя»), а далее (ц. 5), со словами

# Пример 9

Китеж всплывающий. Финал.

[Прозрачно, таинственно]

pp

По - то - му так та - ин - ствен - но све - тел наш пус -

pp

По - то - му так та - ин - ствен - но све - тел

pp

По - то - му так та - ин - ствен - но све - тел

pp

По - то - му так та - ин - ствен - но све - тел

*sf* *p sub.* *tr*

- тырь, М где ры - да - ет судь - ба

*p* *sf* *p sub.* *tr*

наш пус - тырь, М где ры - да - ет судь - ба

*p* *sf* *p sub.* *tr*

наш пус - тырь, М где ры - да - ет судь - ба

*p* *sf* *tr*

наш пус - тырь, где ры - да - ет судь - ба

заключительной полустрофы, – снизу вверх, наглядно иллюстрируя в линии интонаций движение ввысь – в согласии с поэтическим образом: «Это Китеж, всплывая со дна, из грядущего светит крестами». Восходящее движение самой темы усилено здесь последовательностью ее имитаций – от басов с их нижними звуками – через партии теноров и альтов – к высокому регистру сопрано. И вновь поэтическая метафора с разнонаправленными – встречными – линиями-лучами схождения Божественного света к фокусу (из прошлого и из грядущего к настоящему) своеобразно отражена в музыкальных интонациях:



Пример 10.

Китеж всплывающий. Финал

[ Прозрачно, таинственно ]

Музыкальный фрагмент, состоящий из нескольких систем нот для сопрано (S.), альты (A.), теноры (T.) и виолончели/контрабаса (В.).

Первая система (S., A., T., В.) содержит следующие текстовые фрагменты:

Э - то Ки - теж, всплы - ва - я со  
Э - то Ки - теж, всплы - ва - я со дна,  
Э - то Ки - теж, всплы - ва - я со дна,  
Э - то Ки - теж, всплы - ва - я со дна,

Вторая система (S., A., T., В.) содержит следующие текстовые фрагменты:

дна,  
из гря - ду - ше - го све - тит крес - та -  
из гря - ду - ше - го све - тит крес - та -  
из гря - ду - ше - го све - тит крес - та -  
из гря - ду - ше - го све - тит крес - та -

Третья система (S., A., T., В.) содержит следующие текстовые фрагменты:

ми, крес - та - ми, крес - та - ми.  
ми, крес - та - ми, крес - та - ми.  
ми, крес - та - ми, крес - та - ми.  
ми, крес - та - ми, крес - та - ми.

Четвертая система (S., A., T., В.) содержит следующие текстовые фрагменты:

ми, крес - та - ми, крес - та - ми.  
ми, крес - та - ми, крес - та - ми.  
ми, крес - та - ми, крес - та - ми.  
ми, крес - та - ми, крес - та - ми.

Музыкальные обозначения: *p* (пиано), *f* (форте), *pp* (пианиссимо), *rit* (ритарданто).

К группе мотивов-символов относятся и крестообразные мелодические рисунки – как внутри темы-серии (четыре ее симметричных сегмента), многократно умножаемые сокращениями четырехголосных канонических имитаций темы, так и вне ее, в том числе в аккордовых расслоениях четырех мажорных трезвучий с интонационными очертаниями креста.

В последний раз серийная тема проводится четырехголосно, образуя параллельные уменьшенные септаккорды, а вычлененный из нее секвентно повторяемый крестообразный мотив-сегмент, в свою очередь, представляет ту же серию в предельно сжатом виде. Необычная концовка – своеобразный каданс из последования четырех разновысотных трезвучий, объединяющихся в заключительном десятизвучном аккорде. Цепь из пяти аккордов увенчивает композицию финала подобно пятиглавому храму – символу русского мира и архитектурному знаку православной соборности.

Поэтому каданс как венец композиции естественно ассоциируется с всплывшими куполами Святого града Китежа.

Итак, в симфонии-концерте «Китеж всплывающий», помимо оригинальной идейно-образной концепции, некоторые характерные приемы и черты стиля Г.Дмитриева проявились гораздо отчетливее, чем в более ранних его сочинениях.

Прием геометрически выверенных, математически стройных конструкций уже давно вошел в арсенал композиторской техники Г.Дмитриева (партитура Всенощной, к примеру, поражала обилием симметрии в голосоведении и гармонических конструкциях). В «Китеже» эта особенность техники не только сохранилась и получила продолжение на новом тематическом материале, но и стала еще более действенным выразительным средством, послужив в ряде случаев наглядным интонационно-графическим воплощением музыкальных образов и поэтических метафор.

В то же время выразительность последней симфонии-концерта явно обогащается (по сравнению с предшествующими опусами этого жанра) благодаря включению в цикл нескольких песенных композиций. Не только сам жанр песни, широко доступный самой демократичной слушательской аудитории, но и присущие ему общепонятные («общительные», по выражению Б.Асафьева) интонации, конечно, способствуют лучшему пониманию музыки и расширению границ ее бытования. Жанрово-стилевые черты песни несомненно присущи, как уже отмечалось, музыке II, IV и отчасти V частей цикла.

В переключках женской и мужской хоровых групп – сходных фразах с повторяющимися словами из 1-го хора (ц. 2) и в мотивных конфигурациях-повторах 2-го хора (из фоново-аккомпанирующего слоя) сказался эхообразный принцип построения тематической ткани, удачно развивающий давнюю традицию западноевропейской и русской музыки. Еще более отчетлив этот тип

тематического становления в 4-м хоре – с добавлением к ответу эха хоровой «педали» как красочного гармонического фона (в некоторых случаях фразы-эхо отмечены соответствующими авторскими ремарками).

«Китеж всплывающий» (произведение длительностью около 30 минут) – название загадочное, как и сама легенда о древнем граде, обросшая за несколько столетий разными версиями... Означает ли здесь определение-прилагательное воскресающие в памяти картины-воспоминания? Или же оно означает вполне реальное, грядущее возрождение Святого Града в России (так сказать, воспоминание о будущем)? А может быть, оживление прошлого в наплывах воспоминаний силой воображения создаст ту основу, прочный фундамент, на котором будет выстроено незабываемое здание веры? Как бы то ни было, обе версии, вполне допустимые сначала как автономные, могут естественно слиться воедино как слагаемые неразрывного целого.



## *Глава вторая*

### **СВЕТСКИЕ ХОРОВЫЕ ЦИКЛЫ**

Глубокое влечение Георгия Дмитриева к хору, хоровому звучанию довольно рано проявилось в сфере светской музыки. Среди циклов композитора для хора а cappella только первый, самый ранний (на стихи И.Никитина, М.Михайлова, Н.Некрасова) и последний – Шесть хоров на стихи русских поэтов – смешанные циклы с неоднородной литературной основой, а три остальных – монопоэтические циклы: один – на стихи Т.Шевченко, другой – Ин. Анненского, третий – А.Блока; сюда же мы относим и шестичастную симфонию-концерт «Священные знаки» на стихи Н.Рериха, и кантату «Братские песни» на стихи А.Хомякова.

Создававшиеся в 70–80-е годы, когда хоровое творчество и исполнительство переживали в России период обновления и бурного подъема, первые три цикла в известной мере несут на себе естественный отпечаток породившей их эпохи. С одной стороны, автор не был безучастным к наблюдавшемуся в те годы процессу роста, ускорения стилистической эволюции в рамках хоровых жанров; с другой, – его хоровые сочинения были реализацией, в первую очередь, индивидуальных творческих потенций и естественным расширением жанрового диапазона, а также круга тем, образов в пределах быстро развивающегося композиторского стиля, постепенно осваивающего и вбирающего в себя все новые компоненты и образно-содержательные пласты.

Растущий композиторский интерес к хору в современной России, осознание его как глубинной первоосновы, жанрового первоимпульса, истока для исторического развития национальной профессиональной музыки нередко приводил в 70–80-е годы к выходу хоровых звучаний за пределы традиционно хоровых жанров – в смежные жанровые сферы симфонической, театральной музыки. Если у иных авторов это было связано с введением хоровых песнопений в ткань драматического спектакля или в партитуры музыкального сопровождения к ним (Г. Свиридов, А.Шнитке, Э.Денисов, С.Слонимский), то для Дмитриева аналогичной ареной исканий и органичного использования хоровых эпизодов в других жанрах стала музыка к фильмам. Закадровое звучание хора

апробировано им в музыке к кинофильмам «Георгий Седов» (1974), «Так начиналась легенда» (1976), «Мама родная, любимая...» (1986), двухсерийном фильме о Гоголе «Генеральная репетиция» (1988) и других. Позднее некоторые из них стали основой или отправным пунктом для создания более крупных, самостоятельных произведений композитора, не связанных с видеорядом.

Поэтому в какой-то мере начало работы Г.Дмитриева в хоровом жанре можно рассматривать как реализацию его давней приверженности хоровому звучанию, спорадически проявлявшейся в сфере прикладной музыки. Впервые обращаясь к хоровому творчеству в 70–80-е годы, он с самого начала предпочитает творческую самостоятельность, независимость от устоявшихся традиций советского хорового искусства и от преходящих условий сиюминутной ситуации в сфере хорового исполнительства. Отсюда – его ориентация не на сложившуюся конъюнктуру спроса на тот или иной тип хоровой музыки, а прежде всего, на собственный музыкальный вкус.

Так, уже в самом отборе текстов, используемых композитором в качестве литературной основы музыки, его привлекают те строки, стихи или отдельные произведения, которые еще не заимствовались другими авторами. Таковы его хоровые циклы на стихи Т.Шевченко, И.Анненского, симфония-концерт на стихи Н.Рериха, оратория «Космическая Россия». Например, в одной из частей названной оратории распеты «космические» стихи В.Маяковского, еще не избиравшиеся композиторами, разрабатывавшими преимущественно строки поэта на революционную тему (Г.Свиридов, Б.Кравченко). Даже у А.Блока, ставшего кумиром множества отечественных авторов вокально-хоровых сочинений начиная с 50-х годов, Дмитриев находит стихи для хорового цикла «Ясный свет», прежде не воплощавшиеся в отечественной музыке.

Так, благодаря особой избирательности в отношении к литературным источникам вокально-хоровой музыки Дмитриев естественно становится автором первого музыкального прочтения излюбленных им стихов или прозы. И в этом отношении (как и в широком привлечении документальных, научных, историко-философских текстов и прочих образцов внесхудожественной литературы в свои произведения) он явно сближается с Р.Щедриним, также всегда стремившимся к оригинальности в подборе литературных текстов.

С процессами жанрового, образно-содержательного обновления хоровой музыки рассматриваемого периода неразрывно связана историческая динамика в сфере музыкального языка, новаций в области художественно-выразительных средств хорового искусства. Правда, в рамках данного жанра эти новации вводились отечественными авторами весьма осторожно и с заметным опозданием по сравнению с другими музыкальными жанрами. Так, известное обновление музыкального языка, начавшееся в советской музыке еще в 60-е годы – одновременно с проникновением в нее додекафонии, а в 70-е годы – и элемен-

тов серийности, пуантилизма, алеаторики, сонористики, других новых «техник», – почти не коснулось хорового творчества.

Тем более примечательно, что Дмитриев, как говорилось выше, одним из первых среди русских композиторов второй половины XX века широко использовал серийную технику в своих хоровых ораториальных партитурах («Из “Повести временных лет”», «Космическая Россия»), а затем и в музыке для хора а cappella («Завещание Николая Васильевича Гоголя»). Не менее часто и еще более широко (включая циклы для хора а cappella) применялся им также принцип симметрии в голосоведении, структуре тематизма и музыкальной форме хоровых сочинений, становившийся в отдельных случаях ведущим структурным принципом организации музыкальной ткани (как в циклах на стихи Анненского и Блока).

Иначе говоря, в ряде сочинений проявились особенности хорового письма Г.Дмитриева, новые и для него самого, и кое в чем – для отечественной хоровой музыки в целом, – черты, получающие дальнейшее развитие в последующих, в том числе более крупных, произведениях композитора.

В данной жанровой сфере композиторские искания Дмитриева опираются на творчество отечественных поэтов, ученых, мыслителей, чьи произведения привлекаются им в качестве литературной основы музыки. Причиной тому – устойчивый, неослабевающий интерес композитора к исторической тематике, путям и судьбам родины-России. Благодаря такому предпочтению, сказывающемуся в преимущественном развитии широко понимаемой русской темы и стоящей за ней Русской идеи, многое из созданного Дмитриевым (прежде всего, в области хоровой музыки) сродни сочинениям Г.Свиридова, В.Гаврилина, Г.Белова, Р.Щедрина, Н.Сидельникова.

Во второй половине XX века, особенно заметно в 70–80-е годы, наблюдалась общая эволюция, характеризовавшаяся изменением в отношении большинства отечественных композиторов к хору как к особому «инструменту» и исполнительскому коллективу, обладающему специфическим комплексом выразительных средств. Если примерно до середины 70-х годов он трактовался преимущественно как выразитель настроений и воли сплоченных людских масс или борющейся за свои права, наиболее активной его части, то с годами такая трактовка постепенно трансформировалась, и хор все чаще превращается из средства демократизации, популяризации высокого искусства в выразителя сокровенного духовного содержания. Поэтому уже в хоровой лирике 70-х, а еще более явно в творчестве 80-х годов хор выступает, как правило, от лица автора произведения и звучит как его внутренний голос, либо как голос совести, мудрости, высшего разума.

80-е годы в советской музыке – время не только политической, социально-экономической перестройки, но и период коренного пересмотра преобразо-

ваний в области искусства, устаревших, навязываемых художникам сверху эстетических критериев и установок. Соответственно и хоровая музыка в тот период все более тяготеет к камерной лирике, выражению тонких нюансов интимных переживаний, углубленному психологизму, одновременно отдаляясь от жанров и текстов массовидных, социально-обличительных, помпезных, парадно-гимнических, революционно-романтических.

В сфере хоровой и, шире, – вокальной музыки, неразрывно связанной с интонированием слова, наступает эпоха новых подходов, отмеченная большей свободой в выборе литературной основы, повышенным интересом к произведениям, литературным памятникам и обширным, забытым глубинным пластам отечественного художественного наследия, не привлекавшимся прежде советскими композиторами в вокально-хоровом творчестве.

Так, несколько десятилетий дожидались своего «музыкального часа» замечательные образцы поэзии и прозы русского серебряного века – Бунина, Белого, Брюсова, Северянина, Бальмонта, Сологуба, Ахматовой, Цветаевой, Хлебникова... Лишь в 80-е годы их поэзия постепенно, все более широко и прочно входит в композиторскую практику отечественных авторов вокальной музыки.

В русле новых художественно-стилевых веяний, характерных для 80–90-х годов, и два хоровых цикла Г.Дмитриева: «Четыре стихотворения Ин.Анненского» и «Ясный свет» на стихи А.Блока, а также симфония-концерт на стихи Н.Рериха (редакция 1975 года) и кантата на стихи А.Ахматовой. Обращаясь в творчестве к стилистически специфичным поэтическим образам серебряного века, композитор открывает для себя громадный пласт литературного наследия, обогащающий выразительные средства и предоставляющий новые возможности для проявления композиторской фантазии в рамках музыкального воплощения целого мира изысканных поэтических образов, метафор, символов, ассоциаций. Перед автором, приступающим к музыкальному освоению сокровищ серебряного века, предстает неисчислимое множество стихотворений, ждущих первого прочтения в музыке; оригинальных литературных стилей, обширные области загадочных смыслов, художественных символов и ярких образов, – открывается необозримое поле для творческих исканий и художественных экспериментов, влекущее радостью освоения свежих, мало изведенных выразительных эффектов.

С введением в музыку нового поэтического пласта в композиторский обиход все шире входят образцы «чистой» поэзии, отстраненные от изображения социально-политической реальности и основанные на законах красоты формы, «евфонии» (В.Брюсов), свободной игры поэтического воображения.

Упомянутая эволюция образного содержания, тематики и стиля литературной основы хоров влечет за собой и естественные жанровые метаморфозы.

Песенный тематизм и куплетно-строфические формы циклов на стихи Шевченко и поэтов-шестидесятников сменяются иными типами структур в других циклах Дмитриева, соответствующими новому содержанию этих произведений (в последних преобладают трехчастные формы с контрастирующей серединой).

Обилие камерно-лирических опусов, характерное для советской хоровой музыки 70–80-х годов, получило отражение в структуре хорового жанра, а также в сфере музыкального исполнительства. Так, качественно новым явлением для тех лет было рождение и быстрый творческий взлет камерных хоровых коллективов, возглавляемых талантливыми музыкантами, – В.Мининым, В.Полянским, Б.Певзнером, В.Нестеровым... и сравнительно быстро выдвинувшимися в ряд ведущих исполнительских сил страны.

В хоровой музыке Дмитриева отмеченная общая эволюция сказалась в изменении тематики сочинений, обогащении и разветвляющейся вариантности образного строя, углублении дифференцированности настроений в отдельных лирических миниатюрах. Вполне закономерно поэтому, что после более раннего социально-обличительного хорового цикла «Песни безвременья» (1975, на стихи поэтов-шестидесятников XIX века) рождаются его «Четыре стихотворения И.Анненского» (1980), с изысканно-тонкими переливами настроений в музыкальных воплощениях символистской поэзии. Также неудивительно, что вслед за триптихом «Апостол правды» на стихи из вольнолюбивой лирики Т.Шевченко (1983) последовал хоровой цикл «Ясный свет» на стихи А.Блока (1988), предвосхитивший тот поворот в сторону духовной музыки, который происходит в творчестве композитора на рубеже 80-90-х годов (хоры блоковского цикла, особенно первые два – «Девушка пела в церковном хоре» и «Вербочки» – достаточно красноречиво обнаружили эту новую тенденцию композитора)<sup>41</sup>.

### **«Песни безвременья»**

Светское хоровое творчество Г.Дмитриева развивалось по пути поисков композитором своей темы, в ходе которых определилась основная направленность: от гражданственной тематики к духовной лирике.

<sup>41</sup> Необходимо учитывать, что социальная обличительность «Песен безвременья» и духовная искательность «Апостола правды» давали повод для исторических и образных параллелей. Эти циклы не были ни исполнены, ни изданы в советское время (препятствием было даже название шевченковского цикла «Апостол правды», от которого автор не пожелал отказаться). «Песни безвременья» посвящены «светлой памяти моего отца», который в молодости был участником десникинского Ледового похода и врангелевской обороны Крыма.



Первому звену в этой цепи исканий соответствует пятичастный цикл хоров «*Песни безвременья*» на стихи И.Никитина, М.Михайлова и Н.Некрасова (1975). Стихотворения, ставшие литературной основой цикла, взаимно близки по теме, характерной для творчества русских поэтов-шестидесятников, вдохновленных идеей народничества и творивших под его влиянием. Красной нитью проходит через их произведения мечта о народной воле, освобождении крестьян от непосильного гнета, бесправия, полурабских условий труда (напомним, что в XIX веке под словом «народ» в России понималось обычно низшее и самое многочисленное – крестьянское сословие, за освобождение которого боролась подпольная организация разночинцев-демократов «Народная воля»).

Программное название цикла несет в себе не только символический образ, но и, отчасти, жанровую конкретизацию входящих в него композиций. Во всяком случае, песенность как определенное жанровое качество ясно ощутима в ряде хоров, особенно в первом. Если для России в целом, для ее науки, экономики, культуры эпоха Некрасова и Никитина была временем подъема, роста и расцвета, то для угнетенного народа, с его оплакиваемой в их стихах тяжелой доли, – пора безвременья. В этом смысле название цикла оправдано сосредоточением внимания на судьбе народа, его горестях и бедах.

В стихотворениях первого хорового цикла, образно родственных, органично взаимодействующих и логически связно выстроенных композитором – множество разных по форме выражения, но сходных по существу мыслей, строф, передающих неудовлетворенность, возмущение, ожесточение... Накопление отрицательной энергии перерастает в стихию разрушения, в неудержимый революционный взрыв: «В глубине души проклятья, слезы на сердце кипят» (И.Никитин).

Главным героем в этих гневных, пронизанных болью и сочувствием стихах выступает «изнемогший в вековом... терпении, мой родной, несчастный мой народ» (II, М.Михайлов). К финалу цикла нагнетание эмоций достигает апогея: «Вихорь злобы и бешенства носится над тобою, страна безответная» (IV, Н.Некрасов).

Каждое из этих стихотворений представляет оригинальный образец индивидуально окрашенного, ярко выраженного чувства сопереживания, сострадания задавленному нуждой человеку – носителю тяжелой народной доли. Вместе же они и хоры, их распеваящие, составляют звенья одной цепи и складываются в единую группу произведений, образующих идейно монолитный, мощный пласт гражданской поэзии и музыки, протестующей против угнетения и несправедливости в обществе.

Первые два хора цикла объединяет общий для них социально-обличительный пафос. Хотя в каждом из них есть свои особенности и образные оттенки,

но вместе с тем они взаимно близки выраженным в стихах и музыке сочувствием бедному, угнетенному народу.

Уже в первом хоре, «*Тяжкий крест несем мы, братья...*», в интонируемых стихах И.Никитина и их музыкальном прочтении развернуты основные идеи народничества, которые проходят сквозным мотивом через весь хоровой цикл. Упоминание о братьях по духу, идейных союзниках и о выполняемом ими долге уже в первом стихе настраивает на воспевание мужества и героики коллективной борьбы за справедливость.

Ключевая мысль песни: «Русь под гнетом, Русь болеет» (ц. 1) музыкально акцентирована многооктавным, массивным унисоном низких голосов (альты и басы *divisi*). Первому хору в большой мере присущи песенные черты. Уже в первом запеве солиста, вскоре подхватываемом хором (с третьего такта) улавливается ясная аналогия с типичным приемом народнопесенного зачина.

Данная параллель здесь стилистически уместна, поскольку произведение и по содержанию обращено к народу, посвящено ему, вдохновлено его силой и долготерпением. Жанровые признаки песни отчетливо различимы и в характере многих хоровых распевов, стилистически ориентированных на русские протяжные, трудовые, бурлацкие песни, что проявилось в типовых фигурах опевания, тяготеющих к разрастанию, и других деталях мелодики широкого дыхания...

Вместе с тем, ряд хоров цикла, особенно первый из них, звучит отголосками песен революционного подполья, рабочих, трудовых маршей-гимнов. Так, в первом хоре с самого начала устанавливается и на большем протяжении сохраняется четкая, регулярная метрическая пульсация тактовых долей, символизирующая мерный шаг людей, дружно идущих к намеченной заветной цели, – шаг единомышленников, борцов за освобождение народа из под гнета «царства палок и плетей».

С образным строем первой песни связана доминирующая роль низких, особенно мужских, голосов, олицетворяющих здесь лидеров разворачивающегося движения, о котором поется в песне. Они ее запевают и несут на себе основную нагрузку в ходе дальнейшего тематического развертывания, в то время как на долю партии сопрано приходится преимущественно ведение подголосков в пении с закрытым ртом либо эпизодические подхваты мелодии в хоровых *tutti*.

Другая особенность песни – непостоянство, разнообразие хоровой фактуры. Стремлением автора воплотить неоднородность, многосоставность групп и сил, вступающих в диалог о страдающем народе, объясняются частые передачи мелодии из одной партии в другую. Полифункциональность хоровых партий и отдельных исполнительских групп, чередующих роли запевал, подголосков или вторящих основной мелодии, углубляет выразительность музыки. В

одном из эпизодов (ц. 2, такты 1-3) использован даже прием шенберговской тембро-мелодии (Klangfarbenmelodie), с «раскладыванием» отдельных слогов по разным хоровым партиям в рамках структуры арпеджированного (гармонически фигурационного) семизвучного квартаккорда, красочно иллюстрирующего здесь (экстраординарностью звучания) несбыточно-утопическую мечту об ином, «добром» царстве.

Важнейшие, ключевые слова и фразы подчеркиваются октавными унисонами, и лишь изредка складывается аккордовое многоголосие хорального типа, а в иных случаях хоровое изложение сводится к строгому двухголосию с дублированием мужских партий женскими, что также напоминает о песенном происхождении тематизма хора.

Оригинально трактована тема страданий народа во втором хоре, *«Те же всё унылые картины»*, на стихи М.Михайлова. Господствующий здесь колорит безотрадности, уныния, тоски отвечает содержанию стихов: взор поэта зафиксировал в памяти те холодные, колюче-зябкие, неприглядные краски и картины природы, зрелище убогого нищенского жилья, которые навели доминирующее настроение и основную мысль произведения.

Эти настроения, с периодическими сопоставлениями и взаимопереходами от пейзажной лирики к социально заостренному бытописанию (либо наоборот) отражены в музыке с помощью группы выразительных средств: преимущественно несложных, интонационно узкообъемных мотивов, нескольких сознательно упрощенных, неполных гармоний, группирующихся вокруг тонических устоев (в том числе вспомогательных звуков, прилегающих к тонике).

Главный, глубокий контраст-сопоставление сопряжен с выбранной поэтом, нарочито сухой – черно-белой – цветовой гаммой пейзажа, проводимой как фон для усиления характеристики серого, убогого сельского быта, соответствующего мрачно-холодному опустошению в природе:

Черный лес да белые равнины,  
По селеньям голь и нищета.

Именно этот контраст воплощен в музыке наиболее выпукло – и посредством интонационно широкого мотива-взлета у альтов (на дециму вверх), и вводимой тут же в остальных хоровых партиях интонацией тяжелого вздоха или стога – в симметрично сходящихся парах параллельных кварт (см. Пример 11).

Запоминается также преобладающий в хоре, щемяще-монотонный гармонический колорит колко звенящих кварто-квинтовых двузвучий, повсюду вытеснивших обычные полные аккорды. Избегая привычных слуху трезвучий (даже тонического), автор ограничивает круг хоровых гармоний аскетично-сухими, гулко звенящими созвучиями, подчеркивающими неприглядность, бесприютность картины:

Пример 11

Песни безвременья. II.

[Andantino]

S. чер - ный лес да бе - лы - е рав - ни - ны,

A. чер - ный лес да бе - лы - е рав - ни - ны,

T. да бе - лы - е рав - ни - ны,

B. да бе - лы - е рав - ни - ны,

О,

по - се - лень - ям голь и ни - ще - та. кру - гом

В дополнение к ним периодически вводятся и сиротливо звучащие квинто-квартовые параллелизмы как гулкий отклик-резонанс глухого стога (ц. 1, такты 1-2; см. также пример 11, такт 3). В хоре-картине, музыкально запечатлевшем обнаженный зимний лес и пустынные снеговые равнины, такие гармонические краски оказываются важнейшими выразительно-характеристичными деталями, фонически «живописно» передающими прозрачную пустоту необъятного пространства.

Часто повторяемые в хоре малосекундовые интонации хроматических «сползаний» вниз отвечают гнетущему настроению боли и сострадания. Оно поддерживается также мелодической линией баса; пульсирующий на тонической квинте (или «вращающийся» вокруг нее), этот голос усиливает ощущение неустойчивости, сохраняемое от начала до конца произведения.

В большой мере этому способствуют и регулярные канонические «переключки» мужской и женской хоровых групп. Неполнота тонической гармонии вкупе с неразрешенностью, неустойчивостью баса усугубляют воплощенное в музыке настроение мрачной безысходности.

Традиционный для камерно-вокальной и хоровой лирики параллелизм образов природы и настроений души художника-созерцателя на этот раз трактован несколько иначе. Здесь в качестве «параллели» унылым картинам природы поэт избирает не собственные переживания, а состояние своего народа, за который он болеет душой.

Лес ли то со стоном сосны клонит,  
Или вьюга твой мне стон несет...?

Ключевой вопрос стихотворения, ставшего литературной основой хора, звучит здесь отнюдь не риторически. Ибо характеристика, данная далее поэтом своему народу, сама может служить ответом на поставленный вопрос: «Изнемогший в вековом томлени, / Искушенный в вековом терпени, / мой родной, несчастный мой народ».

Своеобразие музыкального прочтения стиха сказалось в музыкальной форме, соединившей в себе черты куплетно-строфической и трехчастной композиции (три строфы стихотворения Михайлова дают основание для построения композиции как первого, так и второго типа). Вторая половина второй строфы-куплета, заключающая в себе ключевой вопрос произведения, стала в хоре основой небольшой контрастирующей середины. Она выделена и тонально (сдвигом тоники на полтона вниз), и тематически, и фактурно: новый мотив у альтов канонически имитируется басами; только последний такт середины, возвращая вариант мотива-стона, впервые прозвучавшего в завершение первой строфы, становится соединительным звеном между частями формы – модулирующей связкой с последующей репризой.

Интонационно ключевой мотив стона получает здесь многократно усиленное отражение в замедленно-ниспадающих, глиссандирующих мотивах-сбросах сопрано и теноров, в снижении тонального уровня середины на полтона, наконец, в повторе упомянутого мотива непосредственно перед репризой. Рельефное выделение миниатюрной середины имеет здесь явный семантический подтекст: в ее высотно смещенном мелодическом рисунке яснее слышатся тонально ярко высвеченные, пытливые интонации вопроса, заключающего квинтэссенцию смысла произведения. Резко меняя установившийся, стабильный тип хорового изложения и сворачивая в сторону от, казалось бы, незыблемого тонального уровня, этот эпизод выполняет роль смыслового акцента в произведении и обеспечивает освеженное звучание восстанавливаемой в репризе темы в главной тональности.

Концепционно и композиционно центральное положение в цикле занимает третий хор, «*На старом кургане*», на стихи И.Никитина. «Орлиные» образы долгое время закономерно занимали ключевое место в русском искусстве, воплотившем и в той или иной мере подготавливавшем (открыто или завуалированно-символически) идею революции, свержения опостылевшей, ненавистной тирании.

В русской музыке особенно большим вниманием композиторов пользовались стихотворения «Узник» Пушкина и «На старом кургане» Никитина (правда, у Никитина узника в оковах олицетворяет не орел, а сокол, но суть поэтической аллегории от этого существенно не меняется)<sup>42</sup>. Они послужили важнейшим образно-поэтическим источником для той революционно-романтической струи в отечественном искусстве серебряного века, которая вобрала в себя и музыкальные опусы.

Несть числа музыкальным воплощениям упомянутого пушкинского шедевра. А стихотворение Никитина на данную тему стало особенно широко известным после создания на его основе одноименного хора Виктора Калинникова (уместно вспомнить в этой связи еще один «орлиный» хор того же автора, «Кондор», на стихи И.Бунина, решенный, как и только что упомянутые, в сумрачно-зловещем ключе).

В русском искусстве серебряного века, особенно в периоды, отмеченные нарастанием общественного недовольства, брожением умов, сложными социальными процессами, предшествовавшими революционной ситуации в стране, литература с художественными символами подобного рода, выражавшими свободолобие, волю к борьбе, приобретала особенно острое социальное звучание. Образ легендарного Прометея, аллегорически воплощенный в стихах Никитина, наряду со знаменитым «Узником» Пушкина, закономерно стал символом мужественной стойкости, непобедимой силы и твердости в борьбе за идеал.

В отличие от одноименного хора русского классика, произведение Дмитриева дает иную музыкальную трактовку стихотворения. Если у Калинникова вторая строфа стала литературной основой контрастирующей середины и следующей за ней варьированной, просветленной репризы, замыкающей композицию, то у Дмитриева тот же поэтический образ запечатлен в варьированной куплетно-строфической форме, в пределах одной и той же темы, транспонируемой на кварту вверх.

Характеру эпического повествования о событиях глубокой древности, суровому колориту архаики соответствует неторопливая мелодия с былинным

<sup>42</sup> Позднее, на рубеже веков образ той же могучей и гордой птицы, предназначенной для высококого полета, по-своему воплотил М.Горький в «Песне о Соколе».

оттенком, изложенная хором в октавный унисон. Двухчастное строение куплета (a + b), составные части которого равнозначны полустрофам распеваемого в каждой из них стиха, отвечает музыкально-тематическому воплощению, при котором куплет в целом складывается как внутренне-контрастное, многокомпонентное построение.

Наиболее драматизирован в музыке второй стих, характеризующий сокола: импульсивно-нервная ритмика, в сочетании с хроматически изоощренными гармониями, зловеще-ползучими терцовыми цепями, наполняет тему скрытой силой, готовой развернуться в полную мощь и ширь. Глубоко внутренне контрастны распевы второй половины стихотворения. И если третья фраза-стих – «Сидит он уж тысячу лет» – в тенденции к пышному разрастанию аккордов в многотерцовые структуры остается все же эпически статичной, то четвертая – «Все нет ему воли, все нет» – завершающая куплет, наоборот, последовательно динамична и в музыке значительно структурно расширена, благодаря вариационному развертыванию песенного напева на повторяемые стихи.

Иначе говоря, именно на грани третьего и четвертого стихов проходит линия глубокого размежевания между контрастирующими фразами. В пределах первой из них примечательна динамика аккордового разрастания – от трезвучия, через септаккорд к терцдецимаккорду, символизирующая напластования образных ассоциаций, проносящихся как бы через толщу лет к незапамятным временам. А солирующая далее партия теноров вновь возвращает слушателя в настоящее – распевом мелодии в характере песни, зачин которой пополняется второй, затем множеством других, подхватывающих напев, голосов (см. Пример 12).

Во второй половине хора тема-образ значительно динамизирована. Если первая полустрофа представляет обновленный вариант начального восьмитакта, транспонированного на кварту вверх и потому звучащего гораздо напряженнее и драматичнее первого куплета, то песенные вариации последней полустрофы, хотя и строятся на прежнем тональном уровне (как в первом куплете), но развернуты значительно шире, включают большее число звеньев.

Последняя картина-образ стиха – «а степь широка...» – заключает в себе образно-поэтическую основу для структурного расширения музыкальной композиции, последний раздел которой построен в виде динамической волны, направленной сначала к полнозвучной кульминации, а затем к спаду и каденционному завершению в главной тональности (e-moll). Последнее напоминание заглавного унисонного мотива на фоне звучания заключительной тоники образует краткое репризное обрамление композиции.

Четвертый хор цикла, «Смолкли честные, доблестно павшие», на стихи Н. Некрасова, продолжает линию героических образов в жанре траурно-маршевой песни. В гражданственно-патетических, суровых некрасовских стихах,

# Пример 12

Песни безвременья. III.

[Grave] 1

*p* *cresc.* *sfz sub.*

Си - дит он уж ты - ся - чу лет,

*p* *cresc.* *sfz sub.*

Си - дит он уж ты - ся - чу лет,

*p* *cresc.* *sfz sub.* *f*

Си - дит он уж ты - ся - чу лет, все

*p* *cresc.* *sfz sub.*

Си - дит он уж ты - ся - чу лет,

*appassionato*

нет е - му во - ли, все нет е - му во -

*p*

Все нет е - му во - ли, все нет!

*p*

Все нет е - му во - ли, все нет!

*p*

- ли, Все нет е - му во - ли, все нет!

*p*

Все нет е - му во - ли, все нет!

положенных в основу музыки хора, немало строк, слов и образов, предвосхи-  
тивших более поздние образцы русских поэтов-революционеров – Л.Пальми-  
на, В.Тан-Богораз, А.Гмырева, А.Коца, Л.Радиана, Евг. Тарасова. На тексты неко-  
торых из них в первой половине XX века написано немало хоров. Хоровые



песни-гимны: «Реквием» («Не плачьте над трупами павших борцов») Н.Черепнина на стихи Л.Пальмина и одноименный хор М.Анцеева (на те же стихи), ряд хоровых поэм Н.Рославца, Н.Сидельникова, «Смолкли залпы запоздалые» Д.Шостаковича (на стихи Евг. Тарасова, 1949), подхватывая и продолжая некрасовскую традицию гражданственной поэзии в искусстве, вместе с тем формируют в русской музыке традицию хоровой героико-революционной песни-гимна.

Определенную дань этой традиции отдал и Дмитриев в рассматриваемом хоре, выстраивая на основе поэтического образца динамичную, образно яркую композицию. При этом постепенное, грандиозное нарастание осуществлено методом последовательных тематических напластований.

В мелодике произведения обобщенно претворены типовые черты погребального марша-шествия. В чеканном ритме, периодически заостряемом пунктирными формулами, с опорой на двудольный метр, слышится мерно-неторопливая поступь церемониальной процессии, а приглушенное звучание хорового напева с характерными активно-волевыми интонациями, опирающимися на энергию восходящего квартного скачка, напоминает исполнение революционных песен подполья, ссылки, часто певшихся потаенно, тихо, вполголоса. В исходной, сквозной теме шествия объединены два тематических компонента: маршеобразный хоровой и распевно-декламационный (у солирующего альта), во втором проведении (ц. 1) к ним добавляется третий компонент, наслаивающийся в виде удвоенного в терцию верхнего подголоска (тираты-юбилеи в партии сопрано).

На подвижно-динамическом равновесии этих контрапунктирующих слоев основана обширная зона подготовки кульминации. Именно здесь, во втором проведении темы-шествия, в контрапункте разнофункциональных фактурно-тематических и тембровых компонентов хоровое изложение становится широкообъемным и насыщенным, образно наиболее емким, вобравшим в себя семантически взаимоконтрастирующие слои, притом в напластовании тем заключена драматургическая интрига, развитием которой определяется продвижение к кульминации.

Три упомянутых фактурных компонента поначалу равновесомы (когда песня-марш звучит у мужского хора, мелодия-распев – у альтов, а юбилеи-подголоски – у сопрано). Но на следующей стадии (ц. 2) равновесие нарушается, и торжество сил зла музыкально символизировано в изменении соотношения мотивов в пользу последнего, агрессивно-наступательного элемента. Рождающийся как добавочный фактурный слой, он постепенно обретает все более значимую тематическую функцию и наконец выходит на первый план, вытесняя главную тему шествия.

Впервые появляясь с распевом слов «вихорь злобы и бешенства», этот краткий, повторяемый в бесчисленных вариантах мотив-формула перерастает

в общие формы безостановочного движения и, обрстая все новыми дублировками, раскручивается, как лавина, сметающая все препятствия на своем пути; от простого удвоения в виде терцовой вторы мотив злости разрастается до восьмиголосного изложения в двоянных рядах септаккордов.

Вступающая далее тема шествия звучит на этот раз еле слышно (ppp) и проводится сокращенно. Возвращаемая сначала у солирующего альта без сопровождения, с эффектом звучания как бы в обезлюдевшем, опустошенном пространстве, оживляемом «зовами», кличами одинокого голоса, она затем «откликается» приглушенным пением хора с закрытым ртом.

Последние, краткие реплики запевалы, с интонированием на одном тоне (подобно прерывистой, еле слышной псалмодии), поддерживают затихающую ритмическую пульсацию марша. Фрагментарные отголоски темы в репризе создают иллюзию удаления скорбного шествия одновременно с интонационным сужением диапазона мотивов – вплоть до замирания на протяженной аккордовой педали.

Заключительный хор цикла, *«Душно! Без счастья и воли...»*, на стихи Н. Некрасова, продолжает линию развития вольнолюбивых настроений, намеченную в предыдущих частях, доводя накал эмоций до патетической кульминации. Если первая строфа некрасовского стихотворения вводит слушателя в гнетущую предгрозовую атмосферу, состояние удрученности и скованности, то вторая звучит призывом к решительным действиям:

Чашу народного горя  
Всю расплеши!

Здесь и повелительное наклонение, и последний, энергически наполненный, укороченный стих, взламывающий ровную ритмику предыдущих стихов, выражают силу внезапного волевого порыва, готовности к борьбе. Поэтому, в соответствии с образным содержанием стиха, композитор строит хор в динамичной форме из двух неравнодлительных разделов; после первого из них, имеющего характер развернутого вступления, центр тяжести композиции убедительно утверждается во втором разделе, самом динамичном и протяженном.

Правда, предпоследний стих заключительной строфы совпадает в музыкальном распеве с репризным вариантным повтором начального трехтактового мотива, однако это не сопряжено с возвратом к исходному настроению хора, и повторяемый фрагмент получает здесь иное продолжение, непосредственно переходя в динамически насыщенную концовку произведения.

Взаимоконтрастированием разделов обусловлены и принципиальные различия в характере тематического становления. В первом разделе каждая мелодическая фраза-тезис продлевается песенным распевом, звучащим как стилизованный отголосок протяжной народной песни, вызывая аллюзию с песенным зачином «Вниз по матушке, по Волге». Такие песенные вплетения в интонацион-

ную ткань, венчая завершения фраз выразительно-характеристичными оборотами в народном духе, символично напоминают о стилизованных корнях напева, исполняемого хором как бы от лица народных запевал.

Вторая строфа, концентрирующая в себе главный идейный смысл стихотворения, весь его свободолюбивый, волевой пафос, совмещена в музыке с основным – наиболее развернутым и динамически емким разделом композиции. Накопление энергии мощной динамической волны происходит здесь в рамках хорового фугато – формы, обладающей большим потенциалом выразительных возможностей. В поочередном вступлении голосов естественно, поэтапно, вместе с присоединением к теме каждого нового голоса происходит нагнетание силы, мощи и интонационно-ритмической экспрессии хорового звучания, отвечающее главной художественной задаче: множащиеся в контрапункте голоса и уплотняемая гармония передают нарастающий напор многоликой, неукротимой силы, движения массы людей. Динамика полифонического раздела символизирует переливание бурлящей энергии через края чаши народного долготерпения.

В соответствии с принципом последовательного фактурно-динамического уплотнения ткани, четырехголосное фугато после четырех проведений темы сменяется следующей фазой развития, когда общие формы движения, подхватывая мотив последнего, третьего такта темы, вовлекают в инерцию гаммообразного круговращения сначала весь четырехголосный хор, а затем – в кульминационной зоне – и двоянный, восьмиголосный массив голосов (с *divisi* в каждой хоровой партии).

Здесь, на высоком гребне волны звукового нарастания (совпавшей с достижением мелодической вершины произведения –  $a^2$  – у сопрано) прилив интонационной экспрессии соответствует выражению отчаяния, негодования, гнева или разгулу созвучной этим чувствам могучей природной стихии («Грэнъ над пучиною...»). Фактурное уплотнение значительно усилено гармоническими средствами. Аккордика структурно усложнена до полигармонии: противодвижение двух рядов септаккордов постоянно поддерживает тональное напряжение множеством диссонансных сочетаний, острота которых дополнена скоростью чередования созвучий (см. Пример 13).

Как видно из приведенного примера, современный автор, вооруженный разнообразной композиторской техникой, умело синтезировал в своем хоровом письме элементы других стилей; в данном случае, в зоне кульминации хора, в волнообразных линиях двуслойной полигармонической фактуры им использован внедренный в композиторскую практику и широко разработанный И.Стравинским принцип контрапунктического соединения и варьирования неравных по протяженности, мелодически сходных фраз. Извилистые рисунки интонаций, то вздыбливаемых вверх и охватывающих большой диапазон

# Пример 13

Песни безвременья. V.

[*Irato*]  
*ff*

S. Грянь над пу - чи - но - ю, грянь над пу -

A. Грянь над пу - чи - но - ю, грянь над пу -

T. в по - ле, в ле - су за - сви - щи, в по - ле, в ле - су за - сви -

B. в по - ле, в ле - су за - сви - щи, в по - ле, в ле - су за - сви -

чи - но - ю, грянь

чи - но - ю, грянь,

щи, грянь

щи, грянь,

звучаний, то постепенно ниспадающих, сближаемых в более тесном звуковысотном пространстве, отражают картину освобожденной энергии, долго накапливавшейся и наконец бурно изливающейся из переполненной «чашы» («чаша с краями полна»).

В этой связи, по типу музыкальной интерпретации стиха было бы интересно и поучительно сопоставить рассматриваемый хор с написанным в 30-е годы хором М.Коваля «Буря бы грянула, что ли» на те же стихи. Если в более раннем сочинении автор избрал традиционную для небольших хоровых пьес репризную трехчастную форму, с возвратом в конце к первым стихам и, соответственно, к исходному настроению и первоначальному музыкальному матери-

алу, то Дмитриев строит финал цикла по принципу динамической полуволны, с неуклонным нарастанием напряжения к концу произведения, заканчивающегося яркой, драматичной кульминацией.

Именно в таком варианте композиционного решения логика образного развития соответствует сюжетной линии литературной основы хора, и достигаемый здесь параллелизм вербального и музыкального образных рядов способствует наиболее убедительному художественному синтезу поэтического слова и музыки.

### «Четыре стихотворения Иннокентия Анненского»

На рубеже 70–80-х годов рождается второй цикл Дмитриева для смешанного хора а саррелла, «*Четыре стихотворения Иннокентия Анненского*» (1980). Первый опыт создания хорового опуса на стихи рафинированного эстетa, царскосельского классика серебряного века, каким считают Анненского, ясно обнаружил иную направленность художественных исканий композитора, обусловленную переносом внимания от поэзии русского золотого века к более утонченному и абстрактно-индивидуалистическому поэтическому творчеству начала XX века, с его психологически углубленным, надсоциальным образным строем.

Обращаясь к поэзии Анненского, Дмитриев поднимает в хоровом творчестве свежий художественный пласт, ранее не затрагивавшийся в отечественной музыке (позднее появились и другие сочинения на стихи этого поэта, например, вокальный цикл А.Бузовкина, 1992). Поэтому, прежде чем перейти к анализу музыки хоров, сосредоточим внимание на специфике поэтических образов, ставших первоимпульсом для композитора.

Выбор стихов предопределил создание произведений в рамках *камерной хоровой лирики*. Ибо, как отмечал сам поэт, «современная поэзия чужда крупных замыслов, и в ней редко чувствуется задушевность и очарование лирики поэтов пушкинской школы. Но зато она более точно и разнообразно, чем наша классическая, умеет передавать настроение»<sup>43</sup>.

Ключевая мысль – о передаче настроения в стихах как об одной из важнейших (если не главной) задач поэзии – повторяется в разных его высказываниях и контекстах. «Новая поэзия ищет точных символов для *ощущений*, т.е. реального субстрата жизни, которая более всего роднит людей между собой...» (курсив И.Анненского)<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Анненский Ин. О современном лиризме. «Они» // Иннокентий Анненский. Стихотворения. – М., 1987. – С. 253.

<sup>44</sup> Анненский Ин. Что такое поэзия? // Там же, с. 210.

Но особенно важно учитывать в композиторской практике интерпретаций поэзии Анненского то, что занимая особое место среди поэтов-символистов, он не раз подчеркивал значение символа для поэтического творчества и, особенно, – значение музыки, музыкальности, весьма специфично отраженных в его стихах. «Символика звуков и музыка фразы занимают не одних техников поэзии. Синкретизм ощущений, проектируясь в поэзии затейливыми арабесками, создает для нее проблему не менее заманчивую, чем для науки» ...<sup>45</sup>. Недаром Анненского называли основоположником ассоциативной линии в русской поэзии XX века (Е.Ермилова). По его словам, для стихов «нужна музыкальная потенция слова, нужна музыка не в качестве метронома, а для возбуждения в читателе творческого настроения, которое должно помочь ему опытом личных воспоминаний... восполнить недосказанность пьесы... Музыка символов поднимает чуткость читателя: она делает его как бы вторым, отраженным поэтом» <sup>46</sup>.

Конечно, Анненский особенно привлекателен для композиторов тем, что он, вслед за В.Брюсовым и другими поэтами-символистами, обращал специальное внимание на музыку стиха, музыку символов и, шире, – на музыкальность поэзии. Фонически чуткие, звучные, с мягкими рифмами, стихи Анненского обладают большим потенциалом для музыкальных интерпретаций. Затейливо-изобретательная игра ассонансов, аллитераций, вызывая множество фонических и смысловых ассоциаций, словно просится к адекватному музыкальному воплощению, образному обогащению в вариантах певческих интонаций.

Что касается содержания, смыслового ряда его поэзии, то в ней примечательна иррациональность, многозначность образов, а также доминирующее положение настроений скорби, тоски, одиночества. По мнению исследователя, ее «главная тема... – страдание обыденного существования: кажется, нет какого-либо аспекта этой многогранной темы, которого не коснулась бы поэзия Анненского: одиночество человека, замкнутость его внутри своего “я” и вся гамма чувств, сопутствующих этой теме: страх, тоска, отчаяние»<sup>47</sup>.

По определению самого поэта, новая поэзия, в том числе и его собственная, это «мистическая музыка недосказанного и фиксирование мимолетного». В одной из последних своих работ, написанной незадолго до смерти (1909), Анненский разъяснил специфику современной ему поэтической лирики, к которой он относил и свое творчество: «На нашем лиризме отражается усложняющаяся жизнь большого города. В результате более быстрого темпа этой жиз-

---

<sup>45</sup> Цит. изд., с. 210.

<sup>46</sup> Там же, с. 216.

<sup>47</sup> Поэзия Иннокентия Анненского // Иннокентий Анненский. Стихотворения. – М., 1987. – С. 14. (вступит. статья Е.В.Ермиловой).

ни и других условий недавнего времени – современная лирика кажется иногда или неврастеничной, или угнетенной»<sup>48</sup>.

Особенности поэтики Анненского накладывают необычный отпечаток и на его отношение к природе, и на ее поэтическое воплощение. По наблюдению исследователя, у Анненского «свой путь к единению с природой, свой “родственный слой”. Этот “слой” – родство в страдании, единение со всем, что страдает. /.../ Пограничная ситуация “бытия перед лицом смерти” окрашивает его стихи. Причем, в отличие от современников-символистов, для него смерть – окончательна, в загробное бытие он не верит»<sup>49</sup>.

В литературе об Анненском не раз отмечалась, со-ссылками на суждения самого поэта, «его ориентированность на интеллектуальное постижение поэзии. Эта установка причудливым, но естественным образом соединяется с иррациональностью и “недосказанностью” его стиха. Часто заголовок (стихотворения или цикла) и вносит интеллектуальное, аналитическое начало в зыбкую иррациональную стихию текста, концентрирует и обобщает мерцающее многообразие смыслов»<sup>50</sup>.

Однако названная гамма настроений, по мнению ученого, – еще не основание для отторжения поэта и его наследия от читателя. Более того, «безверие, отчаяние, одиночество, тоска еще не делают поэта “декадентом”. Декадентство – это эстетская игра в безверие, отчаяние, одиночество, это – утверждение индивидуализма и оторванности от мира и от людей, от всего, что не “я”, отрицание самодовлеющей ценности другого “я”. Отчаяние и безверие, – если это не поза, а глубокая внутренняя правда, – еще не разрушают поэзию, еще могут быть прочной почвой для нее»<sup>51</sup>.

Еще одна черта стиха Анненского, весьма привлекательная для композитора – автора вокальной музыки: лаконизм и стройность, ясность поэтической формы, при всей сложности, многозначности, а иной раз и расплывчатости, зашифрованности воплощенного в ней художественного образа. С одной стороны, краткость, недосказанность поэтического выражения предоставляют композитору наибольшую свободу художественно-музыкальных интерпретаций интонируемого стиха, а с другой, – оказываются оптимальными для музыкально-конструктивного решения в вокальном сочинении: немногословность литературной основы создает наилучшие условия для музыкальной вариативности распевов слов и их семантического обыгрывания, а также облегчает поиск и выбор адекватной стиху музыкальной формы.

<sup>48</sup> Анненский Ив. О современном лиризме. – Цит. изд., с. 253.

<sup>49</sup> Поэзия Иннокентия Анненского. – Цит. изд., с. 18, 19.

<sup>50</sup> Цит. изд., с. 261 (примеч. Е.Ермиловой).

<sup>51</sup> Цит. изд., с. 15.

В динамике настроений хорового цикла прочерчена линия от безмятежно-светлых, мечтательных созерцаний к тускло-сумрачным медитациям с оттенком тоскливой безысходности. Образной концепции цикла отвечает целенаправленный подбор стихотворений, взятых композитором в качестве литературной основы. В первом хоре воспето «солнце апреля», во втором – летняя игра воды, в третьем поется о холоде тусклого ноября, а в последнем – о стуже зимы, когда «на соснах лежали снега». Таким образом, перед слушателем развернуто музыкальное повествование о чередѣ настроений, сопутствующей сменам времен года, когда неотвратимый бег времени в кругѣ годового календаря естественно уподобляется направленности каждого человеческого пути от утра, полднего тепла, расцвета к неизбежному концу, вечеру жизни...

Оригинален по форме и музыкально-образному решению первый хор цикла, *«Ива и клены»*<sup>52</sup>. В самом его названии заключено смысловое сопоставление, допускающее художественную интерпретацию в рамках образной антитезы. С этим связаны основные особенности музыкальной формы и композиторского прочтения стиха. Весь комплекс музыкальных средств направлен на глубокое противопоставление двух основных (обозначенных в названии хора) образов средствами тематического контраста. Один из образов-персонажей хора – молодая и цветущая «нежная ива»; другой – неподвижно-замшелый – «старые клены».

Согласно этому, изначально проводимому разделению, в образной динамике произведения чередуются контрастирующие темы: мажорная, прозрачно-светлая, и минорная, тускло-сумрачная. В первой преобладают тембры женского хора (с периодическими подголосками теноров), а вторая целиком поручена мужскому хору. И лишь в насыщенной, синтезирующей репризе оба хора (мужской и женский) наконец сливаются воедино в полнозвучном распеве первой – мажорной темы, причем, разрозненные прежде тематические компоненты контрапунктически соединяются в кульминации.

Образный контраст углублен введением на гранях разделов двух лейтмотивов – микро-вокализов, каждый из которых относится лишь к одному из сопоставляемых образов. Окрашенные темброво-противоположными группами хора (женской и мужской), эти миниатюрные вокализы служат важными, тематически характеристичными символами сопоставляемых «персонажей». Если светло-звонкие женские голоса с двухголосной мажорной попевкой ярко высвечивают облик «нежной ивы», то тембро-гармонически противопоставляемое им сумрачно-густое пение мужского хора в миноре представляет иной образ – «старые клены».

Заранее, исподволь настраивая слушателя на определенную тембро-образную волну, лейтмотивы-вокализы тематически подготавливают следующие за

<sup>52</sup> Стихотворение Анненского, интонируемое в этом хоре, озаглавлено иначе: «С балкона».



ними эпизоды с интонируемым текстом. Таким образом, подобно приему оркестровой характеристики героя, давно апробированному в оперном жанре, прием бестекстовой вокализации, чередуемый здесь с обычным слоگو-распевным хоровым пением, дает оригинальное художественно убедительное подтверждение правомерности экстраполирования лейтмотивного принципа на жанр хора а capella.

Тембровый контраст вокализов значительно углублен мелодико-гармоническими средствами. В первом из них светло-высокий двухголосный напев олицетворяет здоровую силу молодости, красоту, а во втором господствует изощренно-витиеватая, как старчески скрюченные древесные ветви, причудливо выходящая мелодия; в первом лейтмотиве – прозрачно-светящееся, консонантно-облегченное двух-трехголосие, а во втором – плотно-сгущенные гармонии трех-четырёхголосного склада, утяжеляемые низким (мужским) хоровым регистром.

Лейтмотивные характеристики, раскрываемые в вокализах, в основном сохраняются и в следующих за ними темах. Тема ивы – кантабильно-широкая, с непринужденно-свободным мелодическим разворотом; особую полетность, воздушность придает ей стабильно выдерживаемый на всем протяжении подголосок сопрано. Тема кленов более тяжеловесна и массивна в сравнении с первой; редкие в ней мажорные проблески снова затеваются плотными, подчас жестко-диссонансными аккордами-пятнами.

После тембро-динамически наполненной, синтезирующей репризы хор заканчивается возобновляемой, краткой символической переключкой мужского и женского лейтмотивов – итоговым, замыкающим композицию образным сопоставлением.

Красочную хоровую картину представляет собой второй хор, *«На воде»*. Господствующее в нем мажорное ладовое наклонение (его интонационно-гармонические контуры отчетливо прочерчены мелодией) постоянно колеблется и размывается гармониями фонового остинато: миноро-мажорные переливы переменной, как бы мерцающей терции лада рожают эффект текучести, сопоставимый с доминирующим здесь поэтическим образом – плавания по воде (авторская ремарка: «с движением, зыбко»).

Но переливчатость, ясно ощущаемая в интонационном рисунке, имеет в хоре двойкий выразительный смысл: не только звукоиллюстрации зрительных впечатлений от движения, колыхания воды, но в известной мере – и музыкального обыгрывания словесных переключек с повторяющейся согласной «л» (аллитераций в распеваемом стихе). По аналогии невольно вспоминаются созвучия и контрасты пушкинского стиха, где те же светло-звонкие или, наоборот, урюмо-раскатистые согласные то переливаются в согласии, лаская слух, то наоборот, противопоставляются друг другу. Недаром, по преданию, Пушкин говорил, что «на всех языках во всех словах, обозначающих свет, блеск, слышится

буква “л” ...».<sup>53</sup> Эта закономерность, чутко уловленная безупречным слухом Анненского, в очередной раз проявилась и получила безусловное подтверждение в стихотворении, распетом в музыке Дмитриева.

Иначе говоря, традиция игры-аллитерации как выразительно-тонкого поэтического приема, переходящая от одного царскосельского поэта к другому (и Пушкин-лицеист, и Анненский – директор гимназии – годами жили в Царском селе) почти через столетие, послужила основой для создания оригинального музыкального опуса. У Анненского плавно льющийся поток аллитераций обволакивает слух уже в первых стихах:

То луга ли, скажи, облака ли, вода ль  
Околдованы желтой луною...

Не случайно в упомянутой поэтико-фонической игре участвуют «облака». Это слово-образ имеет у Анненского ключевое символическое значение. Не только в стихотворении «Облака», но и во множестве других произведений поэта этот образ и обозначающее его слово становятся предметом изысканной музыкально-поэтической игры. Поэтому не удивительно, что и в своих эстетико-теоретических статьях автор использует образ-рефрен в качестве наглядного, достаточно красноречивого доказательства важных положений. «Музыка стиха или прозы, – пишет он в статье о сущности поэзии, – ...не идет далее аккомпанемента к полету тех мистически окрашенных и тающих облаков, которые проносятся в нашей душе под наплывом поэтических звуко сочетаний. В этих облаках есть, пожалуй, и слезы наших воспоминаний, и лучи наших грез, иногда в них мелькают даже силуэты милых нам лиц, но было бы непростительной грубостью принимать эти мистические испарения за сознательные или даже ясные отображения тех явлений, которые носят с ними одинаковые имена»<sup>54</sup>.

Звонкие аллитерации подчас дополняются поэтично перекликающимися ассонансами, тоже напрашивающимися к адекватному певческому воплощению: «Ни о чем не жалеть... ничего не желать...»

Оригинально передан в музыке основной образ – игра изменчиво переливающихся картин-бликов, с ускользающе-размытыми, зыбкими очертаниями на колеблемой глади воды. Фактурный фон средних голосов (альты и тенора), на котором контрастно-отчетливо вычерчивается свободно парящая мелодия солирующего сопрано, не только способствует рельефному выделению последней, но и создает эффект плавного, монотонно-баюкающего колыхания. В сочетании взаимодополняющих фактурных компонентов здесь налицо ладо-мелодический контраст контрапунктируемых тематических слоев. В то время как фактура-фон

<sup>53</sup> Подробнее об этом – в статье: Паисов Ю. А. Пушкин в современной отечественной музыке. // Контекст 1994 – 1995. – М., 1996. – С. 288–298.

<sup>54</sup> Анненский Ии. Что такое поэзия? – Цит. изд., с. 208.

имитирует мерное покачивание медленно плывущей ладьи мечтаний (вокализы альтов и теноров, с оstinatно повторяющейся формулой и ладово специфичной, внетональной, высотно сдвигаемой темброгармонией большой терции, звучат подобно таинственно-завлекающему пению сирен), мелодия солирующего сопрано свободно-пластична в рамках тонально выдержанной диатоники.

Общее художественное впечатление усиливают и периодические полиладовые расслоения в линии звуко-фона, диссонансно обостряющие и гармонически расцвечивающие тематическую ткань совмещением разных вариантов одной и той же ступени лада (III или VII, IV). Полихромные оттенки обогащают тональный колорит, придают теме дополнительную-ладовую динамику, расширяя диапазон разнотональных ассоциаций, с эффектом микромодулирования, текучести, зыбкости тоники.

Подобное раскачивание ладового центра приводит в завершении темы-строфы к хроматически насливающимся кластеру: в одиннадцатитоновом созвучии как бы смешаны всевозможные цвета, пестрые оттенки звуко-красок. При этом геометризованно-наглядно, графически четко прочерчиваемые линии голосов в разделенных (*divisi*) хоровых партиях с противоположной направленностью мелодического движения – от центра в разные стороны – напоминают разбегающиеся по воде круги, причем принцип зеркального отражения интонаций совмещен здесь с эффектом эха, благодаря повторам интонируемого слова («надо мной, предо мною, за мною»).

Во втором куплете-строфе (двум строфам стихотворения соответствует в куплетно-строфической композиции два тематических проведения) появляется вариация темы, обрастающей ритмически учащенным, орнаментально-изысканным рисунком фактуры-фона. Оживленное движение размельченных длительностей имитирует журчание струящейся воды или колеблющиеся отблески лунного света. Мелодическая фигурация как фоновозвукоизобразительный и вместе с тем интонационно-активный компонент темы функционирует здесь и как темброво преображенный вид инструментально-прелюдийной фактуры.

Так – в изобретательно сплетаемых узорах полифонически насыщаемой ткани – рождается картинно-поэтический образный мир хорового романса.

Если музыкально-поэтическая фоника второго хора выделяется доминированием аллитераций с блестяще-звонкой согласной «л», то следующий, третий хор, «*Ноябрь*», отмечен аллитерациями раскатисто-рокошущей «р». Она раздражающе шуршит, заявляя о себе уже в названии композиции. Так – на грани смежных хоров, делящей цикл пополам, происходит решающий перелом в развитии образов: мотив увядания, угасания, холода смерти отныне входит в музыку второй половины цикла и становится в ней доминирующим.

Последние два хора объединяет и общая тональность (d-moll), традиционно соответствующая выражению тоскливо-скорбных настроений. Фоническое

различие согласных, доминирующих в певческом произнесении, подчеркивает тот глубинный смысловой контраст соседних хоров, который имеет в цикле программно-концепционное значение. И если в первых стихах упомянутые согласные соприсутствуют и как бы борются за первенство между собой, то вскоре шуршаще-резкий звук выходит на первый план, вытесняя своего «соперника», символизирующего свет:

Как тускло пурпурное пламя!  
Как мертвы желтые утра!  
Как сеть ветвей в оконной раме  
Всё та ж сегодня, как вчера... »

А далее фонически преобладающие в композиции, угрожающие шорохи и раскаты стиха символизируют наступление зимнего опустошения, приближение смерти.

В изменчиво-капризных изгибах хроматически скользящих интонаций начальных фраз женского хора, в неожиданных, как бы прихрамывающих секундowych шагах запевов, в высотной вариантности повторяющихся рисунков выразительно передано дрожащее пламя, причудливо пляшущие отсветы, изгибы теней, отбрасываемые неровно горящей свечой.

Хор включает два раздела, образно и структурно различных, построенных тем не менее на общей тематической основе. Первый из них – статичный, тусклый осенний пейзаж; второй – подвижно-динамичный, навешанный мечтой о путешествии на санях: «Скорей бы сани, сумрак, поле... скользить по линиям волнистым...». В этой стихотворной картинной зарисовке мы узнаем поэта пушкинской традиции. Невольно напрашивается сравнение цитированного фрагмента с известными стихами пушкинского «Зимнего утра»: «...Не велеть ли в санки кобылку бурую запречь? Скользя по утреннему снегу...». В обоих поэтических приглашениях к путешествию – сходные образы, совпадающие отдельные слова, общая поэтическая идея-мечта... Но если у Пушкина сравниваемое стихотворение – стройно оформленная, законченная картина, то у Анненского – скорее эскиз-экспромт, проблеск фантазии, фрагмент картины, нежели законченное произведение.

Характерные детали пейзажа, «мертвые» узоры морозной осенней ночи поэтически сопоставлены с дрожащим пламенем свечи или очага; эскизно, контурно намеченные очертания видимого поэтом существуют как бы на грани реального и воображаемого. Отсюда – особенности музыкальной формы хора. Расплывчато-обрывочные, чуть брезжущие сквозь туман («В тумане солнце...»), словно призрачные, образы первого раздела дорисовываются композиторским воображением в самобытной интонационной интерпретации. Прозрачная фактура начальной части, при поочередном использовании отдельных хоровых групп, соответствует колебаниям колорита, света и тени в интонируемых образах-стихах.

Развертывание композиции опирается на принцип вариантно-тематического прорастания: вариантный повтор мотива, фразы, темы дает затем новые продолжения, вырастающие из прежнего ядра, как молодые побеги из ствола. Лишь во втором разделе хора, воплотившем светлую мечту поэта, впервые вступающий хор *tutti* начинает постепенный, неуклонный разбег к кульминации (*poco a poco accelerando*), сопровождаемый громкостно-динамическим нарастанием (от *pp* до *f*).

Разросшаяся из небольших, нешироких мотивов тема, открываемая скачком к мелодической вершине, выделена массивным хоровым октавным унисоном, акцентирующим ее интонационный рисунок. При этом в прихотливых, резких поворотах нарочито оголенной мелодии-темы интонации становятся особенно выпуклыми, подчеркнутыми, а в стремительных тиратах слышится порой выразительно имитируемое завывание ветра:

### Пример 14

Четыре стихотворения И. Анненского. Ноябрь.

[Задумчиво]  
*f a tempo*

С. Да, у - пи - ва - ясь мед - ным свис - том, в без -

А. Да, у - пи - ва - ясь мед - ным свис - том, в без -

Т. Да, у - пи - ва - ясь мед - ным свис - том, в без -

В. Да, у - пи - ва - ясь мед - ным свис - том, в без -

бреж - ной зыб - кос - ти сне - гов

бреж - ной зыб - кос - ти сне - гов

бреж - ной зыб - кос - ти сне - гов

бреж - ной зыб - кос - ти сне - гов

Но после кульминационного взлета мелодии хоровое изложение неожиданно обрывается. Контраст двух основных разделов углублен различием их интонационных рисунков. Хроматические изгибы мелодии в распеве первых строк хора музыкально дорисовывают упоминаемую в интонируемом тексте «работу тонкую пера» – причудливые орнаменты снежных узоров, детали стихотворного пейзажа. На смену прозрачно-кружевному плетению голосов и подголосков первой части во втором разделе приходят размашисто-широкие, диатонически выпрямленные мотивы хора *tutti*, более напоминающие народно-песенные обороты русского фольклора, нежели тонкую вязь романсовой лирики, наложившей определенный отпечаток на стилистику первого раздела.

Заметная в динамике тематизма интонационно-стилевая метаморфоза отражает направленность образных преобразований: движение от теплого, замкнутого мирка кабинетных, салонных мечтаний и образов, навешанных углубленно-психологической медитацией, наблюдениями из окна уютной гостиной, к вырывающемуся на широкий простор полету поэтической фантазии в открытом пространстве полей, долин, лесов...

Правда, последний, привольно-мечтательный полет мысли художника не получает здесь значительного развития и прекращается, не успев оформиться в устойчивое настроение, но для авторов (композитор в данном случае следовал за поэтом в реализации художественного замысла) главной была сама динамика поэтического настроения, с его тонкими, подчас неустойчивыми мутациями, а не стремление облечь пригрезившиеся видения в устойчивые, законченные формы.

Поэтому, едва достигнув кульминации в октавно-унисонном проведении главной диатонической мелодии-темы, массивное хоровое изложение, пополненное далее полнозвучными аккордами, внезапно обрывается на высокой ноте, оставляя без разрешения тонально неустойчивую гармонию. Тем самым музыкально подчеркивается приостановка авторского высказывания-размышления, по смыслу соответствующая многозначительному отточию в конце недосказанной фразы.

Вместе с тем остановка гармонического развития и завершение хора на субдоминанте облегчает, делает более естественным и органичным начало финала с тоники той же тональности, ибо оно звучит разрешением неустойчивого окончания предыдущей части.

Заключительный хор, «*Желание*», впервые отступает от линии хоровых картин-пейзажей, намеченной в предыдущих частях, и выполняет роль смыслового завершения цикла. В отличие от первых трех хоров, с их красочной звукописью, финал оказывается драматургически завершающей переменной (в четвертый раз) и служит образным обобщением, итогом произведения, неким рационально-психологическим резюме, ставящим в его конце убедительную смысловую точку.

Он построен в виде многоголосной хоровой песни. Погружая в мир души художника, хор впервые поет здесь от первого лица, раскрывая последнее желание человека, немало испытавшего в жизни. Песенная мелодия в наиболее естественном и удобном регистре, нешироком диапазоне, в пределах строгой диатоники, стилистически близка к городскому фольклору.

Стремясь в то же время к стилизовому сближению хора с аскетично-суровыми духовными напевами, автор ограничивает выразительные средства кругом самых необходимых, элементарных приемов и интонаций: медленное развертывание темы опирается на простое повторение исходного мотива-ядра, затем переходит к двукратному варьированному повтору, и лишь во второй половине строфы мелодия выходит за узкие пределы вращения в замкнутом кругу интонаций и охватывает более широкое интонационное пространство, свертываясь и замирая в половинном кадансе. Вслед за начальными проведениями мотива то у мужского, то у женского хора, вступающего, подобно отзвуку эха, во втором четырехтакте, все голоса наконец объединяются в полнозвучном многоголосии хорального типа.

Такая музыкально-стилистическая интерпретация соответствует запечатленному в стихе образу усталого пахаря, задумавшего кончить свои дни в глухом зимнем лесном монастыре. Напев изложен в куплетно-строфической форме, структурно напоминающей период с серединой: срединное – второе – проведение темы чуть-чуть мотивно видоизменено, а третья строфа, возвращая начальную мелодию, структурно соответствует репризному замыканию композиции.

Гармонически музыка финала также приближена к сурово-монастырским напевам: педали-исоны на тонике, особенно протяженные в последней, третьей строфе, периодически перемежаются сравнительно краткими зонами тональной неустойчивости, с оборотами из несложных аккордов, в пределах тоналности классического типа. Аскетическая строгость разреженно-суховатых, «висячих» пустых квинт придает хору архаический колорит; они выразительно используются и как специфично окрашенные звонные гармонии (например, в третьей строфе, на словах: «А когда надо мной зазвонит медный зов в беспросветной ночи»). Те же гулко-пронзительные кварто-квинтовые созвучия-звоны завершают композицию тихим отголоском зауспокойного стопа-напоминания – в память о давно отлетевшей душе.

Внедрение монастырской тематики в светский хоровой цикл рубежа 70-80-х годов было для своего времени смелым «прорывом» в сферу высокой духовности (в тот период отнюдь не поощрявшейся властями). Песенный строй и строгий лаконизм выразительных средств финала стилистически сближает его с музыкой, характерной для духовных песнопений Г.Свиридова.

Если хоровая песня звучит преимущественно в приглушенных тонах – как изливаемое из глубины души сокровенное высказывание или исповедь, то стыки куплетов-строф, отмеченные нарастанием тональной неустойчивости на доминанте, подчеркиваются общехоровым *forte* (самая динамически емкая, главная кульминация совпадает с окончанием второй строфы).

Завершение цикла музыкой на стихи, выходящие из ряда хоровых картин-пейзажей (хотя здесь и присутствует образ зимнего бора) и приближающиеся по стилистике и смыслу к образцам духовной поэзии, – важная веха на пути становления и развития хорового стиля Дмитриева. Выбор данного стихотворения в качестве литературной основы финала, выявляя ключевое звено в духовной эволюции поэта, вместе с тем обнаруживает и наметившееся в творчестве композитора явное сближение светского жанра с духовной музыкой.

Для самого автора это было предвосхищением произошедшего вскоре поворота к творчеству в сфере духовной музыки, а для отечественного хорового искусства в целом явилось прецедентом, обнаружившим качественно новый тип хорового цикла, устремленного в своей образной динамике к финалу как духовной кульминации многочастной композиции<sup>55</sup>.

### **«Апостол правды»**

В 1983 году появляется еще один, трехчастный хоровой цикл Г.Дмитриева – *«Апостол правды»*, на стихи Т.Шевченко в переводах Н.Ушакова, С.Гордеева и А.Суркова. Творческие искания композитора первой половины 80-х годов в его музыке для хора а саррелла шли в направлении сближения с простой, естественно-певучей, пластичной интонацией как выражением глубинных душевных движений. А поскольку поэзия Шевченко отмечена непосредственным, живым чувством и подлинной, доверительно-чистой эмоциональной открытостью, то именно такой путь соответствовал ее адекватному претворению в музыке<sup>56</sup>.

Хотя программное название цикла заимствовано из стихов, распетых в его центральном, втором хоре, ключевое слово «правда» выделено смысловыми ак-

<sup>55</sup> Сходная тенденция проявилась несколько ранее и в цикле Р.Щедрина «Четыре хора на стихи А.Вознесенского» (1971). Нечто подобное было и в цикле Г.Свиридова «Песни безвременья» на стихи А.Блока, отдельные хоры которого появились и впервые прозвучали на рубеже 70–80-х годов (весь цикл был завершен позднее). Кроме того, в 1976 году был написан хор Дмитриева «Богородице, Дево, радуйся», позднее включенный им в цикл «Всенощного бдения».

<sup>56</sup> Можно говорить в связи с этим и о давно наметившейся в творчестве Г.Дмитриева «малороссийской» линии образов: симфоническая хроника «Киев», оратория «Из "Повести временных лет"», хоры на стихи Т.Шевченко, сотрудничество с кинорежиссерами Л.Быковым, Н.Машенко, В.Жилко...



центами не только в нем, но и в других хорах. Идеи добротолубия, правдоискательства, как известно, получили широкое хождение и развитие в России 2-й половины XIX столетия, стали идейным знаменем народников-правдолюбцев, радетелей о благе народа (особенно притягательными они были для интеллигентов-шестидесятников).

Красной нитью проходят эти идеи и в поэзии Т.Шевченко, включая стихи, положенные в основу данного хорового цикла. В первом его хоре сквозной поэтический мотив – поиски доброй доли, достойной участи человека с развитым самосознанием, пробудившимся к высоким помыслам; второй хор воспеваает апостола «правды и науки»; третий – снова песнь о правде, с обещанием найти ее на родине: «чистую найдете правду, а может, и славу...».

Первый хор, *«Проходят дни, проходят ночи»*, написан на текст весьма объемистого стихотворения, охватывающего обширный круг поэтических образов. С этим связана основная трудность музыкального воплощения стиха, содержательно многослойного и емкого, а также нелегкий выбор адекватной музыкальной формы.

Автору удалось решить эту задачу, избрав для хора многосоставную форму с чертами концентричности. Обрамляющая композицию тема романсового склада соответствует настроению основного раздела стихотворения (вводного и замыкающего), суть которого – размышления о бренности человеческого бытия. Оставаясь в кругу традиционных музыкально-выразительных средств (диатоническая тональность, звенья гармонической секвенции, служащие структурным каркасом для неторопливого развертывания мелодии неширокого диапазона), тема настраивает на тот эпико-повествовательный лад, который отвечает ключевому образу, господствующему в обрамляющих частях композиции.

Далее на первый план выступает монолог поэта; важность этого момента отмечена звучанием солирующего тенора на фоне хоровой аккордовой «педали» (только в этом разделе формы). Теноровое соло обрамлено хоровой темой-размышлением.

Следующий эпизод, «Доля, где ты?» (третья строфа), привлекает песенным тематизмом в рамках простого хорового изложения, причем ключевые слова с обращением к Богу музыкально укрупнены унисонной фактурой (см. Пример 15).

Тема-песня, выполняя в композиции роль рефрена, в каждом репризном проведении подвергается тематическому варьированию. Многочисленные смысловые контрасты стиха обусловили развертывание и в музыке своеобразных тематических продолжений. Так, связующим звеном от первого раздела хора к срединному служит небольшое фугато с последовательным проведением двутактовой темы в каждой из четырех хоровых партий. Разительный контраст привносит также интонирование хором staccato: в моноритмичес-

Живее [ Очень неторопливо ]

3

S. До-ля, где ты? До-ля, где ты? По те-бе тос-ку-ю!

A. До-ля, где ты? До-ля, где ты? Тос-ку-ю!

T. До-ля, где ты? До-ля, где ты? Тос-ку-ю!

B. До-ля, где ты? До-ля, где ты? Тос-ку-ю!

Ес-ли доб-рой жал-ко, Бо-же, дай хоть злу-ю, злу-ю!

Ес-ли доб-рой жал-ко, Бо-же, дай хоть злу-ю!

Ес-ли доб-рой жал-ко, Бо-же, дай хоть злу-ю, злу-ю!

Ес-ли доб-рой жал-ко, Бо-же, дай хоть злу-ю!

ком хоровом речитативе запечатлены самые горькие слова стихотворения («Но не дай... гнилою колодою по свету валяться»).

Возврат песенного рефрена образует в хоре первую – серединную – тематическую арку, конструктивно скрепляющую целое. Последующее фугато (вновь восьмитактовое, с обращенной схемой вступления голосов) обозначает возвратную линию в последовании частей симметричной музыкальной конструкции. На этот раз и сама тема фугато интонационно оказывается инверсией мотива первого фугато. Подчиняя схему многотемной композиции принципу зеркальной симметрии, автор создает стройную форму с чертами концентричности.

Роль идейно-смыслового и композиционного центра цикла выполняет второй хор, *«И день идет, и ночь идет»*. Единственная строфа, избранная в качестве его литературной основы, распевается хором многократно, наподобие некоего заклинания:

И день идет, и ночь идет.  
За голову схватившись в муке,  
Все думаешь: когда ж придет  
Апостол правды и науки.

Вместе с текстом неоднократно повторяется и напев, обретая значение *idée fixe*. Музыкальное прочтение стиха обусловило выбор композитором формы вариаций на неизменную мелодию (но от раза к разу расширяющуюся за счет внутренних повторов – вариации на «прорастающий» *cantus firmus*) как самой естественной, отвечающей авторскому замыслу.

Постоянство движения, необратимость хода времени как главный, сквозной образ произведения, некий *initium* и одновременно оптимальный *modus vivendi* избранной «упрямой» темы послужил основой для построения своеобразного хорового *perpetuum mobile*, где все выразительные средства действуют совместно и параллельно-целенаправленно.

Особенность хора – в необычном сочетании статики и динамики формы, складывающемся как музыкально адекватное прочтение поэтического образца. Ее статичность обусловлена неизменностью тематических элементов, удерживаемых при повторениях. Причем повторяемая мелодия звучит постоянно в партии теноров, сохраняя не только тембровую характерность, но и первоначальную тональность *fis-moll*.

В то же время динамика формы обеспечивается постепенностью вариационных преобразований темы – фактурных, гармонических, громкостно-динамических, масштабных (8-11-13-17 тактов). Излагаемая сперва одностольно у теноров, тема уже в первом проведении обнаруживает те основные характерные свойства, которые закрепляются за ней в трех последующих вариациях.

Размеренно-четкая пульсация, обостренная пунктирным ритмом и активно-волевыми интонациями, ассоциируется с чеканным маршевым шагом. Однако маршеобразность, явная поначалу, вскоре размывается метрическими «перебивками» – сменами тактового размера. Тем не менее, при сохранении равномерной пульсации долей, в развертывании напева несомненна образная аналогия с размеренным отсчетом времени в безостановочном движении маятника. Поэтому в органичном сочетании с интонируемым текстом мелодия звучит символическим напоминанием о неостановимом, бесконечном беге времени.

С моноритмическим рисунком темы и синхронной певческой просодией интонируемого текста связано построение вариаций по принципу постепенных тембро-тематических напластований, при последовательном уплотнении

ткани. В отличие от одноголосной мелодии в начале, первая вариация двухголосна, а во второй вариации – три голоса (из них главный – средний – усилен унисоном альтов и теноров); наконец в последней вариации хор tutti впервые выступает монолитной массой, излагая мелодию в октавный унисон или двухголосно.

Здесь, на высшей стадии фактурно-динамического уплотнения, размеренная поступь темы обретает зловещий характер наступления неотвратимого рока и, взвихривая поток ассоциаций в возбужденной поэтической фантазии, завершается раскручиванием длинной цепи мотивных повторов последнего стиха. Вместе с тем закономерно завершение цикла серией повторов ключевого слово-мотива («правды»), символизирующего цель предыдущих настойчивых исканий, – повторов, вводимых на фоне динамического снижения уровня звучности, замедления и замирания метроритмической пульсации долей.

Шевченковский хоровой цикл венчает еще одна хоровая песня, *«Думы мои, думы мои»*. В распеве здесь стихотворении запечатлены горестные раздумья поэта, размышления о невозможном для него возвращении в родные края. В разгар лирических реминисценций о матери-Отчизне – далекой Украине – думы поэта оборачиваются в его воображении родными детьми: «В край родной идите, дети, к нам на Украину... а я здесь уж сгину».

Лирико-трагедийное содержание литературной основы хора вдохновило композитора на создание опуса, совместившего ясность классических традиций в основных контурах формы с самобытностью ее решения в целом. Так родилась необычная – динамическая – песенная форма произведения. Опирающаяся на пропорции и тематические соотношения традиционной куплетно-строфической структуры, она отличается от последней динамическим преобразованием, приводящим к постепенному изменению тематических и тональных соотношений разделов.

При этом вторая часть куплета превращена из обычного песенного припева в волнообразно развертываемую, тематически контрастирующую середину репризной композиции, а тональная динамика хора отмечена проведением каждого последующего куплета на полтора тона выше предыдущего (1-й куплет – *cis-moll*, 2-й – *e-moll*, 3-й – *g-moll*). Естественной простоте музыкальной лексики хора отвечают и тональные сдвиги на грани смежных куплетов (выполненные по типу простейших внезапных модуляций – через один общий аккорд, функционально переосмысливаемый при смене тональности и заменяющий модуляционную связку). Этот прием, освежающий тональный колорит, вполне согласуется со стилистическими особенностями хора.

Так, благодаря динамизации формы и, особенно, – тональному плану с восходящей линией куплетов-звеньев – композиция обретает черты лирически взволнованного высказывания с постепенным нарастанием драматической

напряженности и повышением уровня интонационной экспрессии. Немалую роль играет при этом извилистый динамический профиль второй части, отмеченный фактурно-гармоническим насыщением звучности и неровностью темпа, сначала ускоряемого, а затем, в фазе спада – замедляемого.

Фактором динамического торможения выступает при этом не только замедление темпа, но и своеобразная регрессия повторов (как в первом куплете): сначала синтагмы «не приспело горе», затем одного – последнего – слова («горе»), распеваемого несколько раз в последовательно укорачиваемых мелодических фразах. Подчеркивая заключительную рифму строфы, повторы выделяют смысловым акцентом и ключевое в каждом куплете слово, определяющее общее настроение.

Песенность хорового финала определяет группа выразительных средств: плавная мелодическая распевность в рамках гомофонно-гармонического склада, простота гармонии и голосоведения, с частым дублированием партий двухголосного женского хора мужскими голосами; типичная миноро-мажорная переменность в пределах диатоники параллельных тональностей сродни тягучим напевам народных гуслиаров-бандуристов. И если начало песни звучит как сосредоточенно-тихое лирическое размышление, то продолжение трансформируется в патетически взволнованный монолог.

Хор, олицетворяющий в песне-думе поэта-сказителя, его внутренний голос, трактован как монолитная певческая масса. Только во второй, припевной части куплета напев эпизодически разветвляется на несколько линий-голосов, вновь собирающихся воедино в гармоническом кадансе. Излияние сокровенных дум Кобзаря становится еще более открытым и доверительным во втором куплете. Заключительный, третий куплет отмечен высочайшим уровнем лирической экспрессии, достижением патетической кульминации произведения. В целом же лирическая хоровая песня звучит как выражение глубокой сыновней любви поэта к родному краю.

### **«Ясный свет»**

Среди хоровых произведений Г.Дмитриева выделяется по стилю и составу исполнителей монопоэтический цикл *«Ясный свет»* для женского (или детского) хора и флейты, на стихи А.Блока (1988). Четырехчастное произведение, написанное в основном для однородного хора а саррелла (флейта присоединяется к хору лишь в финале), привлекает яркостью колорита и лаконизмом формы. Главное же – опус специфичен необычным сочетанием сочной бытовой картинности, характерной для светских хоровых песнопений, и особой, весенней просветленности, чистоты, свойственных духовной поэзии и музыке.

Стихи Блока, ставшие литературной основой цикла, подобраны композитором с таким расчетом, чтобы, объединяя композицию глубинной сквозной идеей, наполнить ее высоким духовным светом. В этом отношении кульминационной частью становится третий, самый короткий, но концепционно наиболее емкий и наиболее значимый хор. Здесь в разных стихах повторяются, перекликаются эпитеты, слова, производные от слова *ясность*; именно эти просветленные образы обрамляют произведение, причем последнее словосочетание вынесено в название всего цикла.

Символическая образность, со смысловым акцентом на высоком, светлом, ясном и чистом, определяет общий колорит произведения и особое свечение его образов. С учетом названной особенности блоковский хоровой цикл оказывается самым духовным из всех светских хоровых опусов Дмитриева. Упомянутой сквозной идее в полной мере отвечает и выбор состава хора, на этот раз ограниченного темброво рафинированными, высокими, чистыми, «небесными» голосами, присущими женщинам и, особенно, детям. Кроме того, женский состав хора обусловлен в данном случае и содержанием стихов, ставших литературной основой музыки. Если название одного из стихотворений, распетых в цикле, говорит само за себя (I, «Девушка пела в церковном хоре»), то в других частях звучание женских голосов подсказано смыслом интонируемых слов (как во втором хоре: «В Воскресенье Вербное завтра встану первая»).

С учетом специфики музыкально-выразительных средств цикл можно рассматривать и как серию пьес, наделенных специальными учебно-методическими заданиями. В ряде случаев – там, где избранный автором композиционный прием выдержан довольно последовательно (как в срединных – второй и третьей частях), хоры Дмитриева правомерно было бы (по аналогии, скажем, с названиями отдельных пьес из фортепианного альбома Б.Бартока "Микрокосмос") снабдить подзаголовками типа: «Канон» (I), «Параллельные терции» (II), «Обращение», «Зеркало» или «Зеркальное отражение», «Инверсия» (III, IV).

Первая часть цикла, «Девушка пела в церковном хоре», настраивает слушателя на доминирующую в цикле образную тональность: название миниатюры вызывает ассоциации со звучанием голосов в обстановке храмового богослужения (стилевые отголоски духовных песнопений слышны и во втором, третьем хорах). Вместе с тем музыка, как и ее литературная основа, представляет собой свободное лирическое размышление, навеянное мимолетными житейскими (мирскими) впечатлениями.

Стихотворение, распетое в хоре, выделяется образной многоплановостью, с чередованием реально-картинного, созерцательного плана содержания и образного слоя, рожденного поэтическим воображением автора. Они неоднократно сменяют друг друга, komponуя содержательный ряд произведения по принципу «слоеного пирога». Поэт неоднократно переключается от созерца-

ния увиденного, от описания атмосферы церковного пения на размышление о том, как «на чужбине усталые люди светлую жизнь себе обрели...».

Так же и в музыке хора: на доминирующее в напеве общее настроение светлой печали наслаиваются различные картинные эпизоды, дополняемые смысловыми оттенками образного подтекста. И композиция в целом, и ее части, и отдельные выразительные приемы могут быть истолкованы неоднозначно. Так, выразительная роль канонического изложения имеет двоякий смысл и воспринимается не только как имитирование реверберационного эха в храме, но и в углубленно-психологическом аспекте – как согласованный диалог двух «голосов» автора: голоса внутреннего, размышляющего, и голоса реального, повествующего, чутким эхом откликающегося на движение поэтической мысли.

Таким образом, двухголосный канон в терцию как устойчивая форма изложения в крайних частях хора становится здесь образно емким, художественно обобщенным символом; эхообразные отклики-вступления риспосты, фраза за фразой отвечающей первому голосу, служат традиционным способом полифонического сплетения голосов и рождают обильные образные ассоциации.

В плотном четырехголосии центрального раздела композиции стабильно выдержан особый тип гармонической конструкции: тематическое развертывание зиждется на противодвижении двух разнотипных пар голосов: с вторами в терцию (сопрано) и сексту (альты). Напоминая отчасти тип голосоведения в церковных напевах (на уровне консонантных дублировок), хоровое изложение в целом опирается однако на иные – не традиционные функционально-гармонические, а линейно-мелодические связи, подчиненные логике горизонтально-графических интонационных рисунков:

Пример 16

Ясный свет. I.

[ В спокойном движении ]

S. и каж-дый из мра - ка смот-рел и слу - шал, как

A. и каж-дый из мра - ка смот-рел и слу - шал, как

бе - ло - е платье - пе - ло в лу - че.

бе - ло - е платье - пе - ло в лу - че.

Вычерчивая симметричные линии контрапунктирующих голосов, при соблюдении принципа зеркального отражения интервалов (в одной паре хоровых партий относительно другой), хоровые аккорды лишь на каденционных участках, завершающих напевы-строфы, отступают от этого принципа геометризаванно-строгого выстраивания фактуры. Возвращение начального изложения с исходной темой двухголосного канона в е-moll образует репризное обрамление композиции. При этом стихотворные строфы поровну разделены между фактурно контрастирующими смежными частями: две центральные строфы, распетые в хорально-аккордовой середине пьесы, обрамлены двумя крайними четверостишиями.

Текучесть канонической имитации, дополняемая ее структурно-гармонической разомкнутостью, получила отражение в открытости формы, лишенной устойчивого гармонически кадансирующего завершения; последняя фраза канона, повторенная без изменений при троекратном проведении, остается тонально-гармонически разомкнутой.

Просветляющим контрастом по отношению к первому хору звучит следующий за ним – *«Вербочки»*. В отличие от печальной, лирико-философичной медитации начального песнопения, вторая миниатюра – радостная весенняя песенка, рисующая картину кануна Вербного Воскресенья. По настроению этот хор – самый светлый и тонально определенный в цикле, от начала до конца выдержанный в G-dur. Стабильная хоровая фактура, сохраняемая в пределах устойчивого трехголосия, способствует отчетливому утверждению преобладающих мажорных гармоний. В лучезарных тонах и красках предпраздничного оживления привлекают запечатленные в метком стихе картины, традиционные приготовления к ожидаемому святому дню: *«Мальчики да девочки / свечечки да вербочки / понесли домой»*.

Незатейливо-краткий, двутактовый мотив песни, со многими повторами, иной раз освежаемый вариантными отклонениями, утверждает и поддерживает праздничное настроение. Его примечательная стилевая черта – неизменно сохраняемая терцовая втора мелодии, рельефно выделяемая на фоне стабильного, пульсирующего органного пункта в нижнем голосе. В такой фактуре, вообравшей в себя типовые приметы старинных партесных партитур, барочного концерта и канта, улавливаются стилевые отголоски клиросных напевов.

Лишь в мимолетной середине (восемь тактов – ц. 2) это соотношение голосов видоизменяется, когда нижний голос временно обретает мелодическую самостоятельность. В отличие от крайних разделов хора, где стилеопределяющим свойством остается архаизированная кантовая фактура с постоянным движением двух голосов параллельными терциями, в середине иной тип голосоведения – с симметричным противодвижением голосов, причем линейный принцип сопровождается обострением гармонии цепью колких диссонансов.



Новые, пестрые краски терпких созвучий расцвечивают своеобразный весенний пейзаж, поэтично вплетаемый в повествование о подготовке к празднику: «Ветерок удаленький, дождик, дождик маленький...».

Метроритмическое своеобразие стиха зиждется на оригинальном строении шестистиховой строфы с четким делением на полустрофы и нерегулярной рифмой. В музыке, однако, композитор сохраняет традиционное ритмодинамическое равновесие посредством вводимого повтора каждого непарного (третьего) стиха с вариантным распевом. В результате такого структурного растяжения музыкальные построения, соответствующие полустрофам стиха, сохраняют традиционную квадратность и складываются из восьми, а не из шести тактов. Миниатюрная трехчастная форма отражает внутреннее образно-смысловое подразделение композиции на части, неоднородные по содержанию, с контрастным выделением середины. Песенный склад хора с чертами известной стилизации в церковно-певческом духе в целом отвечает особенностям распеваемого стиха.

Смысловая кульминация цикла – хор *«Всюду ясность Божия»* – архитектурно совпадает с точкой золотого сечения и приходится на третью четверть циклической композиции. В основе идейно-художественной концепции кульминационной миниатюры лежит образная антитеза: земное – небесное; приземленное – возвышенное; мирское, суетное – духовное, вечное. Применительно к данному хору она спроецирована на сопоставление образов, крайних по местоположению в стихе: ясные поля – в начале первой строфы, ясный свет – в завершении произведения. А общий, объединяющий их эпитет – производный от ключевого слова «ясность» – центрального в первом стихе («Всюду ясность Божия») и обретающего в конкретном художественном контексте высокий, сакраментальный смысл.

Эффект свечения выдвигается на первый план на завершающей стадии развития, в распевках слова «свет». Здесь возросшая плотность фактуры, диссонансность созвучий сопровождаются сближением сходящихся линий голосов, с многочисленными гармоническими наслоениями, совмещениями, перекрещиваниями и трением малосекундовых созвучий. При этом эффект бисения секунд колористически имитирует игру световых лучей, направляемых в пространстве – подобно искусному фокусированию изображения с помощью некой магической линзы.

В свою очередь, и образы земные, реальные также получают прямое и ко-свенное (символическое) отражение в музыкальной структуре. Так, синтагма «ясные поля» (рифмуемая, кстати, в блоковом стихе со словом «земля») своеобразно отзывается в тематической конструкции: «правильно» размежеванные, четко расчерченные (или кажущиеся таковыми при взгляде на землю с высоты птичьего полета) квадраты полей структурно отражены в «квадратах»

музыкально-тематического, ритмико-временного пространства – в аккуратно выдержанном, размеренном чередовании четырехтактовых фраз. Четыре таких – одинаковых по протяженности – построения, складывающихся в архитектурно-самобалансированную музыкальную конструкцию, вместе с тем тяготеют к дальнейшему разворачиванию, нанизыванию однотипных композиционных ячеек.

Поэтому средством структурного прерывания этой размеренности и одновременно замыкания композиции – служит в данном случае заключительное дробление построений на двутакты с выделением, смысловым акцентированием ключевой синтагмы – «самый ясный свет». Ее двукратный вариантный повтор в концовке хора означает в итоге певческое произнесение ключевых слов подряд трижды<sup>57</sup>.

Благодаря этим символическим повторениям (с молитвенным оттенком) ключевая образная синтагма-символ получает здесь тот самый Божественный ореол, который придан ей изначально в первом стихе, служащем главным отправным импульсом для разворачивания музыкально-поэтической мысли.

Основные образы стиха получают в интонационном произнесении слов, в распеве и конструктивном решении композиции определенное отражение – в приемах мелодико-интервальной инверсии, симметрии интонационных рисунков, троекратных повторах. Вообще в конструктивном отношении рассматриваемая 20-тактовая миниатюра наиболее «бартоковская»: в ней строго выдержан – от первой до последней ноты – принцип звуковысотной симметрии как в вертикально-гармоническом, так и в горизонтально-мелодическом аспекте. Движению вниз (в первой фразе) отвечает движение вверх (во второй), причем каждая следующая фраза интонационно является точным зеркальным отражением предыдущей.

Музыкально-тематическая динамика пьесы построена в виде волны, с последовательным нарастанием интервально-гармонической плотности, усложнением ладовой конструкции от начала к кульминации, а затем с некоторым ее разрежением в конце. И если в первых трех четырехтактах тематическое разворачивание происходит в рамках диатоники, то в двух последних – в зоне тотальной хроматики; аскетически строгое, прозрачное двухголосие сменяется четырехголосием, причем полутоновые соскальзывания голосов рождают в их гармонических сочетаниях резко диссонансные аккорды, а при их предель-

<sup>57</sup> Такая троекратность как принцип, имеющий довольно широкое распространение (не только в художественном творчестве, фольклоре, но и в богослужении, православном вероучении), обретает в контексте произведения определенное символическое значение: Божественный свет семантически «перекликается» с символом Божественной Троицы.

ном сближении и даже перекрещивании – созвучия-пятна кластерного типа; терпкие наложения тонов, необычно-жестко окрашивая тембро-гармонические комплексы, символизируют перелет поэтического воображения в необозримые дали вселенной, где скрещиваются, пересекаясь, самые далекие и сильные космические лучи.

До тех пор, пока музыка воспевае́т все сущее на земле, хоровое изложение остается тонально ясным, прозрачным и как бы приземленным; однако далее, с переходом диатонического рубежа и с погружением в сферу хроматики оно качественно преобразуется, размываются прежде ясные ладовые ориентиры, и хор модулирует... в атональность. Оторвавшись наконец от ощущения тоникальности, присущего прежней – диатонической – мелодии, как от сил земной гравитации, напев словно воспаряет в свободном космическом полете, раздвигаясь далее в атональности, как в состоянии невесомости.

Кажется, будто напев, начиная со слов «Ты, душа, воротись», переходит границы земного притяжения, привычного круга земного обитания и переносит воображение в иные миры, недоступные поверхностному восприятию. Поэтому математическая выверенность, точность музыкальной конструкции в данном случае является звуко-интонационным символом – интервально-конструктивной проекцией красоты вселенной, космоса, совершенства Божьего творения в музыкальном пространстве.

Последний хор, «*Свирель запела на мосту*», представляет оригинальный вариант завершения цикла. На этот раз финал не подытоживает предшествующее образное развитие, не ставит заключительную смысловую точку, а предлагает решить некую загадку, заканчиваясь вопросительной интонацией в концовке мелодии и знаком вопроса в конце последней интонируемой фразы. Распеваемое стихотворение изобилует музыкальными символами и ассоциациями. Это и свирель, и, по старинной традиции, неразлучный с нею пастух, и ангел... Конечно, композитор не мог не учитывать важнейшие детали и символы стиха, напрашивающиеся к музыкальному воплощению. Первый среди них, открывающий стихотворение и вынесенный в название финала, обусловил своеобразие тембровой окраски композиции.

Это единственная часть цикла, в которой к хору добавлен инструментальный тембр флейты (свирель). Пастушьям наигрышем начинается и завершается последний хор цикла, и этот тембр предвосхищает здесь упоминание о свирели в первом стихе. Особая роль флейтового наигрыша как носителя тембро-символа подтверждается в дальнейшем еще дважды, когда мотив возвращается в эпизодах флейтовых *solì* – ключевых «узлах» композиции – в кратком промежутке-интермедии между двумя куплетами и в концовке пьесы.

В стихах Блока, поэтично обрисовывающих картину безмятежного вечернего пейзажа, тонко передан эффект зеркального отражения: вода отражает небо, взошедшая звезда ясно видится в течении реки, поверхность которой создаст иллюзию опрокинутого неба; глубина вод сближается и сопоставляется в зеркальном ракурсе с высотой небес: «и стало дивно на мосту смотреть в такую глубину, в такую высоту».

Композитор по-своему прочитывает картинный поэтический образ, оригинально воплощая его музыкальными средствами. Черты зеркальности, присущие интонируемым стихам, экстраполированы при этом на музыкальную форму финала. Свойства обратимости, взаимопретексаемости видимых природных объектов, запечатленные в стихе, так или иначе сказались в структуре музыкальной интонации, тематизма и в архитектонике. Поэтому, в частности, направленность движения мелодии во втором куплете-строфе – обратная по сравнению с первым: при сохранении величины и самой последовательности мелодических интервалов, они строятся по закону инверсии, представляя здесь первоначальные линии обеих хоровых партий в зеркально-перевернутом виде. При этом и сами голоса, с их интонационно характерными рисунками, как бы меняются местами по вертикали.

Преображается и ладовое наклонение: хоровой напев, звучавший поначалу в с-moll, во второй половине пьесы разворачивается в D-dur, и лишь постепенно возвращается в исходную минорную тональность.

Аналогично построена и тематическая динамика флейтовой партии. Если в первой половине композиции свирельный наигрыш, контрапунктирующий хору, парит над ним в периодически надстраиваемых над хоровыми голосами верхних выдержанных нотах, то во второй строфе у флейты, наоборот, – протянутые «педали» на нижних звуках, чередующиеся с дублировками верхнего хорового голоса. И только инструментальные рулады тематического обрамления финала мелодически совершенно идентичны (меняется лишь тембр инструмента, и вместо большой флейты в последнем трехтактовом эпизоде звучит флейта-пикколо), мелодия воспаряет вверх (звучит октавой выше вступительного раздела), создавая эффект пространственного отдаления, постепенного истаяния призрачного видения (в диапазоне от p до ppp).

Избранная фактура устойчивого, строгого хорового двухголосия, сохраняя от начала до конца произведения особый гармонический колорит прозрачности, полетности напева, соответствует образному строю финала, обретающему благодаря этому черты светлого ангельского песнопения, доносящегося из далекого поднебесья (не случайно и первоначальное разветвление напева из одного на два голоса совпадает с упоминанием об ангеле в интонируемом тексте: «И ангел поднял в высоту звезду зеленую одну...»). Характерный ко-

лорит гармоничного, консонансного пения хора ангелов преобладает и в дальнейшем хоровом изложении.

В конце пьесы хоровое двухголосие как бы истаивает и сводится к общехоровому унисону (тому способствует вводимый здесь эффект хорового эха: возвращаемый в коде начальный мотив неоднократно повторяется в переключках партий, постепенно затихая). Окончание мелодии на квинтовом тоне, остающемся без тонального разрешения, подчеркивает неопределенность последней фразы («Когда ты видел эти сны?») и ее брошенность, безответность.

### **«Священные знаки»**

На протяжении последних десятилетий XX века заметно расширение тематики, углубление художественных концепций в творчестве ГДмитриева, включая его хоровые сочинения. В 80-е годы это проявилось в возросшем интересе композитора к истории России, жизни государства («На поле Куликовом», «Из «Повести временных лет»», «Космическая Россия»), в 90-е годы – в повышенном внимании к духовным темам и жанрам. В начале нового столетия у Дмитриева наметился возврат к светской хоровой лирике – поворотный пункт на пути продолжающихся исканий нравственного идеала, ставших особенно актуальными в отечественном искусстве начиная с 90-х годов – после развенчания коммунистической идеологии, сопровождавшейся резкой сменой политического курса в России и окружающем ее обширном геополитическом регионе.

После длительных и интенсивных исканий «своей темы», увенчанных целой серией крупных циклических духовных опусов в 90-е годы и на рубеже тысячелетий, XXI век в творчестве ГДмитриева открывается группой светских хоровых сочинений – шестичастных циклов на слова Н.Рериха (2001), на стихи русских поэтов (2002), кантаты «Братские песни» (2003), симфонии-концерта «Китеж всплывающий» на стихи Ю.Кузнецова (2004). На новом этапе творческого пути композитор чередует или гибко сочетает в хоровых произведениях образы светской лирики с откровениями духовной поэзии, наслаивая те и другие в разнообразных комбинациях и сплетениях.

Иначе говоря, в новых циклах 2000-х годов складывается синтез тех двух сфер творчества, которые в прежние годы были вполне самостоятельными и, казалось, несовместимыми – светского и духовного образного содержания. Поэтому в пределах одного сочинения порой чередуются или сочетаются мотивы, тексты, цитаты, аллюзии из духовной и светской поэзии, образы Божественные и мирские; молитвы, элегии, песни – в жанровом разнообразии отражены различия смыслового наполнения стихотворной основы.

Новый образный пласт в хоровом творчестве Г.Дмитриева открывает шестистая симфония-концерт «Священные знаки» для солистов и смешанного хора, на стихи Н.К.Рериха<sup>58</sup>. Первой и, быть может, главной особенностью произведения, определяющей его содержательную, художественную уникальность, оказался сам выбор литературно-поэтической основы. Как известно, Николай Рерих, один из великих мыслителей и художников серебряного века, создал не только замечательные живописные полотна, ставшие драгоценной, неотъемлемой частицей русского и мирового изобразительного искусства, но и ряд интереснейших, глубоких философских эссе. Г.Дмитриев оказывается едва ли не первым композитором, написавшим музыку на слова Рериха.

Литературной основой произведения стали несколько лирико-философских экспромтов-размышлений. Написанные ритмованной прозой (верлибром) и, казалось бы, не предназначавшиеся для музыкального воплощения, они тем не менее послужили благодатным материалом для распева хором а capella.

Необычность избранных текстов и их принципиальное отличие от более традиционной по форме и образному строю лирической поэзии заключается, прежде всего, в переключении внимания от красоты поэтического слога и эмоционального строя распеваемых стихов на многозначную символику, трудно разгадываемую семантику смысловых подтекстов, скрытых за каждой фразой произведения. В текстах Рериха сочетались глубина мысли, широта обобщений и стремление прочесть и раскрыть смыслы древних знаков, архаических слов и связанной с ними старинной тайнописи, разгадать вектор вечности в скрытой логике исторического процесса. Философичность слилась в них воедино с поэтической мечтой и фантазией. Поэтому размышления-миниатюры Рериха можно назвать стихотворениями в прозе.

Примером загадочности и метафорической емкости текста, не поддающегося однозначному истолкованию, может служить фрагмент I части симфонии-концерта: «Сказка-предание сделалось жизнью. И мы опять живем» (Н.Рерих. Священные знаки). Или более драматичное: «Великое “сегодня” потускнеет завтра. Но выступят священные знаки. Тогда, когда нужно». Записанные Рерихом в канун перевернувших Россию революционных потрясений, они иначе, по-новому воспринимаются и интерпретируются сегодня, на рубеже тысячелетий и потому получают еще более семантически емкое звучание в симфо-

<sup>58</sup> Сначала были сочинены «Шесть стихотворений Н.К.Рериха» (1975) для 48-голосного смешанного хора а capella. Сложная партитура обладала, по словам автора, радикально-авангардной направленностью хорового письма, фактурными излишествами и исполнительской непрактичностью. В 2001 году на той же поэтической основе сочинена симфония-концерт «Священные знаки».

нии-концерте. Так в подтексте светского хорового цикла складывается особое рода *тайнозамкненность* смыслов интонируемого слова.

В этой связи немаловажны обстоятельства, условия жизни, при которых возникли упомянутые рериховские тексты. Большинство их было создано в период с 1916 по 1918 год, когда художник жил в Южной Финляндии, в городе Сердоболе (Сортавала), на берегу Ладожского озера, и неоднократно посещал расположенный на его просторах остров Валаам, бывал на нем и позднее. Тогда им была написана картина «Святой остров», с изображением на фоне отвесных скал святых Германа и Сергия (по преданию, высадившихся на диком берегу Валаама и основавших на нем монастырь). Дивной красоты природа Северного Приладожья вдохновила художника на создание в те годы еще одного замечательного полотна «Карелия. Вечное ожидание». О чем говорит картина и ее название? – Об ожидании больших, хотя и неясных перемен в жизни. О том же – некоторые записи, «стихотворения в прозе» тех лет, в том числе и положенные в основу произведения Г.Дмитриева. «Отчего ты не спокоен, дух мой? Устрашился тем, чего не знаешь» (1918), – поется в финале симфонии-концерта. А в другой его части звучит грозное предостережение, оказавшееся, как вскоре выяснилось, страшным пророчеством: «Бойтесь, когда возле соберутся толпы. /.../ И с радостью разрушат узнанное раньше. И легко исполнят угрозы» (1916). В других записях тех лет художник-мыслитель открывает для себя и для нас картины одухотворенной природы, ведет диалог с Творцом. Великолепная симфония жизни в картинах и явлениях природы видится художнику как ниспосланная Божья воля, наполняющая жизнь светом и духовным смыслом.

Как и во многих живописных полотнах художника, в этих лаконичных поэтических миниатюрах – картинках природы, как бы зарисовках с натуры – повсюду ощутима необычная, свойственная именно рериховским пейзажам (и унаследованная затем учениками великого художника) высокая одухотворенность. Поэтому в них естественны и периодические обращения автора к Творцу, как в следующих строках (II):

Ты, в тишине приходящий безмолвно,  
Скажи, что я в жизни хотел  
И что достигнуто мною?  
Возложи на меня свою руку...

В минуты растерянности или неуверенности, сомнений в себе, ища руку помощи и надеясь на Бога, художник ожидает и рассчитывает на пробуждение чувств и воли к жизни: «Буду я снова и мочь и желать...». В других случаях художник постигает Бога в самых простых, обычных явлениях природы, как, например, в обильных струях дождя:

Твоя благодать наполняет  
Руки мои. В избытке льется

Она сквозь мои пальцы. /.../ Твоя

Благая волна через руки льется на землю.

В чередовании частей симфонии-концерта раскрывается оригинальная образная драматургия цикла. Крайние части противостоят по принципу наибольшего взаимного контраста: загадочно-вопросительному началу цикла отвечает на расстоянии просветленно-радостный финал. Трагедийной кульминацией произведения становится IV часть («В танце»). Остальные три хора (II, III, V) образуют лирико-медитативный центр сочинения.

Симфония-концерт начинает в творчестве Дмитриева новый этап исканий и синтеза выразительных средств. Немало удачных находок содержит гармония. Наряду с традиционной аккордикой, здесь широко представлена полигармония с разнообразными многотерцовыми комплексами. Столь же обильно и изобретательно использованы кварт- и квинт-аккорды, порой чередуемые с терцовыми, но чаще образующие самостоятельные цепи созвучий – своеобразную подсистему в рамках расширенной тональности. Помимо специфического гармонического колорита, присущего аккордам такой структуры, их довольно частое применение создает и особый эффект «космичности», пространственной широты и полетности звучания; благодаря увеличению интервальных расстояний между смежными тонами гармоний расширяется общий звуковысотный диапазон аккорда, что придает аккордам особую «воздушность», объемность.

Открывает симфонию хор «Священные знаки», занимающий в цикле положение философичного пролога, или хора-эпиграфа. Его программное название, символично совпадающее с названием всего произведения, подчеркивает связь I части, как и всех других входящих в цикл, с Божественным смыслом мироздания, зашифрованном в окружающих человека предметах и явлениях природы. По мысли автора, все они – тайные знаки Божественного промысла, проявления священной воли Творца. И если происхождение и смысл многих слов, издревле сохранившихся названий остаются туманными, неясными, стершимися в памяти на протяжении многовековой истории человечества, то живущие среди нас древние обитатели планеты, по версии Рериха, эти смыслы «помнят», знают: «Мы не знаем. Но они знают. Камни знают».

Музыка повсюду гибко следует за текстом, по-своему, оригинально раскрывая в интонациях сокровенные смыслы произносимого слова. Так, сопоставление смыслов двух слов в первом хоре дает в результате проясняющий ответ: «Знать и помнить. Помнить и знать. Значит – верить». Третье слово, синтезирующее здесь значения двух других, звучит в хоре торжествующе-просветленно. Так же в музыке эпизода «исканий» первое, «сладкое слово» гармонизовано терцовым аккордом, второе, «страшное слово» – квартовым, интонируемым как бы с затаенным дыханием, а третье слово-синтез – полигармоническим созвучием из восьми тонов (как бы суммирующим первые два аккорда).



II часть, «Вспомнится», – лирическая миниатюра с музыкально насыщенной динамикой, запечатлевшей сложную гамму сменяющих друг друга оттенков ощущений художника, его размышления о сложности мироустройства («когда я хочу, думаю...»). В первой же фразе смятение чувств выражено плотной чередой аккордов хора tutti с преобладающей окраской напряженно-зыбкого звучания увеличенных трезвучий, скользящих вниз по ступеням хроматической гаммы.

Композитор выделяет из текста ключевые слова, образующие вместе с вариантно повторяемыми аккордовыми речитативами краткие лейтмотивы, пронизывающие тематическую ткань сетью интонационно-смысловых арок, сплетаемых в прочный композиционный каркас формы. Опорным тематическим тезисом становится начальная мысль-фраза хора, повторяемая в середине с эффектом репризного обрамления первого раздела. Значение рефрена приобретает здесь слово-мотив «думаю». Этот ритмо-остинатный аккордовый лейтмотив неоднократно меняет свое гармоническое и тембро-фактурное облачение. Проводимый сначала у басов *divisi*, а затем у всего хора, он постепенно расширяет высотный диапазон и наконец охватывает громадное звуковое пространство – более трех октав. При этом вместо обычных терцовых гармоний вводятся шестизвучные квинтаккорды, которые подхватывают лейтмотив, как «шестикрылые серафимы на перепутье», чтобы полнее и шире поддержать высоко парящую мелодию на своих далеко раскинутых тонах-крыльях. Мелодия при этом как бы раздваивается на параллельные русла, излагаемая каноном в октаву у сопрано и теноров (теноровые «ответы» звучат, как эхо, нюансом тише). И каждая мелодическая фраза солирующих партий на фоне гармонических «педалей» хора окрашивается новым тембро-гармоническим цветом.

Красочной шестизвучной тоникой, с распевом ключевого слова-образа «вспомнится» (снова квинтаккорд) завершается II часть.

Концертность как жанровая особенность хоровой симфонии отчетливее всего проявилась в III части, «Привратник». Это единственная в цикле композиция, решенная в форме диалога двух действующих лиц – вопрошающего скептика и стража, охраняющего вход в таинственное святилище, закрытое для непосвященных.

Форма небольшого вокально-хорового концерта использована композитором для воплощения притчи. Разнохарактерность сопоставляемых тем-персонажей определяет контрастную структуру композиции. Они представляют, с одной стороны, любознательного вопрошателя, видящего лишь пустоту храма, а с другой, – ревностного хранителя сакральной тайны, сокрытой от праздного любопытства. «Персонажи» сходятся в коротком диалоге, и хотя вопрошатель получает ответы на заданные привратнику три вопроса, он так и не постигает тайну хранимого покоя («для тебя он пуст»).

При явном различии музыкальных характеристик участников диалога, несомненно предпочтение, отдаваемое автором привратнику как хранителю мудрости, обладателю знания. В сравнении с одnogолосными вопросительными фразами (в партии теноров) гораздо полновеснее звучат ответы привратника – с мелодией, облаченной в роскошные гармонические одежды. Иначе говоря, хорально-гармонические эпизоды миниатюрного хорового концерта заключают в себе заметно более весомый тематический материал.

В голосоведении аккордовых эпизодов примечательна интервальная симметрия в структуре и направленности движения крайних голосов, перемещаемых в основном центробежно, по взаимоудаляющимся линиям. В итоге хоровой диапазон постепенно расширяется, чему способствует и пополнение темы кварт- и квинтаккордами (первые доминируют в женском хоре, вторые – в мужском). Тем не менее, терцовая структура аккордики сохраняет свои интегрирующие свойства и часто служит объединяющей основой гармонической вертикали (как в окончаниях фраз, где «сложение» субаккордов разных структур дает обычную – терцовую – тонику с секстой и секундой) (см. Пример 17 на с. 140).

В окружении лирико-медитативных композиций IV часть цикла, «*В танце*», выделяется сумрачно-зловещим колоритом. В распеваемом тексте проявился провидческий дар Н.Рериха, сумевшего предугадать и символически выразить (1916) последовавшие через год трагические события революции, повлекшие за собой роковые разрушения и неисчислимые человеческие жертвы. Написанная на слова «стихотворения в прозе», одного из самых трудных для музыкального воплощения, эта часть по образному смыслу находится на полюсе наибольшего удаления от безоблачно радостного настроения финала.

Здесь, в центре цикла, в быстром движении («Скоро, угрожающе») звучит зловещее, inferнальное скерцо, вобравшее в себя разнохарактерные образы, где волны нагнетаемого, всеобъемлющего страха сменяются плачевными попевками, а увещевания, слова грозных предостережений оборачиваются роковыми пророчествами. IV часть не случайно находится в точке золотого сечения симфонического цикла: она выделена в нем по принципу ярчайшего образного контраста и становится драматической кульминацией многочастного произведения.

Опираясь на структуру интонируемого текста, композитор извлекает из него в качестве словесно-музыкального рефрена краткие тематические формулы, начинающиеся словами «Бойтесь» или «страшитесь» и вариантно повторяет их в составе оstinатной попевки. Если в тексте эти слова звучат с разными смысловыми продолжениями, то в музыке одновременно с разворачиванием мелодий постепенно нарастает, как снежный ком, и другой – фактурно-остинатный пласт, контрапунктирующий главной мелодии и имеющий самосто-

[ Энергично, требовательно ]

S. —————

A. —————

T. *f marcato* "Что не - от - ступ - но хра - нишь?" *sfz sub.* *f*

B. *f marcato* "Что не - от - ступ - но хра - нишь?" *sfz sub.* *f*

Медленное, с достоинством

1

S. *p* "Хра - ню тай - ну по - ко - я." *sfz sub.*

A. *p* "Хра - ню тай - ну по - ко - я." *sfz sub.*

T. *p* "Хра - ню тай - ну по - ко - я." *sfz sub.*

B. *p* "Хра - ню тай - ну по - ко - я." *sfz sub.*

ятельное значение в качестве средства динамического нагнетания. Полифония пластов и отдельных голосов приобретает решающее значение: наложение все новых хоровых партий отражает растущую энергию устрашения.

На втором этапе футообразного развития рефренно-остинатную функцию берет на себя слово-мотив «страшитесь», повторяемый в имитационных переключках голосов. Еще большим размахом отличается третья динамическая волна. Пианиссимо даже в высоком регистре придает музыке характер зловещего трепета, внезапной оторопи от предрекаемых ужасов («Бойтесь..., когда листы писаний станут непрочными, а слова злыми»). Та же динамика звучания сохранена и в эпизоде полифонии пластов, когда ряды квартаккордов движутся параллельно, канонем в октаву, иллюстрируя приближающуюся опасность («И легко исполнят угрозы»).

Наконец, как и в начале хора, слышится суровое предостережение «от автора», грозно звучащее в октавном изложении у басов: «Ах, соседи мои! Вы устроились плохо. Вы все отменили. Никакой тайны дальше настоящего! И с сумою несчастья вы пошли скитаться и завоевывать мир». Устрашающее остinato двух сцепленных слово-мотивов до самого конца служит почти непрерывным фоном для интонирования последних фраз стиха и мелодии.

Глубокий духовный смысл имеет V часть Симфонии, «Капли», лишь на первый взгляд кажущаяся мимолетной пейзажной зарисовкой. На самом деле за внешней оболочкой обычного явления природы – льющими струями дождя или живописного горного водопада – автору видится направленный с неба поток Божественной благодати. Осознавая это явление в высоком смысле, как щедрый дар Творца человеку (как «драгоценную влагу»), художник сетует, что не знает способа сохранить льющуюся благодать в целости для себя и для людей («изо всей благодати в руках крепко сжатых я донесу только капли»).

Отсюда – образная двуплановость миниатюры, один план которой отражает внешнюю – картинно-изобразительную сторону явления, а другой – сущностную, Божественную<sup>59</sup>. Оба смысла интонируемого стиха получили в музыке оригинальное воплощение. Музыкальная композиция складывается из двух взаимодополняющих тематических компонентов, неоднократно чередуемых по принципу контраста. В итоге образуется необычная двойная двухчастная форма, части которой функционально аналогичны запеву и припеву в песне.

Картинно-звукописный образ неуловимо растекающейся влаги создают «дуги» солистов, а другой, возвышенно-обобщающий образ благодатного струения свыше воплощен в звучании всего хора, стилистически приближенном к храмовым песнопениям. Хорально-аккордовая фактура, традиционная для богослужебного пения, в сочетании с размеренно-ровным ритмическим рисунком и синхронным произнесением слова в пении создают характер сосредоточенного радения, возносимого к Богу.

Первая тема характерна атональной расплывчатостью очертаний и строится по серийному принципу (состоит из четырех симметричных звеньев: c, d, fis; ais, gis, e; dis, h, a; cis, f, g, соотносящихся как прямая, обращенная, ракоходная и ракоходно-обращенная структуры). При этом эффект «растекания» дополняется и усиливается необычным каноном: второй голос, вступающий одновременно с первым, повторяет его движение в замедленном темпе (примерно в полтора раза) и, таким образом, разворачивается с прогрессирующим от-

<sup>59</sup> Весьма характерно, что эта двуплановость свойственна не только стихам, но и картинам, пейзажам Н.Рериха, в которых мастерски выполненная живописно-изобразительная сторона не затмевала глубинного, скрытого за внешней оболочкой изображаемого, духовного смысла произведения.

ставанием от «пропосты». Причудливо выходящие, интонационно и ритмически оригинально выстроенные, дробящиеся мелодии-арии переливаются словно вода в сосуде, играющая цветами радуги под лучами солнца.

После зыбко-размытых, неуловимых очертаний ладовой структуры в эпизодах картинной звукописи, гармонически наполненное хоровое звучание как бы возвращает музыку к земле – в лоно тональной системы. На заключительном этапе осуществлено своеобразное суммирование на уровне аккордовых структур: терцовые аккорды перемежаются квинт- и квартаккордами, а в концовке миниатюры фактура преобразуется в контрапункт нисходящих по секундам квинтаккордов мужского хора и восходящих квартаккордов в партиях женских голосов. Расходящиеся ряды субаккордов все шире раздвигают диапазон звучания – подобно тому как капли растекаются по гладкой поверхности ладони.

Увенчивая цикл VI часть, «Веселися!». Бодрое чувство становится в финале образной доминантой в новом мироощущении художника. Традиционная смысловая параллель между изменчивыми картинами природы и эмоциональными состояниями души здесь несколько видоизменена: внимание сосредоточено на жизни духа и эволюции его состояний – от смятения («Отчего ты не спокоен, дух мой?») до прояснения и уверенности: «Ты богат, мой дух. К тебе приходит знание».

Финал построен в форме трехчастной хоровой токкаты, основанной на сквозной, оstinatно повторяемой мотивной формуле «Веселися». Она-то и определяет господствующее настроение музыки, благодаря которому эту композицию можно сравнить с симфонией света и радости – всеобъемлющего чувства, окрашивающего в мажорные тона большую часть финала.

Основная тема складывается из двух компонентов, развертываемых поочередно, подобно вращающейся двузвенной цепи. Интонируемый текст хора совмещен с подвижной мелодией, изложенной в октавный унисон (сопрано и тенора), тогда как сопровождающее ее аккордовое оstinато представляет собой повторяющуюся однотактовую попевку в рамках русского пятидольника с распевом слова «Веселися». Последняя гармонизована исключительно мажорными аккордами, в то время как мелодия-тема внутренне контрастна, ибо включает, кроме мажорных тонов, элементы одноименного минора, придающие ей черты мимолетной ладовой переменности, сопровождаемые эффектом мерцания, игрой свето-тени.

Ритмически неизменный, устойчивый мотив, поддерживая упругий ритм как основной импульс непрекращающегося движения (своеобразное *perpetuum mobile*), имеет немалый динамический потенциал также и благодаря периодическому обновлению гармонии. Сверх того, и каждый тон-finalis очередного мелодического звена, задерживаемый в виде длительного «висячего» тона, оказывается в новом аккорде неожиданной, гармонически дополняющей краской.

Только в контрастирующей середине трехчастной композиции пятидольное ритмическое остинато временно прерывается, уступая место лирико-медитативной теме. Однако и здесь, в зоне наибольшего контраста по отношению к доминирующей в финале теме радости, сквозной ритм пятидольника не исчезает вовсе, но лишь включается в иной образный контекст. Лирически распевная мелодия (первый эпизод середины) выделена впервые вводимым тембром солирующего тенора. Голос солиста погружает в состояние раздумья – монолога от лица автора: «Отчего ты не спокоен, дух мой. Устрашился тем, – чего не знаешь». После каждой фразы солиста ключевое слово подхватывается и несколько раз повторяется хором, символизирующим внутренний голос размышляющего философа.

Во втором эпизоде середины диалог художника с самим собой решен в форме канона женской и мужской хоровых групп. Дублированные в терцию мелодии как бы соревнуются между собой, опережая или догоняя друг друга. Краткая динамичная реприза выделяется полигармоническим уплотнением ткани, диссонансным сдвоением – синтезом аккордовых пластов и становится красочным гармоническим фейерверком. Симфония-концерт заканчивается ликующим апофеозом – торжеством света и радости.

### «Братские песни»

Одним из первых произведений нового века, явно сочетающим светские и духовные мотивы, стала трехчастная кантата *«Братские песни»* для мужского хора без сопровождения, на стихи А.Хомякова (2003). Какие темы и идейные мотивы проходят в ней красной нитью? Это, во-первых, призыв к молитве: «Молитесь, плача и рыдая, чтоб Он простил, чтоб Он простил», а также мотивы покаяния и христианской любви. Цитированное завершение II песни развивает образы и идеи более ранних сочинений («Молитва Ермогена» с хором из оперы-жития). Во-вторых, – воспевание православного братства людей. А.Хомяков отстаивал и воспевал в стихах славянское (единокровное) и, главное, духовное братство людей, объединяемых православной верой. В самом названии кантаты заложен неоднозначный смысл. Если у Ф.Шиллера – Л.Бетховена (поэтическая «Ода к радости», ставшая литературной основой финала Девятой симфонии) слова «братья» и «люди» становятся фактически синонимами («Все люди – братья», – поет хор), то А.Хомяков применяет эти слова как взаимодополняющие, но не тождественные<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> О том, что Хомяков не отождествлял эти два слова, говорит начало одного из его стихотворений:  
Как часто во мне пробуждалась душа от ленивого сна,  
Просилась людям и братьям сказаться словами она!

Поэтому программное название кантаты может истолковываться по-разному, понимаемое либо как песни монастырской братии, либо как напевы мирян, объединенных христианской верой и совестливостью, заботой о жизни и росте души. И если III часть кантаты, с ее призывом: «Братья, оставим работу денную, в песни сольем голоса», – способна склонить к первому из этих вариантов смысловой интерпретации, то две другие части – скорее ко второму, более широкому.

В каждой из трех песен заложен один из мотивов христианской духовности; в первой из них – ключевой мотив любви христианской: «высший подвиг в терпении, любви и мольбе»; во второй – покаяния, в третьей – прославления Творца: «Всюду сияние солнца святого, Божия мудрость и сила и слово, слава Тебе!» В этом свете естественен выбор автором мужского хора а саррелла для кантаты «Братские песни»: она не только по исполнительскому составу, но и по сугубо аскетическому молитвенно-суровому настрою становится органичным продолжением предыдущей, написанной для такого же состава, монастырской кантаты «Преподобный Савва игумен». Правда, в сравнении с нею новая кантата все же более светская (особенно II часть с развернутой, ведущей от начала почти до самого конца партией солиста) и стоит как бы на грани светской и духовной музыки. И если в монастырской кантате слова «брат», «братья» толкуются в сугубо иноческом значении, то в «хомяковской» кантате – в более широком смысле, охватывающем всех православных.

Идейный подтекст произведения связан также с воскрешением старинного смысла духовного подвига<sup>61</sup>. Поэт и композитор возвращают этому понятию его первородный, емкий смысл:

Подвиг есть и в сраженьи,  
Подвиг есть и в борьбе;  
Высший подвиг в терпении,  
Люби и мольбе.

Поэт подчеркивает решающее значение веры для свершения духовного подвига: «С верой бодрой и смелой ты за подвиг берись». Эти слова легли в основу первого хора кантаты<sup>62</sup>. Основу куплетно-вариационной композиции составляет сквозная тема – воспевание подвига, с мелодией, развертываемой уступообразно вверх – вплоть до кульминации. Во втором куплете («Есть у подвига крылья») напев словно воспаряет над землей, получив фактурно-гармоническую поддержку в виде высокого октавного подголоска – выдержанного тона. В третьем куплете (ц. 3) массивные опорные «крылья» мелодии разраста-

<sup>61</sup> Его значение было затемнено, забыто, искажено либо отторгнуто десятилетиями иного – суженного – толкования слова в советскую эпоху, когда оно понималось в сугубо военном аспекте – как подвиг ратный (самопожертвование).

<sup>62</sup> В качестве названий двух первых частей кантаты взяты начальные слова стихотворений, положенных в основу музыки.

ются до 4-голосного аккордового пласта, стабильно сохраняемого до конца в виде неподвижной гармонической «педали», тогда как мелодический пласт обретает первоначальный облик. Фактически здесь складывается двуххорное изложение: один из двух четырехголосных хоров ведет мелодию, в то время как другой поддерживает гармоническую «педаль». В кульминации вслед за плотным гармоническим полукластером мощного хорового фортиссимо расширение диапазона звучания (более трех октав) одновременно с затиханием (*subito ppp*) рождает эффект резкого динамического контраста, не нарушая, однако, хорового ансамбля: именно тихое пение позволяет динамически уравновесить раскидистые аккорды хора, сбалансировать хоровую звучность.

II часть, *«Не говорите: "То былое..."»*, – по контрасту с обрамляющими ее крайними частями кантаты представляет собой своеобразную арию с хором, где ведущая мелодия с интонируемым поэтическим текстом поручена солирующему басу, а гармонически дополняющий ее «аккомпанемент»-вокализ – четырехголосному мужскому хору<sup>63</sup>.

Финал кантаты, *«Вечерняя песнь»*, перекликаясь своим названием с наименованием кантаты в целом, вобрал в себя черты разных музыкальных жанров<sup>64</sup>. В музыке эпизоды картинной звукописи, поэтичные «зарисовки» природы, – с одной стороны, и обращения поэта к «братьям», славление Господа – с другой, – четко разделены по типу тематизма и образному строю. В результате финальное песнопение как бы складывается из двух разделов: песенно-романсового напева и гимнического славления. Развертываемый поначалу как хоровой романс, этот хор преобразуется в величавый гимн. Волны динамического нарастания переливаются в светлую кульминацию: «Всюду сияние солнца святого», увенчиваемую славлением Творца.

Двуххорная фактура, вводимая в конце I части, устанавливается и в первом разделе финала, где в солирующей партии баритонов интонируется весь текст песнопения на фоне вокализа остальных голосов. Оба фактурных пласта в совокупности напоминают пение под негромкий аккомпанемент арфы – в духе музицирования XIX века (авторская ремарка: «благоговейно, в характере баркаролы»).

Господствующее поначалу баркарольное изложение в середине финала сменяется «песнью»: «Братья, оставим работу денную, в песни сольем голоса...».

<sup>63</sup> Одноименное стихотворение Хомякова, помимо стихов, распетых во второй части кантаты, содержит также перечисление тех «исторических» грехов, которые необходимо сознавать верующему с развитым чувством гражданского долга и основательным знанием истории России (за период от татаро-монгольского ига до современности). Центральный раздел стихотворения, в котором перечисляются подобные греховные деяния, в текст кантаты не вошел, ибо в музыкальном произведении акцент сделан не на исторической, а на нравственной стороне.

<sup>64</sup> Именно это стихотворение Хомякова не раз служило литературной основой для музыки (хоры «После заката солнца» А.Гречанинова, «Вечерняя песнь» С.Танесва).



Именно здесь два автономных фактурных пласта, наконец, сливаются воедино, выстраиваемые в монолитный, гармонически цельный четырехголосный хор:

### Пример 18

Братские песни. Вечерняя песнь.

Чуть живее [ Благоговейно, в характере баркаролы]

*ff marc.*

Т. всю - ду си - я - ни - е солн - ца свя - то - го,

*ff marc.*

Б. всю - ду си - я - ни - е солн - ца свя - то - го,

*ff marc.*

Т. Бо - жи - я муд - рость и

*ff marc.*

Б. Бо - жи - я муд - рость и

Бо - жи - я муд - рость и

Бо - жи - я муд - рость и

Бо - жи - я муд - рость и

Бо - жи - я муд - рость и

Ключевые слова скандируются в аккордовом изложении, и кантата заканчивается торжественным прославлением Творца.

### «Шесть хоров на стихи русских поэтов»

Синтез духовной и светской хоровой лирики органично осуществлен и в цикле «Шесть хоров на стихи русских поэтов» (2002), в котором эти взаимодополняющие поэтические сферы представлены поровну: в нечетных хорах

музыкально запечатлены картины природы, земные образы, побуждающие к излиянию сокровенных чувств художника, тогда как в четных частях цикла – молитвенные состояния либо повествования о чудесах, мистических таинствах, связанных с религиозной практикой. Во всех шести хорах земное переживается как предчувствие, преддверие небесного, к которому страстно влечется поэтическая душа, но которые трудно (если вообще возможно) выразить на языке человеческих слов и чувств.

Как писал исследователь, «психология религиозного чувства занимает важное место во всех сферах русского искусства». Указывая на творчество писателей Достоевского, Толстого, Лескова, Тютчева, Тургенева, художников Иванова, Крамского, Поленова, Ге, Левитана, Нестерова, Васнецова, Врубеля, он отмечает: «Не меньше места эта высшая сторона духовной жизни человека занимает и в русской музыке – я имею в виду сейчас светскую музыку»<sup>65</sup>.

Эту линию русского искусства, вдохновляемую религиозным мировоззрением, подхватывает и продолжает ГДмитриев в рассматриваемом цикле, причем акцент сделан здесь именно на духовной поэзии как основе многочастного произведения. Даже в нечетных хорах, привлекающих внимание прежде всего картинной звукописью, в качестве сквозных мотивов выступают религиозные образы (Дух Божий – в 5-м хоре, благовест – в 3-м).

Здесь сказалась особая избирательность автора в поиске литературной основы музыки: он находит у русских поэтов строки, отмеченные устремленностью к высокому духовному началу, – стихи, прежде не привлекавшие внимания композиторов или из-за предпочтения, отдававшегося в музыке XIX века светской камерной лирике, или из-за запретов распространения духовного искусства в советское время. Так, картины созерцаемой природы и отклика в душе художника (первый и третий хоры) сменяются хорами-молитвами (второй хор; название и, частично, текст 4-го хора представляют собой цитаты из церковно-канонического песнопения «Трисвятое», входящего в чин литургии).

При этом автор не прибегает к стилизациям богослужебных песнопений (явное сближение с ними ощущается, пожалуй, лишь в 4-м хоре, в эпизодах с использованием цитат из молитвы) и не отказывается от современного музыкального языка. Так, в финале, наряду с традиционными терцовыми аккордами, обильно использованы квартовые, квинтовые созвучия, подчас сочетаемые с квази-серийными мелодическими построениями (двенадцатитоновая мелодия «Хоть на Пасху поклоны всегда отменялись» – ц.2, с такта 12).

Хоры выстраиваются в цикле не только по принципу контрастного сопоставления, но и, главное, – в определенной последовательности отобранных

---

<sup>65</sup> Латышев И. О религиозном начале в русской светской музыке. // Русский хоровой сборник. Прага, 1930. С. 46–47.

стихов, расположенных в хронологическом порядке их создания – от поэтов пушкинской поры (К.Батюшков, А.Кольцов) до современного песнотворца иеромонаха Романа. При трехкратном сопоставлении хоров, контрастирующих по настроению и образному строю, акцент каждый раз смещается в восприятии от созерцания внешнего объекта, окружающего мира во внутренний мир личности, к разгадке тайн инобытия.

В состоянии восторга, благоговейного созерцания погружает I-й хор, *«Есть наслаждение и в дикости лесов»* на стихи К.Батюшкова. Лейтмотивом здесь служит поэтическое выражение любви к природе: «Я ближнего люблю, но ты, природа-мать, для сердца ты всего дороже!». С провозглашения этого тезиса на первый план выступает солирующий тенор. Его монолог – единственный, довольно протяженный эпизод в цикле, где романтическое излияние чувства переходит от хора к солисту; при этом выделение из хора яркого тембра и индивидуальной манеры певческого интонирования весьма способствует выразительно-смысловому подчеркиванию лирического высказывания. Неторопливое разворачивание сольной мелодии на фоне статичных гармоний хора, поющего с закрытым ртом, составляет середину композиции.

Этот монолог (звучащий полутонном выше обрамляющих частей формы: *fig-fis*) оказывается лирико-патетически приподнятым над крайними – чисто хоровыми разделами трехчастной композиции. Архаично-суровые унисоны чередуются в хоровом изложении с прозрачными квинтовыми созвучиями, доминирующими в середине и концовке пьесы. Хор завершается воспеванием неподвластных словесному выражению чувств, навязанных созерцанием природы: «их выразить душа не знает стройных слов, и как молчать об них, не знаю».

2-й хор, *«Молитва»*, на стихи А.Кольцова, погружает слушателя в состояние мистического размышления. Противоборство в душе героя веры и сомнений, мучительных раздумий, неуверенности в грядущем подчеркнуто ладогармоническим противопоставлением развернутой середины кратким обрамляющим разделам. После гармонически прозрачной, тонально ясной главной темы: «Спаситель, Спаситель! Чиста моя вера!» ладово неустойчивый срединный эпизод – музыка о загадочной жизни души в вечности: «Что слух мой заменит? Потухшие очи? Глубокое чувство остывшего сердца? Что будет жизнь духа без этого сердца?»

Смятение поэтической души выразительно передано здесь в секвентных перемещениях двух пластов целотоновых гармоний по хроматической гамме, длительных межтональных блужданиях. В итоге вместе со смирением перед непостижимостью тайны Божественного промысла о человеке, о цели творения молящийся вновь обретает мир и внутреннее равновесие; хор обрамляется исходной, тонально стабильной темой.

Одна из самых удачных в цепи красочно-поэтических картин родного края – III часть, *«Благовест»*. Написанный на слова одноименного стихотворения

А.К.Толстого, этот хор примечателен глубоким соответствием музыкального решения поэтическому образу, единством музыки и слова. От начала до конца здесь выдержана образная двуплановость: в параллельном разворачивании двух образных пластов контрапунктически соединены автономные группы мужских и женских голосов. В переплетении песенного и звукоизобразительного тематических слоев рождается оригинальная песня-картина. Ее верхний слой образует песенная мелодия, вобравшая весь интонируемый текст произведения. В ней сконцентрированы жанровые признаки песни, ассимилировавшей типические черты русской фольклорной традиции: одноголосное начало (зачин) с последующим подхватом, разветвлением одноголосной мелодии на несколько рукавов с национально характерной терцовой второй и куплетно-вариантное продолжение напева, целиком выдержанного в одной тональности. Образная двуплановость музыкально подчеркнута не только полиметрией (сочетание размеров 5/8, 6/8 в женском хоре и несколько завуалированного нотной записью 4/4 – в мужском), но и артикуляционно: в то время как в мелодическом слое развернуто музыкально-речевое повествование, гармонический фон (мужские голоса) – интонационно статичное остинато с певческим имитированием звонов. При этом в тембро-гармоническом спектре мужского хора регулярно чередуются половинными длительностями два аккорда – диссонанс и консонанс (тоника с тритоновым призвуком в басу). Ладовое своеобразие пьесы дополняет раздвоение тональных опор мелодического и гармонического пластов, складывающихся в мягкую миноро-мажорную битональность d / B (см. Пример 19 на с. 150).

Музыкально-фольклорные флюиды здесь – прямое следствие фольклорно-поэтических ассоциаций. Следует помнить, что А.К.Толстой, по мнению И.Ямпольского, «пошел по пути поэтов, которые отвергли “правильную” метрику как не свойственную народной поэзии»<sup>66</sup>. Поэтому едва ли не важнейшим звеном, связавшим воедино музыкальный тематизм хора с поэтическим текстом, оказывается национально самобытная метрика – русский пятидольник, пронизывающий данное стихотворение и отраженный в мелодическом слое произведения (женские голоса).

Этот размер характерен и для лирики Толстого (стихотворения «Кабы знала я, кабы ведала», «Рассеивается, расступается»), и для поэзии его современни-

<sup>66</sup> По наблюдению исследователя творчества А.К.Толстого, он «проявил незаурядное чутье и понимание поэтики русской народной песни. Вообще Толстой наиболее близок народной песне по стихотворной технике, по форме». *Ямпольский И. А.К.Толстой.* // А.К.Толстой. Собр. соч. в четырех томах. Т. I. М., 1969. С. 28, 29). Песни Толстого, по словам Ямпольского, наделены чертами стилизации, и, прежде всего, по стихотворной технике. А по мотивам и настроением «большая часть песен Толстого не отличается от тех стихотворений, которые не связаны с фольклором, от его романсной лирики» (там же, с. 29). Вот почему его стихотворения «гораздо изысканнее подлинных народных песен» (там же).

Пример 19

Шесть хоров. Благовест.

[Размеренно, спокойно]

S. A. T. B.

Сре - дя ду - бра - вы блес - тит крес - та - ми храм пя - ти -

бом, бом, бом,

бом,

- гла - вый с ко - ло - ко - ла - ми. Их звон при - зыв - ный че - рез мо -

бом, бом,

бом, бом,

- ги - лы гу - дит так див - но и так у - ны - ло!

бом, бом,

бом, бом,

ков (А.Кольцов, Н.Некрасов, И.Никитин и др.). Но на этот раз он явился как бы дополнительной – ритмической – иллюстрацией того ключевого образа-картины, который вызвал к жизни и своеобразную поэтическую зарисовку, и созданную на ее основе колоритную хоровую миниатюру:

Среди дубравы  
Блестит крестами  
Храм *пятиглавый*  
С колоколами.

Слово-символ (выделенное мною в предпоследнем стихе) объединяет здесь разные виды искусства и плоскости восприятия – изобразительного (визуального), поэтического и музыкального (слухового). Не случайно, конечно, и красочный облик пятиглавой церкви, и его характеристика, вмещенная в пяти-сложный стих, и мелодическое воплощение образа в пятидолжном напеве естественно слились здесь в единой гармонии.

Контрапункт напевного «сказывания» стиха и метрически автономной «звонной» аккордовой пульсации способствует созданию эффекта пространственной широты, объемности картины, запечатленной в музыке средствами тембро-фактурного напластования. Если «песня» женского хора звучит просто, в пределах средней динамической насыщенности (разрастаясь до *mf* в кульминации), то ее «колокольное» сопровождение – тихо, доносимое, согласно авторской ремарке, «как бы издалека». Узорчатость напева дополняют и разнообразят секвентность и метроритмическая вариантность.

К молитвенным песнопениям близок 4-й хор, «Святый Боже», на стихи К.Бальмонта. Поэт включил в оригинальное стихотворение цитату из церковно-канонического песнопения (Трисвятое), что в русской поэтической лирике встречается сравнительно редко. Упомянутая цитата задает тон хоровой композиции, определяя ее рондообразность и опоясывая рассказ-легенду о чудесном происшествии в Царьграде в V веке молитвенным прошением (см. Пример 20 на с. 152).

Этот четырехтактовый напев построен традиционно, по типу мотивного повтора с переменной в третий раз (по классической структурной схеме 1+1+2). Дважды он проводится без изменений – начиная и завершая композицию, подчеркивая закругленность целого. И лишь однажды – в центре рассказа о чуде – лейтмотив появляется в преображенном виде – в светло-высоком регистре, фортиссимо у хора (за исключением басов).

В середине резким всплеском громкости звучания молитвы подчеркнут не только драматизм ситуации, но и образная двуплановость в единовременном контрасте небесного и земного: явленное отроку в небе пение ангелов у престола Божия и стихийное бедствие на земле музыкально ярко воплощены в хоровой партитуре как *события одновременные*.

Причем сопровождающее хоровую молитву басовое остинато рождает разнообразные ассоциации: в настойчиво повторяемом, экспрессивно заостренном мотиве из звуков *c* и *b* слышатся пронзительно-страдальческие интонации стога; в то же время ладовая зыбкость этого мотива, упорно «раскачива-

В умеренном движении, проникновенно

Свя - тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий, Свя - тый Без -

- смерт - ный, по - ми - луй нас!

legato sempre

ющего» тональные устои резко диссонирующим перечением извилистого хроматизма, привносит эффект судорожно вздрагивающей (как при землетрясении), качающейся под ногами почвы.

В данном случае двуслойная структура хоров «Благовест» и «Святый Боже» (из 45 тактов хоровой композиции двуслойностью отмечены 39) значительно углубляет выразительность музыки, расширяя диапазон ее образных смыслов, содержательного подтекста. Удачно найденный здесь автором прием совмещения контрастирующих образов в едином временном пространстве музыкаль-

ного произведения намечает в творчестве композитора один из перспективных путей обновления музыкального высказывания.

5-й хор, «*Не надо звуков*», на стихи Д.Мережковского – своеобразная тихая кульминация цикла. «Тише, тише» – сквозной лейтмотив хора, пронизывающий композицию от начала до конца, отзывающийся, как эхо, в разных голосах партитуры (сначала – в переключках мужских партий, а в концовке – охватывающий снизу доверху весь диапазон смешанного хора). Так поддерживает доминирующее в музыке состояние сосредоточенного внимания при созерцании красоты умиротворенной природы, осененной гением Творца («Дух Божий веет над землею»).

Ключевая идея пьесы выявляется в самой длинной, распевной мелодической фразе – «учись великому покою у вечеряющих небес». В согласии с интонируемым словом воцаряется ограниченная динамика звучаний – от пианиссимо в начале до тишайшего *pppp* в конце, сохраняемая на всем протяжении затаенно-благостной лирической миниатюры. Только в этом хоре неизменно сохраняется мажорный колорит, не омрачаемый даже в серединном эпизоде с кратковременной модуляцией в побочную тональность (*Des – E – Des*). Низкие басовые «педали», расширение звуковысотного диапазона (более трех октав) и уплотнение созвучий к концу миниатюры – по мере сгущения закатных красок вечернего пейзажа – не вредит ясной прослушиваемости даже восьмидесятизвучных полигармонических вертикалей, благодаря опоре на терцовую структуру аккордов и динамическим оттенкам, способствующим прозрачной легкости гармоний.

Поэт и композитор запечатлели то редкостное состояние полноты бытия в природе и в человеческой душе, когда, исполненные Духа Божия, они лучше всего могут быть переданы «звучащей» тишиной, чутким молчанием.

Финальный хор, «*На Пасху*», представляет собой необычное завершение цикла. Мистическая картина из жизни древнего монастыря, оригинально стилизованная под страннический духовный стих, – убийство «незванными» гостями монахов в день Воскресения и обретение ими Жизни Вечной – на первый взгляд, стоит в цикле как бы особняком, отдельно от остальных хоров как по образному строю, так и по времени действия. На самом же деле здесь, как и в предшествующих частях цикла, – но еще более отчетливо – вырисовывается такая ситуация на грани земного и небесного.

Положив в основу финала стихи иеромонаха Романа, композитор сохранил в музыке их основные особенности и жанрово-стилевые черты. Строфы со свободной ритмикой (типичной для поэтического фольклора, для жанра духовных стихов) распеты посредством размеренной хоровой речитации в переменном размере, с величиной такта, избираемой в зависимости от протяженности того или иного стиха (такты 6/8, 8/8, 7/8 и др.).



Трехчастная композиция финала складывается из двух образно-тематических планов. Один из них, обрамляющий форму, зиждится на фактуре ритмически выровненных попевок псалмодийного типа; другой, срединный, – на хроматически подвижной квази-серийной теме. Праздничное настроение Светлого Воскресения Христова омрачается нашествием «незванных гостей» и пролитой ими кровью монахов; поэтому ладовое наклонение финала – не традиционно пасхальное – мажорное, а минорное (f-moll), с тенденцией к сугубому омрачению введением понижающих альтераций (пониженные ступени II, I, V...).

Концовка хора и всего цикла отмечена ладовой двойственностью: наложение светлого призвука мажорной терции на минорное трезвучие по-новому, просветляюще окрашивает заключительный аккорд. Столь необычное завершение с терпко-диссонансным мерцанием разновысоких терций тонического аккорда гармонически ярко высвечивает запечатленный в последних стихах мистически возвышенный образ: «Кто-то выдохнул: “Пасха священная, братие”. И заплакал, увидев венцы огнезрачные»<sup>67</sup>.

Таким образом, за тридцать лет работы в сфере светской хоровой музыки (1975–2004) Г.Дмитриевым апробированы разные жанры и типы циклических хоровых опусов. В процессе интенсивных творческих исканий композитор успешно решает проблему оригинального музыкального прочтения разнообразных по содержанию художественно-поэтических текстов. Заметно расширяя диапазон воплощаемых в музыке образов привлечением тем, сюжетов и текстов, к которым он прежде (до середины 70-х годов) не обращался, Георгий Дмитриев резко раздвинул рамки применяемых им композиционных приемов, выразительных средств, ассимилируемых стилей.

<sup>67</sup> Монахам, умирающим насильственной смертью ради Христа, принимаемые ими мученические венцы представлялись пылающе-огненными.

**ЧАСТЬ ВТОРАЯ**

*Духовная музыка*



Обширный пласт хорового творчества Георгия Дмитриева образуют духовные сочинения. За годы активной работы в этой сфере их было создано немало, притом в разных жанрах – от отдельного хора («Равноапостольному князю Владимиру») до монументальной оперы-оратории «Святитель Ермоген», посвященной всецело одному из славных патриархов, замечательному подвижнику православной веры.

Примечательно, что большинство духовных опусов ГДмитриева появилось в 90-е годы, то есть вскоре после широко праздновавшегося во всем православном мире 1000-летия Крещения Руси, когда в русской музыке вырастает и быстро пополняется новый пласт, народившийся во второй половине 80-х. Помимо опусов, создаваемых в русле традиционных жанров певческого искусства (Всенощная, торжественный кант, отдельные песнопения литургии), перу Дмитриева принадлежат и концертные сочинения, заметно расширяющие привычный жанровый диапазон духовной музыки. Среди них – три хоровые симфонии и опера-оратория. И если последняя представляет собой оригинальную попытку возрождения – на новом историческом материале – жанра, затрагивавшегося в оперном творчестве XIX века (А.Рубинштейн), с привлечением на этот раз сюжета не из библейских источников (как уже было ранее), а из русской истории, то введение в композиторскую практику жанра духовной симфонии для хора а саррелла осуществлено впервые именно ГДмитриевым.

Тот факт, что большинство входящих в обозначенный круг произведений композитора предназначалось не для богослужения, а для концертной эстрады, не является из ряда вон выходящим и характеризует тенденцию, типичную для современного композиторского творчества: тяготение авторов отечественной хоровой музыки преимущественно к духовно-концертным, а не к церковным песнопениям, составляет отличительную черту нынешнего этапа ее развития. Особое положение в названной группе сочинений занимают те из них, которые написаны на канонические богослужебные тексты, ибо они имеют самое широкое предназначение – могут использоваться как в богослужебной, так и в концертной практике. К их рассмотрению мы далее и приступаем.

## Глава третья

### ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ЦЕРКОВНО-КАНОНИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ

*«Приступим с верою любовной  
И «аллилуйя» воспоем,  
Да к жизни вечной и духовной  
И мы по смерти оживем».*

Д. Аверкиев

Музыка духовных жанров, как известно, изначально предназначалась для исполнения в церкви за службой. Однако тенденция к секуляризации искусства, с течением времени приобретающая в Европе все более широкий размах, наложила отпечаток и на духовную музыку. В России рубежа XIX–XX веков и позднее – с каждым годом во все более широких масштабах – получила распространение практика проведения духовных концертов, когда церковные песнопения выносились на концертные эстрады. Эта традиция в ускоренном темпе возрождалась и в последнее десятилетие XX века, после длительного периода запретов и гонений на духовную музыку в нашей стране. Поэтому новые духовные опусы отечественных авторов звучали в тот период преимущественно в концертных залах и гораздо реже – на клиросах.

Впрочем, и сегодня многие произведения, создаваемые композиторами на православные канонические тексты, пишутся, главным образом, для концертного исполнения, а не для богослужения. Такая ситуация отчасти продолжает опыт дореволюционной музыкальной жизни<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> Напомним, что еще в серебряном веке – в первые десятилетия XX столетия – лучшие из крупных циклических опусов представителей Нового направления в церковной музыке – С.Рахманинова, А.Гречанинова, П.Чеснокова в Москве, Н.Черепнина и А.Чеснокова в Петербурге – не вводились в богослужебный обиход, ибо считались по стилю не подходящими для молитвы. Об этом писали в те годы и музыкальные критики. До революции из 2-й Литургии Гречанинова, например, в храме регулярно звучало только «Верую», а из Всенощной Рахманинова Синодальный хор иногда исполнял за службой «Богородице Дево, радуйся».

Отечественные композиторы, обращаясь в своем творчестве 70-80-х годов к традиционным жанрам духовно-певческого искусства, предпочитали небольшие композиции и лишь изредка писали опусы в жанре литургии или духовного концерта. К духовной музыке неоднократно обращался в те годы и Г.Дмитриев, о чем свидетельствуют эпизоды некоторых его сочинений, в том числе музыки к кинофильмам, оратории «Из «Повести временных лет»». Таким образом, Всенощная Дмитриева стала первым крупномасштабным обобщением малых, более ранних его опусов или отдельных эпизодов в сфере духовной музыки.

## Всенощное бдение

В 1990 году Дмитриевым было завершено и вскоре исполнено первое циклическое произведение на церковно-канонические тексты – *Всенощное бдение* для смешанного хора без сопровождения<sup>69</sup>. В 1997 году автор осуществил вторую редакцию этой партитуры, изменив фактуру в некоторых частях цикла<sup>70</sup>.

Г.Дмитриев был в числе первых, кто после большого перерыва, на рубеже 80-90-х годов обратился к традиционному музыкально-литургическому жанру, надолго выключенному из композиторской практики (от Всенощной Рахманинова новое одноименное сочинение отделяли 75 лет). Перед композитором, решившим обратиться к музыке столь традиционного жанра, как Всенощная, стояла задача выбора такого музыкального языка, который отвечал бы нормам современного музыкального мышления и в то же время не порывал бы связи с церковно-певческой традицией. И если в других родах и жанрах музыки проблема выбора в рамках дилеммы: традиция – современность не столь остра, то в пределах музыки духовной автор не может не считаться с требованиями существующей певческой практики.

Основная трудность заключалась в том, чтобы, отказавшись от стереотипов церковной музыки двух последних веков, тем не менее сохранить связь с традициями клиросного пения; а, вводя приемы, характерные для современной музыки, органично синтезировать их с лексемами православно-певческой традиции.

Дмитриеву удалось осуществить такой синтез, прежде всего, с помощью оригинальной гармонии – строго тональной, с обильными вкраплениями полиmodalности. В мелодике контрастно взаимодополняемыми компонентами такого синтеза выступают плавно-поступенное голосоведение, почти повсеме-

<sup>69</sup> Премьера состоялась 9 февраля 1991 года в Большом зале Московской консерватории, исполнители – хоры Академии хорового искусства под управлением В.Попова.

<sup>70</sup> В новой редакции Всенощная исполнялась в Рахманиновском зале Московской консерватории тем же составом исполнителей 22 января 1998 года.

стно доминирующее (унаследованное от старинных распевов), и систематическое использование зеркально-симметричных интервальных структур.

При довольно жестком следовании нормам русской духовно-музыкальной классики – строгой диатонике (как в IV части цикла), плавному голосоведению, опоре на консонансные гармонии, автору удается сохранить индивидуальность композиторского почерка благодаря выработанной и тщательно соблюдаемой им системе музыкальной организации материала, опирающейся на существенно обновленное (в сравнении с традиционным), современное понимание тональности. Преодоление типичных вводнотоновых тяготений, избежание стереотипизированных оборотов и классических кадансов – закономерное следствие такого понимания.

Оно зиждится, прежде всего, на принципах линейной гармонии. Для музыки Дмитриева типично также специфичное обыгрывание красочности, гармонического *фонизма* – не столько аккордов, сколько *отдельных*, входящих в их состав, *гармонических интервалов* – прежде всего, *терций и секст.* Сохраняемые в качестве постоянного строительного материала, неких «кирпичиков», складываемых в более сложные гармонические конструкции, эти интервалы фигурируют во всевозможных параллелизмах и комбинациях. Возникающий в итоге современный вариант так называемого ленточного голосоведения своеобразен, главным образом, множеством аккордов и созвучий, складывающихся в процессе плавного мелодического скольжения. При этом и сами варианты интервальных сочетаний, сонантно весьма разнородные, обусловлены не законами функциональной гармонии (сформулированными традиционной теорией музыки), а исключительно логикой сочетаемых мелодических линий, контрапунктируемых фактурных пластов. Отсюда – эффект непредсказуемости, неожиданности, которым сопровождается подчас разворачивание тематизма Всенощной.

В гармоническом многоголосии эти принципы сохраняются, умножаясь в различных по составу и количеству голосов контрапунктирующих сочетаниях. Типичными становятся парные комбинации голосов, с группировкой по тембро-регистровому принципу: контрапункты сопрано с альтами, басов с тенорами, в которых женская и мужская группы хора периодически выступают автономными – то противостоящими, то взаимодополняющими – компонентами единой фактуры. Связываемые общностью гармонической структуры, ритмического рисунка, голоса каждой из этих групп объединяются в регистрово слитные, тембро-тематически монолитные фактурные слои.

В итоге складывается отчетливая двупластовая контрастная полифония частей смешанного хора, функционирующая на весьма развернутых этапах тематического изложения и изредка дополняемая имитационной полифонией. Фактурно близкие, соседние голоса сплавиваются в группы, образуемые преимущественно аккордовыми дублировками – в терцию, сексту или октаву, причем они, как

правило, совмещены с зеркально-симметричным противодвижением в контрапунктирующих фактурных слоях. Этот прием положен в основу, например, фактурно-тематического строения ткани в припеве «Аллилуйя» № 3 («Блажен муж»):

Пример 21

Всенощное бдение. Блажен муж.

В умеренном движении, просто  
напевно, тепло

pp *dim.*

S. Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а,

A. Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а,

T. Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а,

B. Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а,

Простейший для смешанного хора четырехголосный склад подчас разрастается до более сложного, многопластового. Так, в середине № 2 двухпластовое противодвижение терцовых дублировок в женском хоре накладывается на третий пласт, представленный мужскими партиями, образующими двухголосный канон или застывающими на тоническом органном пункте:

Пример 22

Всенощное бдение.  
Благослови, душе моя, Господа.

Чуть живее [Проникновенно]

cresc. *f* *ff*

S. Вся пре-муд-ро-сти-ю со-тво-рил е-си,

A. Вся пре-муд-ро-сти-ю со-тво-рил е-си,

T. на де-ла Тво-я, Гос-по-ди.

B. на де-ла Тво-я, Гос-по-ди.

На этом же принципе симметричного противодвижения основана и фактура хорового распева «Благослови...», звучащего как вступление (и далее – сопровождение) к запеву солирующего тенора. Здесь плавно-неторопливое движение голосов на фоне выдержанной тонической педали трактовано как мистический образ-символ, знак таинственности, загадочности мироздания. Игра звуко-красок, колористические переливы света и тени, мягкого и сурового оттенков подчинены при этом логике непрерывного движения голосов, а также инерции мелодического движения, характерной для линейной гармонии, преобладающей в цикле Всенощной.

К своеобразным находкам композитора в этой партитуре относятся *эф-фекты* гармонического *монофонизма*, основанные на вариантно-высотном обыгрывании одной гармонии. Так, с 4-го такта песнопения «Свете тихий» тема гармонически базируется в основном на фонизме сексты, сохраняемой в качестве конструктивно неизменной ячейки гармонии в обоих контрапунктирующих слоях ткани. Четырехголосная двуслойная вертикаль, основанная на сдвоенных дублировках в сексту, окрашена преимущественно «цветом» одного высотно смещаемого созвучия, выделяющегося на фоне любых линейно-вариантных комбинаций четырех голосов (см. Пример 23 на с. 162).

Отмеченные общестилевые черты Всенощной Дмитриева по-разному проявились в четырнадцать частях цикла, с перевесом в отдельных случаях того или другого из синтезированных в партитуре компонентов: традиционно-типизированного (ориентированного на отечественную духовную классику) или индивидуально-авторского. Первый из таких компонентов преобладает, например, в начале Вечерни (№ 1 и № 2), а второй – во многих других песнопениях.

1 часть, «*Приидите, поклонимся*» как торжественно-величавый зачин цикла обнаруживает определенную (по-видимому, сознательно проводимую) музыкально-стилистическую преемственность от Рахманинова (равно, как и в самом выборе текста: вводимая Рахманиновым, эта часть отсутствует в большинстве Всенощных других авторов). Уже в первой мелодии, простой и естественно певучей, волнообразно перетекающей от начального мотива к мелодической вершине и обратно, движимой вместе с терцовой второй на фоне пульсирующего звука-исона в нижнем голосе, – сказалась приверженность автора национальной церковно-певческой традиции, аллюзийно-ассоциативно вызывающей в памяти слушателя множество знакомых образов.

Вместе с тем, композитор последовательно выдерживает на всем протяжении части принцип антифонного пения, типичный для противостояния и взаимодополнения хоров двух клиросов, с проведением напева поочередно у женского и мужского хора. В то время как основной трехголосный напев звучит у одной из этих групп, другая группа подголашивает, подхватывает и инто-



# Пример 23

[С движением, благоговейно]

Всеношное бдение. Свете тихий.

Музыкальный фрагмент для четырехголосного хора (Сoprano, Alto, Tenor, Bass). Темп и характер: [С движением, благоговейно]. Тональность: G-flat major (два бемоля). Метр: 4/4. Динамика: *dim.* (уменьшение). Лирика: Не - бес - на - го, Свя - та - го, Бла -

Продолжение музыкального фрагмента. Динамика: *dim.* (уменьшение). Лирика: жен - на - го, И - и - су - се Хрис - те!

национно варьирует ключевые слова и отдельные реплики ведущей хоровой группы.

Ладовое своеобразие напева сродни древней монодии; оно заключается в систематической подкраске мажора миксолидийской септимой, усиливающей тональную неоднозначность музыки, с весомым оттенком доминантового лада, господствующего в первой половине композиции (до ц. 2). Его неполная устойчивость, потенциальная двуопорность с тяготением к тональности субдоминантового соотношения вполне реализуется во второй половине песнопения, когда септима, наконец, разрешается в тонику субдоминантовой тональности.

Цепь ладотональных смещений следует далее по квинтам вниз и, дойдя до D-dur (ц. 3-4), поворачивает в главную тональность E-dur, замыкающую песно-

пение. Если каноническое изложение сохраняло на большем протяжении части мотивно-ритмическую импульсивность и тенденцию к бесконечному развертыванию, то в последних четырех тактах хоровые партии моноритмически объединяются и уравниваются в степени тематической весомости, перетекая в заключительный каданс. Значимость итогового хорового возгласа «И припадем» подчеркнута достигнутой здесь мелодической вершиной композиции.

II часть, «*Благослови, душе моя, Господа*», выделяется звучанием солирующего тенора, ведущего мелодию на фоне аккомпанирующего хора. Широко протянутые аккорды, служащие естественным фактурным фоном для прочтения мелодического рисунка, дополнены здесь периодически возобновляемым в хоровых партиях мотивом опевания. По контрасту с предыдущим, светло-торжественным песнопением, здесь царит настроение сдержанного восхищения, преклонения перед всеилием Творца, выраженное ровным и тихим воспеванием, в пределах почти нигде не колеблемого минора, с чередованием натуральной и мелодической разновидностей. При этом отдельные возгласы солиста, взывания к Господу («Господи, Боже мой») рельефно выделены в ряду распеваемых слов благодаря введению речитативных реплик, сменяющих плавно льющуюся мелодическую кантилену.

Новым ладовым и тембромгармоническим колоритом отмечена середина композиции, где вместо пения солиста звучит более подвижный четырехголосный напев женского хора с парно-симметричным ведением двух дублированных в терцию линий голосов – «Дивна дела Твоя, Господи». Монотональная ткань, прежде единая, здесь впервые расслаивается на параллельные субтональности: на сохранившийся в мужском хоре тональный слой h-moll накладывается просветленный женский напев в D-dur, и складывающаяся мягкая битональность временами обостряется полиладовыми перечениями.

Возвращаемая в репризе мелодия солирующего тенора (ц. 4) распета на другие слова («Слава Ти, Господи») и звучит более динамически насыщенно, чем в экспозиции. Постепенно фактурно уплотняемая, она достигает самой наполненной звучности в заключительной девятитоновой тонической гармонии.

III часть, «*Блажен муж*», – одно из ключевых песнопений цикла Всенощной, написанное на текст первого псалма. Композитор последовательно динамично трактовал двухчастную песенно-строфическую форму, в которой череда запевов и припевов выстроена в виде единой, охватывающей всю композицию, динамической волны. При этом запев традиционно распевается на слова псалма, а припев – на неизменно повторяемое, троекратное «Аллилуйя». Последнее звучит поначалу, как правило, тише запева, как бы предлагая с особым вниманием вслушаться в простую, словно доносящуюся издалека, мелодию.

В ходе ее длительного развертывания, структурно разделенного на несколько этапов, широко использовано варьирование, и композиция обретает

черты двойных вариаций. Линия мотивного обновления прочерчена как бы пунктиром в четырехтактовом припеве, где при сходстве трех мелодических рисунков «Аллилуйя» каждый мотив представляет все же особый вариант:

### Пример 24

[ В умеренном движении ] Всенощное бдение. Блажен муж.

С. *p cresc. poco a poco* Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а.

А. *p cresc. poco a poco* Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а.

Т. *p cresc. poco a poco* Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а.

В. *p cresc. poco a poco* Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а.

М

Второй мотив слегка ритмически видоизменен в концовке по сравнению с первым, а в третьем повторяемое слово распето иначе, с растяжением мотива почти вдвое, с синкопированным заострением в конце. Тем не менее, общая волновая конфигурация интонационных рисунков сохраняется, при последовательном восхождении вверх линии мелодических зачинов. Тип развития, заложенный в теме припева, экстраполирован на композицию в целом: не только каждое «Аллилуйя», но и само последование разных припевов (на расстоянии) подчинены общей высотной динамике со смещением по секундам вверх третьего, четвертого, пятого и кульминационного шестого припевов (последующие проведения славильной темы – с седьмого по одиннадцатое, совмещенные с откатом динамической волны, строятся, наоборот, в нисходящем порядке высотных позиций мелодии).

Конструктивный принцип становления тематизма обусловил обилие вариантности в гармонических цепях: однотипные субгармонические компоненты (движение параллельными терциями или секстами) дополнены разно-

образием аккордов, складывающихся в двуслойной полифонии пластов, причем, консонансные аккорды подчеркивают ясное обрамление мотивов, а диссонансные – преобладают внутри гармонических цепочек.

По контрасту с приглушенно-тихим звучанием большинства припевов, яркими динамическими всплесками и мажорным колоритом отмечены хвалильные эпизоды песнопения: «Слава Отцу и Сыну» (ц. 6), «И ныне и присно» (ц. 7), «Слава Тебе, Боже» (ц. 8). Примечательно, что достижение первой из этих кульминаций совпадает с гребнем динамической волны и переломом в развитии части, вслед за которым наступает постепенный динамический спад. Скандированно интонируемое слово «Аминь» совмещено с началом кодового заключения, с остановкой басов на двойном органном пункте – вплоть до самого конца части.

IV часть, «*Свете тихий*», погружает слушателя в просветленно-благодное состояние – созерцание Божественного света (мажор утверждается с эффектом просветления после преобладавшего в двух предыдущих частях минора). Плавное-размеренное движение распева символизирует неторопливую поступь, поддержанную ритмически выровненным последованием аккордов (ремарка: «С движением, благоговейно»). Исходным импульсом для такой интерпретации слова в музыке могла послужить строка: «Пришедше на запад солнца...».

В гармонически двуслойной фактуре песнопения использованы преимущественно две комбинации интервальных сочетаний: терцового ряда с секстовым и двух секстовых рядов. Причем наиболее традиционные аккорды и обороты, близкие классическим, звучат в начале и концовке песнопения, тогда как на большем его протяжении преобладает зыбкое балансирование на грани централизованной и функционально нивелированной тональности – колебание между тональным и модальным типами ладовой организации.

Доминирование здесь двух пар параллельных секст дает менее всего ассоциаций с привычной терцовой гармонией и позволяет в аккордике избегать трезвучий как стереотипных единиц гармонической вертикали. Поэтому в плавном течении созвучий опорными, консонансными центрами служат преимущественно (за исключением гармонического обрамления композиции) секстаккорды и квартсекстаккорды, перемежаемые проходящими диссонансными сочетаниями.

Наслоением же разнородных – терцового и секстового – рядов в песнопении выделена кульминационная зона – «Сыне Божий, живот дай» (ц. 4), предшествующая его завершению гармоническим кадансом в безоблачном Es-dur.

V часть, «*Ныне отпущаеши*», – образец оригинальной композиторской трактовки Песни Симеона Богоприимца. Принцип зеркально-симметричного голосоведения составляет здесь основу мелодического строения композиции. Уже со второго такта к мелодической линии двух верхних голосов, излагаемой

в терцию, присоединяется структурно-гармонически аналогичная вторая мужской пары (вторые тенора с первыми басами), образующая стабильно выдержанное противодвижение в контрапункте с первой парой.

Встречное голосоведение неоднократно видоизменяется в ходе тематического становления, обогащается тембро-регистровыми вариантами, но в принципе остается неизменным как сквозной прием, конструктивный стержень композиции. Плавная мелодия с выровненным ритмическим рисунком только в распеве кульминационного стиха высветлена гармонией параллельного мажора – контрастным сопоставлением родственных тоник-трезвучий, с перепадом от тени к свету, в котором слову «свет» соответствует повторяемый хором мажорный аккорд: «Свет во откровение языков, и славу людей Твоих Израиля».

Так, в поочередном изложении напева на двух высотных уровнях, с меняющимся ладовым наклоном в пределах параллельно-переменного диатонического лада, намечен тот ладотональный синтез, который получит наиболее полное воплощение в концовке песнопения, звучащей биладово, с гармоническим слиянием обеих тоник (f и As), прежде фигурировавших только порознь, поочередно, а здесь объединяемых в финальном мажоро-минорном аккорде.

VI часть, *«Богородице Дево, радуйся»*, – одно из лучших песнопений цикла, написанное в безрепризной трехчастной форме (ABC)<sup>71</sup>. Если начальный раздел звучит в традиционно аккордовом изложении, с объединяющим все голоса моноритмическим рисунком, то последующие части ярко контрастируют с ним фактурно, образно и тематически, дополнительно индивидуализируемые сменами тональностей, темпа и размера. Отдельный вариационный микроцикл образует внутри песнопения однотоковая попевка «Радуйся», многократно варьируемая на разные лады и служащая соединительным звеном, модулирующей связкой главной тональности A-dur, обрамляющей песнопение, с серединным разделом в C-dur.

Середина, построенная в форме небольшого фугато с поочередным вступлением каждой из четырех хоровых групп, выделяется в композиции интонационно и фактурно. Здесь каждый вступающий с темой голос интонационно и ритмически более ярок, нежели контрапунктирующие ему подголоски-противосложения.

В заключительном разделе гармонически наиболее резко высвечен контраст сопоставления мажорных тоник F и Des в распеве «Яко Спаса родила»,

<sup>71</sup> Первоначально, в 1976 году, этот хор был сочинен как один из номеров музыки к фильму о детстве Ю.Гагарина «Так начиналась легенда» (по сценарию Ю.Нагибина) и звучал за кадром в пении без интонируемого текста (единственная возможная «редакция» тогда – в условиях идеологической цензуры), – в сцене матери и сына, как знак их богоизбранности. Одновременно этот хор, прозвучавший в записи, стал первым шагом к созданию Всенощной.

оказывающегося красочно-динамической кульминацией произведения. Одновременно с переливающимися оттенками преобладающих здесь мажорных гармоний торжественный характер итогового раздела подчеркивают и широко протяженные распевы-юбиляции последних слов, ассоциирующиеся по типу мелодики с попевочными цепочками древнерусской монодии. В сравнении с более традиционным четырехголосным складом начала песнопения его финальная кульминационная часть фактурно уплотняется, разрастаясь до пышного, полнокровно-насыщенного восьмиголосия.

VII часть, *«Шестопсалмие»*, открывающая второй раздел Всенощной, Утреню, с самого начала привносит господствующий далее в цикле просветленный, хвалильный характер музыки. Созданию такого настроения способствует преобладание лучезарных мажорных оттенков в аккордике и доминирование ясно-диатонической тональности (*Ges-dur*).

Музыкально-лексическое сближение партитуры с традицией древнерусского пения обнаруживается в структуре не только мелодической горизонтали (плавное движение голосов лишь изредка перемежается квартовыми скачками), но и гармонической вертикали: диатоника строго выдержана от начала до конца части.

Песнопение построено в своеобразной форме двойных вариаций, где каждая из двух тем подчинена особому принципу развертывания. В трех проведениях первой темы, характеризующихся особой прозрачностью и плавным течением мелодии, дублированной в сексту или терцию, устанавливается типичная для Дмитриева, двупластовая полифония темброво контрастирующих пар голосов. И если тема проводится сначала у женского хора, то в первой вариации она звучит в обращении у мужского хора, с контрапунктирующим противосложением в женских партиях. Наконец, во второй вариации оба пласта тематически активизируются, развертываются синхронно, в рамках моноритмического рисунка; при этом одновременно «складываются» в вертикальном сочетании основной и обращенный варианты темы, прозвучавшие ранее порознь: зеркально-симметричная интервальная структура ткани здесь наиболее наглядна. Распеваемые слова тембро-динамически усиливаются в обеих вариациях, получая каждый раз особый, обновленный смысл: «Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение».

Микровариационный цикл на вторую тему отличается от первого еще большим лаконизмом (два проведения) и тонально-гармонической стабильностью – звучанием от начала до конца на аккордовой тонической педали. И если первое проведение темы «Господи, устне мои отверзеши...» поручено альтам, то второе – тенорам в унисон с баритонами. Тембровая перекраска мелодии-темы не нарушает избранного типа фактуры: оба раза мелодия располагается в средних слоях ткани и с обеих сторон (сверху и снизу) как бы обволакивается гармоничес-

ки плотными слоями «висячих» аккордов, что придает солирующим партиям и музыке в целом возвышенно-неземной, мистический оттенок.

Длительные исоны и окраска диссонансной тоники (трезвучия с септимой, переходящей в сексту) создают колорит парящих звучаний, согласующихся с общим характером и настроением возносимого к Творцу хвалитного песнопения. А объединяющим звеном, словесным рефреном, периодически возвращаемым на разных этапах становления формы, оказывается «Слава», многократно повторяемая на разные мотивы.

VIII часть, «*Хвалите имя Господне*», продолжает в цикле линию хвалитных песнопений. На этот раз словесно-тематическим рефреном композиции, сквозным ее элементом становится варьируемая на разные лады ритмоформула «Аллилуйя». Она выступает поочередно в роли самостоятельного, ведущего тематического слоя или одного из нескольких равноправных компонентов фактуры, либо фонового пласта, сопровождающего мелодически более активные линии. Одновысотное речитирование на этот пятисложник, иногда напоминающее псалмодию, вводится подчас в ту или иную хоровую партию как равномерно пульсирующий тонический органичный пункт, ритмически дополняющий хоровые педали в других голосах.

Как и предыдущая часть цикла, «Хвалите» диатонично и однотонально (As-dur); лишь эпизодические вкрапления миксолидийской септимы и пониженной сексты расцвечивают мажор оттенками ладовых отклонений, разновысотных вариантов двух ступеней гаммы, с чертами эпизодической полиладовости. Диатонически прозрачные мелодические рисунки, следование избранному принципу плавного, попевочно-архаизированного голосоведения и полиритмическая индивидуализация голосов (близкая ритмической технике И.Стравинского) образуют оригинальный в целом стилевой синтез, с чертами своеобразно трактованной композитором русской певческой традиции.

Канонический текст песнопения фактурно и мелодически акцентирован хоровыми унисонами (как в первой фразе у мужского хора) или консонансами, постепенно уплотняемыми гармоническими дублировками мелодии. Заключительный раздел построен на полиритмическом обыгрывании и варьировании мотива «Аллилуйя». Попадая попеременно на разные доли такта, отдельные слоги слова-рефрена меняют степень опорности: ударные становятся слабыми, а последние, наоборот, ударными. Последовательное фактурное уплотнение голосов-исонов усиливает выразительность заключительного каданса с интонационно подвижным басом.

IX часть, «*Благословен еси Господи*», – одно из самых крупных песнопений в цикле – привносит новые краски и интонационные черты, роднящие его с древнерусскими напевами. Одновременно здесь проходит линия мотивно-арочного обрамления, переключек, конструктивно скрепляющих многочаст-

ную композицию Всенощной. В роли интонационного зачина и, одновременно, стержня композиции выступает первая мелодия – «Благословен еси Господи». Провозглашая основную идею песнопения, она повторяется еще трижды на разных этапах формы и каждый раз высвечивается особым тембровым светом-цветом, поручаемая сначала высоким голосам (тенорам и сопрано), а затем партиями баритонов и альтов.

В ней улавливается явное сходство с известной попевкой знаменного распева на тот же текст, цитируемой также во Всенощной Рахманинова. Дмитриев, правда, несколько изменил обиходный напев: сохранив в начале знакомые интонационные контуры, композитор трансформировал его окончание, оставив мелодию высотно незамкнутой. Тем не менее, видоизмененная цитата воспринимается как интонационная переключка с древним напевом.

Еще одной тематической реминисценцией (на этот раз в виде автоцитаты), репризно-закругляющей аркой в пределах большого – девятичастного – раздела Всенощной звучит тема «Поклонимся Отцу, и Его Сынови, и Святому Духу» (ц. 12), повторяющая начальные такты I части («Приидите, поклонимся»).

Предпоследний раздел, «Жизнодаваца рождши...» (ц. 13), построен в своеобразной форме двухпластового канона в октаву (с интервалом вступления в один такт), с контрапунктированием двух пар голосов, где каждая из них представляет тему дублированной в сексту или терцию. Последняя «Слава» (ц. 14) звучит отчасти в духе старинных виватных кантов, но вместе с тем, в композиционных рамках коды, утверждает торжественно-ликующий характер хоровой концовки, венчающей образно многослойное песнопение праздничным мажорным напевом.

Х часть, «*Воскресение Христово видевшие*», образно и фактурно выделена в цикле, благодаря сурово-архаично звучащим октавно-унисонным зачинам, начинающим тематическое разворачивание в начале и середине (ц. 3) композиции. Образно ассоциируемые с древнехристианскими гимнами (с типичным для них монодийно-аскетическим складом диатонически строгих напевов), массивные хоровые унисоны, наряду с поступенным движением голосов, отвечают содержанию и духу распеваемого священного текста, вызывая представление о событиях 2000-летней давности.

Крестные муки Христа воплощены чередой диссонансных, жестко сцепленных полигармоний. Принцип симметричного противодвижения субаккордов, образующих двухпластовую полифонию (на этот раз нонаккордовый слой мужского хора дополнен рядом трезвучий, интонируемых женскими голосами) выдержан от кульминационного упоминания о распятии (ц. 5) до конца песнопения.

Монодийное изложение перетекает в фактурно уплотняемый напев, в котором отдельные голоса расходятся в разные стороны от унисона подобно



ветвям, разрастающимся из древесного ствола, – так складывается типичная для Дмитриева многоголосная ткань с симметричным голосоведением. В концовке части верх берет центробежная тенденция в двуслойной полифонии пластов, и композиция завершается разведением двух аккордовых линий в широком звуковысотном диапазоне, причем заключительная, увенчивающая каданс полигармония привносит битональный эффект:

### Пример 25

Всеношное бдение.  
Воскресение Христово видевше.

[Более спокойно]

расширяя

S. Смер - ти - ю смерть раз - ру - ши.

A. Смер - ти - ю смерть раз - ру - ши.

T. Смер - ти - ю смерть раз - ру - ши.

B. Смер - ти - ю смерть раз - ру - ши.

Таким образом, контрастирующие музыкально-лексические средства, сосредоточенные в крайних пунктах композиции, – архаически звучащие унисоны в начале и битональные полигармонии в конце – репрезентируют исторически взаимоотношенные музыкально-стилевые системы. Охватываемый ими широкий историко-стилистический диапазон в данном художественном контексте символизирует историческую долговечность христианства, живучесть его идей, воспеваемых в песнопении.

XI часть, «Величит душа моя Господа», продолжает череду песнопений Утрени. По давней традиции, Песнь Богородицы построена в куплетно-строфической форме, где запевам-строфам соответствуют разные тексты, а припевы поются на одни и те же, неизменно повторяемые слова: «Честнейшую херувим...». Тем не менее оба компонента, образующие куплет, развертываются по

принципу сквозного варьирования, и песнопение в целом обретает черты формы двойных вариаций.

В этом сказалась логика постоянного тематического обновления: во всех разделах славения образ Богородицы сохраняет изначально заданные основные черты; вместе с тем, в каждом проведении припева-славы мотив величания дополнен новыми оттенками интонаций и звучит с возрастающей экспрессией. Этому способствует и мобильный тонально-высотный план проведения темы с волнообразной линией ее общего (в пределах всей формы) мелодического рельефа. Здесь обнаруживается аналогия с принципом интервального строения и интонационной динамики, апробированным в III части («Блажен муж»). Но, в отличие от ранее прозвучавшего песнопения, в данном случае высотномелодическая кульминация дополнительно подчеркнута впервые вводимым здесь, на гребне динамической волны, обращенным вариантом мотива (ц. 9). Поворот мелодии вспять, в возвратно-ниспадающем движении начальных попевок припева, символизирует решающий перелом в тематическом развитии – в сторону арочного закругления в высотном рельефе композиции. Этому отвечает нисходящая линия последних проводений припева.

Тенденция к высотно-интонационному и структурно-тематическому разрастанию, намеченная уже в запеве, сохраняется в последующих разделах формы: если первый стих, «Величит душа моя Господа», распет в двутактовой фразе квартового диапазона, то второй – «И возрадовался дух мой о Бозе Спасе Моем» – разрастается в распеве до четырехтакта (вдвое) – одновременно с расширением мелодического диапазона до септимы (также в два раза по сравнению с начальной фразой).

А в припеве-славе Богородице последовательное повышение каждой фразы стиха на одну ступень в сравнении с предыдущей, привнося эффект консеквентности, вместе с тем включает в себе то зерно, источник прорастания, и ту восходящую направленность мелодической линии, которые далее разовьются на более высоком композиционном уровне – в рамках песнопения в целом, вплоть до его кульминации. Поэтому, если начало первого стиха припева представлено трехзвуковым восходящим мотивом от тоники лада (ц. 1), то второй стих («И славнейшую») – тем же мотивом, звучащим ступенью выше, а третий («без истления») – вариантом того же мотива, поднятым еще на одну ступень вверх...

Общие контуры тонально-гармонической и интонационной динамики песнопения отчасти сходны с планом одноименной части Всенощной Рахманинова (совпадают и основные тональности песнопений – параллельно-переменный миноро-мажор  $g - B$ ). Но если в опусе классика песнопение, обогащенное тонально-гармоническим варьированием, тонально замкнуто, у Дмитриева тонально-высотный план вариаций динамически более насыщен, экс-

травертен, и часть заканчивается на терцию выше, в параллельном строе (В – dur)<sup>72</sup>.

Тематическое становление у Дмитриева основано на логике постепенного высотно-интонационного расширения, при опоре на секвентно-мотивное развертывание и последовательное интонационное прорастание. Поэтому даже самые простые мотивные формулы имеют ясную динамическую устремленность и подчинены законам последовательного тематического развития, внутреннего наполнения, с охватом все более широкого звуковысотного пространства.

XII часть, «*Препоблагословенна еси, Богородице Дево*», служит в цикле еще одним оригинальным (образно дополняющим VI часть) песнопением, прославляющим Богородицу. Сравнительно небольшая композиция отличается повышенной плотностью тонально-модуляционных процессов и используемых гармонических средств. Примечательна и тембро-колористическая специфика части с доминирующей мелодией солирующего сопрано. Большая часть интонируемого текста распета в партии солистки, тогда как хор аккомпанирует ей преимущественно в пении с закрытым ртом; динамически ровное, квазинструментальное сопровождение (с интонированием в хоре, главным образом, мелодических формул опевания) способствует более рельефному прочерчиванию ведущей мелодической линии у солистки.

Противопоставление ладово ясной мажорной мелодии гармонически нейтральному, тонально многозначному хоровому напеву с переменными ладовыми опорами – важный принцип динамики формы. Такое соотношение партий сохраняется почти на всем протяжении композиции (только в тех четырех тактах, когда солистка временно умолкает и ведущая мелодия переходит к хору, его тематизм преобразуется и становится более динамичным).

На заключительном этапе, при возобновлении мелодии солирующего сопрано, интонирование текста не ограничено ведущей партией и распространяется на хоровые голоса, причем хор сохраняет здесь аккомпанирующую функцию, исполняя роль устойчивой гармонической педали. В заключительном кадансе хоровые партии мелодически активизируются; незыблемость итоговой тоники утверждается в результате красочного сопоставления аккордов.

XIII часть, «*Славословие великое*», – самая развернутая и крупномасштабная в цикле – становится его хвалильным центром и торжественно-величальной кульминацией. Монументальная композиция, вобравшая в себя несколько

<sup>72</sup> Отметим также сходную – господствующую в обоих сравниваемых песнопениях – свободно-метрическую певческую просодию текста, при которой тактовое деление распева подчинено не столько метрике стиха (метрическая опорность часто не совпадает с ударными слогами интонируемого текста), сколько имманентной логике музыкальной фразировки, своеобразию мотивных структур.

крупных разделов, объединяет темы, контрастирующие по характеру, типу распева и по тонально-гармоническим особенностям.

В отличие от остальных частей цикла, развертываемых каждая, как правило, в пределах одной тональности, кульминационное Славословие тонально неоднородно. Обрамляет его светлый, диатонически ясный C-dur, утверждаемый как главная тональность, впервые вводимая во Всенощной. Господствующему праздничному настроению отвечает широко используемый композитором звукоизобразительный прием колокольного звона «Слава». Интонированный скандированно-звонким повтором одного аккорда, этот краткий звонный мотив, перебрасываемый из одного хорового регистра в другой, образно символизирует гулкое эхо в переключках больших и малых, высоких и низких колоколов.

Другие темы, излагаемые поочередно вслед за вступительной «Славой», контрастируют как по характеру, типу изложения, так и тонально. Последовательной чередой проходят они через F-dur (ц. 8-11), d-moll (ц. 11-12), D-dur (ц. 13), G-dur (ц. 14-20)... Тональная реприза части, совпавшая с возвращением главной тональности, совмещена с распевом новой, подвижно-речитативной темы на слова «Трисвятого» (ц. 22-23). В отличие от распевов, доминирующих в предшествующих разделах, ее проведение отмечено маркированно-четкой, моноритмической хоровой фактурой на фоне протяженных педальных гармоний, с интонационным подчеркиванием последней пары слов в молитве: «Святый Боже, Святый Крепкий, Святый Бессмертный, помилуй нас». При этом мелодическая попевка ведущего, верхнего голоса, основанная на опевании тонической терции, характеризуется особой просветленностью колорита благодаря привнесению лидийской кварты. Суровая истовость последней молитвы подкреплена символической троекратностью сначала в звучании женских голосов, затем у мужских в среднем регистре и, наконец, у низких басов.

Речитативная попевка наиболее масштабно разрастается и звучит в расширенном варианте у хора tutti на словах «Слава Отцу и Сыну» (ц. 23)<sup>73</sup>. Наибольшая декламационная наполненность и метроритмическая выровненность певческой просодии текста в завершающем Славословие Трисвятом, в сочетании со скандированным произнесением каждого слога (отмеченным акцентами) преобразует метрику напева, и постоянный размер сменяется здесь переменным, всецело подчиненным свободно-непериодической структуре распеваемых стихов и словесных фраз; здесь они объединяются в такты соответственно синтагматическому членению текста (как это было принято с незапамятных времен и веками практиковалось в православной певческой традиции).

<sup>73</sup> Тип хорового изложения максимально сближается здесь с традицией церковно-певческого псалмодирования, характерного, в частности, для Сугубой ектеньи.

Последняя фраза подытоживает не только раздел «Трисвятое», но и всю часть, и потому излагается полнозвучно, как аккордовое обобщение и суммирование всех аналогичных предыдущих попевок – в расширенном диапазоне у восьмиголосного хора tutti.

XIV часть, «Взбранной воеводе», – финал Всенощной. В соответствии с функцией заключительного песнопения, подытоживающего длительное развитие многочастного произведения, здесь возвращается первоначальная тональность цикла E-dur. А в соотношении с предпоследней частью (C-dur) тональность финала воспринимается как грандиозный, увенчивающий цикл, плагальный каданс, конструктивно упрочивающий внутренние тональные связи и убедительно замыкающий циклическую композицию.

Доминирующим типом хорового изложения становится в финале насыщенная тембро-гармоническая фактура полнозвучного семи-восьмиголосия в крайних разделах трехчастной композиции. Наибольшей регистровой широкоохватности (более трех октав) и плотности она достигает в динамизированной репризе (ц. 4 и далее до конца), отмеченной звучанием мелодии (дублированной аккордами) октавой выше первоначального проведения. Торжественный гимнический характер основного напева подчеркнут ленточным голосоведением, с эпизодически вкрапливаемыми, колоритно архаизированными октавными параллелизмами в крайних голосах (как в тактах 5-8).

Неожиданным тонально контрастным просветлением – сдвигом на полутон вверх от главной тональности – выделен срединный семитактовый эпизод (F-dur), выразительно подчеркивающий значение ключевых слов («яко имущая державу непобедимую»). «Раскачивание» главной тональности внезапными сдвигами компенсировано в репризе длительным тоническим органным пунктом в базах, распространяемым на всю концовку финала.

Итак, в стилистике Всенощной Г.Дмитриева гармонично слились отдельные компоненты, следы воздействия разных стилей и композиторских техник. Самое заметное среди них – влияние Всенощной С.Рахманинова. Это не удивительно, ибо упомянутое сочинение – не только признанная вершина многовекового развития русской духовной музыки, но и хронологически последний из классических образцов данного жанра в дореволюционной русской хоровой литературе, от которого протягиваются многочисленные нити влияний на всю современную православную музыку<sup>74</sup>.

«Дыхание» Рахманинова особенно ощутимо в широко развернутых композициях Г.Дмитриева (например, в ряде песнопений Утрени), в темах с «беско-

<sup>74</sup> Разумеется, вокально-хоровой стиль Рахманинова оказал глубокое влияние и на музыку других композиторов XX века, в том числе предшественников Г.Дмитриева, – например, Ю.Шапорина, Г.Свиридова, Н.Сидельникова.

нечной» мелодией (№ 13 и др.). Кое-где слышны и прямые переключки, аллюзии с Всенощной Рахманинова (№ 9). Сам тип массивной, многоголосно-аккордовой хоровой фактуры с охватом возможно более широкого звукового пространства (с *divisi* во всех партиях) также ассоциируется в рассматриваемом произведении, прежде всего, с хоровым письмом, доминирующим у Рахманинова и, шире, – у представителей Нового направления в русской духовной музыке серебряного века. Сходство с Рахманиновым отдельных песнопений Дмитриева наблюдается и в некоторых деталях композиционного плана, общих очертаниях драматургии (как отмечалось выше). Параллель с рахманиновской Литургией прослеживается в метрически свободно-переменной про-  
содии интонируемого текста Трисвятого.

Этим, однако, сходство сравниваемых сочинений и ограничивается. В остальном – ни в деталях музыкального языка, интонационного строя, ни в характере распевов заметного сближения музыки современного опуса с классическим не обнаруживается. Дмитриев не только не стремился к подобному сближению, но и, по-видимому, старательно его избегал, опираясь на совершенно иной метод композиции, на качественно иной музыкально-тематический материал.

Тем не менее, претворенные в рассмотренной партитуре, не раз отмечавшиеся выше, типовые черты фактуры, склада, голосоведения, характерные для старинной православной музыки, свидетельствуют о стремлении автора к стилизовому сопряжению песнопений с исторически отдаленной традицией – партесной, барочной или средневековой. Эта особенность выявляет в конечном счете репрезентируемое в музыкальной ткани произведения представление автора о стиливой укорененности своего музыкального языка в традициях национальной музыки.

Всенощная Дмитриева, как и одноименный опус Рахманинова, требует участия большого хорового состава для достойного исполнительского воплощения. Если в более раннем сочинении это объяснялось, прежде всего, широким динамическим и звуковысотным диапазоном партитуры, то в более позднем – обусловлено весьма разветвленной, сложной фактурой сочинения, множеством *divisi* и систематически применяемой многоголосной полифонией пластов.

Иначе говоря, ориентируясь в самых общих чертах на упомянутый рахманиновский опус как на высочайший эталонный образец крупномасштабного хорового цикла в рамках данного жанра, Г.Дмитриев не отказывается в своем сочинении и от индивидуальной трактовки жанра Всенощной, и от выразительных средств в области гармонии, полифонии, фактуры, привнесенных эволюцией музыкального языка на протяжении XX века.

В числе таких средств – полифоническое варьирование разного рода, особенно характерное для репризных разделов композиции. Отметим, что если

контрастная полифония довольно широко использовалась в отечественной духовной музыке и в прежние времена, то имитационность ранее не была для нее характерна. Периодически вкрапывая имитационные эпизоды в тематическую ткань Всенощной, Дмитриев существенно обогащает развитие, придавая ему на определенном этапе тематического становления новые оттенки и импульсы. Так, в XIII части («Славословие великое») введение четырехголосного канона у солистов, насаждаемого на протяженную тоническую педаль в хоровых голосах, ярко выделяет данный эпизод как своеобразную тембро-красочную, тихую кульминацию («Буди, Господи, милость Твоя на нас...»).

Еще более смелым, а в условиях православной музыки и новаторским, приемом оказалось внедрение полигармонических канонов как своеобразной разновидности современной полифонии пластов. Так, целый раздел XIII части (ц. 19-20) основан на двупластовой полифонии с канонем, в котором каждый из двух контрапунктирующих слоев представлен параллельными септаккордами (о полифонии пластов на основе зеркально-симметричного голосоведения уже говорилось выше).

Обобщая сказанное, можно предположить, что цель, преследуемая автором в этом сочинении, заключалась в создании современной по музыкальному языку партитуры, с возможно большим приближением к глубинной русской православно-певческой традиции. Названные стилеопределяющие черты, конструктивные приемы и особенности строения тематизма, последовательно выдержанные во Всенощной Дмитриева, становятся характерными и для других его хоровых сочинений православной тематики. Эти черты оказываются общими приметами хорового стиля Дмитриева.

## Messe in D

В 1993 году рождается еще одно сочинение Г.Дмитриева на церковно-канонические тексты – *Messe in D* для восьмиголосного смешанного хора и вокального ансамбля. Это произведение, единственное в своем роде у Дмитриева, продолжает искания композитора в хоровом жанре, на этот раз на основе западноевропейской католической традиции.

Возможно, этот стилевой поворот был совершен композитором с целью расширить поле творческого эксперимента, опробовать выразительные средства и принципы формообразования в более широком диапазоне, не сковывая свое воображение рамками правил, норм и традиций, принятых в сфере православной музыки. Как бы то ни было, музыкальный язык нового сочинения, родившегося после завершения Всенощной, существенно отличается от того, который господствовал в предшествующем духовном цикле. Заметно большее

разнообразие применяемых здесь современных выразительных средств, включая авангардные (серийность, алеаторика, микроинтервалика и пр.). В то же время на выбор исполнительского состава и специфичной тембровой палитры нового сочинения повлияла православная певческая традиция. Если в западноевропейской композиторской практике мессы для хора а cappella создавались в эпоху Возрождения, то в отечественной музыке месса для такого состава – пример уникальный.

Функции хора и ансамбля в Мессе Дмитриева довольно четко разделены (хоровые и сольные голоса нигде в цикле не дублируют друг друга). Темы и эпизоды с тщательно прорисованными деталями, рафинированными интонационно-ритмическими рисунками отданы солистам и небольшим группам певцов, тогда как массивно-полнозвучные, динамически насыщенные разделы композиции поручены хору.

Вокальный ансамбль использован автором не только в качестве фактурного пласта, темброво контрастирующего хоровому звучанию или дополняющего его, но и как группа певцов, в определенные моменты замещающая хор. В соответствии с этой функцией ансамбль в Мессе не контрапунктирует хору и не соревнуется с ним, как в классических образцах хорового концерта, а периодически перенимает у него и продолжает тематическое развитие. Складывается впечатление, что порядок чередования исполнительских групп в партитуре определяется сменой планов – крупного (ансамбль) и общего (хор)<sup>75</sup>.

Цикл включает пять частей, по традиции характерных для католической мессы: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. Восьмиголосие использовано автором не столько для расширения возможностей вокальной полифонии или стереофонических эффектов, типичных, например, для двухорного письма, сколько для создания наполненно-плотных звучаний, насыщенно-разветвленной фактуры. Такого состава требуют, в особенности, торжественно-величавые разделы хвалильных песнопений (Gloria, Sanctus), в которых широко применяется техника полигармонических наложений или регистрово уплотненных, сдвоенных аккордовых рядов с дублировками женского хора мужским, мужского – женским.

Иначе говоря, темброво контрастные построения внутри частей цикла, чередуемые с эффектом тембро-колористических сопоставлений, обычных для классических образцов жанра, следуют здесь общему принципу дробления композиции на зоны с различным типом изложения и фактуры. Эпизоды пения солистов и вокального ансамбля имеют функцию разветвления тематиче-

<sup>75</sup> Примечательно, что одна из частей Второй симфонии «На поле Куликовом» носит название «Наплыв» (кинематографический термин, обозначающий плавное приближение камеры к объекту изображения).



ского ствола на несколько линий, тогда как хоровые разделы служат, наоборот, их слиянию, подытоживанию, а в начале у хора – роль экспозиционного зачина, тезиса-провозглашения. Поэтому в хоровой фактуре интонационный строй более лапидарный, а в ансамблевой – более сложный, угонченно-хроматизированный; в одном случае преобладает массивно-аккордовое многоголосие, а в другом – более разреженная фактура с элементами полифонии, диалога, переключки, обилие автономных мелодических линий солирующих голосов. Данный принцип разделения выразительных функций хора и ансамбля последовательно выдержан на протяжении пятичастного цикла.

I часть, «*Kyrie*», построена на контрастном чередовании общехорового экспозиционного изложения темы и сольно-ансамблевого развивающего мотива. В изложении темы I части использован прием вариантно-развивающего мотивного повтора. Каждый раз, начинаясь повторением предшествующего построения, мотив получает видоизмененное окончание, устремляющееся ко все более высокому тону-finalis'у. Так на первом этапе разворачивания напева намечается восходящая линия интонационной динамики. Лежащий в основе данного приема известный классический принцип строения мотива – методом повторяемых, все более удлинённых разбегов при отталкивании от точки мелодического упора – служит здесь постепенному усилению экспрессивности повторяемой молитвы.

В этой части цикла (в православной литургии ей соответствует Ектения – «Господи, помилуй») распеты всего три слова: «*Kyrie, eleison, Christe, eleison*». Тем не менее многовековая традиция христианского богослужения включает множество вариантов певческой интерпретации канонического текста. И если в православных ектениях композиторы ограничивались обычно цепью темброво-гармонических вариаций повторяемого мотива, то в католических и протестантских мессах эпохи расцвета европейской полифонии (у Баха, Моцарта и других авторов) та же молитва разрасталась порой в грандиозные футированные композиции.

После троекратного начального хорового возгласа «*Kyrie, eleison*» слова молитвы подхватываются поочередно несколькими солирующими голосами. Но если у хора слова звучат напевно, с возрастающей экспрессией мольбы от первой фразы к третьей, то в речитативно-отрывистых репликах солистов они напоминают речевые причитания с жалобно-просительным оттенком в хроматически ниспадающих интонациях. И если первые хоровые фразы тональны и поются на определенной высоте, то сольные – высотно приблизительно и прочерчивают лишь направление нисходящей линии глиссандирующего со-скальзывания.

Выразительность речитаций – от затаенно-сдержанного взывания к Творцу до истового, настойчивого заклинания – усилена единовременным контра-

стом: сочетанием их с аккордовыми педалями хоровых групп, создающими плотный гармонический слой – череду поднимающихся все выше созвучий, соответствующих обертоновому ряду от основного тона G<sub>is</sub>, – сначала простых, прозрачных, а затем диссонансно обостряемых вплоть до кластеров. На фоне выдержанных гармоний отчетливее вырисовываются линии мелодического рельефа. Кульминацией первой фазы развития становится троекратное обобщенно-синтезирующее проведение причитального мотива у хора tutti. Интонации, восьмикратно умноженные произвольными аккордовыми дублировками в хоровых голосах, воплотили состояние мистического экстаза.

Широкие glissandi, сменившие хоровую скороговорку, – последняя, экспрессивнейшая вариация в развивающейся середине; они выстроены в единую линию интонирования благодаря связной передаче из одной партии в другую. Причудливо изогнутые интонационные рисунки создают эффект постепенно затухающей волны.

Начало Мессы выделяется и специфичной трактовкой тональности, с тенденцией к прогрессирующей хроматизации. Поэтому, если в первых тактах эффектно сопоставляются минор и мажор (в репризе эти сопоставления дополнены «микстовыми» миноро-мажорными созвучиями), то в диссонансной кластерной концовке «Kyrie» после хроматизированной хоровой скороговорки впервые внедряются элементы ультрахроматического интонационного заострения (четвертитоновые мотивы у теноров, второго альты и первого сопрано). Размывая ясные контуры и интонационные опоры тональности, это окончание служит здесь не столько кадансом, сколько промежуточным звеном, связкой между смежными частями: разрешаясь в начальный аккорд II части – неполное трезвучие, предвещающий его кластер, трактуемый как вводнотоновое созвучие, позволяет ощутить естественность гармонического сопряжения тональных центров I и II частей Мессы (D и C).

Таким образом, систематические переливы от мажора к одноименному минору и обратно в крайних разделах композиции, волна глissандирующих и микроинтервальных смещений, а также наложение высокой и низкой терций лада в репризе оставляет непроясненным ладовое наклонение «миноро-мажорного» «Kyrie».

После сравнительно небольшой I части, исполняющей роль развернутого вступления к циклу, II часть, «Gloria», занимает вместе с III частью положение центрального раздела Мессы, складывающегося из самых крупных, широко развернутых песнопений. «Gloria» латинской мессы соответствует «Славословию великому» православной Всенощной. (Вопрос некоторых догматических разночтений здесь не затрагивается. Для удобства читателей латинский текст при анализе частей Мессы иногда замещен аналогичным по смыслу славянским.)

Самый весомый компонент части – начальная хоровая тема в C-dur, троекратно возвещающая основной тезис: «Слава в вышних Богу». На фоне пульсирующих перекличек в партиях мужских голосов («gloria», «gloria») ее сменяет более мягкое и тоже троекратно распетое продолжение – «и на земли мир, в человецех благоволение». Главенствующая роль первой темы в дальнейшем подчеркнута ее репризным возвращением на словах «Яко Ты еси един свят» (ц. 13) и сходным продолжением «Ты еси един Господь» (ц. 14). Возникающая арка становится важнейшим смысловым и конструктивным элементом части, вокруг которого формируется музыкальное пространство «Gloria».

При этом продолжающие C-dur'ную тему разделы (ц. 1 и 14) имеют различные ладовые оттенки, что позволяет увидеть в конструктивном контуре части черты сонатности. Это впечатление усиливают симметричные разделы «Хвалим Тя, благословим Тя...» и «Иисус Христос» (ц. 2 и 15 соответственно), соотносящиеся между собой наподобие побочной партии в экспозиции и репризе сонатной формы. Однако интонационная структура этих разделов иная – атонально-серийная, возникающая одновременно с введением ансамблевого звучания – квартета солистов. Симметричны и последующие эпизоды – «Благодарим тя, великия ради славы Твоя» (ц. 3) и «во славу Бога Отца» (ц. 16). Эти эпизоды тональны, но принцип организации гармонической вертикали здесь другой, нежели в начале части: аккордовая вертикаль возникает в процессе зеркально-отраженного движения голосов. Таким образом, в структуре композиции оригинально сочетались черты трехчастности и сонатности как формы второго плана. При этом крайние разделы «Gloria» построены на конструктивном сопоставлении трех типов организации материала – тонального, атонально-серийного и полигармонического. Два последние получают развитие в середине части.

Середина «Gloria» (ц. 4-12) построена на чередовании ансамблевых и хоровых эпизодов, контрастирующих между собой не только тембрально, но и по способу организации материала. В целом середина «Gloria» строится как форма сквозного серийного развертывания с вмонтированными в нее тональными хоровыми эпизодами.

Ансамблевые эпизоды атонально-серийны; солисты (а именно, первые голоса каждой группы: первый бас, первый тенор, первый альт, первое сопрано) вступают со своими фразами в свободно-имитационной полифонической манере. При этом каждый голос обладает собственным ресурсом детерминированного варьирования (определяемым ротациями серий) в сложном взаимодействии с развитием других голосов. Вторые партии групп (второй бас, второй тенор, второй альт, второе сопрано) в цифрах 4-6 имитируют своих лидеров в ритмическом увеличении, образуя пропорциональные каноны в приму. Иными словами, они выступают удлинненными «теньями» основных голосов. Их

фоновая роль подчеркнута и динамически: если первые партии должны звучать полнозвучно, в нюансе *forte*, то вторые – как эхо, в нюансе *piano*. В других ансамблевых эпизодах середины «Gloria» (ц. 8, 10, 12) первые и вторые голоса образуют эстафетные цепочки, разделяя длинные фразы на две взаимодополняющие части.

Ансамблю поручены обращения к Богу, к Его непостижимой триединой сути, а также возносимые к Нему прошения – «приими молитву нашу», «помилуй нас». Атональные, переливающиеся звучания голосов ансамбля в прихотливых извивах серийной вязи удачно передают, с одной стороны, надмирность божественных эманаций, с другой, – личностно-индивидуальный характер человеческих упований.

Хоровые же эпизоды гимнически просветленны, торжественны в синхронных моноритмических распевах «Слава в вышних Богу» и др. Они тональны, подчеркнута гомофонны; их звучание – подобное органному – компактно и ровно; слова во всех партиях произносятся одновременно. Возникая большей частью из унисона, они основаны на симметричном противодвижении голосов, мужской и женской групп хора, что позволяет композитору избежать функциональных гармонических сопряжений. Слова, распеваемые хором в середине «Gloria», исполнены глубокого соборного чувства, по-земному весомы и конкретны – «вземляй грехи мира», «седая одесную Отца».

В хоровых разделах выстраивается тональный план композиции, отдельные звенья которого рассредоточены атональными «промежутками», заполняемыми пением солистов: C – G (ц. 3) – As (ц. 7) – f (ц. 11) – C (ц. 13-15) – c (ц. 16). Динамика ладогармонического развития заложена здесь не только в чередовании тональностей, но и в линии качественных преобразований тональной системы на протяжении всей части – от сравнительно простой и ясной к постепенно усложняемой. Так, хоровая экспозиция целиком развернута на тоническом органном пункте C-dur, придающем главной тональности особую прочность, неколебимость господствующих ладовых устоев. Однако чередующиеся разновысотные варианты IV ступени лада создают эффект переменного – лидийско-ионийского мажора, особенно явный в первом разделе песнопения (до ц. 2).

В репризе эта ладовая переливчатость сохранена лишь поначалу (ц. 13), во втором же проведении тема становится чисто диатонической, а роль диссонансно-красочного ее обострения, которую исполняли перечисленные варианты IV ступени, берет на себя пульсирующий далее (ц. 14) органнй пункт на вводном тоне.

В хвалитном разделе песнопения, открываемом распевом «Laudamus», вводится «неправильная» 12-звучная серия, содержащая, помимо группы неповторяемых тонов, еще и два повторенных. Построенная на этой серии мелодия

солирующего сопрано подхватывается другими солистами (ц. 2) в группе канонических имитаций – в транспонированных проведениях от третьего, четвертого, шестого тона:

### Пример 26

[Maestoso vivente]

Messe in D. Gloria.

The musical score for Example 26 is a four-part vocal canon. The Soprano (S.) part begins with a solo marked with a box containing the number '2' and a piano (*p*) dynamic. The lyrics for the Soprano are: [ Lau - da - mus te. The Alto (A.) part enters with a solo marked *mf* and the lyrics: Be - ne - di - ci - mus te. The Tenor (T.) part enters with a solo marked *mf* and the lyrics: a. A - do - ra - mus te. The Bass (B.) part enters with a solo marked *mf* and the lyrics: Glo - ri - fi - ca - mus. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*p*, *mf*).

Близость звуковысотной системы к серии проявляется и в последовании тонов мелодии-темы из приведенного ансамблевого эпизода (ц. 2), и в технике ее полифонической разработки. С неменьшей отчетливостью тема и ее «те-ни» в имитирующих голосах прослеживаются далее в пропорциональном каноне «Domine Deus» (ц. 4-6), а также в канонах с меняющимся «шагом» имитации (цц. 8, 10, 12). Серийная структура тематизма не лишает музыку ансамблей ассоциаций с тональной полифонией, ибо в мелодике преобладают диатонические обороты и интервальные цепочки тонального типа, тогда как хроматизмы в мелодической последовательности почти полностью исключены.

Оживленные «диалоги» солирующих голосов с размашисто-широкими шагами в мелодиях, регулярно передаваемых от одного голоса другому (ц. 12), резко контрастируют протяженным гармониям хора, долгим исонам, оставляющим красочный хоровой шлейф как фон для вычерчивания на нем новых мелодических узоров вокального ансамбля. Плотная стыковка хоровых и соль-но-вокальных эпизодов, с плавным перетеканием и временным наложением контрастных тембров, разных типов фактуры становится важным приемом связывания смежных разделов формы.

Динамизирует репризу постепенное фактурно-гармоническое уплотнение ткани посредством наложения дублировок мелодии. После унисонного изложения ее трехтактового мотива «tu solus Dominus» (ц. 14) попевка дополняется сверху сначала квартовым подголоском, а затем еще более высокой – сексто-

вой – параллелью и звучит в движении параллельными квартсекстаккордами на фоне остигатных реплик мужского хора.

Еще одно средство динамизации репризы – перечашие (как бы спорящие друг с другом за главенство ладового центра) переключки пар голосов – теноров, поющих в чистую квинту, и басов, строящих уменьшенную квинту на вводном тоне. Они образуют вместе индивидуально преломленный композиторской фантазией образ антифонного пения на разных клиросах, с эффектом своеобразного интонационного коллапса звукового пространства, возникающего в отдаленной звуковой перспективе.

В заключительном проведении аккордовой хоровой темы («Cum Sancto Spiritu», ц. 16) восстанавливается принцип конструирования звуковой ткани на основе зеркальной симметрии (как в полигармонических эпизодах экспозиции). Расходящиеся из октавного унисона хоровые голоса, подобно лучам солнца, охватывают одинаковые интервальные отрезки высотно-звукового пространства по разные стороны от звуковой «оси». Гармонии полнятся, обрастают новыми тонами.

Центральное положение в пятичастном цикле Мессы – как по размещению в середине произведения, так и по реальному смысловому значению – занимает III часть, «Credo». Символ веры как ключевой пункт литургии выделен в данном случае, прежде всего, музыкально-драматургически как самая развернутая часть композиции. Фактически она становится кульминацией Мессы сразу по нескольким основным параметрам – протяженности, глубине внутренних контрастов и концентрации разнообразных выразительных средств. К этой части как к некой вершине-источнику стягиваются линии развития цикла.

Важнейшим формирующим фактором части является текст Символа веры. На его музыкальное воплощение, осмысление и раскрытие нацелен весь арсенал конструктивно-выразительных средств, находящихся в распоряжении композитора.

В основе Credo – крестообразная серия (g-a-gis, h-c-b, d-cis-dis, fis-e-f), в которой четыре составляющих ее сегмента являются модификациями единой интонационной ячейки – P, R, RI, I.

Credo начинается дуэтом басов в самом нижнем регистре – «Верую во единого Бога Отца, Вседержителя...». При этом у первого баса звучит основанная на серии (и ее транспозициях в порядке звуков серии) мелодия, складывающаяся из пяти фраз, разделенных паузами, протяженностью в восемь тактов. Второй бас поет тот же текст и ту же последовательность звуков, что и первый, но в увеличении (четвертями), ритмически ровно (без пауз), в более тихом нюансе, на протяжении десяти тактов. Это – «тень» мелодии, удлинненная и выровненная, ее обобщенный равномерно пульсирующий звуковой контур.

Дуэтом басов начат процесс, рассредоточенный на всем протяжении Credo; процесс, обладающий мощным ресурсом интонационного развития и фактурной динамизации в рамках восьмиголосного ансамбля солистов.

Следующее появление ансамблевого пласта относится к ц. 2 и охватывает уже 12 тактов. Дуэт теноров (в аналогичном соотношении «мелодия-тень») начинается словами «Иже от Отца рожденного прежде всех век...» При этом второй бас сначала допевает не уложившиеся в первый десятитакт слова (двойное ритмическое увеличение мелодии отбрасывает «тени», выходящие за пределы «кадра»); далее он имитирует партию второго тенора (канон в октаву со сдвигом в полтора такта), тогда как первый бас реализует «тень теней» – с ее очередным двойным увеличением (половинными длительностями), ритмически непрерывную и равномерную. Так множатся полифонические суб-уровни интонационно единой музыкальной ткани; так пронизывается она символической знаковостью...

Аналогичным образом организовано третье вступление ансамбля: мелодическую функцию сохраняет первый тенор со словами «Нас человек и нашего ради спасения шедшего с небес»; протяженность эпизода (ц. 4) достигает 17 тактов. Четвертое появление этого пласта (ц. 16-17) отмечено подключением двух альтов со словами «И в Духа Святого, Господа, Животворящего...»; эпизод разрастается до 24 тактов. Последнее в Credo появление ансамблевого пласта более компактно (17 тактов), причем со вступлением двух сопрано («Исповедая едино крещение во оставление грехов») восьмиголосная многоуровневая полифоническая вертикаль достигает предельного насыщения – в сложном сплетении бесконечной мелодии, «теней» и их имитаций, голосов, вырастающих из предыдущих эпизодов. В результате последовательного подключения все более высоких голосов достигается мелодическая вершина –  $a^2$  в партии первого сопрано.

Сложно организованная атональная конструкция ансамблевого пласта воплощает – в совокупности всех пяти эпизодов – мистический космос Символа веры: тезисы о Боге Отце, о Святом Духе, об искупительном смысле крещения...

Линейные структуры дискретно-рассредоточенного пласта-процесса, устремленные снизу вверх, можно уподобить восходящей плоскости. В архитектуре она была бы немыслима без вертикальных опор, прочно базирующихся на земле. В Credo подобную роль выполняют рассредоточенные тональные хоровые эпизоды гомофонного склада; как и атональных разделов, их также пять.

Первый эпизод строится по принципу, примененному в предыдущей части (что способствует сближению частей): исходный унисон в результате симметричного противодвижения голосов трансформируется в рамках еди-

ной тональности в многозвучную аккордовую вертикаль у мужского хора: «И во единого Господа Иисуса Христа, Сына Божия, Единородного» (ц. 1).

Контраст этого эпизода предшествующему дуэту басов очевиден: солистам отвечает хор; атональную серийную вязь сменяют тональные вертикали терцовой структуры; полифоническое изложение сопоставлено с гомофонным; слогам, по-разному распетым в партиях солистов, противостоит одновременное интонирование текста хором. При всем том мелодический строй хорового эпизода использует лишь те интервалы (секунды и терции), которые включает серия. Это делает сопоставленные эпизоды интонационно-родственными – подобно двум ипостасям единого явления...

Следующий тональный хоровой эпизод (ц. 3) построен как канон в обращении у теноровой и басовой групп мужского хора (развитие принципа зеркального противодвижения голосов) и продолжает характеристику Бога Сына: «рожденна, несотворенна, единосущна Отцу, Им же вся быша».

В трех следующих хоровых эпизодах воплощена мистика Богочеловека. Так, третий эпизод образует еще более протяженный островок тональной стабильности – 13-тактовое господство F-dur (ц. 12), сменяемое кульминационным *fis-moll*. Распеваемый текст относится ко Христу – «и восшедшаго на небеса, и сядяща одесную Отца». Эпизод построен как канон у женской и мужской групп хора, однако, гомофонная природа вертикалей (септаккорды и их свободные сочетания в рамках общей тональности), а также равномерность движения голосов вуалируют полифоническую конструкцию.

Еще один короткий тональный эпизод (ц. 18), симметричный первому, возникающий, как и тот, из зеркально расщепленного унисона, – воплощение тезиса Символа веры о земной Церкви, учрежденной Спасителем мира, – «во едину Святую, Соборную и Апостольскую Церковь».

Венчает окончание части полигармонический канон двумя рядами параллельных септаккордов с переменным интервалом вступления респосты (ц. 24-26). После двух имитационно изложенных проведений подытоживающее третье сливает женскую и мужскую группы голосов в монолитный синхронно поющий хор. Троекратно повторяется сокровеннейшее человеческое упование, проистекающее из спасительной миссии Христа – «*Et vitam venturi saeculi*». Зона тональной стабильности достигает в итоговом эпизоде 25 тактов.

Итак, тональные эпизоды, рассредоточенные на всем протяжении *Credo*, воплотили динамичную драматургическую линию, связанную с земной миссией Сына Божия. Пять тональных («земных») эпизодов в сложном взаимодействии с пятью атональными («космическими») уравновешивают их, образуя в совокупности два контрастных динамично развивающихся процесса в рамках единого интонационного поля.



Диалогическое чередование серийных (ансамблевых) и тональных (хоровых) эпизодов в начале Credo естественно приводит к их синтезу и перерастанию в новое смысловое качество – «и воплотившагося от Духа Свята и Марии Девы, и вочеловечшася» (ц. 5-7). Здесь примечательно тройное повторение слов «ex Maria Virgine», рождающее кульминационный хоровой унисон fortissimo – «et homo factus est». Обретенный синтез серийного (в партиях сопрано и теноров) и тонального (в партиях альтов и басов) начал настолько важен, что композитор усиливает его смысловое и формообразующее значение с помощью такого действенного приема как фактурно-тематическая арка<sup>76</sup>.

Весь эпизод получает во второй половине части (ц. 13-15) свое симметричное вариативное отображение-усиление со словами «И паки грядущаго со славою судити живым и мертвым, Его же Царствию не будет конца». Здесь также присутствует троекратный повтор важного тезиса («judicare vivos et mortuos»), а итоговый унисон («cujus regni non erit finis») – еще более яркок и весом. Двадцати четырем тактам первого изложения соответствуют двадцать восемь второго. В смысловом отношении аркой подчеркнуты два ключевых и взаимосвязанных в христианском вероучении догмата о первом («и вочеловечшася») и втором (грядущем) пришествии Христа.

В Credo есть еще одна масштабная и значимая в драматургическом и конструктивном отношениях арка, связавшая на расстоянии середину и окончание части.

Середина Credo (ц. 8-12) повествует об искупительной жертве воплотившегося Богочеловека. Она отмечена фактурной *двуслойностью*, характеризующейся предельным функциональным размежеванием женской и мужской групп хора. Поочередно каждая из них образует алеаторический звуковой фон, имеющий четкую серийную организацию, но лишенный темпо-метро-ритмической определенности и потому воспринимаемый как сонористический эффект (авторское обозначение – Senza metro). Группа, свободная от этой задачи, представляет независимый тональный пласт (обозначение – Tempo precedente).

Общность интервалики, составляющей эти слои, остается, пожалуй, единственным фактором их интонационной совместимости. Каждый из слоев имеет сложную полифоническую организацию, основанную на канонической технике. Так, каждый из голосов женской группы хора поет в характере скорбного оплакивания – «Распятого же за ны при Понтийстем Пилате, и страдавша, и погребенна». Каноны при этом организованы не только между четырьмя груп-

<sup>76</sup> Примечательно, что и тональный (фоновый) слой фактуры подчинен логике серийной организации материала: периодически сдвигаемые на разные интервалы октавные педали-исоны двух хоровых партий обрисовывают начальный мотив той же серии, растянутый на 18 тактов.

пами женского хора, но и внутри каждой из групп, поскольку каждая хористка поет и повторяет свой «квадрат» индивидуально-свободно.

Эффект множества струящихся голосов рождает статичное состояние горестного оплакивания (ц. 8-9). Однако, мелодическая структура каждой партии строго очерчена, будучи основанной на модификациях крестообразной серии (I+RI+I). Таким образом, идея распятия и погребения получает в голосоведении знаковое структурное истолкование: как порядок – по отношению к первоначальному, естественному – противоположный и направленный вспять... Тональный хорал «Crucifixus», медленно вырастающий на этом фоне у мужских голосов, изложен в виде зеркального канона у теноров и басов<sup>77</sup>.

Так в рамках темы «Crucifixus» автор дает индивидуализированную интонационную версию Креста, символически запечатленную в мелодическом рисунке. Симметрии фигуры отвечают очертания мелодических линий в партиях мужского хора, поделенных на два фактурных слоя, один из которых имитирует мотивы другого в обращении, по принципу зеркального отражения (данный прием далее аналогично применяется и в эпизоде «Et resurrexit», распетом на сходный мотив) (см. Пример 27 на с. 188).

Следующая фраза «Credo» наступает с хоровым распевом «И воскресшего в третий день по Писанием» (ц. 10-11). По принципу двойного контрапункта алеаторический фон серийных канонов переходит к мужскому хору, тогда как тональная аккордовая вертикаль доминирует у женских голосов. Серийная структура канонов в мужском хоре видоизменена (RI+I+RI), в результате чего они получают преобладающую восходящую направленность, символизирующую идею воскресения.

Весь двуслойный эпизод середины Credo получает полное отображение в его концовке: здесь сходным образом организованы разделы «Чаю воскресения мертвых», «И жизни будущего века» (ц. 20-23). В смысловом отношении арка совершенно оправдана: именно с воскресением Спасителя связано упование на воскресение и жизнь вечную каждого верующего в Него. Показательно, что алеаторические каноны женских голосов основаны в коде на порядке серий RI+I+RI (как и в эпизоде «Et resurrexit tertia die»), тогда как каноны мужских голосов, создающие фон для хорала «Et vitam venturi saeculi», используют последовательность I+RI+I (как это было в эпизоде «Crucifixus»), символически отображая ту тайну, что жизнь будущего века достигается через сораспятие Христу и физическую смерть в веке нынешнем...

Таким образом, двуслойность середины и конца Credo является закономерным драматургическим результатом предшествующих фаз развития: сопо-

<sup>77</sup> Мимолетная аллюзия с музыкой Баха на тот же текст (из Высокой мессы) смягчена здесь звучанием натурального f-moll (в отличие от гармонического минора у классика).

[ Senza metro ]

S.

A.

pas - sus et se - pul - tus est.

- sus et se - pul - tus est.

Tempo precedente

T.

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

B.

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

ставление – объединение – расслоение. Диалогическая горизонталь перерастает в двуслойную вертикаль, в чем находит проявление – уже на макроуровне – определяющий для Мессы принцип крестообразности.

С построением двух параллельных арок уникальная конструкция Credo обретает устойчивость и завершенность.

Два варианта заключительного каданса, следующие один за другим, – хоровой и вокально-ансамблевый – гармонически подготавливают, каждый по-своему, начало следующей части Мессы. Первый из них вводит в тонику cis-moll (тональности, одноименной по отношению к строю светлого «Sanctus»), а второй увенчан восьмизвучным диссонансом, опирающимся на

трезвучие b-moll (параллель к тональности последующей части). Поэтому вступление тоники Des-dur в «Sanctus» оказывается функционально подготовленным.

После самой развернутой и образно-тематически многослойной III части Мессы лучезарно-светлым всплеском звучит IV часть, «Sanctus». С самого начала выделенная доминированием мажорных красок и стабильно выдержанной тональностью Des-dur, эта часть стала зоной максимального просветления колорита, прояснения и упрощения музыкального языка и фактически – светлой кульминацией цикла. Преобладающее здесь пышное гармоническое полнозвучие восьмиголосной хоровой фактуры отвечает безраздельно царящему в музыке настроению праздничной приподнятости в единодушном славлении Творца.

Оstinатный ритм однотипных аккордовых перемещений, имитирующих колокольные раскачивания и повторяемых ровной чередой, с периодическим оживлением основной пульсации размельченными длительностями, укороченными долями, привносит в распев специфичный оттенок колокольной звончатости. Гармонии-звоны мужской и женской групп, перекликающиеся друг с другом в сходных трезвучных субаккордах, отслаиваются в автономные регистровые группы, благодаря синкопированному обострению ритма. Во втором предложении периода возникает сопрановый подголосок, дублированный альтами в октаву, звукоизобразительно имитирующий трезвон малых колоколов. Подобно рефрену в рондо, восьмитактовый период проводится в первом разделе «Sanctus» трижды, каждый раз варьируемый с помощью последовательной ротации двутактов:  $a+a^1+v+v$ ;  $a^1+v+v+a$ ;  $v+v+a+a^1$ . Все три рефрена озвучивают многократно повторенное ключевое слово «Sanctus».

В трех эпизодах славильного раздела главенствующим вариантом фактуры становятся цепочки терцквартаккордов, симметрично изложенные в женской и мужской группах хора. «Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth» («Свят, Свят, Свят, Господь Саваоф») – провозглашает хор ангелов (Ис. 6,3) в первом и третьем (вариантно укрупненном) эпизодах. Фраза «pleni sunt caeli et terra gloria tua» («исполнь Небо и земля славы Твоея») во втором эпизоде звучит дважды. При втором своем проведении параллельное движение терцквартаккордов в женской и мужской группах хора сменяется зеркальным противодвижением, умножающим интонации ликования в возросшем аккордовом многоголосии.

Вторая половина «Sanctus» резко контрастирует первой, торжественно-славильной, по характеру музыки, темпу, типу изложения, композиционной технике.

Сменивший хор ансамбль из восьми голосов трактован по принципу старинного рогового оркестра: вступающие по цепочке парами солисты – каждый со своим слогом или группой слогов – задерживаются на своих тонах, складывающихся в сложно структурированные диссонансные вертикали. По-

рядок вступления солистов следует логике ротации: 2B.-2T.-2A.-2S.; 2T.-2A.-2S.-2B.; 2A.-2S.-2B.-2T..

Автор воплотил апофеоз торжества посредством возносимых вверх, последовательно наслаиваемых от звука к звуку, аккордов-кластеров. Они переводят образ как бы в иное пространственное измерение, поднимая в заоблачные выси.

«Hosanna in excelsis» («Осанна в вышних», то есть «спаси на небе») – трижды поет ансамбль солистов, превращая последовательное (горизонтальное) изложение фразы в одновременное (вертикальное) – еще одно проявление крестообразной матрицы в Мессе (что соответствует и словам, которыми народ приветствовал Господа при его вхождении в Иерусалим.). Эмоциональный строй воплощаемых слов далек от прямолинейной трактовки; в атональных наложениях голосов, ассоциируемых с воскуряемым фимиамом, находят выражение чувства благоговения, поклонения, надежды.

Троекратно выстраиваемые звуковые цепочки, прихотливо изогнутые, меняющие высотный диапазон и интонационную конфигурацию, символизируют отзвуки ангельских труб славы, доносящиеся из необозримых небесных просторов.

Сходным образом организованы и три репризные изложения той же фразы, данные здесь уже в порядке обращения: 2S.-2A.-2T.-2B.; 2A.-2T.-2B.-2S.; 2T.-2B.-2S.-2A..

Срединой этой своеобразной трехчастной формы становится пропорциональный ритмический канон, возникающий у четырех двухголосных групп хора в виде четверной спирали, каждая из которых – в последовании четырех импульсов – воплощает сакральный текст: «Benedictus/ qui venit/ in nomine/ Domini» («Благословен Грядый во имя Господне»). Здесь находит свое выражение еще одна символическая версия Креста.

Составленное из двух контрастирующих разделов, торжественное песнопение «Sanctus» завершается тихо, с эффектом удаления в невидимые миры, и без перерыва переходит в финал Мессы.

V часть, «Agnus Dei», завершающая литургический цикл, наделена функцией композиционно-арочного замыкания, тематического обрамления Мессы. В соотношении с 1 частью финал оказывается тематической репризой цикла, возвращающей первоначальную тему вместе с интонированием нового текста.

Уже первое выступление хора со словами молитвы «miserere nobis» (ц. 1) ассоциируется с началом произведения, представляя его первый мотив в обращении и на тон ниже экспозиционного проведения. Но главная, обрамляющая цикл, тональность возвращается во второй и третьей фразах хора (с теми же словами – ц. 3).

Так молитвенный лейтмотив Мессы, тематически сближающий крайние части и связывающий цикл плотным обручем мотивного обрамления, становится в финале тематическим рефреном.

Два тональных хоровых эпизода «*miserere nobis*» прослоены тремя фрагментами единого ансамблевого пласта. Его тематическая структура выстраивается на основе серии, составленной из 12 гармоник обертонового ряда (в качестве гармонической основы он применялся и в первой части Мессы). «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*» – поет каждый из солистов октета; 12 слогам молитвенного обращения соответствует 12 тонов серийной темы, включающей и повторяющиеся звуки. Ансамблевый пласт организован как восьмиголосный канон, в начале строго пропорциональный. Стартував из единого тонального центра Es, канон – в силу различной скорости движения голосов и освоения ими новых серийных транспозиций – постепенно раскрывается в политональный всер обертоновых цепочек.

Отсюда рождается заключительный раздел части. Хоровой лейтмотив Мессы звучит в партиях женских голосов как молитва о даровании мира («*dona nobis pacem*») в интонационно изначальном варианте. С этого момента тема обретает черты синтетической репризы цикла: с нею сочетается в мягкой двуслойности сольно-вокальный мотив.

Последний, появившись впервые, выделен не только тембром солирующего баса, покаянно повторяющего одну и ту же просительную интонацию («*miserere*»), но и попевкой, выходящей за пределы традиционного хорового строя: распевание заклинательно-причитального мотива в пределах четвертитонового интервала усиливает выразительную экспрессию и обостряет гармоническую вертикаль сочетаниями в рамках микрохроматики.

Высотной опорой, стабилизирующей неординарный строй, становится длительная хоровая педаль мужского хора, фиксирующая квинтовый остов лада и сопровождающая всю цепь контрастных контрапунктов до конца произведения.

Терция тональности D (основной для Мессы, что отражено в ее названии) представлена в окончании части не только минорным и мажорным наклонениями, но и более тонкой градацией – в пределах четвертитона, образуемого чередующимися звуками: на 1/8 тона более высоким, нежели f, и на 1/8 тона более низким, чем fis. Мерцание минора-мажора, намеченное в Кутіе, переносится в концовке «*Agnus Dei*» на более «глубокий» уровень, словно бы открытый окуляром электронного микроскопа. В завораживающе-мистическом окончании Мессы как бы приоткрывается вход в иное измерение, намечен путь к утончению материального.

Работа над Мессой позволила Г.Дмитриеву значительно расширить круг композиционных идей и выразительных средств, применявшихся им в рамках жанра хора а саррелла. Избранная композитором, расширенная трактовка возможностей данного жанра представила современную мессу в заметно обновленном виде и побудила автора экстраполировать некоторые, удачно найден-

ные им, специфичные приемы хорового письма на последующие произведения.

## «Завещание Николая Васильевича Гоголя»

*«Отрадно воздать молитвенное поминовение пред Богом и славу пред людьми... писателю, который выполнил завет Апостола: «Слово ваше да бывает всегда во благодати...» (Кол. 4, 6)*

*(Прот. Иоанн Восторгов о Гоголе)*

*«И хоть бесчувственному телу  
Равно повсюду истлевать,  
Но ближе к милому пределу  
Мне все б хотелось почивать».*

*А. Пушкин*

Из сочинений Г.Дмитриева середины 90-х годов «Завещание Николая Васильевича Гоголя» для чтеца, солистов и смешанного хора (1997) более, чем какое бы то ни было другое, интригует необычностью содержания (написано на слова из мистико-моралистического эссе писателя), своеобразием жанра (синтез духовной и светской музыки) и масштабностью формы: одиннадцатичастная композиция длится около часа. Главное же – оно привлекает глубиной и значимостью этического подтекста, благодаря обращению автора – впервые в композиторской практике – к весьма специфичному пласту гоголевской прозы.

Внимание композиторов, как известно, не раз привлекали драматургия и даже проза писателя. Композиторами-классиками создан целый ряд замечательных опер по Гоголю; хоровые произведения на слова из поэмы «Мертвые души» написали А.Кастальский, Г.Свиридов, В.Григоренко. Почему же Дмитриев обратился на этот раз все же не к художественному наследию Гоголя, а именно к его «Завещанию»?

Внешним побудительным импульсом послужило то обстоятельство, что в 1988 году композитор написал музыку к двухсерийному фильму о Гоголе «Генеральная репетиция», созданному на киностудии им. Довженко (Киев), где звучали хоровые номера на тексты из духовной прозы писателя. С тех пор его не оставляла идея продолжить работу над темой, развив и углубив ее в самостоятельном хоровом произведении.

Новое сочинение на тексты Гоголя – своеобразная «монодрама», которая кое в чем определенно сближается с жанром музыкального жития.

Внутренним стимулом к его созданию было неотвратимое желание по-своему раскрыть в музыке те глубинные, психологические пружины, этические принципы, которые двигали душой художника, определяли строй его личности. Замечено, что в «пограничных ситуациях» (М.Хайдеггер) человек переживает ощущения особого подъема, ясности мышления и подчас бывает способен к прозрениям, невозможным в обычные минуты безмятежного житейского бытия, душевного покоя.

Так же и Гоголь, размышляя о неминуемо приближавшейся кончине, сконцентрировал внимание на вечных, трудноразрешимых вопросах жизни и смерти, не тревожащих человека с такой остротой при размеренно-привычном течении жизни. Писатель оставил своим друзьям-современникам и потомкам интереснейшие размышления о России, гражданском долге, чести, нравственности христианина, зафиксированные им (и впоследствии опубликованные) в его письмах, статьях, заметках, эссе. Однако, став неотъемлемой и, быть может, особенно ценной частью гоголевского наследия, эти мысли долгое время – в течение всего советского периода истории нашей страны – оставались малодоступными широкому кругу читателей; они замалчивались, скрывались в закрытых фондах библиотек, либо интерпретировались в официальной печати с заведомым, намеренным искажением.

С Гоголем сегодня связывают также надежды на грядущее духовное возрождение страны, и вопрос этот стоит весьма остро: «Гоголя называют пророком Православной культуры. Вопрос возврата русской культуры к Святому Православию – это сегодня вопрос жизни России. Дело это Божие, и Гоголь, таким образом, является избранником Его...»<sup>78</sup>.

При этом необходимо учитывать, что физические недомогания писателя, усугубленные обострением его болезни в последний период жизни (1846-1852), укрепили в нем дух православия, усилили потребность к самоанализу, медитации, более интенсивному общению с Богом. Поэтому еще в 1844 году у Гоголя вполне оформляется желание стать духовным писателем. К.В.Мочульский считал, что Гоголю удалось «круто повернуть всю русскую литературу от эстетики к религии, сдвинуть ее с пути Пушкина на путь Достоевского. /.../ Все черты, характеризующие великую русскую литературу, ставшую мировой, были намечены Гоголем: ее религиозно-нравственный строй, ее гражданственность и общественность... ее пророческий пафос и ее мессианство»<sup>79</sup>.

О предпосылках такой эволюции исследователь, в частности, писал: «Всю свою зрелую жизнь Гоголь желал послужить Господу в иноческом звании. Не

<sup>78</sup> Марченко В. «Будьте не мертвые, а живые души». Православный писатель-патриот Н.В.Гоголь. – М., 1998. – С. 49.

<sup>79</sup> Цит. по: Марченко В. «Будьте не мертвые, а живые души». – М., 1998. – С. 27–28.



будучи постриженным, он вел жизнь благочестивого монаха в целомудрии, нестяжании и послушании»<sup>80</sup>.

Об этом (желании стать монахом) есть и свидетельства самого писателя: «Я... теперь больше гождусь для монастыря, чем для жизни светской», «я не рожден для треволнений и чувствую с каждым днем и часом, что нет выше удела на свете, как звание монаха» (1842). О том же рассказывала и сестра писателя, вспоминая, что он «мечтал поселиться в Оптиной пустыни» (Гоголь трижды посещал этот монастырь).

По словам С.Т.Аксакова, «Гоголь шел постоянно вперед; его христианство становилось чище, строже; высокое значение цели писателя яснее, и суд над самим собою суровее»<sup>81</sup>. Поэтому Гоголю духовно были очень близки идеи русской святости. Как в отдаленные времена цари и великие князья перед смертью принимали схиму, так Гоголь задолго до кончины желал стать монахом. Его называли «мучеником христианства» (С.Т.Аксаков).

Это-то и послужило в советское время основанием для различных идеологических спекуляций. Советские литературоведы и эстетики, стремясь дискредитировать всеобъемлющий христианский менталитет позднего Гоголя, представляли его уход в мистику не как естественную духовную эволюцию личности, а как... душевную болезнь (!?!). Тем самым жрецами атеистической пропаганды снижалась или вовсе отрицалась ценность написанного Гоголем в последние годы, а его глубочайшие духовные откровения извращались и выводились за пределы здравого смысла.

Между тем общеизвестная, давно ставшая притчей во языцех, сугубая набожность позднего Гоголя не только не представляла ничего необычайного, из ряда вон выходящего (как это иногда пытались изобразить), но и, даже более того, – была совершенно естественной для истинного христианина, знающего и чтущего пришедшую к нам из Византии древнюю традицию иноческого пострига. Такой исход считался самым достойным для души, готовящейся обрести жизнь вечную.

В Предисловии к «Выбранным местам из переписки с друзьями», написанном летом 1846 года (за пять с половиной лет до смерти), Гоголь, в частности, писал: «Я был тяжело болен; смерть уже была близко. Собравши остаток сил... я написал духовное завещание... Небесная милость Божия отвела от меня руку смерти. Я почти выздоровел, мне стало легче. Но чувствую, однако, слабость сил моих, которая возвещает мне ежеминутно, что жизнь моя на волоске...»<sup>82</sup>.

<sup>80</sup> Марченко В. Цит. изд., с. 50

<sup>81</sup> Марченко В. «Будьте не мертвые, а живые души». – М., 1998. – С. 16.

<sup>82</sup> Сочинения Н.В.Гоголя // Под ред. В.В.Каллаша. Т. 8. Мистико-моралистические сочинения. Изд. Брокгауз-Ефрон. С. 1.

Приведенная выдержка достаточно отчетливо проявляет, в каком душевном состоянии, близком к пограничной ситуации (по М.Хайдеггеру), писались тексты гоголевских завещаний. Предчувствуя близкую кончину, Гоголь в «Завещании» определил, в частности, условия своего погребения. Последняя воля писателя относительно места его захоронения после смерти неожиданно перекликается по смыслу со стихотворным «завещанием» Пушкина, строки которого цитированы в приведенном выше эпитафье. Причем, если с первой половиной пушкинской строфы совпадает по смыслу соответствующий фрагмент «Завещания» Гоголя, то второй половине строфы ближе строки гоголевского «Духовного завещания»<sup>83</sup>.

Так – в сопоставлении заветных дум двух великих современников – обнаруживается еще одна грань их духовной общности, внутреннего единения.

В проповеди богопослушного, благонамеренного поведения и образа мыслей он видел отныне главный смысл своего писательского служения. «Возлагаю... обязанность на друзей моих, – писал Гоголь в своем «Завещании», – собрать все мои письма, писанные к кому-либо, начиная с 1844 года, и, сделавши из них строгий выбор только того, что может составить какую-нибудь пользу душе... издать отдельною книгою. В этих письмах было кое-что послужившее в пользу тем, к которым они были писаны. Бог милостив; может быть, послужат они в пользу и другим, и снимется чрез то с души моей хотя часть суровой ответственности за бесполезность прежде написанного»<sup>84</sup>.

Духовная вершина творческого пути писателя – «Размышления о Божественной литургии» (1843-1851), одно из последних его созданий, написанное, по словам автора, «единственно ради поучения и пользы всех сословий». Правда, в письме к В.Жуковскому от 29 декабря 1847 года Гоголь все же отдавал предпочтение воспитательной функции художественных произведений перед наставничеством назидательно-публицистических эссе: «Не мое дело поучать проповедью, искусство и без того уже поученье. Мое дело говорить живыми образами, а не рассуждениями»<sup>85</sup>.

И все же он пишет «Размышления о Божественной литургии», хочет печатать второе, исправленное и дополненное издание «Выбранных мест из переписки с друзьями», имеющих для читающей публики определенный нравствен-

<sup>83</sup> О постепенной эволюции взглядов позднего Гоголя свидетельствовали некоторые смысловые расхождения между его «Завещанием» и «Духовным завещанием». Если в первом из них предписывалось: «предать же тело мое земле, не разбирая места, где лежать ему..», то второе говорит о месте захоронения более определенно: «Я бы хотел, чтобы тело мое было погребено если не в церкви, то в ограде церковной и чтобы панихиды по мне не прекращались» (Сочинения Н.В.Гоголя. Т. 8. Цит. изд., с. 349).

<sup>84</sup> Сочинения Н.В.Гоголя. Т. 8. Цит. изд., с. 10.

<sup>85</sup> Цит. изд., с. 345.

но-поучительный смысл. Во всем этом очевиден повышенный интерес к душе, объясняющий у позднего Гоголя перенесение акцента с художественного творчества на духовное просвещение – в соответствии со своеобразно понимаемой миссией писателя-проповедника, учителя жизни.

В этих своих писаниях Гоголь, по мнению В.Каллаша (редактора и автора вступительной статьи к цитированному тому собрания сочинений), «отстаивает право морализации... настолько глубоко была заложена в его душу потребность проповеди...»<sup>86</sup>.

Вместе с тем «учительство», назидательно-поучающий тон отнюдь не связывались в данном случае Гоголем ни с высоким званием, ни с просветительской миссией писателя. «Да вспомнят мои соотечественники, – указывает он, – что, и не бывши писателем, всякий отходящий от мира брат наш имеет право оставить нам что-нибудь в виде братского поученья...».

Оригинальность и ценность композиторского замысла Г.Дмитриева заключается именно в выдвижении на первый план серьезнейшей этической проблемы – нравственного совершенствования личности, стремления к сближению с Богом. Кажется, со времени создания последней кантаты С.Танеева «По прочтении псалма» (1915) такая задача в отечественной внецерковной музыке (включая и концертно-духовную литературу) еще не ставилась.

В новом сочинении внимание привлечено к той стороне личности Гоголя, к тем его размышлениям и переживаниям, которые современному читателю и слушателю мало известны; в центре внимания оказывается духовная основа, нравственный стержень, глубинная сущность личности, то есть как раз то, про что многие авторы художественных произведений нередко забывают.

Литературной основой опуса стал полный текст «Завещания» Гоголя (см. «Выбранные места из переписки с друзьями», ч. I), дополненный фрагментами его духовной прозы и каноническими православными текстами. Эти писания характеризуют автора как глубокого христианина: смирение гордыни, забота о благе ближних, беспощадное обличение собственных слабостей и недостатков (не исключая и критику своих художественных произведений). По некоторым признакам данный текст приближается к жанру духовной исповеди<sup>87</sup>.

<sup>86</sup> Там же, с. 11. Цитированное суждение, казалось бы, вступает в противоречие с приведенной выдержкой из письма Гоголя к Жуковскому, в котором писатель недвусмысленно отрещивается от намерения «поучать проповедью». Тем не менее его поздние эссе и статьи отнюдь не лишены – и в этом нельзя не согласиться с В.Каллашем – проповеднических устремлений. Такая двойственность отражала реальную противоречивость или, точнее, разноплановость, многофункциональность творчества, духовно-созидательной энергии позднего Гоголя.

<sup>87</sup> Почувствовав в этих текстах особый, глубинный духовный смысл, П.Плетнев даже назвал «Переписку» Гоголя «началом собственно русской литературы».

Это-то, в первую очередь, и привлекло композитора, решившего запечатлеть в музыке непривычный, неведомый многим облик Гоголя – и как великого писателя, и как глубоко верующего человека.

Здесь, в этой исповеди души, уже готовый взлететь от бренного земного мира ввысь, в изобилии разбросаны зерна глубоких истин, ценнейшие крупички откровений, прозрения мыслителя, каких не встретить в самых тонких его художественных произведениях. Ибо «нужно помнить, – говорит Гоголь, – что человек, лежащий на смертном одре, может иное видеть лучше тех, которые кружатся среди мира»<sup>88</sup>.

Готовящийся к последней исповеди художник делился с соотечественниками своим «предслышанием загробного величия... духовных высших творений Бога...». Дивные плоды этого чудесного, особенного писательского видения и слышания сумел почувствовать композитор и талантливо воплотил в своей музыке. Главным объектом музыкального воплощения на этот раз становится не что иное, как проявление истинной религиозности, требовательности добропорядочного христианина – всего того, что получило отражение и в серии публикаций – статей, писем, эссе позднего Гоголя («О любви к Богу и самовоспитании», «Светлое Воскресение», «Христианин идет вперед» и др.).

Поэтому обращение композитора к данной теме, равно как и избрание им «Завещания» в качестве литературной основы музыки, следует считать не только художественно-эстетическим, но и – в еще большей степени – нравственно-идеологическим высокозначимым актом<sup>89</sup>.

Иначе говоря, Дмитриев в своем сочинении предпринял попытку «возвратить» слушателю именно того позднего Гоголя, – христианского мыслителя, который в СССР оставался под запретом в течение многих десятилетий. И в этом – несомненная заслуга композитора. Отсюда – и неожиданный, на первый взгляд, выбор вне- или, точнее, надхудожественной литературной основы музыки, и ее чисто певческое – с характерной тембровой окраской – воплощение (хор а cappella).

Размеренное чередование пунктов гоголевского «Завещания» позволило композитору органично совместить их со структурой циклической музыкаль-

<sup>88</sup> Примечательное продолжение получила эта мысль в другой композиции Г.Дмитриева (на стихи А.Майкова), запечатлевшей праведника, лежащего на смертном одре (здесь уже не в переносном, а в прямом смысле) – в I части «Симфонии ликов», «Видение святого благоверного князя Александра Невского».

<sup>89</sup> Примечательно в этой связи, что почти одновременно с созданием «Завещания» Дмитриева выходит в свет и цитированная выше брошюра В.Марченко о Гоголе «Будьте не мертвые, а живые души» (М., 1998), сопровождаемая напутственными словами патриарха Алексия II: «Нашим современникам открывается подлинный лик Гоголя как великого духовного писателя России».

ной композиции. При этом более пространные и многослойные по содержанию «пункты» делают естественным их смысловое подразделение, внутреннюю разбивку при музыкальной реализации замысла. В результате семь пунктов гоголевского «Завещания» распределены по одиннадцати частям музыкального цикла. То, что музыкальная форма произведения естественно связана со структурой литературной первоосновы, отмечал и сам композитор (см.: 8, с. 15).

Принципиальным было решение Дмитриева интерпретировать «Завещание» как духовный акт, избрав для этого, наряду с авторской прозой, канонические тексты православных песнопений. Поэтому избранный состав исполнителей соответствует традициям православного богослужения, и концертное исполнение приобретает *литургический характер*. Это вполне согласуется по смыслу с характеристикой «Завещания», которую дал ему сам Гоголь. По его словам, в «Завещании» «судишь себя строго, потому что готовишься предстать на суд пред Того, пред Которым ни один человек не бывает прав» (цит. изд., с. 239).

Традиции духовных песнопений своеобразно преломлены и в музыкально-тематической ткани цикла. Причем в ней нет черт какой-либо стилизации, цитат или аллюзий старинных распевов; здесь налицо современная интерпретация литургических песнопений. По ряду жанровых признаков монументальный опус Дмитриева приближается к тому типу концертной литургии, в котором возгласения священника и дьякона (здесь им композиционно соответствуют монологи чтеца) периодически сменяются хоровыми песнопениями. Четыре из них написаны на канонические богослужебные тексты: «Возбранный Воеводо» (I) – кондак I из «Акафиста Сладчайшему Господу нашему Иисусу Христу»; «Плачу и рыдаю» (II) – из православной панихиды; «Блаженны» (VIII) и «Отче наш» (XI) – из Евангелия; остальные семь – на слова Гоголя.

Вообще определенная близость строения партитуры и характера музыки к самому типу православной литургии, возможно, подсказана наличием у позднего Гоголя произведения, вдохновленного духом истинного православия: «Размышления о Божественной литургии».

В музыкальном прочтении молитв композитор исходит, прежде всего, из индивидуального ощущения смысла интонируемого слова, поэтому простые и ясные диатонические мотивы (стилистически более близкие к церковным) чередуются, прослаиваются экспрессивно утонченными хроматическими, а консонансные аккорды – терпкими диссонансами. Здесь налицо разнообразные приемы композиции, синтез элементов разных техник: додекафонно-серийной (части III, VII, X), тональной, модальной, алеаторической... Особую характерность гармониям придает преобладание не трезвучий (как в классической тональности), а их обращений. Оттенки гармонического колорита обогащает

двуладовость – колебания устойчивости на грани параллельных мажора и минора.

Партитура структурно скрепляется интервально-конструктивным стержнем – мотивами с симметрично-поступенным противодвижением двух пар параллельных секст (в крайних хоровых партиях). Прием встречного симметричного движения женских и мужских голосов выдержан как ведущий конструктивный принцип в IX, XI и других частях цикла.

«Завещание» – произведение синтетическое не только по жанру и стилю, но и по способам выразительного произнесения слова. В нем на равных соединены речевая декламация и хоровое пение как взаимодополняющие виды искусства. Взаимоуглубляющие здесь друг друга, оба эти компонента исполнительского ансамбля равноправны. Так, попеременно выходя на первый план и чередуясь, исполнители – хор и чтец – дополняют друг друга, передавая слушателю многозначимую информацию разными средствами. Чтец непосредственно выступает от лица писателя, тогда как хор, раскрывая речевое повествование, дает дополненный музыкальной интонацией, обобщенный образ, подчеркивая и выразительно выделяя те оттенки и тонкие движения души, которые невыразимы вне музыки.

В хоровых распевах углублен духовный смысл и воплощен тот эмоциональный подтекст речи, который недоступен актерскому речевому произнесению. Размышления писателя о душе и духовном содержании, о жизни и смерти подсказали композитору введение духовных песнопений как самого органичного в данном случае музыкального материала, вполне отвечающего идейной сути «Завещания». Канонические богослужебные тексты у хора, чередующиеся с речевыми эпизодами в партии чтеца, напоминают о глубинном подтексте писательских размышлений (среди которых особый пласт образуют молитвы, в том числе распеты в IV, V, X частях цикла). Они раскрывают дух веры, которым пронизана каждая фраза гоголевского «Завещания». Прием подобного чередования или (иногда) контрапунктирования двух таких разнотипных слоев партитуры, какими являются речевая декламация и хоровой распев, встречается в современной музыке крайне редко.

Начальные песнопения, написанные на церковно-канонические тексты, «Возбранный Воевода» (I), «Плачу и рыдаю» (II), звучат после прочтения первых «пунктов» писательского завещания и погружают слушателя в мир православного певческого искусства. В музыкальном языке, стилистике тематизма отражены характерные черты церковных напевов: преобладание диатоники, ясность тональных гармоний, при опоре на терцовую аккордику. Вместе с тем и здесь, в образной экспозиции цикла, автор не отказывается подчас ни от эпизодически вводимых утонченно-хроматических оборотов в мелодии, ни от экспрессивных, терпко-диссонансных сочетаний, как например, те, в которых воплощена высокая скорбь панихиды (начало II части):

Пример 28

Завещание Н. В. Гоголя. II.

Скорбно

ff

S. Пла - чу и ры - да - ю,

A. Пла - чу и ры - да - ю,

T. Пла - чу и ры - да - ю,

B. Пла - чу и ры - да - ю,

p

ff

1

ег - да по - мыш - ля - ю смерть и виж - ду

ег - да по - мыш - ля - ю смерть и виж - ду

ег - да по - мыш - ля - ю смерть и виж - ду

ег - да по - мыш - ля - ю смерть и виж - ду

III часть, «Друзьям моим», выделяется наиболее последовательным применением техники серийной композиции. Вводимая здесь с самого начала двенадцатитоновая тема-серия «Иисусе, Сыне Божий, помилуй мя» становится конструктивным ядром и основой всего последующего развития части.

Примечательно, что в этой покаянной молитве – двенадцать слогов, и это подсказало автору музыкально-конструктивную идею – использовать додека-

фонную серию в качестве основной темы песнопения (число звуков темы в каждом ее проведении соответствует количеству интонируемых слогов).

Кроме того, структура темы складывается из симметрично выстроенных четырех сегментов-трихордов (восходящего прямого, его обращения, затем ракохода и обращения ракохода), из которых два срединных представляют звенья с нисходящим движением по целым тонам в диапазоне большой терции, а обрамляющие крайние сегменты – тот же тип конструктивной ячейки с восходящим движением. Избранная структура и рисунок серийной мелодии представляют собой глубокое воплощение в музыке фигуры Креста:

### Пример 29

Завещание Н. В. Гоголя. III.

#### В мягком движении. Текуче

Музыкальный пример 29, «Завещание Н. В. Гоголя. III.», представляет собой вокальную партитуру для хора. Музыка написана в G-мажоре, 4/4 такта. В первом разделе (системе) участвуют четыре голоса: сопрано (S.), альт (A.), тенор (T.) и бас (B.). Все голоса поют на одной высоте, что подчеркивает текучесть и мягкость движения. Текст: «И - н - су - се, Сы -». Во втором разделе (системе) показана мелодия для одного из голосов (сопрано), с текстом: «не Бо - жий, по - ми - луй мя.». Мелодия строится на основе двенадцатитоновой темы, уложенной в двенадцатитактовое построение. Музыкальная символика числа 12 проявляется в структуре мелодии, состоящей из двенадцати звуков, образующих фигуру Креста.

Символика числа 12 распространяет свое влияние и на другие компоненты формы: двенадцатитоновая тема уложена в двенадцатитактовое построение. В то время как хор распекает православную молитву, солирующий бари-



тон (вступающий в начале второго проведения серийной хоровой темы) «с чувством» (ремарка автора) поет слова обращения Гоголя к друзьям. Вариационное развитие и динамика формы поддерживаются не только постоянным обновлением интонационного рисунка мелодии солиста, но и лежащим в его основе транспонированием темы-серии.

IV и V части, «*Молитва*» и «*Я совершу*», также написаны на слова Гоголя и дают индивидуальные варианты молитв, творимых хором от лица Гоголя. Первая из них – истово-страстное обращение ко Господу с просьбой о спасении бедных людей. Экспрессия чувства выражена в серии повторов-заклинаний, когда в стремительной скороговорке-речитативе вдруг прорывается долго накапливавшаяся, сдерживаемая энергия высказывания.

Неторопливая молитва V части, обращенная к ангелу-хранителю, по контрасту с предыдущей выдержана в настроении сосредоточенно-тихой медитации, мечты о великих свершениях предстоящей жизни – в настроении, типичном для гоголевских лирических отступлений.

Ярчайшим в цикле образным контрастом отмечен переход от V к VI части, «*Дьявол выступил уже без маски в мир*», ибо здесь, в этом резком сопоставлении сталкиваются две извечно противоборствующие сферы – добра и зла, Божественного и сатанинского начала. Данный контраст выражен в музыке разными выразительными средствами. В отличие от первых пяти частей, наполненных живой певческой интонацией, в VI части страшный разгул бесовщины, происки нечистой силы запечатлены в сухо-скандированном (зловещим шепотом или говором) речевом произнесении слов, мефистофельских нащепываниях и гротескных скороговорках (хоровая синхронная ритмодекламация).

Своеобразным интонационным знаком, вводимым после медленно-распевного хорового вступления к VI части, служит оголенно-угловатая тема-серия, характеризующая приход Сатаны. Уступообразно поднимающийся трехзвучковыми сегментами-секвенциями, с хроматически извивающимися очертаниями (на стыках сегментов), двенадцатитоновый ряд вариантно повторяется далее в модификациях серии (инверсии, ракоходе и инверсии ракохода). При этом серия звучит во всех проведениях производных вариантов оголенно, без сопровождающих контрапунктов, и эта ее угловатая схематичность, освобожденность от гармонических одеяний делает появление скрываемого за ее личиной зловещего персонажа подчеркнуто-характеристичным.

Светлое настроение, ярко оттеняемое предшествующей «сатанинской» беспросветностью, сразу же утверждается и доминирует в кульминационной, VII части, «*Начало любви*». Правда, контраст непосредственного сопоставления двух смежных тем или типов изложения несколько смягчен прослаиванием музыки речевыми монологами, каждый из которых программно предвосхи-

щает последующее за ним песнопение. Тем не менее, настроение, общий тонус высказывания определяются в цикле именно музыкой.

Лирический настрой воцаряется в первых же фразах части: «Соотечественники! Я вас любил...». Переключки с образностью классических романсов «провоцируют» появление и в музыке соответствующих словам интонационно-стилевых «откликов», аллюзий с золотым веком русского искусства. В отдельных интонационных рисунках вполне различимы, например, аллюзии из романсовых мелодий Глинки, Чайковского, М.Яковлева<sup>90</sup>.

Стилевые ассоциации с музыкой Чайковского улавливаются не только в характерных интонационных оборотах, но и в секвентном продвижении мотивов (излюбленном классиком) – к примеру, в нисходящей секвенции с секундовым шагом двуктового звена (см. Пример 30 на с. 204)<sup>91</sup>.

Однако, отголоски романса, слышимые в начале VII части, как вскоре выясняется, столь же далеки от него по сути, как и сама любовь, о которой говорит Гоголь, от интимного чувства. Она распространяется все более вширь – сперва на друзей-соотечественников, а затем и на всю Россию. Сострадание к ней, по Гоголю, – «есть уже начало любви».

В примере 30 обращает также на себя внимание последовательно выдерживаемая симметрия мелодических рисунков хоровых партий, наблюдаемая одновременно в нескольких планах: в соотношениях внутри пары крайних, пары средних голосов и обеих однородных пар (женских и мужских партий) между собой. Эта особенность голосоведения становится типичной для данного цикла и доминирует в тех его частях и разделах, где на первый план выступает лирическая кантилена – IX, XI, отчасти II.

Особое выразительное значение имеют в цикле устойчивые ритмоформулы многократно повторяемых мотивов, вырастающие подчас из интонаций смиренной мольбы, вкрадчивой просьбы («Господи, Господи...» в V части) и перерастающие кое-где в молитвенные обращения или настойчивое утверждение истины. Присутствуя в разных сочинениях, данный прием становится общим признаком, чертой стиля Дмитриева («Ваня блаженненький...» – II часть «Старорусских сказаний», «Не в силе Бог, а в правде» – I часть «Симфонии лицов» и др.).

Весьма своеобразна по форме VIII часть, «Блаженны». Положенные в ее основу слова Нагорной проповеди Христа трактованы в музыке нетрадиционно<sup>92</sup>. Песнопение построено в оригинальной форме – современной модификации

<sup>90</sup> В 4–8-м тактах узнаваема подхватываемая разными голосами ритмоформула лейтмотива «Я вас любил» из одноименного, широко популярного романса М.Яковлева на стихи Пушкина.

<sup>91</sup> Сам композитор отмечал и в музыке IX части аллюзию с Шестой симфонией Чайковского.

<sup>92</sup> Особое внимание уделено тексту «Блаженны...» и в «Размышлениях о Божественной литургии» Гоголя, где каждая фраза Нагорной проповеди Христа снабжена авторскими комментариями.

# Пример 30

Завещание Н. В. Гоголя. VII.

[Энергично, значительно]

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех голосов (Soprano, Alto, Tenor, Bass) и basso ostinato. Все голоса играют на пиано-пиано (*pp*). Темп и характер исполнения: [Энергично, значительно].

Литературный текст (русский): Лю- бил то - ю лю- бовь - ю, ко - то - ру - ю не вы -

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех голосов (Soprano, Alto, Tenor, Bass) и basso ostinato. Все голоса играют на пиано-пиано (*pp*). Темп и характер исполнения: [Энергично, значительно].

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех голосов (Soprano, Alto, Tenor, Bass) и basso ostinato. Все голоса играют на пиано-пиано (*pp*). Темп и характер исполнения: [Энергично, значительно].

Литературный текст (русский): ка - зы - ва - ют, ко - то - ру - ю мне дал Бог,

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех голосов (Soprano, Alto, Tenor, Bass) и basso ostinato. Все голоса играют на пиано-пиано (*pp*). Темп и характер исполнения: [Энергично, значительно].

вариаций на basso ostinato, где неизменная мелодия баса, составляющая прочный каркас композиции, во-первых, транспонируется в каждом проведении в порядке чередования тонов серии и, во-вторых (после двенадцати проводений – от каждого звука серии), еще 12 раз (с передачей в другие голоса) звучит в обращении. В то же время остальные голоса представляют собой свободные кон-

трапунктические наслоения на главный тематический «остов». Так складывается многомерное музыкальное пространство.

Данная двенадцатитоновая тема-серия, впервые появившаяся в I части (а затем и в III, IV), имеет символическое значение: очередное молитвенное обращение к Христу напоминает имя Того, из чьих уст звучит на горе проповедь для окруживших Господа учеников.

Благодаря варьированию высотного уровня басовой мелодии вместе с изменениями гармонической надстройки, при неизменности интонационного рисунка басов, создается динамичная музыкальная композиция. Она увенчивается торжественно-звонной кодой на словах «радуйтесь и веселитесь» (ремарка в партитуре: «наподобие колокольного трезвона»), причем гармонические эффекты, имитирующие раскачивание массивных колоколов, картинно дополнены графически четкими рисунками высотных линий партитуры: простой мотив целотонового опевания устоя (звукоиллюстрация качания – на сей раз в горизонтально-линейном аспекте) дан во встречном противодвижении мажорных трезвучий светлого верхнего (женские голоса) и матового низкого (мужского) хоровых пластов.

Образующиеся красочные полигармонии в сочетании с ритмической асинхронностью контрапунктируемых субаккордовых «этажей» получают дополнительное ритмотембровое расцвечивание (здесь они ассоциируются с русским стилем И.Стравинского).

Главной кульминацией цикла становится IX часть, *«Будьте не мертвые, а живые души»*. Завет Гоголя, явно перекликающийся с названием его крупнейшего художественного произведения, можно рассматривать как главную мысль всего творчества писателя, которую ему не удалось до конца развить в поэме. Поэтому она приобретает особое звучание в музыкальном произведении. Высокая значимость распеваемых слов начального тезиса, вынесенных в заглавие части, музыкально подчеркнута рядом вариантных повторений этой важнейшей шеститактовой фразы. Здесь она излагается трижды с консеквентными перемещениями по секундам вниз.

Заглавная фраза песнопения «Будьте не мертвые, а живые души» не случайно многократно повторяется, становясь основой длительного интонационно-варьирования; она и композиционно, и по смыслу оказывается ключевой в произведении. В заметке о героях первого тома «Мертвых душ» Гоголь, по мнению исследователя, «проследживает процесс превращения живой души в мертвую: постепенно человека охватывают пошлые привычки света, условия, приличия... А как попробуешь, – говорит Гоголь, – добраться до души, ее уже и нет; окаменевший кусок»<sup>93</sup>.

<sup>93</sup> Марченко В. «Будьте не мертвые, а живые души». – Цит. изд., с. 22.

Другая концептуальная идея, сменяющая первую в хоровом распеве, – «Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом» – также интонационно варьируется в музыке, на этот раз с транспонированием мелодии на септиму вверх при каждом из последующих проведений, динамически все более насыщаемых плотностью хоровых гармоние-тембров и громкостью звучания.

Наконец, заключительный возглас «И всяк прелазай иначе есть тать и разбойник» завершает композицию устрашающе-инфернальным фугато. Такое образное наклонение придано краткому полифоническому эпизоду возратившейся (впервые после VI части) «дьявольской» темой-серией, проводимой в виде стреттно взлетающего вверх вихря мотивов-сегментов, передаваемых по восходящей цепочке от одной хоровой партии к другой.

Гоголь, как известно, записывал многие свои молитвы, в том числе стихотворную «Песнь молитвенную ко Пресвятой Деве Марии Богородице»<sup>94</sup>. Среди них – и та, интонируемая в X части, которую Гоголь записал за несколько дней до смерти: «Помилуй меня грешного, прости, Господи! Свяжи вновь Сатану таинственную силою неисповедимого Креста...». И здесь гротескно изломанная сатанинская тема сталкивается в музыке с темой Креста...<sup>95</sup>

Умиротворяюще тихий финал на канонический текст молитвы Господней, «Отче наш» (XI), звучит как разрешение предшествующих смысловых коллизий. Самобытную характерность и некоторую загадочность придает музыке тональная неопределенность, двуладовость напева, постоянно колеблемого между минором и параллельным мажором (этот принцип присущ и некоторым другим частям цикла, например, VII, но в финале он проведен наиболее последовательно). Симметрично располагаемые в крайних фактурных пластах, противоположно перемещаемые пары параллельных секст, нивелируя традиционные функциональные тяготения, подчеркивают ладовую переменность.

Только в коде из двух равноправных ладовых опор верх берет минорная тоника, звучащая как застывший фон по отношению к заключительной молитвенной псалмодии солирующего альты.

Итак, предпринятое в «Завещании» ГДмитриева обращение к медитациям позднего Гоголя вновь раскрывает перед нами и музыкально «оживляет», обогащает своеобразными выразительными нюансами обширный духовный потенциал великого художника, чудесный, богатый кладезь житейской мудрости.

Некоторые исследователи связывают также с именем Гоголя нынешнее и будущее возрождение в России идеалов святости: «В мире горнем, у Престола Божия предстоит о нас великая рать Святой Руси, рать предков наших. Они

<sup>94</sup> Впервые опубли. в изд.: Собрание листков для душеполезного чтения. Благословение Святого Афонского Ильинского скита. Одесса, 1896.

<sup>95</sup> Интонационное сближение этих тем передает здесь ту тайну, о которой писал Ф.Достоевский.

пред Богом, они с нами. Они – и в писаниях, в трудах своих, оставленных нам во славу Божию. /.../ И Гоголь как русский христианский подвижник и политик может и должен послужить возрождению Святой Руси, столь много претерпевшей...»<sup>96</sup>

Постижение глубинного смысла «Завещания» Гоголя–Дмитриева значительно приблизило бы внимательного слушателя к разгадке тайны смысла жизни. «Завещание» – быть может, лучшее из написанных Дмитриевым до сих пор произведений. Это далеко не первый опус композитора в рамках православной музыки. Но в нем проявилось качественно иное – складывающееся уже в постсоветском сознании – понимание этического идеала личности, повышенное внимание к ценнейшим крупницам из духовного опыта прошлого, – поэтому он соответствует более высокой ступени в творческой эволюции автора. Здесь налицо – его духовный рост и профессиональное возмужание.

Благодаря оригинальной музыкальной интерпретации уникального литературного памятника «Завещание Николая Васильевича Гоголя» приобретает остро современное художественно-публицистическое звучание.



---

<sup>96</sup> Марченко В. Цит. изд., с. 8.

## *Глава четвертая*

### **ПЕСНОПЕНИЯ СВЯТЫМ**

70–80-е годы в СССР были отмечены значительными сдвигами в компози-торском и слушательском сознании – самыми радикальными за годы совет-ской власти. Они были инициированы, прежде всего, глубокой, постоянно на-раставшей внутренней потребностью в восстановлении связей с исконными духовными истоками и опорами национального певческого искусства, при не-котором ослаблении сопротивления, идейного прессинга государственной цензуры. После так называемой хрущевской «оттепели» процессы обновления духовной жизни общества, корректировки устаревших положений эстетики социализма стали протекать все более интенсивно и стремительно.

В рамках нового пробуждения широкого интереса к духовной тематике в искусстве ключевое положение вскоре занимает свято-подвижническая тема. Проблематика святого подвига, «умного делания» всегда занимала центральное положение в агиографии и истории Церкви, была ведущей в иконографии. Привлечение к ней внимания современных композиторов, постепенное нара-стание интереса с их стороны, особенно заметное в последней четверти XX ве-ка, свидетельствовало о существенном сдвиге в трактовке этического идеала, изменении духовных ориентиров личности творца – литератора, музыканта, художника.

В русле возрождающегося интереса к образам святых и теме святости в со-временном искусстве России появляется и группа сочинений Георгия Дмитри-ева 80–90-х и 2000-х годов. Это, прежде всего, три хоровые симфонии («Пра-ведная Русь», «Симфония ликов», симфония тропарей «Земля высока»), кантата «Преподобный Савва игумен», а также оратория «Из «Повести временных лет»» (отчасти), хор «Равноапостольному князю Владимиру», «Куликовский трип-тих». Написанные в разные годы, на основе разных литературных источников, они объединяются общей идеей и воспеванием широко известных, издавна почитаемых святых, чьи деяния и подвиги стали частью русской истории.

На рубеже 80–90-х годов, накануне распада СССР – в переломную эпоху, отличавшуюся, как известно, небывалой широтой, большим разбросом мнe-

ний, часто сталкивающихся, диаметрально противоположных точек зрения на один и тот же предмет, – высказывалось немало и укоряющих суждений по поводу участвовавшего обращения отечественных композиторов к жанрам православной духовной музыки в своем творчестве. В связи с этим часто говорили о моде на культовые сочинения, нередко обвиняли авторов, впервые обратившихся к сочинению духовных песнопений, в лицемерии, фальши, двуличии, спекуляции и прочих грехах, забывая при этом, что оживление этой, некогда насильственно отторгнутой ветви национального искусства от древа нашей культуры – процесс объективный, закономерный и потому необратимый и радующий, приносящий надежду на грядущее духовное просветление. Поэтому естественное тяготение современных русских композиторов к духовной тематике, разумеется, достойно в целом отнюдь не порицания, а поддержки и одобрения.

В художественном творчестве 80–90-х годов происходит идеологическая переориентация многих художников, ключевым звеном которой становится смена идеала. Еще ранее – в середине века – народ как главная движущая сила истории (согласно марксистскому пониманию динамики исторического процесса) в советском искусстве был несколько потеснен, отодвинут в тень вождами, полководцами, предводителями массовых, народных выступлений. А в произведениях 70–80-х годов вместо сильной личности героя, бунтаря-одиночки или лидера крестьянских восстаний (Разина, Пугачева) либо грозного царя-тирана на первый план все чаще выступают святые князья-страстотерпцы Борис и Глеб, Андрей Боголюбский, Михаил Черниговский; борцы за религиозную идею (протопоп Аввакум) либо слабые, но праведные цари. В репертуаре театров растет число пьес, посвященных таким царям; ставятся или возобновляются спектакли о царях-праведниках: «Царь Федор Иоаннович» А.Толстого (с замечательной духовной музыкой Г.Свиридова); «Павел I» Д.Мережковского, «И аз воздам» С.Кузнецова (о Николае II).

В те же годы популярной личностью становится Андрей Рублев: после посвященного ему двухсерийного фильма А.Тарковского (1968) именем древнерусского иконописца названы Концерт-картина К.Волкова, Вторая симфония О.Янченко, партесный концерт В.Беляева.

Восстанавливаемое отношение к святости как к истинному христианскому идеалу, характерное для России конца XX века, отразилось и в тематике, духе многих современных хоровых сочинений. Оно подтверждает поэтическое пророчество Н.Лумилева, высказанное еще в начале столетия:

С протянутыми руками,  
С душой, где звезды зажглись,  
Идут святыми путями  
Избранники духов ввысь.



И после стольких столетий,  
Которым название – срам,  
Народы станут, как дети,  
Склоняться к их ногам.

За последние 15–20 лет наибольшее внимание уделялось композиторами России духовным подвигам и благородным деяниям святых – великих князей. И это не удивительно: во-первых, потому, что в их лице совмещались функции крупного исторического деятеля, защитника отечества – с одной стороны, и святого подвижника, борца за православную веру – с другой. Во-вторых, именно князья в эпоху татарского ига постоянно находились как бы меж двух огней: всепожирающим, испепеляющим огнем вражеских набегов и живым пламенем святой веры, теплящимся огнем зажженной свечи. Они принимали на себя основной удар и бремя великой жертвы – во имя спасения вверенных им подданных, своих близких.

Таков был жертвенный подвиг святых князей Александра Невского, Михаила Черниговского, приехавших в Золотую Орду и тем самым рискнувших отдать себя на заклание. Иначе – в результате заговора – погиб святой князь Андрей Боголюбский. Духовные подвиги этих князей запечатлены в произведениях В.Генина («Плач об Андрее Боголюбском, великом князе Владимирском», 1987), В.Довганя (симфония «Михаил Черниговский», 1992).

В творчестве Г.Дмитриева тенденция к углублению духовного содержания, опора на христианские идеалы проявилась в образах и жанрах не только хорových (что уже отмечалось), связанных с интонированием слова, но и симфоническом, камерно-инструментальном – в тех сочинениях, которые скрыто или явно обнаруживают такую опору в программных наименованиях: «Сцена» (подразумевается диалог Христа и Пилата), концертная музыка для клавесина, контрабаса, струнного квартета и камерного оркестра (1980); Четвертый струнный квартет «Притчи по Матфею» (1980); квартет саксофонов «И увидел я новое небо и новую землю» (1990); «Эпизоды в характере фрески» для скрипки и симфонического оркестра (1992). Еще ранее та же тенденция обнаружила возросший интерес автора к древнерусской истории: Вторая симфония «На поле Куликовом» (1979), симфоническая хроника «Киев» (1981). Данная линия у Дмитриева является следствием естественного влечения к углублению почвенно-корневых связей с исконно национальным началом в музыке и отчасти совпадает с общей тенденцией отечественной музыки рассматриваемого периода.

Песнопения святым образуют в творчестве Дмитриева весьма обширную группу произведений, различных по жанру и форме, но объединенных духовным мотивом святости. Большинство из них написано для хора а cappella, что соответствует традиции православной музыки. Правда, рассматриваемая груп-

па сочинений не предназначена для богослужения, ибо включает не только канонические, но и внецерковные тексты. Тем не менее, названные опусы, созданные для исполнения в концертном зале, органично вливаются в мощную струю современной духовно-концертной музыки, которая сегодня составляет неотъемлемую часть новой русской культуры.

## Первые песнопения святым

*«Ощущение потусторонней помощи,  
сознание себя в общем деле с предками...  
ощущение, что это правое дело есть  
общее дело как предков, так и потомков,  
– это осознание величайшей важности  
для будущего, для христианского  
уразумения жизни».*

Прот. А. Киселев

Первым крупным произведением Г. Дмитриева, включившим музыкальные воплощения русских святых – равноапостольной княгини Ольги и князя Владимира-Крестителя – в некоторых частях цикла, была оратория «Из «Повести временных лет»» (1983)<sup>97</sup>.

Еще один святой, Георгий Победоносец, воспет в финале хоровой симфонии-концерта Г. Дмитриева «Старорусские сказания», названном «Сказание о деде Алисафии и храбре Егории» (1985). Одноименное стихотворение И. Бунина, положенное в основу этого песнопения, в свою очередь, создано на сюжетной основе одного из эпизодов жития святого Георгия, именуемого «Чудо св. Георгия о змие».

В данном литературном сюжете, как впрочем, и в стилистике изложения, тонко уловленной и воплощенной в бунинском стихе, органично переплетены и почти неотрывны друг от друга черты житийного повествования и былинно-сказочного фольклора. Отражение этого двуединого синтеза сплошь и рядом ощутимо и в музыке «Сказания» – на уровне структурном, интонационном, метроритмическом.

Преобладание певческой просодии речитативно-сказового, былинно-повествовательного типа обусловило доминирование в хоре размеренно-ровного ритмического рисунка при метрической нерегулярности. Свободно-переменная метрика служит здесь тем стилистически определяющим свойством,

<sup>97</sup> В целом, как цикл, это произведение рассматривается в первой главе исследования.

которое заметно сближает хор с песенно-историческим фольклором. В мелодико-интонационной сфере специфически суровый отпечаток, отмеченный колоритом архаики, накладывает на музыку «Сказания» изначально заложенная в ней полиmodalность и, шире, – непривычная для слуха ладовая экзотика.

Четырехтактовый напев отчетливо поделен на две примерно равные части, каждая из которых в рамках «своей», особой диатоники обладает некоторой ладовой автономией (1-й двугакт – лидийским колоритом, а 2-й – миноро-мажорным). А вместе они складываются в экзотически-хроматизированный лад с ясным тональным центром (С) и столь же определенной модальной переменностью. Сохраняя неизменной внутриладовую интервальную структуру обоих чередуемых компонентов-модусов, автор подвергает их многократному вариантному обыгрыванию, сопоставляя варианты в рамках изложения основной – исходной – темы.

Многое в содержании и структуре хора – в его поэтике, литературной основе и самой музыке – перекликается с приемами и образами, типичными для народного эпоса, русского поэтического и песенного фольклора. Явной сюжетно-смысловой перекличкой с фольклором оказывается в стихах Бунина (поэтически перекладывающего житейный мотив) пробуждение спящего героя слезой, упавшей на него с щеки Алисафии (так же и в русской сказке «Марья Моревна» героине удалось разбудить своего суженого, лишь заплакав над ним), и затем упоминание о подвиге героя, отрубавшего голову Змию (в былинне о Добрыне Никитиче богатырь также побеждает Змея-Горыныча отсечением одной за другой трех голов чудовища).

Также и в музыке троекратные повторы мотива-синтагмы на гранях смежных разделов формы перекликаются по смыслу с традицией народной сказки (таковы, в частности, тройные реплики-повторы мужского хора в ответах братьев Алисафии: «за морского Змея выдана», «поспешаем, ворочаемся» и в обращении к ней святого Егория – «под своей защитой кроткою».

В дополнение к чисто музыкальным чертам песенно-былинной стилистики композитор использует и характерные литературно-лексические особенности в интонируемом тексте: периодически вводимые восклицания «ой, да», служащие своеобразным микрорефреном формы, и регулярные повторы вербальных фраз или синтагм, преимущественно троекратные, что в соединении с одновременными музыкально-тематическими повторами создает насыщенную ритмо-динамику формы и рождает ряд образно-символических ассоциаций.

Позднее на сюжет из эпохи Киевской Руси Дмитриев создает еще один опус в честь святого князя – хор «Равноапостольному князю Владимиру», на стихи П.Хрущева (1996). Виватно-гимническая композиция для мужского хора а cappella примечательна самим выбором исполнительского состава и в очередной раз подчеркивает приверженность автора хоровому тембру, типично-

му для средневекового музицирования на Руси (тот же состав хора использован в хоровой симфонии «Праведная Русь», в симфонии тропарей «Земля высока», в «Куликовском триптихе»).

На этот раз специфичному тембровому колориту произведения соответствует и его тематизм с явными чертами виватных кантов петровской эпохи – в аккордике, голосоведении и опоре на мажорные интонации славения. В основе интонационного склада гимна – доминирующие в его теме фанфарообразные мотивы, причем в ключевых мелодических оборотах (подчеркнутых унисонами) отчетливо слышны контуры тонического трезвучия.

Вместе с тем, смежные с ними интонации, соединения возгласы-зачины с мелодическими каденциями, концовками фраз, сглаживают, «заполняют» интервальные скачки, спрямляют зигзагообразные рисунки более плавными, гаммообразными ходами, придавая мелодии естественную певучесть. Периодические «расщепления» унисонов на несколько мелодических линий сопровождаются хроматическим утончением отдельных оборотов, в результате которого ведущий диатонический «ствол» мелодии обрастает красочно-экспрессивными подголосками.

Динамика развертывания напева поддержана тонально-гармоническим обновлением каждого из повторяемых мелодических звеньев, благодаря которому композиция расцветчивается целым «букетом» тональностей-красок: С – Es (I часть), – E – F – ∞ (середина), – As – H (реприза), – C (кода). В ходе регулярных модуляционных смещений напева его меняющееся красочно-гармоническое облачение составляет основу тематического варьирования. Устремленная вверх линия мелодического подъема имеет здесь не только динамическое, но и выразительно-символическое значение: постепенному повышению эмоционально-смыслового тонуса прославления святого интонационно соответствуют ступени неуклонного восхождения – повышение тонального уровня тематических проведений.

Той же цели, динамичности композиции способствуют и последовательные фактурные преобразования. Преобладающее трехголосное изложение в последней, кульминационной строфе хора преобразуется в гармонически полнозвучное четырехголосие, а в виватной коде разрастается до торжественно-пышного, концертно-барочного шестиголосия. Повторяющиеся славильные кодовые попевки-восклицания с завершающей многоголосной хоровой псалмодией наиболее явно ассоциируются с партесными песнопениями, виватными кантами петровской эпохи (см. Пример 31 на с. 214).

В то же время свобода и естественность ритмической просодии стиха обусловила переменно-метрическую структуру напева (размер меняется почти в каждом такте), связанную скорее с неравномерной метрикой церковных песнопений, нежели с торжественно-пышной музыкой кантов и гимнов.

[Торжественно-величаво, энергично]

Т. нам! Славь - ся, славь - ся, славь - ся, славь - ся,

I. Славь - ся, славь - ся, славь - ся, славь - ся,

B. Славь - ся, славь - ся, славь - ся, славь - ся,

II. Славь - ся, славь - ся, славь - ся, славь - ся,

Сдержаннее и расширяя

Т. наш рав - но - а - пос - толь - ный князь Вла - ди - мир!

I. наш рав - но - а - пос - толь - ный князь Вла - ди - мир!

B. наш рав - но - а - пос - толь - ный князь Вла - ди - мир!

II. наш рав - но - а - пос - толь - ный князь Вла - ди - мир!

Таким образом, рассматриваемый хор содержит оригинальный стиливой сплав современных, индивидуальных и жанрово-типизированных черт музыкального языка. Подобно тому, как стихотворение П.Хрущева по содержанию и типу лексики во многом стилизует поэтические образцы пушкинской эпохи, музыка хора синтезировала стилистические компоненты разных техник и эпох.

Возрождение в искусстве современной России интереса к теме святости, и в частности, к подвигам и деяниям православных святых, служит укреплению основ нравственности, на которых зиждется отечественная культура; оно способствует и распространению, внедрению в сознание людей тех добрых начал души, о которых полтора столетия тому назад прозорливо писал В.Жуковский: «Если в образованной Европе вера в святое истратилась от расточительных злоупотреблений ума, то в России она сохранилась в своей неприкосновенно-

сти... так что у нас сохранены добрые начала. Вопрос: что возможнее? – Ввести ли снова в цивилизацию уничтоженные добрые начала или на существующих добрых началах пересоздать другую цивилизацию в собственную? Думаю, последнее»<sup>98</sup>.

Хотя после цитированного наблюдения В.Жуковского прошло более полутора лет, оно тем не менее (как это ни покажется кому-то парадоксальным) все же сохранило свою верность и актуальность в наши дни. По убеждению поэта, «Святая Русь – это слово ровесник христианской России. Оно дано ей при ее крестинах и никогда не потеряет своего глубокого смысла...»<sup>99</sup>.

Если в 70–80-е годы – в начале возрождения святой темы в русском искусстве – образы святых получали эпизодическое отражение в некоторых песнопениях, отдельных частях циклических произведений Г.Дмитриева, то в 90-е и последующие годы эти образы все чаще становились идейно-содержательной основой его крупных хоровых циклов.

Им написан ряд произведений, воплотивших в музыке своеобразные портретные «галереи» святых. Для них автором неоднократно избирались в качестве литературной основы стихотворения разных поэтов, а также православные тропари и кондаки, трактуемые композитором как самоценные художественно-исторические свидетельства. Композитор объединяет здесь в пределах одного цикла образы святых из разных эпох. Идейно связующим стержнем в таких циклах оказывался мотив святости, христианской доблести героя *применительно к истории и обстоятельствам исторического пути России*.

За кажущейся разнородностью, временной рассредоточенностью, загадочностью и контрастностью личностей и ситуаций, собираемых волею автора в общую группу – в пределах одной партитуры, – стоит не только духовное единение православных праведников, привлекающих душевным благородством, чистотой помыслов и силой духа, но и выстраиваемые на их примере – из самого сопоставления фигур и связанных с ними обстоятельств – тематические маршруты, так сказать, «нервные узлы» исторических судеб России. Таковы галереи святых в хоровых симфониях «Праведная Русь», «Симфония ликов», «Земля высока», а также в «Куликовском триптихе». Драматургия этих произведений обнаруживает ту сверхзадачу – новаторскую содержательную концепцию, – которой обладает вся совокупность составляющих цикл частей, что и позволяет говорить об их симфоническом качестве.

<sup>98</sup> Жуковский В.А. О стихотворении: Святая Русь (письмо князю П.Вяземскому). // Полное собр. соч. В.А.Жуковского. В 12-ти томах. – С.-Петербург, Изд. А.Ф.Маркса, 1902, Т.Х. – С. 123–124.

<sup>99</sup> Цит. изд., с. 121.

## «Праведная Русь»

*«Наша вера не погасла,  
Святы песни и псалмы».*

*С. Есенин*

Симфония «Праведная Русь» для двух солистов и мужского хора без сопровождения (1996) написана на строки анонимного покаянного стиха XVI века и на стихи Ю.Кублановского, С.Бехтеева (из тетради великой княжны Ольги Николаевны), Ю.Кузнецова, М.Волошина. Для мужского хора *a capella* у нас сегодня пишут редко. Но такой выбор здесь не случаен: сумрачно-аскетичная тембровая палитра мужского хора, хотя и накладывает определенные ограничения в использовании выразительных средств, вместе с тем настраивает на особый лад, стужает и делает приглушенно-матовыми (как на старых иконах) тембровые краски, привносит дух старины и, в конечном счете, усиливает ощущение непосредственной сопричастности смыслу и молитвенному строю суровых песнопений.

В последовании образов пятичастного цикла отображены важные вехи Святой Руси – от наших первых страстотерпцев до гибели вместе со всей семьей последнего русского царя, умершего, так же как Борис и Глеб, насильственной смертью и причисленного Русской Церковью к лику святых. В продолжение первых трех частей цикла, чей образный строй определяется повествованием о невинно убиенных праведниках, доминирующую образную тональность произведения дополняют две последние части (IV и V), представляющие крестный путь России в скорбно-трагических, «кровавых» тонах. Через всю симфонию красной нитью проходит тема братоубийственных распри нашей истории, искупаемых жертвенной кровью праведников, по-разному решаемая в отдельных частях цикла.

Первые две части написаны на древнерусские тексты (вторая – частично), заимствованные из литературных памятников. В этом композитор продолжил традицию сочинения музыки на старославянские тексты, начатую им в первой своей оратории. Характерная лексика и необычный колорит звучания древнего языка настраивают на особый лад, соответствующий старинным сказаниям о героях и событиях, делах «давно минувших дней» (Пушкин), окутанных туманной дымкой забвения. Колорит языка придает описываемым событиям оттенок легендарности, мистически загадочный отпечаток незапамятных времен. Житиям святых Бориса и Глеба (XI век), отраженным в покаянном стихе XVI века (литературная основа I части симфонии) и святителя Филиппа (XVI век) не противоречит частичная архаизация музыкального языка симфонии, позволившая установить стилистическое согласие между литературным текс-

том и его воплощением в музыке. Колорит архаики здесь (особенно в двух первых частях цикла) – знак тех далеких времен, о которых ведется музыкально-эпическое повествование.

В тематизме I части, «О Борисе и Глебе», важнейшую роль играет монодия. С нее начинается напев, погружающий слушателя в глубины древнерусской истории. Монодическое изложение, вводя стилистику в круг образов отдаленной эпохи, периодически восстанавливается в хоровой фактуре, вызывая ассоциации со знаменным распевом и символически напоминая о давности произошедших событий. Столь же характерна в этом смысле и диатоника мелодии, с плавно-поступенным ее разворачиванием и выровненностью, сглаженностью ритмического рисунка, свободно-метрическим складом (без тактового деления).

Так, с самого начала погружая слушателя в образно-стилистическую ауру древности, тема-монодия обрамляет композицию репризно-тематической аркой:

### Пример 32

Праведная Русь. О Борисе и Глебе.

С движением, драматично

Т. Зря ко - раб - ле на - прас -

В. Зря ко - раб - ле на - прас -

- но при - ста - ва - е - ма,

- но при - ста - ва - е - ма,

Ей контрастируют эпизоды хорального склада молитвенного характера с четырехголосным изложением. На первый взгляд, они репрезентируют (фактурно, темброво, динамически) образцы позднейших церковных песнопений, однако их интонационно-гармоническое наполнение, с изощренно-хроматической вязью голосов, подвижными тональными опорами, выходит за рамки традиционно-классических оборотов.



Повышенной экспрессией истовой молитвы насыщены и аккордовые цепочки кодового заключения, в котором лишь каденционная концовка с пульсирующим тоническим органичным пунктом подтверждает и окончательно закрепляет главную тональность:

### Пример 33

Праведная Русь. О Борисе и Глебе.

[ С движением, драматично ]

Т. *pp* Сла - ва те - бе, сла - ва те - бе, сла - ва те -

В. *pp* Сла - ва те - бе, сла - ва те - бе, сла - ва те -

*p* бе, сла - ва те - бе.

Дополняющий образный контраст приносят эпизоды стаккатного хорового речитирования. И если монодическому напеву присущ бесстрастно-суровый характер эпического повествования, а хорально-аккордовому – смиренно-просительный, молитвенный оттенок, то речитативные эпизоды характеризуются причитально-заклинательной просодией интонируемого слова. Вместе же упомянутые разнофактурные рисунки, взаимно дополняя и усиливая друг друга, складываются в многокрасочную хоровую фреску, объединившую контрастирующие компоненты тематизма. Кульминация Стиха выделена введением яркого тембра солирующего тенора (поющего фальцетом в высоком регистре), с широким распевом в характере погребального плача.

Так в песнопении о первых русских святых князьях-страстотерпцах, убиенных братом своим, окаянным Святополком, сопоставляются и выразительно дополняют друг друга сравнительно более традиционный (стилизованный под старину) и современный типы хорового письма.

II часть, «*Прощание игумена Филиппа с Соловецким монастырем*», также в немалой мере ассоциируется с русской архаикой<sup>100</sup>.

Композитор апеллирует к стилю эпохи XVI века введением не только литературной цитаты, но и, одновременно с нею, музыкальной – фрагмента псалма строчного письма «На реке Вавилонстей» в расшифровке А.Кастальского. Последняя служит не только специфичной «музыкальной заставкой», начинающей композицию, но и ее структурно-тематическим обрамлением (в крайних разделах формы слышится только пение псалма), а также сквозной, многократно и неизменно повторяемой темой (*quasi cantus firmus*), на которую накладывается контрапунктирующий ей голос солиста-повествователя.

При этом семь проведенных хорového отрывка даны на разных тональных уровнях – в последовательности семи начальных звуков распева. Это напоминает работу с транспозициями серии, осуществляемую в порядке ее звуков.

Данная ассоциация здесь не случайна: монолог Филиппа, занимающий центральный раздел композиции, примечателен «бесконечной мелодией», построенной на основе транспозиций 12-тоновой серии. В сочетании полярно дифференцированных партий мужского хора и солиста возникает эффект двуслойности, или «двойной экспозиции», «полиэкрана» (пользуясь кинематографическими терминами).

Мужской хор поет канонический текст псалма (его начальную строку) в неизменном темпе, бесстрастно и тихо. Как и в предыдущей части, изложение здесь метрически свободно, тактовые деления отсутствуют.

Размышления игумена Филиппа, изливаемые в его певческом монологе на стихи Ю.Кублановского, напротив, отличаются эмоциональной переменчивостью, достигая большой экспрессии в драматичной кульминации, что получает свое отражение в разнообразной, но притом строго определенной

<sup>100</sup> Митрополит Филипп – одна из крупнейших фигур в истории русской Церкви. Обличавший Ивана Грозного за произвол и жестокость, убитый по его приказу, этот священномученик закономерно привлекает сегодня внимание историков и деятелей искусства. Стихотворение Кублановского, избранное в качестве литературной основы II части симфонии, вдохновлено духовным подвигом митрополита, описанным в житии этого святого, а также в посвященной ему монографии знаменитого русского агиографа Г.Федотова, написанной еще в 20-е годы (*Федотов Г. Святой Филипп, митрополит московский*. – М., 1991).

Как говорится в аннотации к этому изданию, «в книге замечательного русского религиозного философа Георгия Петровича Федотова (1886–1951) перед читателем предстает не только житие Великого русского Святого, но и раскрываются трагические страницы русской истории, изображающие столкновение царской власти с Церковью и странным образом сближающие опричнину с современностью».

Поэтому не случайно выбор композитора пал на стихотворение о святом Филиппе, подвиг которого и трагическая судьба имеют немало смысловых переключек и прямых ассоциаций с трагедиями XX столетия.

темпо-метрической, агогической и динамической организации сольной партии.

Двуплановость музыкального «изображения», помимо наглядности соединения в одновременности параллельно разворачиваемых тематических пластов, имеет и другой, художественно-символический смысл. Если хор иноков выражает неспешное течение монастырских будней, погруженность во внутреннее, то в монологе солиста воплощена динамика мысли, высокое напряжение в предчувствии скоро ожидаемых перемен, готовность к осуществлению своей мирской миссии.

Контрастные состояния, воплощенные в контрапунктируемых тематических слоях, гораздо рельефнее и острее ощущаются именно в сочетании друг с другом. Полная автономия, свобода, с частичным временным рассогласованием сочетаемых планов входит в авторский замысел (ремарка в партитуре: «Солист поет свободно и выразительно, совершенно независимо от хора»). Но, хотя основное содержание части раскрывается в распеве солиста (на слова одноименного стихотворения современного поэта Ю.Кублановского), древнерусская цитата все же остается важнейшим стилиобразующим компонентом музыки.

По основным признакам рассматриваемая композиция – самая архаизированная и стилистически выдержанная часть цикла. В ней от начала до конца сохранена тема-цитата и строгая, прозрачная фактура с графически ясным двух-трехголосием (в цитированном напеве монодическое изложение перемежается двухголосием гетерофонного типа). «Прощание» выделяется в цикле и наибольшим лаконизмом используемых выразительных средств. Даже кульминация решена аскетически строго: басовое соло игумена звучит с большой драматической силой и вместе с тем настораживающе-одинокое, поскольку как раз в этот критический момент исповеди хоровой напев прерывается, символично обнажая голос души святого иерарха.

Этот монолог – разговор наедине с самим собой, своей совестью и с Богом, суровая исповедь, творимая монахом перед свершением подвига, определяющего дальнейшую судьбу и направление жизненного пути Филиппа.

При всей прозрачности и кажущейся простоте фактурно-гармонического склада, музыка представляет собой необычный сплав стиливых компонентов: в сочетании с церковным хоровым пением драматический монолог солиста временами звучит совсем по-оперному – взволнованно и гневно (когда игумен возмущается жестокостью и вероломством Грозного), а порой спокойно и смиренно-умудренно.

Смешение столь разнородных качеств отвечает, однако, лежащему в основе этой музыки *принципу единовременного контраста* двух тематических пластов: одного – как объективно-бесстрастного, фонового, а другого – как

эмоционально наполненного, выразительно-экспрессивного. В то время как хоровой напев строго диатоничен и динамически ровен, мелодия хроматически изысканна, отличается громкостно-динамическими колебаниями и неожиданными интонационными поворотами, широкими интервальными скачками, резкими всплесками и спадами эмоционального напряжения, ибо в ней отражены всевозможные оттенки настроений, воплощены тончайшие движения души незаурядной личности<sup>101</sup>.

Зоны сосредоточенной медитации граничат в ней с приливами чувственной экспрессии. Ладотональной определенности молитвы противостоит атонально-зыбкое парение монолога-размышления. Иначе говоря, взаимодействие контрастирующих пластов символизировано и оправдано здесь сопоставлением двух сторон единой целостности: стабильно-уравновешенного и подвижно-динамичного, рационально-сосредоточенного, сдержанного, и спонтанно-чувственного, открытого.

Особенно широк высотный диапазон кульминационных, ключевых фраз солиста, обнаженно звучащих без сопровождения умолкнувшего хора. В свете главного вывода-тезиса: «Нет, русской Церковью не можно помыкать! Помилуй Бог! Чтоб этими руками я крест давал Малюте целовать?» – проясняется и намеченная линия поведения игумена, будущего митрополита, утверждается его неспигаемая твердость, неуступчивость давлению со стороны преступной царской власти. Здесь возвышаемый голос церковного иерарха ратует за высокий, непререкаемый духовный авторитет Церкви.

Отсюда – и аффектированные реплики, акцентированные интонации, отдельные скандированные фразы. А после заключения святого: «Прощаюсь с Соловками» – голоса солиста и хора монахов далее уже «не встречаются» друг с другом в партитуре, и церковный напев снова (как в начале композиции) выходит на первый план, на этот раз раскрывая перед слушателем картину «осиротевшего» монастыря, навсегда оставленного настоятелем.

Еще один, стилистически гораздо более приближенный к нашему времени, вариант песнопения святым (или, скорее, обобщенному проявлению святости – на фоне братоубийственной революционной смуты) представлен в III части симфонии, «*Молитва*», на стихи С.Бехтеева (из тетради Великой княжны Ольги Николаевны, 1917). На этот раз литературный источник и настроения, в нем отображенные, относятся к XX веку. В музыке запечатлено состояние смиренной молитвы ко Спасителю о даровании терпения, крепости и сил в предчувствии грядущих страшных испытаний – «сносить народное гоненье и пыт-

<sup>101</sup> Практически реализуемую здесь идею многослойной формы композитор сформулировал ранее в своей книге «О драматургической выразительности оркестрового письма» (М., 1981).

ки наших палачей», «и крест тяжелый и кровавый с Твоею кротостью встречать», «и у преддверия могилы... молиться кротко за врагов»...

Стихотворение Бехтеева, написанное задолго до трагических событий в Екатеринбурге в июле 1918 года, поражает глубиной христианского чувства и предвидением обстоятельств, через которые предстояло пройти многим исповедникам и новомученикам Российским – в их числе и будущим царственным страстотерпцам. Запись этого стихотворения Великой княжной позволяет ассоциативно связать содержание части прежде всего с образами Николая II и царской семьи.

В дополнение к бехтеевскому стихотворению-пророчеству в качестве второго, экзистенциального, плана Дмитриев вводит каноническую молитву «Господи, помилуй», которая звучит остинатно, не прерываясь на протяжении почти всей композиции. Переходя от одних голосов к другим, мотив-молитва сливается в контрапункте с мелодией солирующего альта, вобравшей в себя почти весь интонируемый поэтический текст части (пение солиста-мальчика ассоциируется в данном случае с образом царевича Алексея). Только в репризном проведении, после драматичной кульминации хоровой молитвы, ведущая мелодия переходит от альта к первым тенорам, интонирующим – в каноне с первыми басами – слова заключительной, пятой строфы. Соответственно, мотив-молитва передается от хора солисту.

Так – посредством создания двупланового музыкального пространства – композитор убедительно воплощает образы необычайно емкие по содержанию, информативной насыщенности. При этом единовременный контраст позволяет контрапунктически соединить в музыке разные смысловые линии: благодаря остинатному фоновому тематизму второго плана (с интонированием в хоре ключевого тезиса, например: «не в силе Бог, а в правде» или «Господи, отпусти им, не велят бо, что творят» – как в частях I и III «Симфонии ликов») резко прочерчивается образно контрастирующая ему мелодическая линия, обуславливая яркий выразительный эффект данного новаторского приема.

Самая трудная для интерпретации, переходная (в концепционно-драматургическом плане) часть симфонии – IV, «*Осенняя годовщина*», на стихи Ю.Кузнецова. В этом необычном лирико-трагедийном «размышлении-реквиеме» переплелись октябрьские мотивы-ассоциации русской истории и поэзии, в своей совокупности свидетельствующие о трудном пути России («С любовью к октябрю Россия увядает»), о 90-х годах прошлого века как смутной поре ее исторического бытия, отягченного кровью новой братоубийственной распри (первоначальное название стихотворения – «Годовщина октябрьского расстрела 93-го года»), о чувстве исторического пессимизма, способного в подобные периоды охватить человека («народная тропа уходит на тот свет»)... Пуш-

кинские цитаты-аллюзии, введенные в ткань стихотворения, только усиливают ощущения скорби и жуты – «Зажги свечу и плачь!.. Уж осень отряхает / кровавые листья – их так любил поэт».

Известная проблематичность адекватного перевода на язык музыки многозначно-символических строк, наполненных сложно-метафорическими смыслами и загадочными подтекстами, создает особую трудность музыкального воплощения стиха.

В своем хоровом адажио композитор использует широкий набор выразительных средств, композиционных приемов, видов фактуры и стилевых наклонов, апеллирующих к самым разным уровням слушательского восприятия.

Здесь – и исходные полутоновые расщепления унисонов, порождающие архетипическую никнущую интонацию – основную матрицу части; и начальная мелодия теноров с ее характерной тональностью с-молл, возникающая из полутоновых опеваний; и секвентнообразные полигармонические скольжения, подобные потёкам оплывающей свечи... Квази-серийные нисходящие каноны, основанные на малых и больших секундах, зримо передают плавное кружение осенних листьев.

Крестообразные мотивы в распевах слова «кровавые» (из четырех звуков, четырежды «отвечающих» четырем слогам этого слова), шестиголосные каноны у басов и теноров, увенчиваемые кластерами-сонорами (складывающимися из тонов предшествующих мелодий – как суммирующая гармония-резонатор) – все основные структурно и интонационно значимые компоненты партитуры рождает не только конкретные образные, но и обобщенные символично-смысловые ассоциации.

Таким образом, основным методом воплощения текста в этой части становится своеобразная пластика хорового письма, ассоциативно-выразительная *хоровая живопись*.

По своим содержательно-драматургическим особенностям «Осенняя годовщина» может рассматриваться как современное преломление древнерусского «плача о гибели Русской земли». Народная тропа, уходящая «на тот свет» – это святой град Китеж, это «земля высока». Спустя несколько лет, уже в начале XXI века, Дмитриев даёт новые ответы на те же вечные вопросы о России – в «Китеже всплывающем» (на стихи Юрия Кузнецова), в Симфонии тропарей.

Один из важных смысловых подтекстов «Осенней годовщины», ставящий ее в ряд с предшествующими частями, – идея искупительной жертвенности как единственно *праведной* (заметим, и исторически-действенной) альтернативы братоубийственному «каинову» началу русской истории, которым отмечены насилия преступных властей, революции, социальные кризисы и исторические катастрофы.

Одновременно этой частью подготавливается финал симфонии с его страстным утверждением-пророчеством:

Из крови, пролитой в боях  
Из праха, обращенных в прах,  
Из мук казенных поколений,  
Из душ, крестившихся в крови,

---

Возникнет праведная Русь.

Хор «*Заклинание (от усобиц)*», распетый на слова одноименного стихотворения М.Волошина (1920), становится смысловым обобщением цикла. Сопереживание «мукам казенных поколений», переполнение души ужасами от творимых вокруг преступлений позволило поэту, – подобно тому, как в старину воздвигали храмы «на крови», – взлелеять надежду и провозгласить итоговое ободряющее утверждение.

Стих, завершающий первую строфу волошинского молитвенного «Заклинания», трактован композитором как важнейший провидческий тезис, объединяющий символ, из которого родилось и программное название циклического произведения. Небольшое стихотворение (из двух строф) по-своему прочитано композитором: последовательно распевая каждое слово стиха, он музыкально укрупнил в нем центральную – ключевую идею, подчинив рельефному подчеркиванию ее сокровенного смысла всю динамику композиции.

Главный поэтический мотив-тезис распет в финале на разные лады, во множестве интонационных вариантов. Настойчивыми, многократными повторами фразы, заключающей квинтэссенцию произведения, обнажается скрытый подтекст его программно-символического наименования: провозглашение мысли, первоначально воспринимаемое как осторожное предположение либо утверждение, далее, по мере растущего числа упорных повторений, перерастает в мистическое заклинание.

Так, начиная от раздела «Lento molto», когда этот тезис появляется у басов впервые (ц. 1), и до самого конца финала разворачивается непрерывная цепь музыкально-тематических вариаций на одну семантически подчеркнутую поэтическую фразу. Черда вариаций проходит через стадии постепенного динамического наполнения, мелодического подъема, роста, кульминирования, спада и замыкания. Подобно тому, как в IV части оратории «Из «Повести временных лет»» вырастают вариации на аккорды-остинато с наложением различных контрапунктов, так в финале хоровой симфонии строятся вариации на остинатный ключевой стих.

Выпуклости образного контраста способствует здесь многообразие оттенков и штрихов певческого произнесения отдельных слов и фраз. Шести первым стихам (с перечислением ужасов и бед революционной стихии) в музыке

соответствует хоровое staccato; отрывисто-краткие реплики, обрывки речи, словно разорванные на мелкие осколки глубокими и протяженными паузами, звучат здесь как тяжелые вздохи-содрогания – мучительные конвульсии израненной души. Поэтому начало пения, отмеченное естественной мелодической кантиленой, символично совпадает здесь с распевом слов ключевого – седьмого – стиха.

Мелодика последующего – основного – раздела композиции (от ц. 1) имеет очертания волнообразного рельефа, причем, мелодическое развертывание подчинено логике серийной техники. Первоначальный ряд (серия) сменяется ракоходом, затем инверсией и наконец инверсией ракохода. Далее серийная мелодия-тема постепенно обрастает противосложениями и диссонансными дублировками в септиму, секунду (ц. 3-5), утолщается аккордовыми параллелизмами, и этот этап ее варьирования совпадает с разветвлением певческой просодии стиха на два самостоятельных рукава: в то время как основное русло напева сохраняет ключевые слова, в другом (высоком теноровом подголоске) интонируются стихи второй строфы. Контрастный контрапункт двух тематических пластов предельно заостряет диссонансно-динамическое напряжение.

Последний, третий этап вариаций привносит ладогармоническую разрядку: на этой стадии фактурно-гармонического варьирования тема-тезис высвечивается мажорными аккордами (ц. 7-8). Наконец, кода финала, наступающая после генеральной паузы (ц. 9), выстраивается как светло-торжественный колокольный перезвон, имитируемый хоровыми средствами при постепенно усиливаемом звучании – от *p* до *fff*, и красочно воплощенный размеренно-равной чередой массивных, широко развернутых в семиголосной фактуре аккордов. При этом постоянство празднично-солнечного свето-цвета обеспечивается неизменно звучащей у теноров мажорной субгармонией, тогда как тяжелые раскачивания и вариантно-изменчивые оттенки наполнения обертонового спектра, переливы гудящего колокола переданы интонационными колебаниями субгармоний в четырехголосном хоре басов.

\*\*\*

Таким образом, прибегая в отдельных композициях к использованию серийной техники, автор все же не превращает ее в универсальную систему, альфу и омегу музыкальной композиции, как это было у нововенцев и ряда их последователей. Беря на вооружение отдельные приемы и элементы серийности, Дмитриев не отказывается при этом и от структурных компонентов, выразительных возможностей других композиционных систем (в финале рассматриваемой симфонии серийность чередуется или сочетается с тональной техникой). В результате складывается оригинальный синтез средств, позволяющий



применять в рамках единого художественно-конструктивного метода композиции строительные единицы, «кирпичики», детали различных и, казалось бы, несоединимых систем.

Данный творческий эксперимент следует признать в целом удавшимся, художественно вполне оправданным. Осуществленный Дмитриевым синтез композиционных приемов или систем не является, конечно, абсолютно новым. Попытки синтезировать те же, первоначально считавшиеся несовместимыми и взаимно антагонистическими, музыкальные системы предпринимались ранее не без успеха, например, Р.Щедриным, Э.Денисовым (вспомним, в частности, концовку Реквиема в мажоре, излучающем свет – *Lux aeternae*) и другими мастерами.

У Дмитриева упомянутые сочетания систем становятся еще более смелыми, свободными, частыми и разнообразными. В данном случае можно говорить о формировании некой смешанной техники композиции, включающей черты разных систем как вполне автономных и принципиально равноправных форм организации музыкального материала. Такой результат оказывается следствием не только индивидуального композиторского мышления, но и естественного исторического развития музыкального языка, при постепенном вхождении в композиторскую практику и закреплении в ней отдельных музыкально-лексических новшеств, конструктивных принципов и структурных схем.

### **«Симфония ликов»**

*«Ярок свет, что от нимбов идет золотых,  
и забвенье его не покроет.*

*Повнимательней всмотримся в лики святых –  
Этих тьму победивших героев».*

*Н.Веселовская*

Высоким идейно-тематическим и стилевым единством отмечена четырехчастная «Симфония ликов» для смешанного хора без сопровождения (1998). Написанный на стихи из русской классической поэзии (А.Майкова, А.Ахматовой, К.Романова, А.Белого), этот опус как по типу поэтических образов, литературно-художественной лексике, так и по музыкальному языку обладает большим структурно-композиционным единообразием и семантической цельностью в сравнении с предыдущей хоровой симфонией, хотя и на этот раз временной диапазон житий четырех святых, запечатленный в симфоническом цикле, охватывает отрезок истории чуть ли не в тысячу лет – от эпохи Александра Невского до XX века.

В последовании частей симфонии, образно воспроизводящих явления, казалось бы, совершенно не связанные между собой, разделенные многими столетиями, тем не менее достаточно отчетливо, через весь цикл протянута связующая нить – идея духовного исцеления, очищения, чудесного излучения, исходящего от святых, и их благотворного влияния на окружающий мир.

В отличие от более ранней симфонии «Праведная Русь», где запечатлены деяния и подвиги святых в их реальной, земной жизни (точнее, сам выбор пути к Небесному), здесь повествуется о чудесном духовном воздействии святости, исходящем от ликов праведников, – воздействии, подобном таинственному свечению нимба вокруг головы святого. Различны и основания поэтических текстов: в одном случае это исторические факты, а в другом – легенды и предания, дополненные фантазией авторов-стихотворцев.

Соответственно литературной основе по-разному формировались художественно-поэтические и музыкальные концепции сочинений: одного – как цикла, складываемого в основном из комбинации разносюжетных фресок в своеобразном жанре музыкально-исторического эссе, а другого – как серии мистико-поэтических картин. Поэтому циклу песнопений второго рода в гораздо большей мере, чем первому, свойственна в целом поэмно-романтическая окраска. Отсюда – и загадочно-необъяснимое, на первый взгляд, метафорически емкое наименование симфонии: лики – это и лица, и множества, и хоры... Впрочем, ее программное название подсказано, быть может, поэтичным образом финала, где святой Серафим «смотрит на нас ласково ликом туманным, лилейным».

В I части, «Видение святого благоверного князя Александра Невского», написанной на стихи А.Майкова, художественно ярко запечатлено состояние предсмертного озарения, возникшего в сознании умирающего князя. Романтическая образность стихотворения, ставшего литературной основой музыки, подсказала автору специфичную форму и выбор жанра своеобразного романса с чертами баллады; от романса здесь – преобладающая фактура гомофонного типа с распределением функций мелодии (вобравшей в себя почти весь интонируемый текст) и гармонического сопровождения между отдельными хоровыми партиями; от баллады – речитативно-повествовательная мелодия и специфичная, отразившая повороты литературного сюжета, композиция с драматичной кульминацией и трагической развязкой<sup>102</sup>.

<sup>102</sup> Характерно в этой связи, что в житии Александра Невского ничего не сказано о его предсмертном видении и так описана его кончина: «Неодолимый в битвах, изнемог он под бременем великокняжеского венца, который в то тяжелое для Руси время был поистине венцом терновым, требовал постоянного напряжения сил и взамен этого доставлял князю лишь огорчения и тревоги» (см.: Житие благоверного князя Александра. // Избранные жития русских святых. – М., 1992. – С. 214.)

В экспозиции впечатляет красочно-звукописное воспроизведение общей атмосферы молитвенно-скорбной сосредоточенности вокруг ложа умирающего князя: «Тих и недвижим лежит, головой к образам, князь Александр, черной схимой покрыт...». Выразительно здесь постоянное ритмо-колыхание остинатного гармонического слоя. И если мужской хор интонирует повторяющуюся, интервально узкообъемную мелодию (пение с закрытым ртом в диапазоне терции), то одновременно распеваемая фраза альтистов «Не в силе Бог, а в правде», дополнившая по замыслу композитора текст стихотворения Майкова, передает слова самого Александра Невского, раскрывающие – наподобие внутреннего голоса – духовную суть князя и составляющие самостоятельный (второй) экзистенциальный образный план композиции.

Длительно выдерживаемая монотонность фонового пласта способствует контрастному выделению и рельефному прочерчиванию пластически гибкой мелодической линии (в сопрановой партии) и в то же время обладает самостоятельным выразительным смыслом.

Центральный образ – само видение князя – занимает срединное положение в форме, он символично вписан в окаймляющую его иную картину, композиционно выполняющую здесь роль картинной рамки, структурного обрамления. И вот «тьма, что завеса, раздвинулась вдруг перед ним...» – начинается картина видений князя, и образный строй, гармонический колорит музыки круто меняется. В противоположность сумрачно-беспросветному тону предыдущей сцены, в проснувшемся воображении святого брезжат и яснее рисуются сказочно чудесные, влекущие картины плавания на корабле, вырастает город на берегах Невы... Умиравшему князю четко представляется и перенесение его мощей в новую, выстроенную Петром столицу России, символизирующую ее будущее величие и могущество.

Преобладающая мажорная окраска наплывающих видений дополняется все новыми, праздничными оттенками, плотные созвучия полнятся, усиливаются гулкими колокольными звонами (в хоровом звучании), символизирующими всеобщее торжество. Но даже там, где прозрение святого предугадывает исторические события на несколько столетий вперед, музыка пребывает в одной тональности (звучание мелодии на длительном органном пункте А).

Убедительным выразительным эффектом обладает и избранный здесь тональный план. После первого проведения темы в *h-moll* она повторяется полутоном ниже (*b-moll*): снижение динамического тонуса и омрачение колорита символизирует иссякание жизненных сил Александра. В репризе же представлен естественно закругляющий композицию вариант того же плана, сдвинутый на полутон вверх и приводящий в итоге к тонально замкнутой форме:

|            |   |   |   |          |   |         |   |   |
|------------|---|---|---|----------|---|---------|---|---|
| h          | - | b | - | ∞        | - | c       | - | h |
| -----      |   |   |   | -----    |   | -----   |   |   |
| 1-й раздел |   |   |   | середина |   | реприза |   |   |

Снижение на полутон последнего проведения темы происходит здесь естественно и символично – после возгласа игумена, возвещающего о смерти Александра: «Наше солнце зашло»<sup>103</sup>. Так заканчивается повествование о великом святом, оригинально интерпретированное композитором в романтическом стиле (вполне гармонирующем с художественно-поэтической стилистикой стихотворения Майкова, распетого в хоре).

II часть симфонии, «Успение святой Евфросинии Московской», написанная на стихи А.Ахматовой, – самая скорбная и единообразная (без внутренних контрастов) часть цикла, развертываемая как бы на одном дыхании. Такому впечатлению соответствует основной характер и неизменный темп движения, типичного для траурных процессий.

Картина прощания с лежащей в гробу княгиней Евдокией, вдовой Дмитрия Донского (в монашестве – Евфросиньей), оригинально воплощена в музыке.

Объединяющим образно-конструктивным началом становится при этом сквозной, неукоснительно выдерживаемый в произведении, четкий двудольный метроритм, подчиняющий себе все оттенки и характеры отдельных персонажей (авторская ремарка: «В характере траурного шествия»). Ни один из людей, пришедших поклониться святой княгине, – ни старик, ни кликуша, ни мать слепого – не получает здесь индивидуальной музыкальной характеристики, ибо все охвачены общей скорбью.

Как и в середине I части симфонии, объединяющим, централизующим компонентом гармонии оказывается басовый органнй пункт. Но, в отличие от песнопения Александру, базирующемуся на контрасте образного сопоставления смежных разделов формы, в напеве о святой Евдокии тонический органнй пункт составляет гармонический фундамент, не изменяемый от начала до конца композиции (редкий случай в композиторской практике). Так подчеркнута неподвижность и строгость, сопутствующие обряду прощания. А в многоголосной гармонической надстройке, на фоне неподвижно-устойчивого баса, чередуются массивные аккорды, представленные преимущественно целотоновыми конструкциями и варьируемые в полутоновых смещениях на прилегающие ступени, при симметрично-замкнутом голосоведении (см. Пример 34 на с. 230)<sup>104</sup>.

<sup>103</sup> Согласно житию князя, эти слова произносит не игумен, совершающий над ним чин иноческого пострижения, а митрополит вся Руси Кирилл, находившийся в момент кончины святого Александра далеко от его смертного одра (см. цит. изд., с. 215).

<sup>104</sup> В этом отношении и по образному строю музыка II части сопоставима с темой шествия из Реквиема «Таинство смерти» А.Чеснокова (1928, российская премьера в Москве – май 1998 года).

Пример 34

Симфония ликов. II.

В характере траурного шествия

M.-S. solo

S. *tr* Плот - но сом - кну - ты гу - бы су - хи - е,

A. *tr* Плот - но сом - кну - ты гу - бы су - хи - е,

T. *tr* Плот - но сом - кну - ты гу - бы су - хи - е,

B. (с закр. ртом)

(M)

*tr* 2 1 Плот - но сом - кну - ты гу - бы су - хи - е,

*pp* (с закр. ртом) жар - ко

(M) жар - ко

*pp* (с закр. ртом) жар - ко

(M) жар - ко

*pp* (с закр. ртом) жар - ко

(M) жар - ко

На этом принципе гармонической структуры основана большая часть композиции.

III часть, «Святая Елизавета Феодоровна», на стихи КРоманова, раскрывает в музыке еще один замечательный женский образ – святой княгини, жившей

в XIX–XX веках. Многократно повторяемая (с передачей поочередно во все хоровые партии) четырехтактовая мелодия-тема становится основой трех последовательно расширяемых (от 13 до 32 тактов) фугато, развертываемых в рамках рассредоточенного вариационного цикла; на втором его этапе начальная мелодия четыре раза звучит в обращении, а на третьем – оба ее варианта (основной и обращенный) сначала объединяются в четырехголосной стретте, а затем перерастают в высочайшую волну, накатывающую к кульминации, с энергичным нагнетением экспрессии в рамках пятиголосного аккордового изложения и последующим динамическим спадом.

Выдвигаемая далее на первый план – в промежутках между фугатными эпизодами – лирико-кантиленная мелодия ярко выделяется не только фактурно-тематически, на фоне плотных аккордов сопровождения, но и темброво – голосом солирующего тенора, что придает музыке определенное сходство с камерно-вокальными опусами серебряного века.

В гибко-изменчивом сочетании, параллельно-автономном развитии двух тематических пластов – хорового многоголосия и сольно-вокальной мелодии – рождается песнопение с явными чертами хоровой фуги и хорового романса. Плавная мелодия солиста звучит романтическим отголоском эпохи, к которой относится распетое в хоровом романсе стихотворение и представляет собой стилистически цельный образец духовной лирики XX столетия.

Вместе с тем, футированное изложение значительно расширяет выразительно-смысловой подтекст произведения. Оно дополняет стихотворение К.Р. ключевой фразой, многократно повторяемой в трех фугато и в коде: «Господи, отпусти им, не веди бо, что творят»<sup>105</sup>. Подобно тому, как в I части симфонии одним из компонентов хорового остинато была повторяемая у альтов короткая – однотактовая – фраза «Не в силе Бог, а в правде», здесь сходный прием использован более масштабно. Таким образом, искусно конструируемая композитором *двуслойность*, становится новаторским средством для создания углубленного и многомерного музыкального образа.

Финал симфонии, «*Святой Серафим*» (IV), на стихи Андрея Белого, – самая прозрачная, лирически светлая и тихая часть цикла. Стихотворение поэта-символиста, избранное в качестве литературной основы, определяет образно-смысловую многозначность, загадочность произведения. Из-за обилия мета-

<sup>105</sup> Эти слова, произнесенные Иисусом Христом на Кресте, были высечены на памятнике великому князю Сергею Александровичу, установленном Елизаветой Феодоровной на месте убийства мужа. (Это был крест, сделанный по проекту художника В.Васнецова.) Слова эти (Лк. 23; 34), введенные в текст песнопения композитором, дополняют стихотворение К.Р. с позиций нашего знания о мученической кончине самой великой княгини, молившейся – подобно Христу – за своих убийц.

фор, недосказанностей, выразительных отточий в концовках фраз финал можно истолковать по-разному. Смысл его туманен, как описываемый лик святого, и безграничен, как безоблачные, «ясноемые небеса».

Музыка по характеру и стилю сродни стихотворению, воспевшему свет и прозрачные глубины небесных высей, в которых поэтической душе открываются знамения кроткого святого. Если в начальных тактах финала еще ясны тонально-гармонические устои, несомненно господство светло-воздушного D-dur, то чем дальше, тем более расплывчатыми, трудно уловимыми становятся тональные очертания напева, а затем они и вовсе размываются, растворяясь в свободной атональности: полетности поэтического воображения отвечает широкий разлив, вольно-прихотливое течение музыкальной мысли, как бы смывающее привычные тяготения к определенным ладо-вым устоям.

Отмеченные детали образного строя выразительно дополняются акварельной эскизностью фактуры, каноническими переключками, частыми сопоставлениями регистров в чередованиях мужских и женских голосов. Все же, при всей условности прозрачных контуров темы, в финале наступает краткая тематическая реприза, напоминающая интонационную характеристику святого в распевах слов: «Вот ухожу в тихий час...» (см. Пример 35).

Светоносный образ-лик святого в последний раз выступает достаточно ясно в тонально определенных очертаниях (снова D-dur). Эффект ухода достигается здесь «растворением», деструктуризацией диатонической темы. И вскоре мелодичный напев дробится, интонационный рисунок трансформируется в хроматически изогнутые цепи сегментов. Образ Серафима как будто действительно «уходит», улетая куда-то ввысь, и напев святого постепенно истаивает, теряется в безграничных даях вселенной. Кажется, будто тонкая, неуловимая субстанция духа святого Серафима воспаряет все выше в небеса, в недостижимые для взоров заоблачные эмпирии, словно улетает к заветным вратам рая. Так – на высокой ноте музыкально-поэтического гимна святости – заканчивается финал и вся «Симфония ликов».

Важно отметить, что всплеску композиторского интереса к образам русских святых, гребень которого приходится на последние 10–15 лет XX века, предшествовали в пределах того же столетия не только исследования агиографов (например, Г.Федотова), но и интереснейшие историко-философские эссе писателей – такие как «Преподобный Сергей Радонежский» Б.Зайцева или «Аввакум» Д.Жукова.

Углубленному, пытливо-изыскательскому взгляду писателя открывается подчас то главное, что нередко ускользало от многих, пыгавшихся разгадать истинные причины, глубинную мотивацию поступков, свершений героев – прежде всего, духовная сила, или сила святости – «святая сила», по определе-

[Нежно]

6

S. *p* "Вот у - хо - жу в ти - хий час, *pp* у - хо - жу в ти - хий

A. *p* "Вот у - хо - жу в ти - хий час, *pp* у - хо - жу в ти - хий

T. *p* "Вот у - хо - жу в ти - хий

B. "Вот у - хо - жу в ти - хий

час, у - хо - жу в ти - хий час...

час, у - хо - жу в ти - хий час...

*pp* час, у - хо - жу в ти - хий час... (М)

*p* "Вот у - хо - жу в ти - хий час... (М)

нию Б.Зайцева. «Если считать, – писал он, – а это очень принято, – что “русское” – гримаса, истерия и юродство, “достоевщина”, то Сергей явное опровержение. В народе, якобы лишь призванном к “ниспровержениям” и разинской разнузданности, к моральному кликушеству и эпилепсии, Сергей как раз пример – любимейший своим народом – ясности, света прозрачного и ровного. Он, разумеется, заступник наш. Через пятьсот лет, всматриваясь в его образ, чувствуешь: да, велика Россия. Да, святая сила ей дана»<sup>106</sup>.

В другом месте Зайцев подчеркивает, что святая сила превращается в силу ратную, боевую, охранительную: «Ханы величайшие ошибались, покровитель-

<sup>106</sup> Зайцев Б.К. Преподобный Сергей Радонежский. // Борис Зайцев. Люди Божии. – М., 1991. – С. 404.



ствуя духовенству русскому, шадя монастыри. Сильнейшее – ибо духовное – оружие против них готовили “смирненные” святые типа Сергия, ибо готовили и верующего, и мужественного человека. Он победил впоследствии на Куликовом поле. Душевное воздействие святого сыграло роль в истории России, как сыграло свою роль само распространение монастырей»<sup>107</sup>.

Одному из таких смиренных учеников и духовных последователей Сергия Радонежского посвятил свою кантату Г.Дмитриев. Но, прежде чем рассказать о ней, напомним, что в отечественной музыке 80–90-х годов, отразившей резко возросший композиторский интерес к житиям святых, складывается специфический жанр *музыкального жития*<sup>108</sup>. Музыкально-житийное произведение представляет собой обычно циклическую композицию, где отдельные части – как бы ступени, этапы биографии святого, его крупнейшие деяния. Поэтому структурно его можно уподобить иконографическим триптихам (например, в иконах-складнях) и более многосоставным, сложным изобразительным композициям – иконописным повествованиям или иконам с клеймами (см. например, древнерусские иконы «Илья Пророк в пустыне с житием», «Николай угодник с житием» и им подобные).

Для Дмитриева же в течение многих лет был более характерен тот тип композиции, где музыка освещает лишь один характерный, избранный из жития эпизод, одну сторону, черту личности или один из подвигов героя – одно изображение, состояние, положение, достаточно красноречиво раскрывающее однако духовное величие, нравственную высоту святого; и в этом отношении (если вновь прибегнуть к аналогии с иконографией) рассматриваемые песнопения о святых семантически сопоставимы с отдельными иконами или частями житийного триптиха (например, живописного триптиха П.Корина «Александр Невский»).

При этом каждая часть циклического произведения имеет своего героя, и в итоге многочастная композиция разворачивается перед слушателем как своеобразный «звучащий» иконостас или художественная портретная галерея святых, чьи имена золотыми буквами вписаны в историю русской свято-сти.

Принципиально иной подход складывается в творчестве Дмитриева второй половины 90-х годов, когда темой крупного сочинения нередко становятся жизненные судьбы, подвиги и чудеса, совершаемые одним героем, одним православным праведником. В числе новых опусов такого «житийного» типа – и рассматриваемое далее произведение.

<sup>107</sup> Зайцев Б.К. Преподобный Сергей Радонежский. – Цит. изд., с. 403.

<sup>108</sup> Подробнее об этом – в моей статье «Песнопения святым в современной музыке России» («Музыкальная Академия», 1993, № 4).

## «Преподобный Савва игумен»

*«Преподобный Сергей лучше других  
видел успехи преподобного Саввы  
в духовной жизни и поставил его  
духовником всей братии монастыря».*

*Житие преподобного Саввы Сторожевского*

Еще один жанровый вариант произведения о русском святом представляется духовная кантата «Преподобный Савва игумен» для диаконского чтения и мужского хора (2000). Кантата, названная автором «монастырской», символично дополнила в год 2000-летия христианства цепь произведений ГДмитриева, посвященных подвижникам православной веры. Восьмичастное произведение общей протяженностью свыше получаса примечательно во многих отношениях – литературно-поэтическом, структурном, жанровом и, конечно, музыкально-образном. Но главное, что побуждает обратить на него особое внимание, это принадлежность духовного опуса к тем, пока еще немногочисленным хоровым произведениям, которые относятся к сравнительно молодому, рождающемуся за последние 10-15 лет XX века, жанру музыкального жития.

Из произведений ГДмитриева, пожалуй, лишь два можно безоговорочно отнести к упомянутому жанру, и оба они появились на исходе XX столетия, подытоживая многолетний период творчества композитора в сфере духовной музыки: опера-оратория «Святитель Ермоген» (1999) и монастырская кантата. И если опера-оратория как самое крупномасштабное, жанрово специфичное создание Дмитриева нуждается в отдельном рассмотрении (ему посвящена пятая глава монографии), то кантата, органично развивая и продолжая в его творчестве линию святоотеческой тематики, естественно ставится в ряд образно близких ей песнопений; тем ярче видны ее принципиальные отличия от родственных сочинений, объединяемых тематико-генетической общностью.

Оригинальное жанровое наименование кантаты как «монастырской», вкупе с необычным, не встречавшимся в композиторской практике, сочетанием использованных в ней литературных текстов, стилистически, жанрово неоднородных, обуславливает возможность ее широкого применения в исполнительской практике – не только в светских концертах, наравне с другими кантатами, но и в духовных – например, в участвовавших за последние десятилетия фестивалях православной музыки, проводимых с участием множества церковных и монастырских хоров.

Поэтому сам выбор автором мужского хора в качестве основного участника исполнения кантаты, несомненно, мотивирован как ее образным содержа-

нием, так и предназначенностью партитуры для исполнения монастырскими хорами.

Слово «монастырская» имеет в жанровом наименовании опуса, по меньшей мере, двоякий смысл. Указывая на возможность исполнения монашеской братией, оно опирается и на специфичную образность: в музыке и литературном тексте воплощены события, происходившие именно в монастыре.

В этом отношении обоим упомянутым музыкальным житиям Дмитриева сродни ранее им написанное песнопение «Прощание игумена Филиппа с Соловецким монастырем» (II часть хоровой симфонии «Праведная Русь»), рассказывающее об игумене, который, став митрополитом, мужественно обличал самого царя... Таким образом, Г.Дмитриев стал первым русским композитором, воплотившим в своем творчестве целую группу монашествующих святых – митрополита Филиппа, патриарха Ермогена, игумена Савву, Сергия Радонежского, Серафима Саровского, Никиту Столпника, Евфросинию Полоцкую...

В центре произведения – образ святого, прославившегося своими духовными подвигами, именем которого впоследствии был назван основанный им монастырь (Саввино-Сторожевский монастырь подмосковного Звенигорода). Желая по возможности полнее воссоздать в кантате облик подвижника и его исторические деяния, композитор осуществил оригинальный монтаж литературно-поэтических источников, объединив в литературной основе кантаты стихотворения А.Пушкина и Ю.Кублановского, а также канонические тексты, наряду с читаемыми фрагментами из жития названного святого (из Пролога) в переводе с церковнославянского Пушкина.

В соответствии с этим распределены роли исполнителей: стихотворные и церковно-канонические тексты в кантате поются, тогда как прозаические «житийные» – читаются диаконом. Отдельные из упомянутых приемов встречались порознь и в более ранних сочинениях Дмитриева: стихи А.Пушкина и А.Дементьева, например, объединены в финале Концертной симфонии «Памяти А.С.Пушкина», а стихотворения Пушкина и митрополита Филарета – в вокальном цикле «Арфа серафима»; партия чтеца, декламирующего прозаический текст, введена в ораторию «Космическая Россия» и в «Завещание Николая Васильевича Гоголя». Однако, в рамках своеобразно трактованного жанра музыкального жития такой комплекс выразительных средств встретился у Дмитриева впервые.

Интонируемое слово функционирует в кантате по-разному. Стихотворение Пушкина «На тихих берегах Москвы» обрамляет цикл. А стихи Ю.Кублановского, написанные по просьбе композитора специально для кантаты и стилизованные в духе древнерусской словесности, распеты в шести частях цикла, подчас в соединении или чередовании с фрагментами богослужебных текстов. Они развивают тему произведения, намеченную в «незаконченном» пушкин-

ском стихотворении<sup>109</sup>, наполняют литературную основу произведения конкретным образным содержанием, приближая его к жанру жития. В итоге складывается оригинальная музыкально-литературная композиция, отчасти напоминающая форму двойных вариаций, в которой одна из тем разворачивается в чисто литературной плоскости (партия диакона), а другая – в музыкальной: этот тип формы незадолго перед тем был апробирован автором в упоминавшемся «Завещании».

Но если в опусе, предшествующем кантате, партия чтеца стала оригинальным – сценически воссоздающим образ Н.Гоголя – развитием приема, ранее по-своему использовавшегося Г.Дмитриевым и другими композиторами, то в последующем произведении он предпринял смелую попытку объединения двух компонентов, ранее казавшихся несовместимыми: хорового распева нецерковных (светских) текстов и манеры чтения, издавна утвердившейся в богослужебной практике – в «храмовом действе» (П.Флоренский). Такой прием, встретившийся в композиторской практике впервые, стал вполне органичным в образно-содержательном контексте монастырской кантаты, доказывая тем самым целесообразность применения и *жизнеспособность нового вида художественного синтеза*.

Хотя большая часть музыки кантаты сочинена на стихи Кублановского, все же решающим, сильнейшим импульсом к ее созданию послужили вошедшие в цикл стихи Пушкина. Вот почему на этой части литературной основы произведения следует сосредоточить внимание, прежде чем перейти к анализу партитуры.

Стихотворный набросок Пушкина, ни разу не использовавшийся ранее в качестве литературной основы музыки, принадлежит к тем сравнительно немногим образцам духовной поэзии, которые в наши дни вызывают повышенный интерес у всех, кто неравнодушен к музе гениального поэта. Углубившееся внимание к строкам и образам, раскрывающим православную основу мировоззрения и эстетики Пушкина-христианина, ныне тем более оправдано, чем тщательнее она искажалась или утаивалась от пытливого читателя в советскую эпоху.

В этом свете тема кантаты и инициировавшее ее восьмистишие – столь же показательные свидетельства усилившейся тяги композитора к духовной струе русской литературы, как и написанное Г.Дмитриевым годом ранее «Завещание Николая Васильевича Гоголя». В этих хоровых опусах решались сходные задачи воплощения духовного мира выдающихся личностей отечественной истории и культуры.

<sup>109</sup> В примечаниях к этому произведению, опубликованному, например, в одном из собраний сочинений поэта, оно определено как "незаконченный отрывок" – см.: *А.С.Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах. Т. второй.* – М., 1956. – С. 146, 414.

Столь же примечательны и строки, переведенные Пушкиным из Пролога: само введение в современный культурный обиход малоизвестного образца пушкинского творчества посредством его включения в художественный контекст музыкального сочинения следует рассматривать как эстетически и этически высоко значимый акт. Во-первых, потому, что в нем обнаруживается интерес современного композитора и великого поэта не только к истории государства Российского, но и к истории русской святости; причем, эти две, казалось бы, самостоятельные линии в творчестве нашего классика максимально сближаются. А их совмещение в едином русле исторического процесса фактически означает привнесение в историю духовного начала или, проще, – *одухотворение истории*.

О том, что в сознании самого Пушкина эти две линии были слиты воедино, свидетельствует, в частности, следующее его высказывание: «Величайший духовный и политический переворот нашей планеты есть Христианство. В сей-то священной стихии исчез и обновился мир. История древняя есть история Египта, Персии, Греции, Рима. История новейшая есть история Христианства»<sup>110</sup>.

Во-вторых, пополнение литературной основы кантаты фрагментом древнерусского памятника в переводе Пушкина придает музыкальному произведению черты музыкального жития, поднимая воплощение темы русской святости на уровень крупномасштабного духовно-музыкального цикла.

Примечательно также, что пушкинские тексты, включенные в кантату, относятся к позднему периоду творчества поэта, когда он становится мыслителем, исследователем-историографом и обращается к исторической прозе, размышляет о философских проблемах и вечных вопросах бытия. Этот пласт творческого наследия гения, который не успели или не смогли вполне освоить и оценить при его жизни даже выдающиеся современники Пушкина, становится сегодня особенно притягательным для нашей культуры, ибо он затрагивает этическую первооснову мировоззрения и художественного творчества выдающейся личности<sup>111</sup>. Упомянутый стихотворный набросок относится к 1832 году, выписка из Жития Саввы Сторожевского – к 1835; а в 1836 году Пушкин откликнулся рецензией на опубликование «Словаря о святых»<sup>112</sup>.

<sup>110</sup> А.С.Пушкин. Полн. собр. соч. в шести томах. Т. 6. – М., 1950. С. 23.

<sup>111</sup> В числе современников Пушкина, лишь после его смерти открывших для себя глубину его открытий, – Е.Баратынский, который, в частности, писал другу: «Можешь ты себе представить, что меня больше всего изумляет во всех этих поэмах? Обилие мыслей! Пушкин – мыслитель! Можно ли было это ожидать?» (России сердце не забудет: Русские писатели А.С.Пушкину. – М., 1986. – С. 111).

<sup>112</sup> Говоря о полезности рецензируемого Словаря, поэт отмечал, что «издатель “Словаря о святых” оказал важную услугу истории». Книга, по мнению Пушкина, имеет и «общую занимательность: есть люди, не имеющие никакого понятия о житии того св. угодника, чье имя носят от купели до могилы и чью память празднуют ежегодно» (А.С.Пушкин. Полн. собр. соч. Т. V. – СПб., 1911. – С. 326).

Духовная жизнь поэта как христианина в последнее время (особенно с той поры, как она перестала быть сферой, закрытой для изучения и освещения идеологическими ограничениями) все чаще становится объектом пристального внимания со стороны исследователей, художников, критиков<sup>113</sup>.

Об интересе Пушкина к житиям преподобных святых отцов свидетельствуют также сделанные им выписки из четьи-миней, в том числе из житий преподобного Никиты Затворника Печерского и преподобного отца нашего Иоанна Кущника, Ианнуария 15, а также св. Ора черноризца<sup>114</sup> (в последнем случае поэт выписал из упомянутого жития отдельные заинтересовавшие его архаические слова).

Причем, если в других случаях Пушкин делал выписки по-церковнославянски, то запись о преподобном Савве Сторожевском – самая подробная, пространный среди прочих его записей – сделана поэтом в переводе на русский язык, что свидетельствовало о повышенном внимании поэта к личности этого святого.

Она начинается словами: «Декабря 3. Преставление преподобного отца нашего Саввы, игумена обители Пресвятой Богородицы, что на Сторожех, нового чудотворца»<sup>115</sup>. И далее Пушкин излагает собственно житие Саввы, послужившее литературной основой рассматриваемой кантаты. Естественным развитием этого интереса в поэтической сфере стали и строки пушкинского наброска:

Издавна почивают там  
Угодника святые мощи.

Чем же особенно привлек Пушкина подвиг Саввы Сторожевского? – Быть может, тем, что сей «новый чудотворец» – современник Сергия Радонежского, получивший от него благословение на создание нового монастыря, – принадлежал «новому подвижничеству» послемонгольского периода в истории Древней Руси, о котором писал известный агиограф: «Новое подвижничество, которое мы видим со второй четверти XIV века, существенными чертами отличается от древнерусского. Это подвижничество пустынножителей. Все известные нам монастыри Киевской Руси были городскими или пригородными. Городские монастыри продолжают строиться и в монгольское время... Но большинство святых этой эпохи уходит из городов в лесную пустыню./.../ Взяв на себя труднейший подвиг, и притом необходимо связанный с созерцательной мо-

<sup>113</sup> Для подтверждения сошлемся на некоторые новые издания: Христианская культура. Пушкинская эпоха. По материалам традиционных пушкинских чтений. – СПб., 1997; *Серегина Н.* Пушкин и христианская гимнография. – СПб., 1999.

<sup>114</sup> *А.С.Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. V. – СПб., 1911. – С. 326.

<sup>115</sup> *А.С.Пушкин.* Цит. изд., с. 326. Савва дожил до глубокой старости и, согласно житию, написанному игуменом Хутынского монастыря Маркелом, скончался 3 декабря 1406 года, около 80 лет от роду, из которых около 60 лет совершал иноческий подвиг.

литвой, они поднимают духовную жизнь на новую высоту, еще не достигнутую на Руси»<sup>116</sup>.

Тема русской святости, возрождаемая в современной музыке, в эпоху Пушкина привлекала, конечно, не его одного, а многих выдающихся литераторов, отражая то высокое значение в художественном творчестве и то влияние, которое она оказывала на духовный строй и стиль русского искусства золотого века. Что касается пушкинского наброска, распетого в крайних частях кантаты, то его рождение могло быть вдохновлено четверостишием К.Батюшкова, развивающим ту же тему<sup>117</sup>:

И там, где мирно почивали  
Останки иноков святых,  
И мимо веки протекали,  
Святыни не касаясь их...

В этой связи особенно важна та, просматривающаяся в исторической ретроспективе, ленточка своеобразной поэтической эстафеты, которая связывает разные поколения и эпохи общностью значительной поэтической темы: подобно тому, как поэтический набросок Пушкина на исходе XX столетия вдохновил Г.Дмитриева и Ю.Кублановского на создание «житийной» кантаты, так и на самого Пушкина, как было показано выше, несомненно влияли и доступные ему сведения о святых, и стихи современников о них, в том числе К.Батюшкова.

В отличие от традиционных вокальных жанров, сливающих интонируемое слово и музыку воедино – в пределах напевной мелодии, в монастырской кантате партия диакона, разделяющая части хорового цикла речевой декламацией без сопровождения, служит в семантическом аспекте сюжетным стержнем произведения (читаемый текст разделен композитором на шесть фрагментов, повествующих о разных подвигах и периодах жития святого). А обрамляют цикл хоровые Прелюдия и Постлюдия на слова стихотворения Пушкина.

И часть кантаты, «*На тихих берегах Москвы...*», названная по начальным словам интонируемого восьмистишия, открывает цикл сурово эпическим повествованием хора от лица автора. Хоровая «прелюдия» звучит как пролог кантаты или как своеобразный, музыкально проинтонированный эпиграф произведения:

На тихих берегах Москвы,  
Церквей, венчанные крестами,  
Сияют ветхие главы  
Над монастырскими стенами...

<sup>116</sup> Федотов Георгий. Святые Древней Руси. – М., 1990. – С. 141–142.

<sup>117</sup> На эту связь, обнаруживаемую в явном сходстве темы и даже отдельных слов в сравниваемых образах, еще в XIX веке обратил внимание П.О.Морозов. – См., в частности, комментарий к пушкинскому наброску в изд.: АСПушкин. Полн. собр. соч. Т. II. – СПб., 1908. – С. 612.

В музыке стихотворному зачину кантаты образно соответствует размеренно-неторопливое, ритмически ровное движение басового оstinato, на фоне которого рельефно прочерчивается плавное течение повествовательно-распевной мелодии теноров. Характерные приметы экспозиционного изложения – узорчатый орнамент сопровождающего оstinato (повторы однотактового мотива первых басов), строгая диатоника, плавное голосоведение – способствуют созданию эпических образов в рамках былинно-сказового напева<sup>118</sup>.

Динамика тематического развертывания в Прелюдии основана на последовательном наложении все новых голосов, постепенном фактурно-гармоническом наполнении ткани и тонально-мотивном преобразовании темы во второй половине композиции, совмещенной с интонированием второго четверостишия. И если в первой строфе хоровое изложение не выходит за рамки двух-трехголосия, то далее фактура пополняется сначала басовым органическим пунктом (ц. 1), а затем аккордовым изложением темы на фоне басового оstinato.

Ключевыми по смыслу строками становятся в Прелюдии два заключительных стиха, распеваемые в разных тембро-интонационных и тонально-гармонических вариантах: «Издавна почивают там / угодника святые мощи». С появлением последней пары стихов в ведущей – теноровой – партии начинается более насыщенный этап интонационного развертывания: одновременно с резким тонально-модуляционным поворотом мелодия становится более экспрессивной и хроматически изоощренной. Распев последнего стиха, попадая в эпицентр сложнейших интонационно-гармонических метаморфоз, ладотональных перекрасок, обогащается множеством интонационных оттенков. При этом образ угодника Божия, даваемый здесь как бы крупным планом, закономерно оказывается в центре слушательского внимания.

Достигнув вершины уже в первом распеве этой фразы, мелодия затем, в каждом новом проведении с вариантным повтором слов, секвентно соскальзывает вниз – вплоть до возвращения в основную тональность *f – moll*.

В отличие от музыкально-тематического обрамления цикла, характеризующегося монолитностью и единообразием структуры, шесть срединных частей кантаты отмечены большей внутренней контрастностью и насыщенностью образно-тематического развития, обусловленными иным качеством литературной основы. В сравнении с лаконичным пушкинским восьмистишием, намечающим общие контуры содержания произведения, в последующих стро-

<sup>118</sup> По типу выразительности и средствам воплощения статичного состояния в музыке этот хор сближается с I частью «Симфонии ликов» («Видение... Александра Невского»); их роднит наличие стабильного тематического фона, постоянно сопровождающего мобильную мелодию.



ках и стихах образ конкретизируется, и в срединных частях цикла разворачиваются основные события жития святого. Хор олицетворяет здесь монашескую братию – непосредственное окружение игумена. Молитвы и песнопения на духовно-канонические тексты перемежаются картинно-изобразительными эпизодами и сценами (как в IV части, «Строительство храма»), либо повествованием о подвигах святого («Чудотворец»). Этим определяется образная многослойность партитуры, и прежде всего, – ее срединных разделов. Музыкальное прочтение разнородных по содержанию текстов потребовало привлечения контрастного музыкального тематизма.

Вместе с тем было необходимо обеспечить – и в этом заключалась, по-видимому, основная трудность композиторской реализации художественного замысла – *образно-стилевое* единство цикла, духовной доминантой, идейно-этическим стержнем которого послужило подвижничество монаха, преподобного старца, предопределившее его посмертную канонизацию как святого.

Единство стиля кантаты, обеспечивающее ее восприятие как органичного художественного целого, сложилось из следующих основных компонентов: 1) доминирующая в цикле диатоническая тональность, опирающаяся в целом на традиции богослужебного пения и дополняемая подчас (преимущественно в переходных разделах и в картинно-изобразительных эпизодах) диссонансно-аккордовой или хроматической ладовой подкраской; 2) опора на плавное, преимущественно поступенное голосоведение; 3) интонационный строй песнопений цикла, стилистически родственный кругу напевов православной церкви.

Тем не менее музыку кантаты в целом было бы неверно считать стилизацией в духе церковных напевов, ибо она содержит и индивидуально-стилевые черты.

В хоровом многоголосии типичным приемом фактурного структурирования – сложения слоистой фактуры – становится группировка хоровых партий по тембровому признаку. Голоса в партитуре, как правило, объединяются в две группы: теноровую и басовую, с четным числом партий. При дублировке одного хора другим – тенорового басовым, звучащим октавой ниже, особенно наглядно темброфактурное раздвоение хора на две равные половины, нередко интонационно идентичные, но регистрово контрастирующие, взаимодополняющие. По такому принципу построены III, IV, VI части кантаты, причем в одном случае упомянутые группы выступают поочередно, находясь как бы в оппозиции друг к другу (III), а в другом – поют одновременно, сохраняя при этом четкость фактурного расслоения ткани.

Этот тип хорового изложения опирается на принцип антифонного пения, традиционный для духовной музыки: противостоящие друг другу, темброво контрастирующие певческие группы уподобляются хорам на разных клиросах храма, участвующим в богослужении.

Диаконское чтение, начинающееся сразу вслед за Прелюдией, привносит архаический колорит и размеренность летописного повествования, погружая слушателя в мир жития святого. Так, начиная со слов «Савва... пришед к преподобному Сергию», возникают ассоциации с духовными мотивами русского искусства (вспоминается, в частности, картина М.Нестерова «Видение отрока Варфоломея» с изображением на ней – в образе отрока – будущего духовного вождя Руси, Сергия Радонежского).

Песнопения II–VII частей, написанные на стихи Ю.Кублановского и канонические тексты, напоминают слушателю некоторые важные эпизоды жития Саввы, причем музыка углубляет и содержательно дополняет читаемый текст. Так, часть II, «*На молитве*», вводя в атмосферу чинного монастырского богослужения, естественно вписывается в круг духовных песнопений, прежде всего, благодаря колоритно-стильной музыке, а также тонко стилизованной литературно-поэтической основе, включившей обороты, близкие каноническим церковным текстам – наподобие вошедших в первую строфу: «Если сердце любовью полнится, значит веруем – не лукавим. / Рождество Твое, Богородице Дево, славим!». Творя молитву перед ликом Пречистой Девы, прибегая к ее заступничеству, монахи изъявляют готовность быть посланниками преподобного Сергия в любом месте русской земли.

Стилистика многоголосного хорового напева, накладываемого на басовый органнй пункт, во многом сродни старинным рождественским кантам. *Кантовость* достаточно отчетлива с самого начала хора, развертываемого в неторопливо-ровном движении мелодии, дублированной консонансными аккордами с характерным для старинного жанра, общим для всех мелодически активных партий моноритмическим рисунком голосов. Не менее примечательна здесь среди типовых черт жанра и выровненность мелодической линии как в высотно-интонационном пространстве (с преобладающим плавным перемещением голосов), так и в ритмико-временном, с простым рисунком чередующихся длительностей звуков. Но жанровая характерность, столь явная в первых тактах и сохраняемая в репризном обрамлении песнопения, представлена здесь обобщенно, как одна из нескольких стилизованных примет музыки.

Уже во второй фразе кантовость преобразуется в иное жанровое качество, дополняемая наслоениями более позднего музыкально-стилевого происхождения. Во втором пятитакте вариантно измененный кантовый напев обретает новые черты: он пополняется дублировкой мелодии с уплотненной гармонией; свободная, нерегулярная метрика приходит на смену постоянному размеру. Здесь же, в середине второго пятитакта достигается первая кульминация, совмещенная с полнозвучным возгласом «славим» и отмеченная ярким динамическим взлетом (*forte*).

Главная же кульминация наступает в контрастирующей середине трехчастной композиции, воспевающей преподобного Сергия. Духовно возвышенный центр песнопения рельефно выделен не только хоральной фактурой, символизирующей храмовое пение, особой тональностью (Es – dur), но и тематически контрастирующим окружением, воплотившим природную стихию («Спорит ветер») и отделяющим середину от кантового обрамления части.

Реприза в главной тональности E-dur, восстанавливая первоначальный кантовый напев, завершается молитвенным обращением к Богородице («Заступись, заступись, Пречистая...»), вариантно повторяемым, звучащим затанно и оставляющим композицию гармонически разомкнутой, прерываемой на доминанте – в состоянии напряженного ожидания.

III часть, «Пастырь», повествует о новом этапе жития святого, отправившегося в пустынь близ Звенигорода. Там молодой монах становится со временем основателем и первым игуменом нового монастыря. «Вот и искал затвора, – поется в этой части кантаты, – ...смирennemудрый Савва – стал же с годами авва».

Здесь впервые в цикле использован прием антифонного пения, с поочередным изложением темы двумя трехголосными хорами – теноров и басов. Их постоянные переключки, символизирующие пространственное разделение двух групп, поющих на разных клиросах, дополнены темброрегистровым контрастом противопоставляемых голосов.

Каждая передача двугаковой фразы от одного хора другому сопровождается, однако, не эхообразным откликом, а вариантным повтором напева, приносящим вместе с меняющимися оттенками интонаций хотя бы малую толику мотивного обновления, поступательного движения в неспешный ход житийного повествования. Диалог хоров охватывает первую фазу тематического развертывания, соответствующую образу странствующего монаха; на следующей стадии жития Саввы, с того момента, когда он стал игуменом, хоры-«клиросы» наконец сливаются, символизируя единение монашеской братии под сенью мудрого пастыря (ц. 2).

Песнопение построено в трехчастной репризной форме с контрастирующей серединой, оттеняющей и освещающей новыми гранями образ «смирennemудрого» игумена. Серединная тема Саввы, построенная в виде последовательности из девяти неповторяющихся тонов, выделяется среди других, интонационно более простых, диатонических тем кантаты.

Полифонический раздел композиции ограничен двухголосным фугато; тем не менее и этот фрагмент песнопения приносит глубочайший образно-тематический контраст, подкрепленный введением атональной хроматики, временно сменяющей гармонию тонально-диатонического склада.

Фугатные имитации дополнены инверсией мотивов. Поначалу, в противосложении у басов, обращению подвергнуты лишь отдельные попевки, ограниченные распевом одного слова, а вместе складывающиеся в еще одну девятитоновую комбинацию (ц. 3, такты 1-8). А далее распев следующего стиха («Всюду кипят работы») основан на инверсии первоначальной последовательности тонов, с обратным порядком вступления голосов (здесь, во втором восьмитакте, переходящей от теноров к басам).

Неоднократно прозвучав в середине композиции, девятитоновая мелодия последний раз возвращается в ее концовке. Интонируемая в октавном изложении со словами «смирennemудрый Савва», она подводит итог развитию и одновременно раскрывает имя героя – подвижника, интонационным символом которого она является в этом песнопении.

IV часть, «*Строительство храма*», воспевает возведение церкви Рождества Пресвятой Богородицы. В рондообразной композиции роль рефрена трехпятчастной формы исполняет хоровой запев на канонический текст «Аллилуйя... слава Тебе, Боже, слава Тебе!». Звучащий трижды, на разных этапах тематического развертывания, каждый раз на тоническом органном пункте, этот напев конструктивно скрепляет композицию (подобно тройному обручу, охватывающему конструкцию прочным стабилизирующим каркасом) и периодически напоминает о том, что любое начинание имеет успех, если оно делается во славу Божию.

Бодрое оживление и созидательная энергия строителей храма, воодушевленных благородной целью, музыкально воплощены напевом в характере народной песни, варьируемой на разные лады в пределах эпизодов, разделенных и обрамляемых гимническим рефреном «Аллилуйя». Родство напева строителей с фольклорными образцами дополняет заложенное в нем акцентно-метрическое варьирование слогов при передаче мелодии от одного запевалы другому: если зачин запева начинается затактовым вступлением голоса, то его темброво-вариантное повторение – с сильной доли такта, предопределяя смещение метрического акцента в интонируемом слове со второго слога на первый. Подобные приемы варьирования, типичные для народной песни, особенно русской, сближают ритмику песнопения с метроритмическими структурами, типичными для русского фольклора<sup>119</sup>.

При этом бодряя трудовая песня, прославляемая аллилуйным припевом, развертывается в итоге как рассредоточенный вариационный цикл. Начав-

<sup>119</sup> По словам И. Стравинского, «одной важной характерной чертой русского народного стиха является пренебрежение речевыми акцентами в пении. Открытие связанных с этим музыкальных возможностей было одним из самых отрадных в моей жизни...» (Стравинский И. Диалоги. – Л., 1971. – С. 164).

шись в D-dur, она возвращается после припева в преображенном облике, с другой подтекстовкой и звучит, согласно авторской ремарке, «как бы окрепнув» и на полутон выше первоначального проведения.

Торжественный зачин с традиционно-каноническим текстом (из Сугубой ектеньи) «Аллилуйя... слава Тебе, Боже» обрамляет композицию, прославляет ее в качестве песенного припева и служит объединяющим духовным стержнем. В итоге складывается замкнутая форма (A – B – A – B<sup>1</sup> – A), способствующая закругленности композиции и служащая символом особой прочности возводимого сооружения – собора.

Контрастное взаимодополнение двух разделов песнопения зиждится на их функциональном и динамическом различии. Если славильный припев исполняется каждый раз синхронно всем хором и звучит стабильно, на фоне тонического органного пункта в басу, то песенный запев, наоборот, подчеркнuto динамичен, неустойчив и внутренне контрастен в тонально-гармоническом и тембро-фактурном отношении.

Поэтому, в отличие от массивного хорового полнозвучия аллилуйных эпизодов, оба запева (ц. 1 и 4) начинаются, подобно зачину в народной песне, фразой солирующего голоса, а далее тема излагается антифонно, при постепенном фактурном наслаивании голосов с одновременным уплотнением гармоний. Вслед за одним солистом двутактовую фразу повторяет, как эхо, другой, а затем к нему, как в песне, присоединяется еще один запевала (с терцовой второй); двум солирующим тенорам откликается октавой ниже дуэт басов. На следующем этапе переключки голосов перерастают в антифонное противостояние четырехголосных хоров – басов и теноров.

Столь же примечателен в запеве принцип инверсии в становлении мелодической линии: ее восходящая направленность сменяется противоположным – свободно-обращенным – вариантом с момента подстраивания терцовой второй к одноголосному напеву. Эпизодические эффекты хорового эха выразительно имитируют переключки строителей, возводящих здание храма (см. Пример 36).

Общей динамике песни и образному содержанию музыки соответствует и восходящая линия тонального плана середины. Череда сменяемых тональных звеньев в цепи консеквентных перемещений срединной темы имеет плавную поступенную направленность от доминантовой тональности D-dur к главной G-dur (D – C – B – A – As – G). Благодаря транспонированию на полтона вверх при повторении, вся середина (раздел B<sup>1</sup>) отличается повышенным эмоционально-динамическим тонусом музыки из-за возросшей тесситурной напряженности хорового звучания.

Вместе с тем новый круг охватываемых здесь тональностей, тяготеющих на этот раз скорее к субдоминантовой, нежели к доминантовой сфере (как в

# Пример 36

Преподобный Савва игумен. IV.

[ Спокойно и просто, как народная песня ]

Музыкальный пример 36, Преподобный Савва игумен. IV. Музыкальная запись в нотном формате (голос и фортепиано) с текстом песни. Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки, динамические обозначения (p, tr, mf) и текст песни: «Не о - го - род го - ро - дим, а на желт - ках раз - во - дим а на желт - ках раз - С ме - лом на - по - по - лам во - дим с ме - лом на по - по - лам».

первом варианте середины), выявляет тенденцию к романтической окраске гармонии (Es – Des – Ces – B – A – As – G), к тональным связям и сопоставлениям, характерным для позднеромантической стадии ладового мышления.

Иначе говоря, то, что сопряжено в этом песнопении с поступательным движением, тематическим прорастанием, развитием, динамическим наполнением ткани, находит место в запеве (B), а связанное с утверждением, провозглашением истины и недостижимого величия («Слава Тебе, Боже!») покоится на незблемой прочности централизованных гармоний припева.

Тем не менее, следуя линии колористической перекраски повторяемых частей формы, автор подчеркивает ремарками различия в оттенках звучания славильного рефрена. Последнее его проведение (с ремаркой «сокровенно») исполняется тише предыдущих (pp) – как прощальное напоминание, с эффектом отдаления в пространственно-временной ретроспективе.

V часть, «Успение», становится драматургической кульминацией кантаты. Располагаясь в том месте цикла, которое совпадает с точкой золотого сечения композиции, эта часть вносит перелом в его развитие и разделяет восьмичастное сочинение на два раздела: в первом из них (II–V части) рассказывается о земной жизни святого, а во втором (части VI–VII) – о посмертной.

В соответствии со смыслом христианского вероучения кончина праведника не воспринимается здесь как трагедия, ибо смерть телесная означает переход в жизнь вечную. Поэтому и в музыке песнопения доминируют мотивы драматичные и просветленно-мистические, с воспеванием славы святости. Именно так – торжественно-величавым мотивом святости, повторяемым в различных тонально-гармонических освещениях и высотных модификациях – заканчивается эта часть, обрамляемая мажорными аккордами и утверждающая D-dur в качестве главной тональности.

В структуре песнопения очевидны (как довольно часто у Дмитриева) черты зеркальной симметрии, закругленной замкнутости композиционных очертаний. Эти черты заметны в строении самой первой темы святости – в интонационных контурах ее начального трехтактового ядра. Лежащий в ее основе мотив опевания, излагаемый в верхнем голосе, подкреплен своим зеркальным отражением (инверсией), одновременно звучащим в басу. При этом каждая из ключевых мелодических линий, обрисовываемых крайними голосами, усилена гармоническим уплотнением – дублировками в среднем фактурном слое. Так складывается полигармоническая фактура, с постоянно поддерживаемым противодвижением двух субаккордовых рядов.

Данный структурный принцип сохранен и в последующем секвентно-вариантном развертывании темы, в рамках которого субаккордовые слагаемые оригинальной секвенции имеют мелодически автономную направленность: в то время как звенья одного из контрапунктирующих слоев (верхнего) направлены вниз, совмещенные с ними созвучия другого, нижнего слоя, движутся вверх. Встречное противодвижение субаккордов, подчиняясь общему принципу развития и сохраняя тематическое единство, целостность ткани, дает разнообразные ряды полигармоний, обновляемые в секвенции благодаря изменениям интервала между субаккордовыми слоями.

Еще один мотив, вводимый с девятого такта и звучащий до конца песнопения почти непрерывно, – краткая остинатная попевка «Отче наш». Многократно повторяемая, как молитвенное заклинание, в одном и том же ритмоинтонационном варианте, она служит дополнительным образно-тематическим стержнем, объединяющим разные интонации и стадии развития материала. В контексте песнопения эта попевка символически многозначна: она звучит не только как краткая цитата-напоминание об основополагающей для христианского богослужения Молитве Господней, но и как обращение к игумену, умира-

ющею праведнику (в этом отношении данный мотив рождает явную смысловую переключку с III частью кантаты, «Пастырь», повествующей о возрастании духовного авторитета игумена среди опекаемых им чад: «Смирennemудрый Савва – стал же с годами авва»). Тот же краткий мотив становится начальным импульсом и интонационным ядром темы центрального раздела (ц. 1-2) – в повествовании о житии, болезни и кончине святого старца, его переходе в жизнь вечную.

Полисемантичесность упомянутого мотива наиболее явна там, где слова-синонимы (Отче и авва) контрапунктически объединяются в пределах одной темы: краткое «Отче наш» накладывается на интонационно родственный, но несколько более развернутый напев «Престарелый авва обедни служит» (ц. 2, такты 2-4).

Начальная тема хорального склада и лейтпопевка «Отче наш» сочетаются наконец в гармонически слиянном контрапункте репризы, где, в отличие от раздельного экспонирования в начале песнопения, они звучат одновременно (ремарка «умиротворенно», ц. 4): ритмически остигательный бас прочерчивает в повторяемой молитвенной попевке мелодическую линию, рельефно выделенную на фоне аккордового лейтмотива, порученного остальным голосам.

VI часть, «Чудотворец», открывает заключительный раздел цикла, запечатлевший благодатное воздействие святого на земную жизнь после его кончины.

Стилистическое своеобразие музыки – в необычном сочетании разножанровых признаков: с православными напевами традиционно-монастырского типа ее сближает опора на простые гармонии и приемы в пределах классической тональности (ключевой лейтмотив целиком развертывается на тоническом органном пункте), а размеренно-неторопливое движение напева с моноритмическим рисунком, общим для многоголосной фактуры, и свободно-переменная метрика, обусловленная специфичным складом распетого в музыке неравнодольного песенно-тонического стиха, навеяны сказочно-повествовательными жанрами.

Отдельные приемы хорового письма ассоциируются в данном случае и с традициями православного певческого искусства: строгое следование принципу терцовых втор в мелодии явственно напоминает аналогичные структуры в кантах, стихирах, рождественских колядках, а узкообъемные повторяющиеся попевки в сочетании с ритмически унифицированным – синхронным – речитированием многих (или всех) хоровых партий сродни древним напевам былин, а также мелодике духовных стихов.

Песнопение оригинального жанрово-стилевого типа, не лишенное черт богослужебной музыки, вместе с тем вобрало в себя и явные приметы романтической поэмы. Отсюда – квази-импровизационное тематическое развертывание в эпизодах с калейдоскопически пестрой игрой тонально-гармонических мутаций, и обилие экспрессивно-утонченных мелодических оборотов темы с оттенком мистической таинственности.



Это песнопение – о свершении чуда старцем Саввой, о чудесном спасении им на охоте царя Алексея Михайловича. Образным и тематическим стержнем композиции становится обрамляющий ее трехтактовый лейтмотив чудотворца. Мелодическая формула опевания квинтового тона тоники делает напев запоминающимся, типически характерным и стилистически сближаемым с традиционно русскими духовными распевами.

Вместе с тем его своеобразие подчеркнуто гармонией: постоянство большой терции как интервала, гармонически окрашивающего вторы, дублирующие мелодию теноров и басов, придает музыке, с одной стороны, архаизированный оттенок, а с другой – умножает альтерационно-хроматические вводнотоновые сопряжения, типичные для централизованной тональности. В концовке лейтмотива, благодаря противодвижению голосов в теноровой и басовой группах хора, возникает даже «расщепление» IV ступени лада, с обострением полутоновых тяготений:

### Пример 37

**Таинственно, умеренно-подвижно**

...пра - вед - ник чу - до - твор - цем:

Самым специфичным созвучием в рамках лейтмотива, своеобразной лейтгармонией хора оказывается увеличенный аккорд на тоническом басу (вспомогательный к тоническому трезвучию и фонически выделяющийся среди прочих гармоний темы и всей кантаты). Благодаря характерной окраске именно этот аккорд воспринимается в образно-тематическом контексте произведения как «аккорд чуда»<sup>120</sup>.

<sup>120</sup> Здесь напрашивается историко-стилевая аналогия с гармонией композиторов-романтиков, и прежде всего, с геометризованными гармоническими структурами Н.Римского-Корсакова. Вместе с тем подчеркнем и существенное различие: если у Корсакова построения с волшебной экзотической окраской вводились, главным образом, в оркестровых партиях, то у Дмитриева «чудесный» аккорд интонируется хором и потому получает новое, индивидуализированное тембро-интонационное освещение.

Лейтгармоническая функция увеличенного трезвучия подтверждается и последующей тематической динамикой: оно исчезает в срединной теме (ц. 1) и вновь возвращается вместе с возобновлением лейтмотива. Так, в музыке, живописующей свершение чуда, повторяемый мотив старца звучит в новой гармонизации, причем, деформированная лейтгармония (с пониженным «фундаментом» аккорда) образно воплотила напуганного самодержца («старец спас растерянного царя Алексей Михалыча на охоте...»).

Выразительность эпизода охоты усиливает и череда модуляций: на данном этапе развития концентрация тональных блужданий, резких гармонических сдвигов (d-moll – f – ∞ – c – Des – Ces – A – ∞...) заостряет упомянутый образный эффект. Подобно рефрену, лейтмотив чуда «стал по смерти праведник чудотворцем» возвращается после середины, а затем звучит также и в коде, обрамляя композицию.

Конструктивно-цементирующая роль главной темы проявляется и в тихой репризе «В наши дни, когда на душе тревога» (ц. 3), где она вводится с впечатляющим эффектом омрачения колорита и звучит вместе с интонированием срединной строфы стихотворения на полтона ниже главной тональности. Тем ярче, после временного снижения строя, с наиболее глубоким образным контрастом воспринимаются далее мажорные аккорды и тональности (C – B – As-dur), вводимые одновременно с упоминанием о святом Савве.

Выразительным штрихом, контрастно дополняющим темброво сгущенную, плотную хоровую звучность, преобладающую в композиции, становится дважды вводимый на гранях формы небольшой эпизод с пением солирующего тенора на фоне сумрачно-статичной хоровой педали. Светло-высокий тембр солиста оба раза (ц. 2 и 5) символизирует отзвук голоса, доносящегося «издалека» как напоминание о святом, и доньне творящем свой пастырский подвиг.

VII часть, «Пение всеумилненное», звучит после произносимых чтением завершающих слов жития Саввы: «Ему же слава ныне, и присно, и во веки веков». Поэтому VII часть по своему значению в цикле – благоговейный финал кантаты, «всеумилненное пение», затем без перерыва перетекающий в VIII часть (обозначенную автором как Постлюдия).

Здесь впервые в кантате с самого начала устанавливается и строго выдерживается на протяжении почти половины песнопения трехголосная аккордовая фактура, характерная для кантов XVII–XVIII веков. Оттенок стилизации в духе архаических напевов обогащает образную сферу музыки реминисценциями из мира русской старины. «Всеумилненное» пение хора, воспроизводящее тип старинного музицирования посредством тонко вводимых автором, характерных стилизованных деталей, воплотило те благолепные монашеские распевы, в которых воспевается Богу аллилуйя.

Интонирование канонического текста из Акафиста Савве Сторожевскому побудило композитора стилистически приблизить распев к традиционным образцам древнерусского певческого искусства. Помимо трехголосной кантовой фактуры, о них напоминает и тип голосоведения, как известно, опиравшегося в старинной музыке, прежде всего, на логику мелодической горизонтали. Черты линейаризма как ведущего принципа гармонической структуры в данном случае проявляются в периодических взаимосмещениях «дуэта» теноров, с неизменным движением параллельными терциями на фоне баса.

Первый такой сдвиг – на секунду, с переменной качества гармонического сочетания голосов и заменой консонансов диссонансами – происходит уже в 5–6-м тактах, с последующим восстановлением консонирующей вертикали, а затем – и с аналогичным сдвигом в 12–13 тактах (здесь – в новой тональности A-dur). Результатом таких смещений становятся временно возникающие диссонансные параллелизмы (отчасти напоминающие тип гармонических вертикалей в древнерусском строчном пении):

### Пример 38

Преподобный Савва игумен. VII.

[Благоговейно и очень ровно]

Т. *p* и со дерз - но - ве - ни - ем мо - лим:

В. *ppp* и со дерз - но ве - ни - ем мо - лим:

Б. *ppp* и со дерз - но - ве - ни - ем мо - лим:

Тематическое разворачивание в кантовом разделе, начавшись выровненно-тихо (*p*), достигает кульминации в момент обращения молящихся к святому: «молим: вознеси ко Господу о спасении душ наших твою святую молитву». В этот момент мелодическая волна, поднявшись на гребень тесситурно-динамического наполнения, затем медленно спадает в зигзагообразных очертаниях интонационного рисунка, совмещенных с нисходящей гармонической секвенцией.

Второй раздел финала отмечен появлением лейтостинатной однотоковой попевки у басов. Вводимая сначала ненадолго, как краткое напоминание о

тематизме I части кантаты (четыре такта перед ц. 2), она вступает одновременно с наращиванием тембро-гармонической плотности и силы звучания, предвещающим подготовку кульминации. Трехголосный склад перерастает здесь в четырехголосный, а затем, в зоне кульминации, одновременно с нарастанием громкости (от *pp* до *f*) гармония структурно усложняется, септаккорды «надстраируются» и преобразуются в ундецимаккорды. Пышное аккордовое пятишестиголосие соответствует высшей стадии воспевания Творца: «Да сподобимся вечно в радости блаженной воспевати Богу...».

Размеренная пульсация вторых басов ровными четвертями заметно выделяется на фоне длительно протянутых аккордов остального хора. Поддерживая оживленное ритмическое движение, резко замедлившееся у остальных голосов, басовая мелодико-остинатная формула подготавливает плавный переход к последней части цикла. Хоровое изложение в конце VII части предвосхищает последующую тематическую репризу цикла, в которой упомянутая басовая формула становится сквозным мотивом.

В *Постлюдии* кантаты (VIII часть), сохранившей неизменными и текст, и музыку начального песнопения, частично варьирована подтекстовка напева (вместо пения с закрытым ртом в басовом остинато здесь распет повторяемый возглас «Аллилуйя», родившийся в конце VIII части). Реприза кантаты воспринимается по сравнению с I частью в обновленном свете, как смысловое подытоживание длительного повествования, с приведением мысли рассказчика к углубленному исходному тезису и завершающему диаконскому «Аминь».

### «Куликовский триптих»

Давняя традиция сочинения духовной музыки для мужского хора без сопровождения (в Древней Руси, как известно, церковное пение изначально было мужским), возобновляемая Г.Дмитриевым в 90-е годы, продолжена им в начале нового столетия – в цикле «Куликовский триптих» и в симфонии тропарей «Земля высока» (один из ее хоров написан еще в 2001 году).

«Куликовский триптих» сочинялся в дни Великого поста (март-апрель 2005 г.) и включает три песнопения на тексты тропаря и двух кондаков, воспевающих духовные и ратные подвиги святого благоверного князя Дмитрия Донского, схимонахов Александра Пересвета и Андрея Осляби и благословившего их на битву преподобного Сергия Радонежского. Первые трое из названных святых – воины, сражавшиеся на Куликовом поле. Той исторической битве за Русь и ее героям посвящалось немало произведений (в том числе и написанных около 1980 года – к 600-летию великого сражения; среди них – и симфония № 2 Г.Дмитриева «На поле Куликовом», 1979).

Но в хоровом Триптихе акцент сделан автором на благодарном воспевании их духовного предстательства перед Богом как ходатаев за землю Русскую и людей ее. Именно в этом заключается духовная сущность нового сочинения. В группе произведений ГДмитриева рубежа веков центр тяжести все явственнее смещается на прославление христианского подвига православных святых. И если в монастырской кантате нашел отражение подвиг молитвенный, труднический («На молитве», «Строительство храма»), в кантате «Братские песни» высшим подвигом назван подвиг терпения и мольбы (I), любви, то в «Куликовском триптихе» прославляется подвиг защиты Отечества – воинский и духовный; уже мы слышим хвалебное обращение к князю Дмитрию: «на Доне Мамаеву низложил еси гордыню, на подвиг сей прияв благословение преподобного Сергия».

В Триптихе, как в фокусе, стягивающем разнонаправленные лучи света, скрещиваются нити, идущие от нескольких групп сочинений, написанных на церковно-канонические либо на художественно-поэтические тексты. Причем наименование «триптих» в данном случае экстраполирует в музыкальную плоскость традицию иконописных изображений<sup>121</sup>. Оно подчеркивает и глубинную духовную сущность, связь смежных искусств, воплощающих посредством присущих каждому из них особых выразительных возможностей общие или близкие художественные замыслы и идеи<sup>122</sup>.

По содержанию этот опус связан и с такими произведениями ГДмитриева исторической тематики, как оратория «Из «Повести временных лет»» (1983) и уже упоминавшаяся программная 2-я симфония. Тенденция к глубокой разработке исторической темы, с учетом духовной мотивации героев, наметилась в них уже вполне определенно.

1 часть Триптиха, «*Благодарному князю Дмитрию Донскому*», – четырехголосное песнопение, выдержанное в характере торжественного канта или гимна (авторская ремарка «державно, мужественно»). Не превращая хор в стилизацию древнерусских песнопений, некоторые особенности музыкальной лексики, голосоведения сближают его с православным средневековым богослужением.

<sup>121</sup> Такое жанровое определение оправдано включением в цикл песнопений о праведниках XIV века, объединенных благородным служением Отечеству: о полководце, сумевшем переломить ход борьбы с ордами кочевников в пользу Руси; о двух иноках, данных в ратники князю Дмитрию св. Сергием Радонежским, и о самом преподобном, благословившем их на подвиги во имя победы на поле боя.

<sup>122</sup> Особенности музыки и иконописи в системе средств воздействия на молящихся в храме основательно проанализированы в статье о Павла Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств». Не случайно совпадают и первые слова программных наименований в начальных песнопениях «Симфонии ликов» и «Куликовского триптиха»: оба благоверных князя – и Александр Невский, и Дмитрий Донской, защищая Русь от посягательств завоевателей, достойно предводительствовали русским войском, одержав исторические победы в битвах XIII и XIV веков.

ным пением; доминирующее плавно-поступенное движение голосов (мелодические скачки есть лишь в начале и окончании композиции), свободно-переменный метр, опирающийся на «расширенный» такт 7/4, сочетаются с неравномерностью метрических акцентов, обусловленных структурой прозаического текста.

Хор ладово централизован и тонально замкнут в Es-dur, хотя и содержит сдвиги и отклонения в далекие тональные сферы (E-dur, Fis, D). Сохраняя здесь своеобразие современного композиторского слышания, автор все же придерживается характера и стиля величального тропаря, заметных и в изобилии мажорных красок, консонансов, и в параллельном движении аккордов на фоне органного пункта:

### Пример 39

Куликовский триптих. I.

[ Державно, мужественно ]

Т.  
Зем - ля - Рус - ска - я, я -

Б.  
Зем - ля - Рус - ска - я, я

cresc.  
- зы ки по - беж - да - ю - ща:  
f

cresc.  
- зы - ки по - беж - да - ю - ща:  
f

Наряду с наиболее заметным в кадансах, традиционным для классической гармонии, функциональным сопряжением аккордов, едва ли не решающую роль играют здесь мелодико-линейные связи, порой оттесняющие на задний план ладофункциональное взаимодействие. Помимо колоритных тональных сопоставлений и отклонений в далекие строи, средством темброгармонического расцветивания слова и индивидуального музыкального прочтения текста служит здесь и яркость заключительного каданса. Так, слово «милость» интони-

руется в концовке трижды по-разному, с гармоническими, динамическими и фактурными перекрасками.

II часть, «Александру Пересвету и Андрею Ослябе, схимонахам, воинам» – своеобразный хоровой двойной портрет легендарных подвижников веры, сражавшихся в войске Дмитрия Донского. Пересвет первым принял бой на Куликовом поле. Каждому из схимонахов посвящено отдельное песнопение в рамках II части Триптиха. В каждой из двух половин хора вслед за упоминанием о подвиге святого звучит просьба о молитвенном заступничестве перед Богом: «пробол еси бесовская ополчения... отче наш, моли непрестанно о всех нас». Следующие одна за другой, они звучат как два сходных варианта одной темы (второе ее проведение – на полтона выше и несколько расширено, но завершается в основной тональности b-moll). Плавное-поступенное голосоведение в духе старинных распевов доминирует еще шире, чем в I части. Эпизодическое обыгрывание в басу интонаций увеличенной секунды, совмещенное с музыкальной характеристикой вражеского «бесовского ополчения», воспринимается здесь как вторжение инородного элемента, «стилистического диссонанса» или как красочная деталь ориентальной экзотики.

Финал Триптиха, «Преподобному Сергию Радонежскому», – благодарственное гимническое песнопение. Главный мотив славения выделяется в середине среди окружающих его построений экстатической повторяемостью простых запоминающихся интонаций в сочетании с ясной тональной гармонизацией. Секвентно развертываемая сверху вниз, мистически просветленная тема подобна доносящемуся с небес тихому ангельскому пению. Она структурно варьируется в пяти проведениях (от трех тактов – в начале до шести – в конце), охватывая цепь тональностей в череде звеньев секвенции (см. Пример 40).

Тонально и композиционно обрамляющую функцию по отношению к тематически насыщенному центру финала выполняет тихий благоговейный напев в C-dur, прославляющий святого. В репризе он звучит более широко, нежели в начале песнопения, – в ритмическом увеличении, массивно, гармонически насыщено, полнокровно.

Особенность «Куликовского триптиха» – его двойное предназначение, связанное с возможностью исполнения как в церкви или мужском монастыре, так и в концертном зале. В светской аудитории вполне естественны предусмотренные автором громкостно-динамические контрасты (f-pp – I часть; ff-p – II). А для храмовой акустики и традиций церковного пения вполне подходит большая выровненность динамического уровня звучаний в финале (преимущественно тихих). Кроме того, здесь вводится и пение пианиссимо у теноров в высоком регистре (ц. I – нюанс, необходимый здесь для динами-

Пример 40

Куликовский триптих. III.

[Просто]

*pp*

Про - слав - ля - ю - ще мы про - славль - ша - го

*pp*

Про - слав - ля - ю - ще мы про - славль - ша - го

тя сла - вы Гос - по - да, бла - го - дар -

тя сла - вы Гос - по - да, бла - го - дар -

- ствен - но - е пе - ни - е вос - пе - ва - ем ти,

- ствен - но - е пе - ни - е вос - пе - ва - ем ти,

чески сбалансированного исполнения аккордов в широком расположении)<sup>123</sup>.

Итак, «Куликовский триптих», написанный «в ознаменование 625-летия Куликовской битвы», являет в хронологическом срезе творчества композитора возвращение к теме подвига (после предыдущего опуса «Китеж всплывающий») и, одновременно, – совмещение в героических образах князя Дмитрия Донского и монахов-воинов Пересвета и Осляби подвига духовного и воинского. После кантаты на стихи А.Хомякова, трактовавшей и воспевавшей подвиг нравственный, в Триптихе возврат к теме подвига происходит на новом

<sup>123</sup> Именно пение фальцетом позволяет избежать напряженных, крикливых звучаний в высокой тесситуре (что особенно важно и трудно осуществимо в начале темы Сергия). Осуществление тех же исполнительских задач облегчает и нюансировка в зоне кульминации первой из «Братских песен» (ppp в партии первых теноров).



уровне: прославляется подвиг как результат единения веры и воинской доблести в защите Отечества. Тем самым композитор в очередной раз подтверждает, что он трактует историю православной Руси как процесс, движимый в основном христианской верой.

### «Земля высо́ка»

В 2005 году Г.Дмитриев реализовал художественный замысел, первоначально возникший четырьмя годами ранее: тогда, в 2001 году, родилось песнопение о Никите Столпнике, православном святом XII века; позднее к нему прибавились еще четыре близких по жанру хора – в результате сложилась пятичастная симфония тропарей «Земля высо́ка» для солистов и мужского хора без сопровождения, на канонические тексты (продолжительность звучания – 25 минут)<sup>124</sup>.

Программное название Симфонии отвечает ее высокому духовному строю. А более конкретно смысл красочной поэтической метафоры «земля высо́ка» раскрывается в IV части цикла, где она органично включена в образный контекст песнопения и означает горний Сион, Царство Небесное.

Первые три части цикла написаны на слова тропарей, последние две – на тексты кондаков.<sup>125</sup> Эти песнопения, жанрово и образно-тематически родственные, представляют собой органичное художественное целое и в виде цикла предназначены, прежде всего, для концертного исполнения, но по отдельности они могли бы звучать и за богослужением.

Рождение Симфонии тропарей – следствие давнего интереса автора к истории русской святости, в ее теснейшем сопряжении и переплетении с историей Древней Руси; именно этим объясняется обращение композитора в данном случае к привлекающим высокими литературными достоинствами старинным певческим жанрам (тропарь, кондак), впервые объединенным здесь в составе симфонического цикла.

<sup>124</sup> Более раннее песнопение вошло в Симфонию как II часть цикла почти без изменений (во второй редакции оно звучит на полтона выше, в тональности с-moll, с несколько измененной нюансировкой, вводимой для наилучшей сбалансированности вокально-хорового ансамбля, и тесситурной корректировкой партии солиста-октависта).

<sup>125</sup> Слово «тропарь», или «тропарийон» (от греч. tropaia, troparion) означает «победный знак». Поэтому предназначение тропаря видят в том, чтобы «прославить победу мученика над язычеством, преподобного – над страстями и мифом...Кондак в его теперешнем облике и объеме – небольшое песнопение в одну-две строфы, очень похожее на тропарь...» (Архимандрит Кирилл / Керн / Литургика. М., 1997. С. 28, 29). По словам того же автора, ссылающегося на Скабаллановича, тропарь является древнейшим песнопением, с которого наша гимнография начала свое развитие. Древний жанр тропаря определяется как краткое песнопение, прославляющее данный праздник, святого или явление иконы

Сам принцип включения в цикл песнопений, посвященных разным православным святым, использовался ГДмитриевым уже неоднократно: ранее появились сходно сконпонованные циклы четырехчастной «Симфонии ликов» и пятичастной симфонии «Праведная Русь». Но, в отличие от них, Симфония тропарей основывается не столько на житиях праведников, сколько на представлении святых и поныне живыми («Днесь пастырь Кронштадтский предстоит Престолу Божию»), как бы перешагнувшими за пределы земного времени-пространства в мистический космос инобытия. Вместе с тем, идейная концепция и принцип строения цикла новой Симфонии имеют много общего с жанрово родственными ей более ранними опусами. С симфонией «Праведная Русь» ее сближает охват героев в широком историческом диапазоне – на протяжении девяти столетий (XII–XX в.); от «Симфонии ликов» у нее – тот же принцип построения цикла, в котором каждая часть посвящается одному православному святому, а I часть – даже двум праведникам, Московскому князю Даниилу и его отцу Александру Невскому. Великий воитель, защитник святой Руси, ранее воспетый ГДмитриевым в I части «Симфонии ликов», – Александр Невский и его эпоха – оказываются, таким образом, как бы «точкой отсчета» исторического времени действия для обоих симфонических циклов (несмотря на то, что жития святых, прославляемых в серединных частях Симфонии тропарей, относятся ко времени еще более древнему – XII в.). И если более ранний опус открывается песнопением Александру, то Симфония тропарей начинается с прославления его сына Даниила. Так в сопоставлении и чередовании образов подчеркивается линия преемственности и даже родовой связи святых – отца и сына, определяемая самим выбором героев в начальных песнопениях двух циклических опусов. В результате возникает явная образно-смысловая перекличка хоровых симфоний. Тем не менее, они различаются компоновкой литературной основы: в одном случае ее составили художественно-поэтические тексты, в другом – тексты церковных песнопений (Симфония тропарей).

Жанровые черты гимна, канта наиболее отчетливы в песнопениях, прославляющих не только духовные, но и воинские подвиги героев (Александр Невский, Илья Муромец) и воспевающих доблесть, силу, способность к самопожертвованию. В этом отношении взаимно близки I и III тропари.

Первое песнопение совмещает функции пролога и экспозиции цикла. Здесь при воспевании Даниила Московского и упоминании об Александре Невском в центре внимания оказывается идея продолжения лучших традиций благоверных князей. О князе Данииле поется, что он «в добродетелех процвел, и даже до преставления верен бысть подражатель всех дел родителя своего». Идея эта развивается и в последующих частях Симфонии, символизирует проходящую через века веру в силу духовного подвига на благо отечества, для процветания державы.

III тропарь, *«Преподобному Илие Муромцу, Киево-Печерскому»*, посвящен святому XII века, который «вся силы души и тела положив противу враг Руси Православныя», и обрамлен четырехтактовой фразой «Чудна дела Господня во святых Его»<sup>126</sup>. Их сближают и общие особенности хоровой фактуры, приметы музыкального языка: аккордовый склад, опора на диатоническую гармонию, обилие аккордовых параллелизмов, включая ленточное движение сектаккордов, переменный размер как отражение свободно-метрического своеобразия древнерусских литературно-поэтических текстов, – многое в напеве тропаря вызывает явные ассоциации со средневековой архаикой. Сходство с древнерусскими напевами усиливает и доминирующий «былинный» размер – 5/4. Повествование о святом окаймлено, как картина в раме, упомянутой фразой-запевкой, которая, благодаря сакраментальному смыслу, могла бы служить эпиграфом не только к центральной части цикла, но и к Симфонии в целом.

Необычным тембро-красочным колоритом выделяется в пятичастной Симфонии II часть, *«Преподобному Никите Столпнику, Переяславскому чудотворцу»* (жизнь святого относится к XII веку). Тропарь имеет указание на его автора: «Творение царя Иоанна, деспота Российского», которое во многом проясняет и особое его положение в цикле (самый протяженный из тропарей), и рельефное фактурное разграничение сольной партии и хора, с их подчеркнутым противопоставлением – большим регистровым разрывом<sup>127</sup>.

Созданное на слова Иоанна Грозного, песнопение примечательно оригинальным сочетанием мелодий, мотивов, стилизованных в характере знаменного распева, с мелодическими построениями в рамках хроматической тональности, а также (в середине композиции) шести- и двенадцатитоновыми последовательностями неповторяющихся звуков. В гармонии преобладает аккордика терцовой структуры, типичная для свободно трактованной тональной системы.

Иначе говоря, в музыкально-стилистическом спектре произведения переплелись элементы и типовые черты разных музыкально-исторических эпох – от русского средневековья, с обычной для него строгостью архаической монодии, до позднеромантической тональности и мелодических quasi-серий. Такое соединение, казалось бы, трудносовместимых разностилевых признаков в пре-

<sup>126</sup> Этого святого, умершего в 1188 году, в народе нередко отождествляли с легендарным ратоборцем – былинным богатырем.

<sup>127</sup> В данном случае и необычайная сгушенность сольного тембра (октавист – бас-профундо), и его регистровая отдаленность, «оторванность» от хоровой массы певчих, тихо подголашивающих (как ангелы в далеком поднебесьи), могут ассоциироваться не только с образом святого (в мирской своей жизни немалою грешника), но и с искавшим его небесного покровительства, кающимся царем Иоанном Грозным.

делах одного сочинения в данном случае объясняется особым художественным замыслом.

Отказавшись от подражания старинной певческой традиции, композитор совместил в музыке компоненты разновозрастных музыкально-исторических стилей, чтобы посредством их символического симбиоза как можно более расширить воображаемое временное пространство «звучания» слова и общую семантику подтекста произведения. А в качестве соединительного звена, исторически промежуточного между нашей современностью и архаикой, выступила тема, сочиненная в духе романтических традиций.

Красочно гармонизованная, нисходящая гаммообразно секвенция из трех аккордов сопровождается трижды – в середине каждого из трех звеньев – эллиптическим оборотом, с эффектом глубокого омрачения из-за неожиданно-го разрешения доминанты в минорную тонику тональности терцово-хроматического соотношения. Приглушенные тембры мужских голосов (пение хора *riano*, с закрытым ртом) в сочетании с традиционно-романтической образностью музыки (вызывающей аллюзии сходных секвенций Римского-Корсакова, Чайковского, Брамса...) создают впечатление мистической загадочности, погружения в мир старых преданий. При этом линия баса обрисовывает на протяжении секвенции нисходящий целотоновый звукоряд, воссоздавая в подсознании разделенную на отрезки (соответственно звеньям секвенции), но все же развертываемую в пределах целой октавы и следующую в замедленном движении, с кадансовыми оттяжками, «гамму Черномора» Глинки.

Такая музыка может вызывать в воображении образ монаха-отшельника (подвиг столпничества – один из самых аскетичных) или терзаемого угрызениями совести кровавого тирана (образный диапазон романтических тем, как известно, весьма широк). Дополняя символику романтических ассоциаций, в конце вступления-вокализа у теноров звучит интонация, переключаящаяся с лейтмотивом судьбы из «Кольца Нибелунгов» Вагнера.

После романтически завораживающего вступления, вызывающего ассоциации с таинственной древностью, с сумрачным состоянием души, начало песнопения воспринимается как естественно ожидаемое погружение в исторически отдаленную эпоху. На фоне длительных аккордовых «педалей» хора, приглушенно аккомпанирующего солисту, мелодия октависта звучит как сурово-сосредоточенное повествование, с чувством благоговения перед подвигом святого («вериги носил еси...»), выражая умиление («блаженне») и готовность к смирению страстей («душевные наша и телесные страсти уврачевати»).

Хроматическая утонченность интонаций в молитвенных обращениях к святому способствует проникновенности и вкрадчивости слов, произносимых молящимися с надеждой быть услышанными преподобным праведником. Вью-

щиеся узоры мелодических линий придают певческим партиям индивидуальную характерность и повышают экспрессию прошений.

Партия солирующего октависта, музыкально-тематически и образно доминирующая в партитуре и включающая ведущую мелодию с большей частью распеваемого текста тропаря, обладает наибольшей интонационной самостоятельностью, самобытностью и фактурно-мелодической автономией (именно в ней музыкально персонифицирован образ Грозного-царя в минуты христианского смирения). Такая ее роль обеспечивается не только исключительным тембровым и высотно-регистровым своеобразием басовой мелодии, но и звуковысотным дистанцированием от хоровых партий (регистровый разрыв между хором и октавистом при их одновременном звучании достигает подчас более полутора октав (как в начале песнопения – ц. I).

Сольная мелодия, как правило, безраздельно царит в нижнем регистре звуковысотного пространства, отчетливо выделяемая движением на фоне безмолвно парящего над нею, неподвижно застывшего хорового аккорда. К тому же хор не произносит ни слова до тех пор, пока голос царя не умолкает. Так и после первых фраз солиста хор повторяет секвенцию вступления (терцией выше первоначального проведения), и снова без слов.

На протяжении тропаря эта тема звучит трижды, каждый раз на ином звуковысотном уровне. Тем не менее, подобно рефрену рондо или некой навязчивой идее, она все же выполняет структурно скрепляющую функцию в форме. И если второе ее проведение отчасти контрапунктирует сольной мелодии (ц. 3), то последнее – третье – предшествует коде и, таким образом, служит тематическим обрамлением основного раздела композиции.

Лишь в срединном эпизоде обращение к преподобному Никите у солиста перенимает хор, продолжающий начатую молитву царя. В контрастном сопоставлении здесь чередуются два типа мелодических интонаций и два вида хорового склада. Строго диатоническое изложение в началах музыкальных фраз, соответствующее структуре старинных древнерусских распевов, сменяется утонченно-хроматическим, более отвечающим нормам современного музыкального мышления, – в концовках тематических построений.

Столь же широк используемый в хоровом «монолог» диапазон фактурно-гармонических видов изложения: от старинной монодии (в октаву) до шеститоновой полигармонии; если монодический склад подчеркивает сурово-аскетичный настрой молящейся братии, то эпизоды аккордового, мягко-диссонансного сгущения фактуры совпадают с зонами экспрессивного насыщения интонаций, преклонения перед святостью Переяславского столпника.

Этапы хроматизации распева сопряжены либо с упоминанием о молении в тексте напева («о нас моли, преподобне»), либо с подчеркиванием проникно-

венности, настойчивости, внятности прошения («уврачевати»). Отсюда – и определенная, общая для всего песнопения, тенденция к модификации ладовой организации – от ясно прослушиваемых тональностей с-moll (ц. 1), a-moll (ц. 4), с их частичной хроматизацией, до мелодических quasi-серий в зоне кульминации, на фоне «висячего» мажорного аккорда (ц. 6) и снова к тональности, с окончанием в F-dur.

О том же свидетельствует и вводимая в середине, вместе с распевом слова «уврачевати», шеститоновая мелодия, интонируемая хором подряд трижды (с транспонированием по полутонам вверх). В ней хроматически сцеплены два малотерцовых трихорда, вместе «укладывающиеся» в диапазоне кварты и заполняющие все звуковысотное пространство внутри этого интервала. Последующий кульминационный монолог солиста, разворачивающийся целиком на фоне выдержанного хорового аккорда, построен на интонационно наиболее изощренной мелодии, волнообразно и неуклонно ниспадающей от вершины-источника почти на две октавы. Построенная из родственных, вариантно обновляемых двенадцатитоновых последовательностей (составленных каждая из двух шеститоновых сегментов), она тематически неразрывно связана с предыдущим хоровым эпизодом. Так – группой самых проникновенных, вкрадчиво-кротких интонаций – заканчивается пение тропаря. Последнее (третье) проведение безмолвного хорового лейтмотива, обрамляя основной раздел композиции, предшествует коде песнопения, где квинтовый тонический органнй пункт хора сопровождает отдельные, повторяемые солистом, слово-мотивы.

Таким образом, творение царя-деспота получило в музыке ГДмитриева весьма своеобразное, современное художественное воплощение, воссоздающее исторически многомерный образ. Весомо пополняя репертуар современных, интенсивно развивающихся мужских хоров, новый опус существенно обогащает также весьма скудную музыкальную литературу для солирующего баса-октависта.

IV часть, *«Преподобной Евфросинии, игумении Полоцкой»*, – песнопение, посвященное основательнице и игуменье Полоцкого монастыря (XII век). Это единственный в цикле хор, окрашенный светлым тембром солирующего сопрано, с ярким противопоставлением высокого соло мужскому хору. А при соотношении сопрано с низким басом II части тембровый глубочайший контраст возникает на расстоянии – в рамках не только данной симфонии, но и всего творчества Дмитриева.

Кроме того, композицию IV части оригинально расцвечивают и оживляют обращенные к святой Евфросинии «зовы» (в завершающем разделе) с выразительно-характерным интонационным воплощением: мотив зова, вводимый на стадии репризного обрамления композиции, вариантно повторяемый (автор-

ская ремарка «зовуще») проводится в разных голосах на фоне тонического органного пункта<sup>128</sup>.

Именно в этой части, совпадающей с точкой золотого сечения цикла, воспевается не только духовный подвиг святой, ее праведные деяния, благомуже-

### Пример 41

“Земля высока...” IV.

Неторопливо, светло *pp*

Сопр. solo

Пре - ви - тав - ши

*p* *pp*

*M (sempre)*

*p* *pp*

*M (sempre)*

от зем - ли По - лот - ски - я,

о - те - чест - во сво - е,

<sup>128</sup> Не совпадая с тонической гармонией, последний, диссонирующий звук фразы-зова придает мотиву центробежную устремленность. В концовке песнопения последняя реплика солистки звучит как вопрос, оставленный без ответа, привнося в завершение композиции оттенок смысловой разомкнутости, эффект открытой формы.

ствие, милосердие, но и Горний Сион – «земля высока». Если в обрамляющих разделах – развернутой экспозиции этого возвышенного образа и в краткой репризной концовке – солистка поет мелодию на фоне тихого, тематически сглаженного хорового сопровождения, то в середине те же голоса вступают в равноправный диалог, подхватывая и перенимая друг у друга отдельные слова, реплики и фразы. Устанавливается диалогически-концертная форма изложения музыкальной мысли, сопровождаемая имитациями, секвенциями, вариантами повтора или переключками партий по принципу эха.

В итоге стилистически наиболее строгими, выдержанными в духе древнерусских распевов оказываются крайние разделы – с мелодией, приближенной к типу знаменных песнопений, интервально ограничиваемой плавным голосоведением в пределах диатоники (см. Пример 41).

В срединном разделе доминируют хроматические попевки, диссонансная аккордика и гармонически свободное развитие с выходом за пределы главной тональности. Поочередно выдвигаемые на первый план, солистка и хор интонируют экспрессивные интонации и мотивы в сопровождении плотных, терпких гармоний, подхватывая и продолжая реплики друг друга (см. Пример 42 на с. 266).

Финал Симфонии – V часть, *«Праведному Иоанну Кронштадтскому, чудотворцу»*, увенчивает цикл песнопением святому, окончившему житие в XX веке (1908), и символически связывает цепь русских святых, воспетых в Симфонии, массивной символической аркой, перекинутой через несколько столетий – в век революций и социальных взрывов. В словах кондака новому праведнику органично сопряжены по смыслу два взаимодополняющих раздела: в первом из них рассказано об усердном (и вечном) служении Иоанна: «Днесь пастырь Кронштадтский предстоит Престолу Божию и усердно молит о верных Христа Пастыреначальника...». Другая часть текста – слова самого Христа: «Созижду Церковь мою, и врата ада не одолеют ей».

Смысловой центр композиции, окруженный хоральным напевом о праведнике (на пульсирующем в басу тоническом органном пункте), музыкально ярко выделен постепенно полифонически наслаиваемой фактурой хорового фугато, построенного на впервые вводимой в Симфонии серийной теме (в ее основе – крестообразная – как символ церкви Христовой – «дмитриевская» серия из четырех инверсий единого мотива). Контраст разделов – не только фактурный, но и ладогармонический, интонационный – соответствует здесь разным смысловым уровням сопоставляемых эпизодов.

В коде контрастирующие темы объединяются: в последнем проведении серийная тема звучит на фоне тонической аккордовой «педали». Таким образом, Симфонию увенчивает тема созидания – «Созижду Церковь мою» (подобно тому как одна из тем тройной фуги С.Танеева, «И бесконечность созидаю», поды-



# Пример 42

“Земля высока...” IV.

[ Чуть сдержаннее]

Сопр. solo

*pp* *легко*

а

Т.

*pp*

Б.

я - ко жерт - ву, я - ко жерт - ву, я - ко жерт -

я - ко жерт - ву, я - ко жерт - ву, я - ко жерт -

*mp*

я - ко жерт - ву, я - ко жерт - ву, я - ко жерт - ву

ву,

*p* solo

а

ву,

тоживает первую часть его последней кантаты. Эта смысловая переключка духовных опусов, которые разделяет 90 лет, выдвигает одну из сквозных идей русской музыки).

«Куликовский триптих» и «Земля высока» стали не только хронологически смежными, но и жанрово-тематически родственными произведениями Дмитриева, по-новому трактующими феномен русских святых на громадном отрезке истории России. В отличие от циклов о святых на стихи русских поэтов («Праведная Русь», «Симфония ликов») и житийных произведений («Святитель Ергоген», «Преподобный Савва игумен»), эти циклы Дмитриева написаны на старинные тексты православных тропарей и кондаков; по сравнению с только что названными опусами тропарные песнопения представляются гораздо более лаконичными и духовно углубленными. Иначе говоря, они открывают в творчестве композитора качественно новый этап музыкального воплощения русской святости.

И если первую из сравниваемых групп песнопений можно уподобить ярким соборным фрескам, то вторую – иконам. Подобно тому как о. Павел Флоренский метафорически называл икону «умозрением в красках», тропари Дмитриева могут представляться «умозрениями в звуках». Эти аскетически строгие, выдержанные в православном церковно-певческом стиле «звучащие иконы» словно бы переносят нас на мистическую территорию «Земли высокой»...

Итак, песнопения о святых в самой музыке, равно как и в интонируемом тексте, таят немало загадочного, не поддающегося рациональному постижению и объяснению. С другой стороны, необыкновенные чудеса и таинственные избавления, исцеления от напастей, зол и болезней всегда сопровождали святых угодников (недаром многих из них называли чудотворцами) и получили отражение в написанных после их кончины житиях. Более того, известно, что именно обилие чудес часто служило основанием, одним из главных побуждений для причисления почивших праведников к лику святых. Поэтому чудесная символика и необыкновенно яркая образность прославляющих их песнопений оказывается вполне естественной и органичной.

Портреты святых в хоровых симфониях Дмитриева, символически очерчивая линию русской святости, проходящую через многие века, вызывают множество историко-культурных аналогий. По замыслу, образному содержанию и программному названию эти опусы перекликаются с монументальным полотном П.Корина «Русь уходящая». В обоих музыкальных произведениях, равно как и в художественно-изобразительном, запечатлено величие Руси. Но если у живописца фантазия и образы вдохновлены, прежде всего, грандиозной ретроспективой (что отражено в названии картины), то у композитора основной пафос направлен в будущее, увиденное как бы сквозь призму нового возрождения России в процессе ее духовного очищения, созидания.



## Глава пятая

### ОПЕРА-ОРАТОРИЯ «СВЯТИТЕЛЬ ЕРМОГЕН»

*«Создание духовного национального характера –  
в этом я вижу сегодня для себя главную идею  
и творческую задачу».*

*Г.Дмитриев (2000 г.)*

Создание оперы о русском патриархе, священномученике Ермогене – важная веха на пути к музыкальному воплощению национально-патриотической идеи. С одной стороны, очередное обращение к образу русского святого естественно продолжает в творчестве композитора цепь художественных образов православных праведников, прославившихся духовными подвигами и вошедших в русскую историю как борцы за религиозную идею, за правду, за государственную независимость и целостность Руси; с другой – в качестве главного героя произведения у Дмитриева здесь впервые фигурирует высший иерарх Русской Церкви – Святейший Патриарх Московский и вся Руси. Причем, для его музыкального воплощения на этот раз автор избрал столь крупномасштабный, труднейший среди музыкальных жанров.

Опера-оратория «Святитель Ермоген» (1999) в десяти сценах (картинах), с Прологом и Эпилогом, написана для солистов, хора и симфонического оркестра. Это сочинение – не первый опус Дмитриева в оперном жанре. Однако, тематически, образно новая опера примыкает скорее к произведениям других жанров, нежели к камерной лирической, более ранней опере «Любимая и потерянная» (1975). Ибо, в отличие от нее, «Святитель Ермоген» относится к историко-эпической разновидности жанра. По содержанию опера-оратория продолжает линию свято-патриотической тематики, складывающуюся в творчестве Дмитриева еще в 80-е годы и получающую наиболее интенсивное развитие в произведениях второй половины 90-х годов – таких, как кантата «Преподобный Савва Игумен», хоровые симфонии «Праведная Русь» и «Симфония ликов».

В сравнении с прежними опусами Г.Дмитриева, разрабатывающими, каждый по-своему, тему русской святости, в опере-оратории она ставится автором крупнее и разворачивается на гораздо более широкой историко-событийной основе, в пределах необычайно насыщенного и драматичного шестилетнего периода русской истории, последовавшего за смертью Бориса Годунова и получившего в отечественной историографии наименование Смутного времени, или Великой Смуты.

Произведение о патриархе Ермогене (канонизированном в качестве святого в 1913 году) – примечательное явление в истории отечественной культуры. Родившееся на стыке тысячелетий и двух разных эпох в истории России, оно означало крутой поворот и в развитии оперного жанра – по крайней мере, в плоскости образного содержания. После движения по линии драматизации лирических опер («Игрок», «Огненный ангел», «Семен Котко» Прокофьева, «Катерина Измайлова» Шостаковича) и целой серии попыток создания оперы о современном герое эпохи социализма, не принесших выдающихся художественных достижений, русский композитор на исходе XX столетия, после векового перерыва, вновь обратился наконец к такой, давно забытой, разновидности оперного жанра, как *духовная опера*, базирующаяся на фактах из русской истории. Художественное явление, которое не могло родиться в СССР (цензура не пропустила бы), открывает важное направление в современной отечественной музыке.

Историческим событиям Смутного времени в русской музыке и литературе прошлых веков посвящалось немало произведений, в том числе, среди самых известных, – оратория С.Дегтярева «Минин и Пожарский», оперы «Жизнь за царя» М.Глинки, «Нижегородцы» Э.Направника... Однако, никто из авторов этих сочинений не выдвигал на первый план фигуру патриарха. Г.Дмитриев – первый из композиторов, воплотивший эту идею в опере. Написанная на тему из истории Великой Смуты, она на рубеже XX–XXI столетий вызывает, казалось бы, совершенно неожиданные ассоциации, которые были бы невозможны еще 10 лет тому назад. Ибо последнее десятилетие XX века в России историки также склонны рассматривать как смутное время<sup>129</sup>. Подобно тому, как IV часть симфонии «Праведная Русь» Г.Дмитриева на стихи Ю.Кузнецова навеяна событиями кровавого октября 1993 года в Москве (одновременно заставляя вспомнить и октябрь 1917), новая опера-оратория также имеет многозначный ассоциативный ряд, выстраиваемый в пределах широкого исторического диапазона.

<sup>129</sup> Великая Смута в России начала XVII столетия, послужившая объектом художественного воплощения в опере, и Смутное время конца XX оказываются как бы на разных концах исторической цепи событий, внутренне связанных невидимой нитью и перекликающихся неожиданностью и крутизной трагических перемен, больших исторических переломов в судьбе страны.

## Особенности сюжета и литературной основы

Действие оперы происходит в Москве с 1605 по 1612 год. За те неполные семь лет на русском престоле сменилось четыре монарха (в том числе два самозванца и польский королевич Владислав) и четыре патриарха, из которых два владычествовали одновременно, в течение двух лет (1606–1608): один – в Москве (Ермоген), а другой – в ставке «тушинского вора» (Филарет). В такой сложной и запутанной политической ситуации, когда власть переходила из рук в руки с невероятной быстротой и неожиданностью, могли выстоять лишь самые мудрые и духовно просветленные правители.

О кругом и своенравном, принципиально-бескомпромиссном характере Ермогена говорит уже тот факт, что ровесник царя Ивана Грозного, ставший патриархом в 75 лет, «пережил четырех царей, из которых по крайней мере двое побавались прямого и несговорчивого пастыря. /.../ Ермоген один не побоялся открыто осудить брак Лжедмитрия I с католичкой Мариной Мнишек, за что был сослан».<sup>130</sup> Однако, он и после этого не перестал бороться против распространения и усиления польского владычества на Руси и до конца жизни оставался духовной опорой и идейным вождем нации.

Активная роль патриарха – не только как пастыря, духовного наставника, но и как политического деятеля – проявилась на всех этапах междоусобицы на Руси. В трудных условиях Смутного времени, ожесточенной борьбы за власть «патриарх Ермоген вел настойчивую агитацию, обличая мертвого расстригу, рассылал по городам грамоты, предавая анафеме мятежников»<sup>131</sup>.

По мнению историка, Лжедмитрий II, «новый самозванец был вовлечен в водоворот событий помимо своей воли. Он не обладал ни сильным характером, ни политическим темпераментом, ни опытом государственной деятельности, однако, волею случая оказавшись во главе русского повстанческого движения, приспособился к роли народного вождя»<sup>132</sup>.

Но борьба за царский престол продолжалась и после смерти второго самозванца: «Лжедмитрий был мертв, но казаки продолжали держать в чести его вдову «царицу» Марину и сына – «царевича» Ивана Дмитриевича. Ермоген сам приходил из донских казаков и нисколько не сомневался в том, что, очистив Москву, атаманы постараются посадить на трон «воренка»...»<sup>133</sup>.

Строгую историческую последовательность, логическую взаимообусловленность множества политических и военных событий, происходивших в Смутное время на арене борьбы за власть в Москве, едва ли возможно вопло-

<sup>130</sup> Скрынников РГ. Святители и власти. – Л., 1980. – С. 291–292.

<sup>131</sup> Скрынников РГ. Цит. изд., с. 294.

<sup>132</sup> Скрынников РГ. Цит. изд., с. 297.

<sup>133</sup> Скрынников РГ. Цит. изд., с. 311.

тить на сцене даже в опере значительно большего масштаба и протяженности, чем рассматриваемое произведение. Поэтому в опере-оратории остаются как бы за кадром повествования многие перипетии острейших столкновений и перемен охватываемого сюжетом исторического периода. Художественное отображение получили в ней, прежде всего, основные вехи «жития» патриарха как главного героя произведения<sup>134</sup>.

В то же время сам выбор темы, с концентрацией внимания на личности святителя, ассоциируется с более ранним песнопением ГДмитриева, посвященным еще одному православному подвижнику – также становящемуся высшим церковным иерархом на Руси и посмертно занесенному в святцы: «Прощание игумена Филиппа с Соловецким монастырем» (II часть симфонии «Праведная Русь»). Подобно тому, как игумен Филипп, простившись с монастырем, отправляется в Москву по приглашению Ивана Грозного, чтобы вскоре занять престол митрополита, так и Ермоген в опере начинает активные политические действия, будучи еще в сане казанского митрополита, а затем продолжает ту же линию действий, заняв патриарший престол. Оба церковных иерарха, независимо от сана, в который они были облечены, не шли на компромиссы со своей совестью и совершили духовные подвиги во имя спасения отечества, стоившие им жизни: Филипп погиб от рук царского опричника Малюты Скуратова, а патриарх Ермоген – от голода в заточении.

Как пишет историк, «один среди неистовых врагов и гнусных изменников... великий святитель Божий в темной келье сиял добродетелью, как лучезарное светило отечества... Еще пытались склонить старца, изнуренного постом и тесным заключением, чтобы он отменил восстание городов на защиту Москвы. Ответ святителя был тот же: «Пусть удалятся ляхи!» Грозили ему злою смертью – старец указывал им на небо, говоря: «Боюсь Единого, там живущего!» /.../ Видя непреклонность старца-первосвятителя, ляхи и изменники заключили его в Чудове монастыре и уморили голодом. Старец-святитель, иставая и угасая, подобно догорающей лампаде пред ликом Господним, до последнего вздоха воссылал крепкую молитву к Богу об избавлении отечества и предал дух свой небесному Первоначальнику 17 февраля 1612 года...»<sup>135</sup>.

Еще один игумен монастыря (вслед за Филиппом в хоровой симфонии) выведен ГДмитриевым в образе преподобного Саввы Сторожевского, воплощенного в одноименной монастырской кантате (написана почти одновремен-

<sup>134</sup> В случае, если бы автор пошел по другому пути и решился бы вынести на сцену весь сложный клубок противоречий и противоборств драматической эпохи, произведение несоразмерно разрослось бы и вообще могло остаться неоконченным, как уже не раз случалось в истории жанра (вспомним, к примеру, оперы «Женитьба» Мусоргского или «Игроки» Шостаковича).

<sup>135</sup> Толстой М.В. История Русской Церкви. – Спасо-Преображенский Валаамский монастырь, 1991. Репринт. – С. 493–494.

но с оперой). Так в творчестве композитора последних пяти лет XX века выстраивается цепь образов русских святых, объединенных величием совершенного ими духовного подвига, а также определенной схожестью их личных и исторических судеб.

Впрочем, при отмеченном явном сходстве главных героев сравниваемых произведений, несомненны и значительные различия между ними, в том числе обусловленные разномасштабностью композиторских замыслов.

Если образ игумена Филиппа представлен в компактной одночастной композиции, воплотившей лишь один краткий эпизод в многотрудном житии святого, то образы Еρμοгена – в опере – и Саввы – в кантате – развернуты гораздо более многопланово, в пределах многочастных композиций. Так складываются музыкально-житийные произведения, основанные на поэтапном раскрытии характеров и духовной стойкости святых праведников: опера-житие и кантата-житие.

Опера написана на исторические, церковно-канонические, народные тексты и на стихи Ю.Кублановского, специально сочиненные для данного, составленного самим композитором, оперного либретто. В нем объединены церковно-славянские (заимствованные из старинных источников) и русские тексты нескольких образно-содержательных пластов: церковные (молитвы, гимны, акафист), историко-документальные (фрагменты воззваний и грамот патриарха Еρμοгена, отрывок из «Истории...» Н.Карамзина), народные (песня «Гришка Расстрига») и авторские, сочиненные Ю.Кублановским.

Органично включаемые в преобладающий здесь стиль русского Средневековья, стихи современного поэта (сцены II, IV, VI, IX, а также Пролог и Эпилог) по содержанию существенно дополняют другие тексты, вошедшие в либретто, образуя вместе с ними логически связанное повествование – основную канву известных исторических событий. Поэтические тексты написаны преимущественно белым стихом, изредка прослаиваемым рифмованными фрагментами. Так, – с помощью рифмованных нескольких последних стихов Пролога, завершающих довольно крупный вступительный раздел оперы, написанный верлибром, – рельефно выделена основная мысль Пролога с ритмически укороченной концовкой:

И огоньки пред Ликами  
Будто задул Малюта.  
Воет собака дикая. Это пришла Великая  
Смуга.

Своеобразная лексика половины оперных номеров стилизована Ю.Кублановским в духе древнерусского говора и отчасти напоминает также былинно-эпический славянский фольклор.

Естественным было стремление композитора отразить в либретто исторический колорит введением лексически своеобразных оборотов, документально-достоверных памятников эпохи, литературных раритетов. Упрочивая историческую базу произведения и усиливая художественное воздействие на слушателя, этот литературный слой либретто вместе с тем концентрирует в себе тот своеобразный аромат архаики, с ее интригующе-заманчивыми тайнами, который помогает современному слушателю полнее осознать мотивацию поступков героев оперы, яснее ощутить напряжение и драматизм конфликтных ситуаций.

Наличие такого пласта в оперном либретто безусловно повысило, углубило историко-фактологическую основу оперы и в то же время послужило как бы отправной точкой, литературно-стилистическим образцом для современного поэта – соавтора литературной основы произведения. Сочиняя тексты для ряда сцен оперы, Ю.Кублановский стремился стилистически приблизить их к включенным в оперу литературным памятникам, уснащая слог характерными лексемами. И если заимствованный композитором литературный слой отдаленной эпохи, тексты православных молитв составили образно-стилевым стержень либретто, то новые поэтические тексты содержательно дополняют, логически связывают в ткани оперы разрозненные литературные раритеты объединяющей нитью последовательного повествования.

Соответственно указанным градациям внутри литературной основы, в опере различимы также контрастирующие музыкально-тематические слои.

В подтексте произведения заключена идея утверждения трех столпов православного государства. Православие, самодержавие, народность – три опоры, на которых зиждилась и крепла русская государственность на протяжении многих веков, – символично зашифрована в содержании и образности оперы-оратории. Центром притяжения всех светлых, духовно здоровых сил, оплотом православия в опере выступает патриарх Ермоген. Опора на хоровое начало символизирует народность. Совместными усилиями народа и патриарха обеспечивается в конечном счете победа русских патриотов над иноземными пришельцами, в многолетней борьбе посягавшими на царский трон. Государство в эпоху Смутного времени сумело выстоять благодаря сохранению в целостности трех своих столпов.

## **Композиция, жанр, драматургия**

Своеобразие авторского замысла, образного содержания и стиля сказалось в необычности, новизне жанра произведения. Ввиду большого удельного веса



в нем хорового начала, хора, олицетворяющего московский люд и весь русский народ, этот опус принадлежит в равной мере хоровому, ораториальному и оперному творчеству композитора, о чем говорит его двойное жанровое наименование. Сложный жанровый синтез, отчасти отраженный в авторском жанровом определении сочинения, включает в данном случае множество жанровых компонентов, не встречавшихся прежде в таком сочетании.

Ораториальность оперы сказывается не только в преобладании хорового звучания (из двенадцати оперных номеров – десяти сцен, Пролога и Эпилога – хор не участвует только в трех сценах), но и, прежде всего, в монументальном хоровом обрамлении. Вступая впервые после вводных в действие реплик Рассказчицы, хор затем доминирует в Прологе, символически определяя подтекст его программного названия и одновременно напоминая, что Великая смута есть народная смута. Завершение оперы двумя хоровыми песнопениями, следующими друг за другом без перерыва (сцена X и Эпилог), особенно весомо акцентирует роль народа в опере и выделяет общую смысловую линию развития событий, ведущую к монолитному единению русских людей, воодушевляемых патриархом и сплотившихся для отпора врагам, на благо родины.

Кроме того, опере присущи и черты музыкально-житийного цикла, посвященного развертыванию драмы личности, именем которой и названо произведение. Воплощая в музыке образ Еромогена и его важнейшие, исторически значимые деяния в годы, когда он занимал патриарший престол (1606–1612), композитор создает житийную оперу (оперу-житие)<sup>136</sup>, причем, подвиг святого показан в опере на широком фоне конфронтации и противоборства реальных исторических фигур. А поскольку хоры с участием народа, различных социальных групп разрастаются в широкомасштабные, драматически напряженные сцены, выдвигая на первый план народные массы, значительно влияющие на ход исторических событий, хоровые эпизоды отнюдь не ограничиваются функцией создания фона действия и в совокупности поднимаются до уровня самостоятельной линии оперной драматургии.

Выбором литературных текстов и действующих лиц оперы во многом обусловлены особенности драматургии произведения. Главными действующими лицами в нем становятся патриарх Московский и всея Руси, а также народ, сплоченный вокруг своего духовного пастыря. Ключевая роль патриарха в повышении национально-патриотического самосознания народа проявляется наиболее ярко в широко развернутых массовых сценах, где его монологи с ясными оценками происходящих драматических событий мобилизуют волю на-

<sup>136</sup> Впрочем, поскольку произведение охватывает лишь часть 80-летнего жития святого, то может быть причислено к житийному жанру лишь с известными оговорками.

рода в нужном направлении. Причем голос Ермогена слышится в самые напряженные, узловые моменты действия.

Концентрированное выражение получает его роль в двух монологических сценах – V и VIII, где патриарх высказывается наиболее полно, ярко, прямо и откровенно. Хор, олицетворяющий в опере русский народ, по-разному выступает в отдельных сценах и проявляет себя как главная движущая сила, способная повернуть ход событий в ту или иную сторону. В конечном счете народ, поддерживающий твердую линию патриарха, склоняет чашу весов в пользу русского ополчения, изгоняющего поляков из Москвы.

Партии Ермогена и хора оказываются здесь ведущими, прочерчивающими две параллельные сквозные линии, сближаемые в узловых моментах оперы и тесно соприкасающиеся. Их естественная сопряженность и однонаправленность символизирует духовное единение, общность целей и идеалов всех русских патриотов, радеющих о благе отчизны. Патриарх Ермоген участвует в восьми сценах оперы из десяти, хор – в семи сценах, Прологе и Эпilogue (остальные действующие лица играют здесь несопоставимо меньшую роль).

Высокая драматургическая нагрузка, возложенная автором на коллективного участника исторических событий, объясняется, помимо прочего, многообразием художественно-смысловых функций хора в опере. Он выступает, во-первых, от лица народа, собирающегося «всем миром» для молитв, всеобщей поддержки патриарха и его благотворно-созидательных усилий, духовно объединяющих людей; во-вторых, хор периодически выполняет по ходу действия оперы и функцию комментатора происходящих событий, по-своему оценивая их или поддерживая суждения и намерения Ермогена; в-третьих, хор, наряду с Рассказчицей, самостоятельно ведет или продолжает, дополняет, развивает повествование, начатое ею, в чередовании совместного, ансамблевого пения и сольных эпизодов.

Иначе говоря, налицо полифункциональность хора в опере и стилистико-тематическая неоднородность, образная многослойность, структурно-композиционное разнообразие отдельных песнопений и хоровых сцен произведения. Некоторые из них построены как внутренне замкнутые, самостоятельные, законченные номера (сцена X и Эпilogue), другие – как крупные разделы многосоставных композиций, сквозных сцен (сцены III, V, Пролог), третьи – как вспомогательные, дополняющие части сцен (как в сцене I).

Наиболее образно насыщен и разнороден по содержанию хоровой тематизм оперы. Ибо хор, как уже отмечалось, выступает на авансцену событий чаще какого бы то ни было персонажа и олицетворяет разные социальные слои общества. Он участвует в противоположных по образному смыслу сценических ситуациях, выполняя различные выразительные функции: духовно-просветленную, молитвенную, повествовательную или картинно-изобразитель-

ную. Первой из этих функций соответствует молитвенное обрамление действия – внутреннее образно-окаймляющее кольцо оперы (сцены I и X).

При отсутствии в опере-оратории любовно-лирической линии, служащей драматургико-психологическим стержнем множества классических опер, главной идейно-смысловой опорой произведения оказывается линия *духовной лирики*, основанная на воспевании христианской любви и благоговения перед подвигом патриарха. Намечаемая уже в начале оперы, в общей «Молитве» (сцена I), эта линия затем прочерчивается, чем далее, тем более ясно и весомо.

Если композиторы-классики – авторы духовной музыки – нередко выражали религиозные чувства посредством романсовых интонаций (Бортнянский – Глинка – Чайковский – П.Чесноков), то в тематизме духовных песнопений оперы Г.Дмитриева явственнее слышны отголоски интонаций лирического канта, гимна (что особенно явно в двух заключительных хорах оперы).

Драматургическая интрига в опере зиждится как на противоборстве русских с иноземцами, так и на столкновении характеров. Небезынтересно сопоставить характер Ермагена, каким его представляли современники и историки, с тем, каким он предстает в образе главного героя оперы. По словам современников, «Ермаген не обладал необходимым для пастыря сильным голосом». Тем не менее он был «речист, словесен и хитроречив, но не сладкогласен», «нравом груб», «прикрыт в словесех и возрениях». «Вообще же патриарх был человеком дела, вспыльчивым, властным и резким. К врагам он относился без всякого милосердия»<sup>137</sup>.

Причем твердость веры, нестигаемая воля патриарха противостояли не только слабости очередного Лжедмитрия (II), но и жестокому вероломству боярина-изменника Салтыкова. «Каким бы гонениям ни подвергали захватчики Ермагена, – пишет историк, – в глазах народа он оставался единственным законным пастырем православной церкви... Польские командиры должны были считаться с этим. Осенью (1611 года) они направили к опальному первосвященнику целую делегацию. /.../ Как и во время предыдущих переговоров, дело дошло до прямых угроз. Но они не подействовали на непреклонного старца. “Что-де вы мне угрожаете, – заявил опальный Ермаген, – единого-де я Бога боюся, будет вы поидете, все литовские люди, из Московского государства, и аз их (воинов ополчения. – Р.С.) благословляю отойти прочь; а будет вам стоять в Московском государстве, и аз их благословлю всех против стояти, помереть за православную христианскую веру”»<sup>138</sup>.

Силами контрдействия выступают в опере Гришка Расстрига и боярин Салтыков, вставший на сторону Лжедмитрия. Конфликт противоборствующих

<sup>137</sup> Скрынников Р.Г. Святители и власти. – Л., 1990. – С. 292.

<sup>138</sup> Скрынников Р.Г. Святители и власти. – Л., 1990. – С. 323.

сторон – жителей Москвы, всего русского народа – с одной стороны, и рвущихся к власти иноземцев – с другой, определяет напряжение и остроту фабулы сюжета. На оперной сцене он показан, прежде всего, в столкновении-диалоге Еρμοгена с боярином Салтыковым. Иначе говоря, непримиримая борьба враждебных сил, разворачивающаяся в сферах политической, социальной, военной – вплоть до войсковых сражений между русскими и иностранными отрядами, вся широкоохватная панорама битвы враждебных лагерей друг с другом – театрално-драматургически репрезентирована в опере конфликтом двух личностей, представляющих противоборствующие стороны.

Проявляя каждый раз в решающий момент редкую твердость духа, Еρμοген, однако, как показывают исторические источники, отнюдь не стремился и не готовился к такому развитию событий, когда ему пришлось бы фактически идти на самопожертвование. По утверждению историка, «сохранилась подлинная грамота Еρμοгена к нижегородцам, написанная в августе 1611 года, и она свидетельствует, что глава церкви был трезвым политиком, не стремившимся стать великомучеником»<sup>139</sup>.

Однако, дальнейшая динамика исторического процесса привела всех истинных патриотов и защитников России, в первую очередь, ее духовного лидера, к необходимости сделать выбор в пользу самых решительных действий. Тем более, что Еρμοген «всегда поступал с редкостной прямоотой, нередко во вред себе»<sup>140</sup>. Причем затеянный в критический момент борьбы, подготовленный польскими властями в Москве суд над патриархом «лишь укрепил его репутацию патриота и страдальца за родную землю. Последующие притеснения окружили его имя ореолом мученичества. При таких обстоятельствах патриарх, независимо от своей воли, стал знаменем земского освободительного движения»<sup>141</sup>.

Боярин М.Салтыков выведен в опере как предатель, объединившийся с врагами-иноземцами. Решившийся угрожать патриарху, он, самый агрессивный из группы московских бояр, признавших власть поляков, – стал одиозной фигурой Смутного времени. Как пишет Р.Скрынников, «подготавливая восстание против семибоярщины, московские патриоты составили и распространили по всей столице воззвание, озаглавленное: «Новая повесть о славном Российском царстве, о страданиях святейшего Еρμοгена и новых изменниках». Враги все более беззастенчиво хозяйничали в Москве, и авторы воззвания возлагали вину за это на бояр. «Из державцев земли, – писали они, – бояре стали ее губителями, променяли свое государское приращение на худое рабское служение

<sup>139</sup> Скрынников Р.Г. Святители и власти. – Л., 1990. – С. 323–324.

<sup>140</sup> Скрынников Р.Г. Святители и власти. – Л., 1990. – С. 310.

<sup>141</sup> Скрынников Р.Г. Святители и власти. – Л., 1990. – С. 311.

врагу». Изменникам-боярам воззвание противопоставляло праведного патриарха, выступавшего против предательства бояр»<sup>142</sup>.

Отвернувшись от бояр-изменников, народ в опере духовно объединяется с патриархом.

По словам историка, «Гермоген всеми силами противился новым уступкам в пользу короля и его московских агентов. Казанский дьяк, побывавший в Москве в декабре 1610 года, писал, что 30 ноября М.Салтыков и Ф.Андропов – главные приспешники Сигизмунда III – посетили патриарший двор и потребовали от Гермогена, чтобы он благословил православных на присягу королю. Патриарх отказался это делать, вышла брань, и «патриарха хотели за то зарезати». 1 декабря Мстиславский, Салтыков и Андропов вновь посетили Гермогена. Переговоры опять ни к чему не привели. Патриарх и слышать не хотел о новых уступках королю»<sup>143</sup>.

Боярин Салтыков показан в опере в решающей сцене-столкновении с Ермогеном. По свидетельству историка, «М.Г.Салтыков пытался шантажировать патриарха, чтобы заставить его предать анафеме участников земского движения. Явившись к Гермогену, боярин сказал: “Что-де, ты писал еси к ним, чтоб они шли под Москву, и ныне ты ж к ним пиши, чтоб они воротились вспять”». Но Гермоген был не таким человеком, чтобы дать себя запугать. Он в сердцах назвал Салтыкова изменником и категорически отверг обвинение насчет переписки с мятежниками: «Яз, де, к ним не писывал, а ныне к ним стану писати буде ты, изменник Михайло Салтыков, с литовскими людьми из Москвы выдешь вон!»<sup>144</sup>

Немаловажные роли играют в опере и эпизодические персонажи, выступающие на сцене в драматически напряженные, поворотные моменты действия, – вдовствующая царица Марфа Матвеевна и три ангела.

Группу основных персонажей оперы дополняет Рассказчица, чья повествовательно-комментирующая роль служит важнейшей соединительной тканью, органично связующей смежные эпизоды и этапы действия, стыкующей взаимоконтрастирующие и, казалось бы, разрозненные оперные сцены. Так, монолог Рассказчицы уже со второго такта Пролога вводит слушателя в насыщенную сложными событиями атмосферу эпохи, сообщает о недавно случившемся и ожидаемом, задает эмоционально возбужденный тон историко-драматического повествования.

В соответствии с образной многослойностью оперы тематизм произведения включает несколько пластов. Духовно-просветленным, молитвенным пес-

<sup>142</sup> Скрынников Р.Г. Святители и власти. – Л., 1990. – С. 311.

<sup>143</sup> Скрынников Р.Г. Святители и власти. – Л., 1990. – С. 312.

<sup>144</sup> Скрынников Р.Г. Святители и власти. – Л., 1990. – С. 314.

нопениям, составляющим основной тематический стержень сочинения, противостоят картинно-изобразительные сцены конфликтно-драматического характера, воплотившие столкновения враждующих групп или повествующие о злодеяниях, бедствиях Смутного времени. Особый тип распевного речитатива лежит в основе монологов Ермогена и его реплик в сцене с Салтыковым.

Драматургия произведения строится на чередовании и контрасте разных типов тематизма, соответствующих антагонистическим персонажам и образам оперы. Действие разворачивается по линии от ансамблей согласия, единства настроений (I сцена) к нарастающему напряжению борьбы, достигающей апогея в кульминационном диалоге Ермогена и Салтыкова, и к развязке драмы в финале. В целом же драматургия оперы основана на поочередном и параллельном развертывании двух взаимодополняющих линий – героико-драматической, отразившей ход основных исторических событий эпохи (с участием народа, Рассказчицы и персонажей, олицетворяющих силы контрдействия), и духовно-патриотической, связанной, прежде всего, с деяниями и духовными подвигами Ермогена.

В сочетании и переплетении этих линий, в совокупности действий отдельных лиц, подкрепленных верой, выявляется тот воплощенный в музыке *духовный национальный характер*, о необходимости воссоздания которого говорил композитор<sup>145</sup>.

### **Музыкально-выразительные средства, образы, стиль**

В музыкальном языке оперы, прежде всего в ее мелодике и гармонии, отчетливо различимы несколько стилистически контрастирующих тематических пластов. Один из них, включающий музыкальные характеристики патриарха Ермогена и сочувствующих ему сограждан, отмечен естественно распевной, кантиленной мелодикой, опирающейся на диатоническую или хроматическую тональность. В мелодиях русского склада, молитвах и гимнах преобладают обороты песенного или церковно-певческого происхождения; в гармониях, аккордовых структурах неизменна опора на диатонику, плагальные обороты, с изредка внедряемыми терцово-хроматическими соотношениями аккордов.

По контрасту с ними эпизоды, темы и сцены, характеризующие образы врагов, выделяются жестко диссонансными, перечашими созвучиями либо, на-

<sup>145</sup> См.: Паисов Юрий. Георгий Дмитриев: «Я нашел свою тему». // Музыкальная жизнь, 2000, № 10. – С. 12.

оборот, нарочито оголенными, разреженными, пусто-звонкими звучаниями. Кроме того, и в темы, связанные с положительными героями (в том числе с Ергоменом, Рассказчицей), но повествующие об иноземцах, в качестве отличительной стилиевой детали вводятся автентические обороты как гармонический стержень, типичный для западноевропейской классицистской музыкальной традиции и потому естественно характеризующий в опере иноземное, чужеродное начало.

Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить некоторые наиболее показательные эпизоды из партии Ергомена. Когда он призывает православных к душевной чистоте и благородству, гармония оркестрового сопровождения, отступая от автентических оборотов, опирается преимущественно на мелодические связи и терцово-хроматические или секундовые соотношения аккордов, характерные для русской композиторской школы:

### Пример 43

Святитель Ергомен. Сцена I.

[ Истово ]

Е. *ff* пред Пре - чис - тым Тво - им об - ра - зом

Е. *p* со сле - за - ми, *f* и не - воз - врат - но

*p cresc.*

Совсем по-другому, в стилистически иной гармонизации, приближенной к традиционно-европейской, с опорой на автентический оборот (с последованием аккордов D-T), звучит в партии Ергомена из сцены II лейтмотив врагов:

# Пример 44

Святитель Ермоген. Сцена II.

Величаво

15

*mf*

Е. Как и - но - вер - ке рус - ско - ю

мыс - ли - мо стать ца - ри - це - ю?

Эта тема далее неоднократно повторяется в опере; после проведения в партии Ермогена ее дружно подхватывает хор (ц. 17), а в сцене IV патриарх интонирует ту же мелодию с другой подтекстовкой: «Звать на престол задумали польского королевича» (ц. 9), и каждый раз она возвращается в сходной гармонизации.

Вместе с тем, в музыкальном языке оперы автор продолжает традиции русской классической школы. Периодически в отдельных эпизодах (особенно заметно в массовых сценах) прослеживается влияние композиционных приемов и средств композиторов-кучкистов, в частности, элементы искусственных ладов и геометризованных ладовых конструкций, наиболее характерные для корсаковского тематизма. Так, во второй сцене вырастают построения с мелодическими структурами на основе так называемой гаммы Римского-Корсакова (тон-полутон), пятидолные ритмические рисунки, переменные размеры, причудливые хроматические секвенции, терцовые цепочки и пр.

Отмеченные особенности музыкальной лексики по-разному проявились в отдельных сценах и эпизодах оперы.



В Прологе оперы, «Великая Смута», еще не содержащем драматического действия, все же намечены основные контуры сложившейся политической ситуации. Разыгрывание политической карты польско-литовскими правителями в борьбе за русский престол, выдвижение ими в качестве претендентов на царский трон одного за другим нескольких самозванцев (всего их было трое) стучало тучи над страной. Дальнейшее плетение политической интриги, базирующейся на имевших хождение в народе легендах о чуде спасшемся от смерти царевиче Дмитрие, сеяло смуту на Руси.

Об этом, вслед за Рассказчицей, с самого начала поет в Прологе смешанный хор, подхватывающий ее слова и дополняющий их новыми известиями; «...мол, Дмитрий не помер мальчиком, вырос, спутался как-то с ляхами и идет на Москву с Маринкою...»<sup>146</sup>.

Хор-рассказчик, перенимающий в Прологе повествование у солистки (Рассказчицы), поет почти повсюду в унисон, заметно укрупняя мелодию октавными дублировками и тембровыми микстами. Вместе с тем строгостью мелодического одноголосия подчеркивается то преимущественное внимание, которое концентрируется в условиях данной – предельно разреженной – хоровой фактуры, на смысловом значении вербальной информации, заключенной в содержании интонируемых слов. При этом важнейшими смысловыми акцентами в музыке выделены (как и в стихах) два последних слова – Великая Смута, повторенных в хоровых распевах каждое трижды подряд. Выявляя таким образом смысловую квинтэссенцию Пролога, автор настраивает слушателя на восприятие оперы как конфликтно-драматического произведения.

При первом появлении патриарха на сцене, в песнопении «Молитва Ермогена», написанном на слова «Молитвы патриарха Ермогена Пресвятой Богородице и приснодеве Марии пред ее иконою “Казанская”», он предстает как добрый пастырь, объединяющий вокруг себя веропослушных прихожан, молящихся вместе с ним. Символом духовного единения православных становится здесь выразительная напевно-лирическая мелодия, последовательно проводимая в партиях всех участников сцены.

<sup>146</sup> Цитированный фрагмент Пролога, написанного Ю.Кублановским, – один из примеров сознательного лексико-стилистического сближения нескольких сочиненных этим автором текстов с введенными в оперу литературными памятниками эпохи Смутного времени. В частности, пренебрежительное упоминание о Марине Мнишек («идет... с Маринкою») так же, как и сходное с ним в сцене IV, совпадает с тем же прозвищем жены самозванца в Грамоте патриарха Ермогена, писанной в Нижний Новгород (см. сцену VIII, «Тайное послание»), при упоминании «проклятого Маринки паньина сына». В пару к упомянутому женскому имени в опере подобран аналогичный вариант мужского: в сцене II Лжедмитрий уничижительно именуется Митькой. Эти и подобные им, отнюдь не случайные аналогии или совпадения способствуют стилистическому выравниванию текстов, относящихся к разным эпохам, и в конечном счете упорочивают художественно-стилевое единство произведения.

Мажорная окраска напева, царящая в музыке и соответствующая настроению возвышенной просветленности, умиления перед образом Богородицы, выдержана от начала до конца сцены. В рамках ритмически размеренного, ровного движения и малоподвижного, едва колеблемого гармонического остинато сопровождения примечательны плавные ходы мелодии – преимущественно по смежным ступеням диатонической гаммы. Помимо стиливого соответствия структуре древнерусской монодии, такая мелодия служит в контексте сцены выражению смирения и благоговения, мягкости и кротости, преклонения перед святыней.

В духе характерных для сцены молитвенной сосредоточенности, истового радения – и статичная гармония, с изредка сменяемыми аккордами на фоне длительно выдерживаемого тонического органного пункта. В среднем, развивающем разделе песнопения, где умиротворенно-просительные интонации сменяются более настойчивыми, речитативно-возбужденными обращениями к Пресвятой Деве, с акцентным подчеркиванием отдельных слов и целых фраз (раздел «Истово»), преобладает тематическое развертывание по принципу мелодического «раскачивания», напоминающего формулу опевания (движением то вверх, то вниз от повторяемого опорного тона) и сопровождаемого тональными сдвигами, гармонической перекраской мелодии.

Новый этап развития сцены сопряжен с переходом от молитвы патриарха к молитве всем миром, творимой с той же сосредоточенностью, но более динамически наполненно и лирически экспрессивно. Он отмечен возвратом напевной мелодии, преображаемой густыми тембрами хоровых голосов, поющих в двухоктавный унисон, и новыми тонально-гармоническими красками (As-dur после начального изложения в H-dur).

Подхватываемая хором мелодия проводится здесь в расширенном звуковысотном и громкостно-динамическом диапазоне, достигая яркой кульминации на словах «молиши... Христа Бога нашего».

Не случайно I-я сцена начинается с молитвы, имеющей здесь, помимо основного, духовного смысла, особое символическое значение. Передаваемая сначала из уст патриарха в хоровые голоса, а затем подхватываемая всеми участниками сцены, она символизирует слияние, духовное единение молящихся – народа и Ермогена.

Вообще сугубые обращения молящихся именно к Богородице как к заступнице и духовной опоре – характерная черта русского православия. Богородичные песнопения издавна предпочитаемы в русском народе – отчасти, в силу особенностей его национальной психологии. Об этом неоднократно упоминал, например, Н.Бердяев: «Россия, – писал он, – земля покорная, женственная. Пассивная, рецептивная женственность в отношении к государственной власти – так характерна для русского народа и для русской истории...

Мать-земля для русского народа есть Россия. Россия превращается в Богородицу»<sup>147</sup>.

По контрасту с молитвенной I сценой, сцена II, «Самозванец в Кремле куражится», решенная в русле картинно-изобразительных музыкальных композиций, воплотила разгул темных сил, периодически пользующихся выгодами кризисных политических ситуаций, на какое-то время громко заявляющих о себе и затем оставляющих трагические следы в русской истории. На мрачном фоне разнузданной гульбы, стихии грабежей и убийств, сопутствующих войнам и смутам, ярче проступают черты русского национального характера – удаль, отвага с оттенком бравады, запечатленные в хоровом напеве-повествовании о творимых вокруг беззакониях.

Сцена, в которой хор выступает в роли комментатора разыгрываемой драмы, написана на слова Ю.Кублановского. Отвечая особенностям интонируемого здесь белого стиха, с его неравномерно-метрической акцентностью, ритм напева, звучащего у хора в октавный унисон, обнаруживает черты типичного русского пятидолника с переменной периодичностью ударений и ровной пульсацией ритмических долей такта. Нередкие вкрапления в развертывание темы построений с переменным размером все же не лишают пятидолник его доминирующей роли в структуре массовой сцены.

При этом отдельные несовпадения слоговых ударений в тексте и музыкальной структуре подчеркивают свободу акцентных соотношений вербального и музыкального рядов, воплощая непредсказуемость проявлений разыгравшейся стихии. По контрасту с предыдущей сценой тематизм рассматриваемой хоровой картины отмечен вторжением интонационной сферы, чуждой русской натуре. В рассказе о бесчинствах в Кремле Самозванца и его прислужников в рамках размеренно-механического хорового изложения, напоминающего возбужденный, эмоционально-взволнованный говор с монотонным ритмическим рисунком, поочередно проскальзывают мелодические фрагменты разных нетрадиционных ладов: миксолидийского, хроматического, уменьшенного с гаммой тон-полутон.

Причем, мелодия у хора tutti звучит либо по-прежнему одногласно, в октавный унисон (как в Прологе), либо раздваивается на нарочито упрощенное, диссонансно жесткое двухголосие гетерофонного типа.

Фонико-колористический ряд метафор, аллитераций и других эвфонизмов (В.Брюсов) обнаруживает систематическое, красочное обыгрывание раскатисто-резких, шипящих и свистящих согласных в серии частых повторов

<sup>147</sup> Бердяев Н. Судьба России. – М., 1990. – С. 5, 10. Справедливость цитированных суждений ранее получила подтверждение, например, в выборе темы духовной оратории Н.Н.Черепнина «Хожение Богородицы по мукам» (1935).

наиболее характерных, терпко-колоритных слов и созвучий. Такая звуко-иллюстративная «игра» получает удачное продолжение и развитие на музыкально-интонационном уровне.

Фонически терпкое сочетание нарочито оголенных квинт в гармонии и сопутствующих им, шелестящих согласных в хоровой скороговорке обнаруживает естественную смысловую соотнесенность, семантическое соответствие вербального и музыкального компонентов напева. При этом совокупность используемых автором звукоизобразительных приемов и музыкально-иллюстративных эффектов лязгания, стука, скрежета служит, прежде всего, воплощению образов, чужеродных для русских людей. (Чаше других слышны здесь повторы специально выделенных мотивов со словами «речь нерусская», «чужebesие», «рвется bestия»). В дополнение к поэтической рифме повторяемых ключевых слов «чужebesие» – «bestия» (возникающей между отдаленными стихами в разных строфах и потому мало заметной в тексте) композитором вводится гораздо более явная музыкально-композиционная рифма – благодаря ясному тематическому обрамлению середины хоровой сцены.

Соответственно этому и в гармонически дополняющем хор оркестровом сопровождении, изобилующем эффектами ударной звончатости, преобладающая моторика ритмо-гармонического остинато придает музыке характер зловещей токкаты, inferнального скерцо.

Развернутая, репризно обрамленная хоровая картина сцены не становится однако самостоятельной, законченной композицией и переходит в сольновокальное продолжение. Функцию повествователя на этот раз перенимает у хора Рассказчица, привлекая внимание к вмешательству в ход исторических событий Ермогена, впервые – еще в сане митрополита Казанского – выступившего с протестом против шляхетских притязаний на царский трон.

Лирически распевная тема Рассказчицы становится далее тематической основой сольного монолога Ермогена, чьи слова вместе с мелодией тут же подхватываются и повторяются всем хором. Общая тема, объединяющая всех православных, становится лейтмотивом Ермогена, и возвращается в IV сцене. Здесь вновь (как и в первой сцене) посредством тематического сближения или тождества партий разных персонажей выражается их единодушие и духовная общность.

Многообразие функций хора, отмеченное выше, весьма наглядно в сцене III, *«Гришка Расстрига»*. Музыка, написанная на слова одноименной русской народной песни, в интонационном строе и в ритмике напева содержит характерные черты русского фольклора, органично реконструированные автором и соединенные с индивидуализированной гармонизацией. Опора в мелодии на специфические обороты натуральных ладов (натурального минора, дорийской сексты в некоторых мотивах) сочеталась с моторно-остинатными фор-

мулами оркестрового сопровождения. Построение темы в постоянном размере (3/4) совмещено со свободно-метрической структурой хоровых партий, слоговыми акцентами и ударениями, нарочито противоречащими метрической сетке такта (последняя особенность, именовавшаяся И.Стравинским как «пренебрежение речевыми акцентами в пении», является, по его мнению, «важной характерной чертой русского народного стиха»).<sup>148</sup>

Стилистическое своеобразие песни дополнено чередованием взаимопротивопоставляющих приемов изложения, вокальных штрихов и выразительных средств. Размашисто-широкий зачин с эффектно акцентированными бросками мелодии и первые фразы песни рельефно вычерчивают мелодический рисунок благодаря унисонному изложению, а фразы срединного раздела примечательны, наоборот, плотными, массивными аккордами, повторяемыми *staccato* наподобие зловеще-инфернального скерцозного остинато. И если в унисонном запеве слышатся отголоски бойкой молодецкой песни с интонационными оттенками озорной бравады, удали (хоровая мелодия поручена только низким голосам и тенорам), то в скерцозном эпизоде, отрывисто скандируемом всем хором, в моноритмических репликах звучат нотки издевки, сарказма. «Ужели он, Расстрига, на царство сел... царем Димитрием Ивановичем Углецким...» – иронически вопрошает хор, а вместо ответа звучат только глухие удары литавр.

Самая крупномасштабная из массовых сцен оперы – сцена III разворачивается с участием нескольких действующих лиц и разных групп народа. Хор попеременно выступает здесь то в роли стороннего наблюдателя, комментатора событий, то как активный их участник, то как рассказчик, фактически выполняющий в данной ситуации драматургическую роль Рассказчицы. И если в крайних разделах сложной трехчастной композиции, построенных как расчлененная куплетно-вариационная форма, звучит песня на народный текст, исполняемая хором народа, то в центральном, образно и тематически многосоставном, драматургически наиболее действенном разделе сцены функции хора меняются по ходу развития драмы.

Данная композиция – одна из самых сложных и драматургически насыщенных в опере. Охватываемые ею события относятся к отрезку Смутного времени, связанному с судьбой Лжедмитрия I и вместившему множество противоречивых фактов. Тем не менее, эта сцена – стилистически цельная и почти целиком основана на распевках подлинно народного текста (с отдельными дополнениями, привнесенными композитором).

Историк лаконично сообщает: «17 мая 1606 года бояре Шуйские и Голицыны при поддержке двухсот вооруженных дворян произвели дворцовый пере-

<sup>148</sup> Стравинский И. Диалоги. – Л., 1971. – С. 163–164.

ворот. Вспыхнувшее в столице восстание помешало наемному воинству выручить попавшего в беду самозванца. Лжедмитрий был убит заговорщиками. Трон перешел к боярскому царю Василию Шуйскому»<sup>149</sup>.

Народная песня, текст которой был положен композитором в основу III сцены оперы, по-своему, лексически ярко и сочно трактует эти исторические события. Решенная в духе сатирических музыкальных картин русских композиторов-классиков, сцена продолжает оперные традиции Мусоргского, Прокофьева, Шостаковича. Вместе с тем, в сочетании с колоритным текстом песни, эпизодически обыгрывающим и солено-острое словцо, с привкусом характерного для фольклора веселого подтрунивания, хоровая сцена стилистически близка образам народного театра, балагана и русского лубка.

Оркестровое сопровождение хоровой мелодии образует ритмически четкую основу тематической ткани и становится колористически цветистым фоном пения: в несложных рисунках размеренных басовых *ostinati*, опирающихся на фигурационный тонический органнй пункт, и в ударно-звончатых гармониях заметно сознательное музыкально-стилистическое сближение музыки с игрой народных инструментов и ансамблей. Вместе с тем для оркестровых партий в целом характерны эпизодические обострения и ритмико-гармоническое оживление инструментального фона: в оркестровых интермедиях стремительные пассажи дополняются диссонансными аккордами, стабильные басовые фигуры подчас уснащаются перечасными призывками на вводных тонах к I или V ступени лада, придающими звучанию терпкую гармоническую остроту.

На первом этапе тематического становления хоровая сцена строится подобно игровой песне – в куплетной форме с одноголосным запевом и многоголосным припевом. Последующее ее развитие перерастает в развернутую оперную сцену, при участии нескольких исторических персонажей. Первым из них на сцену выходит Самозванец (Лжедмитрий I).

Партия Самозванца, развертываемая на сравнительно малом отрезке сцены, включает, однако, несколько интонационно-стилистических слоев, в различии которых в данном случае отражено лицемерие, притворство и фальшь двуличного героя. В ходе своего краткого «выступления» Самозванец сначала надевает на себя «маску» русского, а затем, заканчивая речь перед народом, невольно раскрывает свою зависимость от польских хозяев, холуйское заискивание перед ними. В целом же его партия состоит из трех тематически контрастных компонентов.

Первый из них – мелодия в характере русской песни, воплотившая обращение Самозванца к своим слугам («Гой, еси, клюшники мои, приспешники»).

<sup>149</sup> Скрынников Р.Г. Святители и власти. – Л., 1990. – С. 291.

Вторая мелодия, с известием о скором прибытии дорогих гостей из Польши, звучит совсем по-иному: вместо былой простоты и широты, в ней слышатся слащаво-льстивые интонации; в извилисто-хроматических изгибах напева проскальзывают подобоострастные, слабые нотки. Наконец, при упоминании имени главного из ожидаемых гостей («будет Юрья пан со паньею») музыка обретает ритм и характер мазурки, выступающей здесь как бы жанрово опознавательным знаком, стилистическим символом страны, приславшей и поддерживающей московского «сидельца».

В самом интересе к эпохе Смутного времени, в характеристиках исторических личностей и в приеме обобщения через жанр – посредством включения в спектр составляющих музыкального тематизма характеристичных черт польских танцев, прежде всего, мазурки – улавливаются прямые переключки произведения с операми Глинки и Мусоргского, в которых претворены те же или сходные образы и выразительные приемы (такова, в частности, характеристика поляков танцевальной темой в опере «Жизнь за царя» – в сцене в лесу или перед появлением в избе Сусанина).

Тот же характерный – пунктирно-синкопированный – ритм мазурки, который появляется сначала в партии Самозванца (авторская ремарка «хвастливо»), сразу же подхватывается оркестром, а затем и хором, повторяющим, словно эхо, самодовольные реплики Самозванца, настороженно и с удивлением передаваемые из одной партии в другую. И все же о музыкально-стилевых ассоциациях оперы-оратории с классическими образцами говорить не приходится.

Сцена хвастовства Лжедмитрия оказывается драматургически переломной в развитии событий. Разгадав или заподозрив истинных хозяев «царя», тех, кто в действительности стоит за ним, стрельцы приступают к решительным действиям, обращаясь сначала к вдовствующей царице Марфе для выяснения вопроса об истинном наследнике трона.

Среди хоровых тем сцены особенно примечательна ладовой и образно-выразительной характерностью стрелецкая песня. В то время как оstinатно-моторная формула оркестрового сопровождения, настойчивая повторяемость фигуративного рисунка и четкость ритма символизируют движение устрашающей силы, напев выражает необузданный, крутой нрав стрелецкого воинства. Верность присяге, решимость и готовность к борьбе для защиты государя, отраженные в тексте песни, получили художественно яркое воплощение и в музыкальной характеристике стрельцов. Она примечательна своеобразной ладовой структурой напева, складывающегося из нескольких малотерцовых, полуторатоновых ячеек, служащих разновысотными интервальными рамками для мотивов и суммируемых общей структурой уменьшенного лада:

[ Ярко и напористо ]

*ff*

S. А в та по - ры стрель-цы до-га да - ли - ся, за то-то сло-во спо-хва

A. А в та по - ры стрель-цы до-га да - ли - ся, за то-то сло-во спо-хва

T. А в та по - ры стрель-цы до-га да - ли - ся, за то-то сло-во спо-хва

B. А в та по - ры стрель-цы до-га да - ли - ся, за то-то сло-во спо-хва

*g*

*p* *ff*

ти - ли - ся, в Бо-го-лю-бов мо-на-стырь ме - та - ли - ся

ти - ли - ся, в Бо-го-лю-бов мо-на-стырь ме - та - ли - ся

*g*

Постоянные колебания мелодии от одной ладовой опоры к другой, с подвижным балансированием между ними, порождают преобладающее здесь ощущение зыбкости, неопределенности тоники, которое образно соответствует смятению, царящему среди стрельцов.

Глубоким контрастом по отношению к песне звучит мужской хор стрельцов, вопрошающих царицу Марфу Матвеевну о том, ее ли сын сидит на троне в Кремле (ц. 25). Неторопливо-сдержанная тема широкого дыхания, с хоральной фактурой и периодическими долгими остановками характеризует охватившее их состояние неуверенности и тягостного раздумья, тревожных пред-



чувствий<sup>150</sup>. Вопросительные интонации гармонически подчеркнуты неустойчивыми кадансами в конце каждой фразы (половинным кадансом увенчана последняя вопросительная фраза хора); колоритные отыгрыши военно-сигнального рожка (доносящиеся будто издалека) усиливают чувство затаенной тревоги, ожидания. Тем не менее, при кажущейся традиционности музыки, она синтезировала черты разных стилей; простая диатоническая мелодия в духе старинного распева соединена с оригинальной, необычной гармонией: преобладающие здесь простые аккорды и последования чередуются с неожиданными оборотами (с вплетением, например, тритоновой ступени) и диссонансными созвучиями линейной природы, естественно образуемыми в процессе плавного голосоведения:

Пример 46

Святитель Ермоген. Сцена III.

Сумрачно

23

Т. *p*

В. *p*

"Па - ри - ца ты, Мар - фа Мат - ве - ев - на!

"Па - ри - ца ты, Мар - фа Мат - ве - ев - на!

*p*

*p espr.*

Монолог Марфы Матвеевны, звучащий ответом на обращенные к ней вопросы стрельцов, музыкально-стилистически построен в виде замкнутой трехчастной композиции, центром которой служит скорбное повествование в характере архаически стилизованного распева (преимущественно диатонического) с гармонизацией в духе церковно-православной музыки, дополненной эпизодическими вертикально-диссонансными обострениями.

«Ево мощи лежат в каменной Москве у чудных Сафеи Премудрыя», – поет Марфа, рассказывая про своего сына, убитого при Годунове. Мелодия былинно-

<sup>150</sup> Ее напрашивающийся драматургический и музыкально-образный аналог – хор «Батя, батя, выйди к нам» из «Хованщины» Мусоргского.

эпического напева, вариантно повторяемая на разновысотных уровнях, достигнув кульминации при упоминания о звоне царь-колокола, затем постепенно соскальзывает вниз. Если срединная часть партии Марфы стилистически выдержана в характере эмоционально сдержанной, эпически строгой исторической песни-сказа, то крайние разделы – в стиле русского народного плача, с выразительными приемами, типичными для фольклорных образцов этого жанра. Экспрессивно резкие выкрики в начале и интонационные глissандирующие спады (сбросы) в конце каждой мелодической фразы-полуволны, метроритмическая свобода и общая линия постепенного ниспадания-соскальзывания вниз от исходной мелодической вершины усиливают отмеченное сходство оперной мелодии с фольклорными плачами. Мелодия распева-сказа, поддержанная хоралообразной гармонией, преимущественно диатонична и изложена в регулярном метре, при выровненном ритмическом рисунке, тогда как обрамляющие ее эпизоды плача, наоборот, сугубо хроматичны и развертываются ритмически свободно, вне тактового размера, на фоне тянущейся педали; нарочитая оголенность мелодической линии способствует повышению выразительной экспрессии плача.

Иначе говоря, здесь, как и во многих других сценах оперы, звучит музыка, стилистически соотнесенная с историческими событиями и реалиями четырехсотлетней давности. Музыкально-стилистическое сближение с древнерусским миром, осуществляемое здесь композитором, усиливает достоверность воплощаемых образов.

Две контрастирующие манеры интонирования и два типа мелодического развертывания в партии царицы – музыкальное отражение разных эмоциональных состояний матери царевича: первое из них – обостренно-экспрессивное, выражающее боль от незаживающей душевной раны, от внезапно нахлынувшего воспоминания; другое – чувство сдерживаемой скорби, переживания, навешенного сценой запоздалых похорон, перенесения мощей царевича Дмитрия из Углича в Москву<sup>151</sup>.

Рассказ Марфы Матвеевны круто поворачивает действие, резко ускоряя и обостряя ход событий и подталкивая стрельцов к решительным действиям. «Тут стрельцы догадались, все они собирались, ко Красному царскому крылечку метались, и тут в Москве збунтовались...» – поет хор, возвращая и продолжая на более высоком интонационно-динамическом уровне воинственно-мужественную тему возбужденного стрелецкого войска (авторская ремарка «Яростно и напористо»).

<sup>151</sup> По словам историка, «в начале июня 1606 года в Москву из Углича было привезено тело истинного Дмитрия. Власти готовили почву для канонизации царевича, с тем, чтобы покончить с призраком убитого Гришки Отрепьева». (Цит. изд., с. 292).

Остро ритмизованная хоровая мелодия, исполняемая мужским хором в унисон на фоне оstinатного рисунка оркестровой темы в характере токкаты, с регулярно-акцентной ритмикой, передает неукротимое движение, мощный напор неукротимо-свирепой, сплоченной массы людей (таким было стрелецкое войско к моменту свержения с трона разоблаченного в обмане Лжедмитрия I). Волна нарастающего возмущения набирает силу, и во втором проведении воинственной темы она, помимо мощного звуко-динамического усиления (ff вместо прежнего f) и фактурного наполнения, высотного расширения, пополняется новыми голосами и подголосками. Мелодия хора на этот раз дополнена октавными и секстовыми дублировками.

Достигнув в кульминации широчайшего высотного диапазона (более трех октав) и динамической насыщенности, хоровая тема трансформируется в грозный гомон толпы, сопровождаемый стихийными выкриками по адресу Самозванца. Последние, вытесняя певческую вокализацию, служат выражением всеобщего предельного возбуждения на гребне негодования. Звукоизобразительные эффекты в оркестре, сопровождающие пение, – устрашающе лязгающие ударно-диссонансные созвучия, имитируя зловещий скрежет и бряцание оружием, образно передают и высокий накал народного гнева.

Стихийный шум, невнятный говор взбуждающей толпы, красочно передаваемый всевозможными средствами в кульминационный момент оперной сцены, – удачная композиторская находка автора, обусловившая оригинальное решение экстремальной сценической ситуации.

Реприза сцены образует многотемное обрамление центрального монолога царицы. На последней, закругляющей композицию стадии становления формы тема стрелецкого бунта сменяется аккордовой темой исторической песни. А завершает сцену унисонный хоровой напев, звучавший в самом ее начале (в репризе он транспонирован на тон выше). Обе песенные темы в динамизированной репризе обогащены интонационными вариантами, своеобразие которых отвечает новой подтекстовке повторяемых напевов, накладываемых на сквозное развитие литературного сюжета.

Благодаря перестановке в репризе упомянутых экспозиционных тем сцена обретает черты зеркальной формы, усиливающей законченность и закругленность монументальной, драматически насыщенной композиции, центр которой окружен несколькими скрепляющими целое кольцами мотивных повторов.

Сцена IV, *«Бог покарал крамольника»*, в соответствии с программным названием становится естественным сюжетным продолжением предыдущей сцены. Однако, в отличие от прозвучавшей перед ней драматически насыщенной песни-картины, IV сцена эпически торжественна и почти целиком выдержана в характере степенно-величавого, неспешного исторического повествования.

На этот раз не только Рассказчица, но и хор, не являясь участниками описываемых событий, выступают в роли созерцателей и комментаторов происходящего. Впервые хор-комментатор вступает с важным сообщением – о воцарении Шуйского – и продолжает пение вместе с Рассказчицей.

IV сцена – пример логично построенной многосоставной рондообразной композиции, включающей вариационный цикл как форму второго плана. В то время как темы хора и Рассказчицы отмечены повествовательностью, обобщенно-эпическим образным строем, оркестровое изложение бифункционально: в вокальных разделах оркестр аккомпанирует певцам, в основном дублируя или гармонически дополняя их партии, тогда как в оркестровых эпизодах тематическое развитие обладает самостоятельностью и мобильностью, а оркестровая тема-рефрен, постепенно разрастаясь, достигает в кульминации поистине симфонического размаха, поднимается к динамической вершине, одновременно охватывая широчайший звуковысотный диапазон.

На былинно-эпический лад настраивает, прежде всего, пение Рассказчицы, с просветленно-диатоничной мелодией в сопровождении устойчивого аккордового остинато. Такому настрою соответствует и выдержанная с самого начала структура повторяемых аккордов (сложенные из шести тонов и как бы составленные из звуков мажорной гаммы, они представляют собой свернутую в вертикаль диатонику), а также удержанный на большем протяжении сцены прием арпеджиато, ассоциируемый в данном контексте с бряцанием струн легендарного гуслира, аккомпанирующего себе игрой на старинном инструменте.

Ключевой фразой, задающей эмоциональный тон и доминирующее настроение сцены, становится первая фраза хора, поющего в унисон с Рассказчицей: «А государем сделался Шуйский – кажись, спокойствие к нам, наконец, пришло» (см. Пример 47 на с. 294).

Центральный момент сцены с распевом ключевого слова «спокойствие» выразительно и символично запечатлен в музыке просветленного колорита, при изобилии мажорных красок в аккордовых и тональных цепочках. И если преобладание мажорных трезвучий в терцово-хроматических сопряжениях (н. VI – IV – н. VI – I и т.д.) определяет гармонию в рамках главной тональности E – dur, то последующая модуляция через плагальный оборот (S – T) – с посредствующим мажорным аккордом VI степени (см. 5-6 такты примера 47) обрисовывают в пределах данного шеститактового эпизода замкнутый круг из трех мажорных тональностей большетерцовой цепи: C – E – Gis.

Высокая концентрация мажорных тонов и красок на сравнительно небольшом отрезке формы способствует гармоническому просветлению музыки и составляет отличительную особенность IV сцены. Другое колористическое средство, служащее той же цели, – регулярно пульсирующий тоническими аккордами органнй пункт, постоянно сопровождающий оркестровую лейттему Руси. Ста-

Пример 47

Святитель Ермоген. Сцена IV.

[Подвижно]

P.  
(M.-S.) *tr*

А го - су - да - рем сде - лал - ся Шуй - ский — ка - жись, спо -

S.  
A. *p*

А го - су - да - рем сде - лал - ся Шуй - ский — ка - жись, спо -

T.  
B. *p*

А го - су - да - рем сде - лал - ся Шуй - ский — ка - жись, спо -

кой - стви - е к нам, на - ко - нец, при - шло.

кой - стви - е к нам, на - ко - нец, при - шло.

кой - стви - е к нам, на - ко - нец, при - шло.

бильно выдерживаемая тоническая педаль в данном случае укрепляет тональность и образно соответствует воспеваемому в опере становлению Руси как централизованного государства. Периодически вводимая в качестве темы-рефрена, упомянутая лейттема сплачивает воедино рондообразную форму части, в кото-

рой эпизодами рондо становятся вокально-хоровые разделы, а тематически постоянными, тонально варьируемыми компонентами – оркестровые отыгрыши.

Таким образом, композиция складывается на основе регулярного чередования оркестровой и вокально-инструментальной тем, сопоставляемых и дополняющих друг друга по принципу тембро-тематического контраста. Причем каждая из них в своем многоэтапном развертывании опирается на принцип последовательных вариационно-вариантных изменений.

Первое предложение рассказа – своего рода введение в последующее повествование, ибо оно подводит итог историческим событиям, непосредственно предшествовавшим разворачивающемуся далее действию оперы: «Бог наказал крамольника: кончилось дело подлое лютой резней в Кремле». Оркестровая тема, сменяющая цитированные слова Рассказчицы, становится не только эпизодом, разделяющим в контексте произведения разные фазы исторических событий, но и главным мотивным звеном, связывающим в единое художественное целое остальные тематические компоненты сцены подобно жесткому структурному каркасу. По-шостаковически игривая, лучисто-светлая, она служит мотивным импульсом и для второй – хоровой темы:

#### Пример 48

Святитель Ермоген. Сцена IV.



Оркестровый наигрыш становится фактически интонационным зерном, из которого прорастают многие тематические побегии как в последующих оркестровых проведений-вариациях, так и в вокальных напевах. В частности, несомненно интонационное родство начала темы-рефрена (первые два такта прим. 48) и мелодии хора в прим. 47. С учетом отмеченных особенностей можно говорить о чертах монотематизма в строении рассматриваемой сцены.

Две темы сцены контрастируют не только тембрально, но и образно, структурно, гармонически. Первая из них – в постоянном трехдольном метре, вторая – в переменном; одна – лирико-просветленная, другая – эпически величавая. В динамике вариантных преобразований обеих тем преобладает тенденция к усилению светлого, жизнерадостного начала.

Вариантные метаморфозы рефрена сказываются в его прогрессирующем масштабно-структурном расширении, тематическом прорастании – удлинении темы от одного проведения к другому, а также в фактурно-регистрационном пополнении, раздвижении звуковысотного диапазона и в тембровом обновлении. Так, после экспонирования четырехтактной основы рефрена к нему во втором и третьем проведениях присоединяется двутактовое дополнение; четвертое и пятое проведения разрастаются каждое до восьмитакта, а шестое и последнее седьмое расширяются еще вдвое и содержат по шестнадцать тактов.

Упомянутая масштабно-тематическая прогрессия – следствие симфонизации развития методом тематического прорастания, вследствие которого рефрен на данном этапе имеет динамически волнообразный рельеф с чередованием стадии экспонирования темы, выделения из нее последнего (однотактового) мотива, далее – дробления, вариантной разработки с кульминацией в точке золотого сечения и спада. Последовательная симфонизация оркестрового рефрена соответствует образно динамике сцены: масштабное и фактурно-гармоническое укрупнение темы, удлиняющаяся линия динамического подъема к кульминации символизируют и выразительно передают ширящееся русское освободительное движение одновременно с резким нарастанием напряжения борьбы.

Кроме того, вариантность рельефа сопряжена и с тональными модификациями, и с частичной инверсией мелодии: начиная с третьего ее проведения, вслед за неизменным первым мотивом темы мелодическая линия со второго такта меняет свое направление на противоположное, обретая благодаря этому большую динамичность и устремленность вверх, к увенчивающей развитие мелодической вершине.

Кульминацией становится предпоследнее проведение рефрена (ц. 6), где тема звучит в уплотненном аккордовом изложении, каноном в октаву. Впервые она достигает здесь поистине симфонического размаха и гармонической насыщенности, полноты, с массивным *crescendo*. Канон, вводимый как средство динамизации развития, уплотняет ткань и синтезирует в контрапунктических наложениях разновысотные варианты мелодии: если ранее она звучала то сверху (1-3 проведения), то снизу или в среднем фактурном слое, в кульминации охватывает наконец снизу доверху всю тематическую ткань благодаря дублировкам и каноническим имитациям.

Вокальная тема выделяется оригинальной гармонией с красочными сопоставлениями аккордов – в противовес монофункциональному гармоническо-

му фону оркестровых эпизодов. Если варианты темы-наигрыша, начинаясь одинаковыми интонациями, получают разные продолжения, то в хоровых эпизодах, наоборот, при вариантности начальных фраз, совпадают продолжения. Так, новым вариантом распева начинается эпизод «Вновь новый Дмитрий в Тушине...», а затем тематическое развитие опять приводит к лейттеме; наконец, при упоминании об осажденной врагами Троице-Сергиевой Лавре хоровая лейттема проходит дважды подряд, поднимаясь при повторении на тон выше: «Лавра, оплот отечества, осаждена поляками...» (ц. 5). Монолог Рассказчицы «Лишь патриарх в незыблемой /крепости и молитвенном/ духе – один за всех» – предвещает появление на сцене Ермогена.

Оркестровый лейтмотив с цепочкой спускающихся звеньев нисходящей хроматической секвенции, предшествующий выступлению патриарха, – звучит как символическое напоминание о деяниях святителя. А далее, в завершение сцены, вновь слышится произносимое как бы в раздумье, весомое слово Ермогена, предрекающего новые политические осложнения и трудности борьбы за независимость родины: «Звать на престол задумали польского королевича... О, помоги, Владычица, и заступись за Русь!»

Сцена V, «*Монолог Ермогена*», – первое широко развернутое сольное выступление патриарха – звучит как обращение к соотечественникам в час трудных для страны испытаний, с призывом к сплочению для отпора врагу. Монолог построен в традициях напевного мелодического речитатива; в многообразии интонационных оттенков отражена широкая гамма чувств главного героя оперы.

Сцена VI, «*Раз на Страстной повздорили...*», запечатлевшая яростное столкновение занявших Москву королевских наемников с жителями города во время московского восстания 1611 года, занимает ключевое положение среди массовых сцен произведения. Картина уличных сражений, разворачивающаяся в этой хоровой сцене, отразила кульминацию борьбы за власть на протяжении эпохи Смутного времени. Картинные эпизоды, запечатлевшие стихийные выступления жителей Москвы, чередуются здесь с монологами-обращениями патриарха к народу.

По словам историка, «столица давно походила на пороховой склад. Народное недовольство достигло крайних пределов. Резня в Китай-городе оказалась искрой, брошенной в порох. В Белом и Земляном городе, по всему Замоскворечью тысячи москвичей взялись за оружие. Восстание посада поддержали стрельцы»<sup>152</sup>.

Сцена примечательна неоднородной структурой, с последовательным показом разных планов действия, объединяемых в целостную композицию по принципу контрастного монтажа. Об особой сложности воплощения батально-драматических сцен в музыке (особенно в хоровой) может дать некоторое представление описание историка: «На третий день после Пасхи в Москве вспыхну-

<sup>152</sup> Скрынников Р.Г. Святители и власти. – Л., 1990. – С. 317.



ло восстание, круто переменившее судьбу патриарха Гермогена. /.../ Вскоре стычка превратилась в побоище./.. Роты... в боевом порядке атаковали безоружную толпу. Наемники кололи и рубили всех, кто попадался им под руку. Они завалили горами трупов площадь и прилегающие рыночные улочки»<sup>153</sup>.

Главная тема сцены, вступающая после песенно-размашистого хорового зачина, положена в основу улично-батальной музыкальной картины, построенной в форме фугированной серийной композиции. В отличие от традиционных песенных запевов, типичных для народных песен, на этот раз запев и припев (начальная и продолжающая части хора) словно поменялись ролями: наибольшим фактурно-гармоническим и тембровым наполнением выделяется начало сцены, тогда как последующая главная – картинно-повествовательная – тема фактурно разрежена и развивается отдельными, энергически наполненными импульсами.

Необычная хоровая мелодия, исполняемая отрывистым (стаккатным) штрихом, в прерывисто-рваном ритме, построена в виде десятиновой серии (по числу слогов распеваемых слов). В ее угловато-причудливых поворотах, неожиданных, извилисто-хроматических ходах и широких интервальных скачках образно запечатлены стихийно-хаотичные действия участников стычки и непредсказуемость хода завязавшихся уличных потасовок. Если в целом тематическое становление в сцене подчинено упорядоченной звуковысотной цепи, то внутри каждого проведения складывается особая мелодико-гармоническая комбинация тонов как вследствие инверсий серии, так и благодаря постепенному присоединению к мелодии все новых контрапунктов.

Так, после однократного проведения четырех вариантов серийной мелодии в разных хоровых партиях (основного ряда, инверсии и их ракоходных версий) в новой фазе тематического варьирования к мотивной вариантности присоединяется цепочка последовательных контрапунктических наложений, и хоровая фактура разрастается до четырехголосия. Интонационная экспрессия совмещаемых мелодий, умножаемая контрапунктами, повышается также возникающими при этом жестко-диссонансными гармониями. Острота перечащих гармонических сочетаний, обостряемая прибавлением каждого нового голоса контрапункта, отражает динамику уличного боя.

Прерывисто-импульсивная, изобилующая паузами серийная мелодия воплотила жуткий образ жестокой схватки. Прерывистость линий в мелодических рисунках хоровых партий, дополненная отрывистым штрихом на протяжении всей хоровой сцены, использована здесь как особый выразительный прием, сильнее воздействующий в единовременном контрасте с *legato* оркестровых голосов. Характер взволнованной речи, дополнительно возбуждаемой

<sup>153</sup> Скрынников РГ. Святители и власти. – Л., 1990. – С. 316.

укороченно-частым дыханием, становится здесь приметой смятения, состояния растерянности, которые характерны для экстремально-стрессовых ситуаций. Визг и скрежет скрепляющихся клинков, глухие отзвуки кинжальных выпадов, сабельных ударов, отчаянные вопли сражающихся противников – множество деталей картины восстания отразилось в замысловатых хитросплетениях хоровых голосов, усиленных звучанием оркестра.

Колоче-диссонансная (еще более резкая, чем у хора) тематическая ткань оркестра, в отличие от хоровых мелодий, изобилует повторами самых характерных интонаций и жесткими, как пушечная пальба, аккордовыми ударами. Частичная асинхронность, самостоятельность линий хора и оркестра (часть голосов оркестра канонически имитирует со сдвигом в четверть партии хора) создает дополнительную полифонию фактурных пластов и образных смыслов вокально-симфонической фрески, попеременно выделяя и акцентируя различные эпизоды, ракурсы и планы в широкой панораме развернувшегося сражения.

Образная многослойность сцены объясняет ее построение в сонатной форме (без разработки). Хоровая картина уличного боя, перемежаемая повествовательным эпизодом – с выступлением Рассказчицы, соответствуют главной и побочной партиям сонатной композиции. Отходя от роли объективного и бесстрастного повествователя, Рассказчица занимает ясную, заинтересованную позицию, окончательно становясь на сторону народа и патриарха. Сочувствие их борьбе и единодушие с ними музыкально отражено в интонациях партии певицы. Она наделена теми же чувствами и строится на тех же мотивах, что и партия патриарха; в тематизме этих персонажей немало общего, а порой их партии мелодически еще более сближаются и совпадают.

В сцене VI Рассказчица, а вслед за нею и Ермоген дважды выступают на первый план: солистка – как женщина из народа – комментирует трагические события. Сначала она поет мелодию в характере эпического сказывания, а затем взволнованно сообщает о томящемся в заточении патриархе<sup>154</sup>.

В напевной побочной теме, излагаемой в партии Рассказчицы, слышится сострадание и тревога за судьбу патриарха («Отче там в заточении» – ц. 7). Размашисто-кантиленная мелодия звучит страстно, возбужденно, истово. Но ког-

<sup>154</sup> Последовательность связанных с этим исторических событий разъясняет Р.Скрынников: «Формирование рати в Нижнем Новгороде встревожило польское командование Кремля. Гюневский потребовал от патриарха, чтобы тот задержал наступление нижегородского ополчения на Москву. /.../ Как и следовало ожидать, приспешникам Гюневского не удалось запутать Ермогена. Узник рече им: «Да будут те благословенны, которые идут на очищение Московского государства, а вы, окаянные московские изменники, будете прокляты». Столкновение с Гюневским имело роковой исход. С Кирилловского подворья, где опального содержали в сравнительно легких условиях, его перевели в подземную тюрьму в Чудовом монастыре, где он и принял смерть». (Цит. изд., с. 332),

да Рассказчица упоминает о ревностных молитвах святителя («Жизнь, что лампада, теплится...»), ее пение обретает характер плавно-размеренного былинно-эпического сказывания.

Этот монолог, построенный на басовом органном пункте, вновь сменяется картиной сражения, когда действие переносится из монастырского подземелья на полыхающие улицы восставшей Москвы. Эффективно используемый композитором прием монтажной организации формы с перемежающимися «кадрами», заостряет драматургическую интригу сцены и повышает динамическую напряженность развития. Плотные тембро-гармонии зловеще, подобно безжалостным языкам пламени, взлетают ввысь – к мелодической и динамической вершине композиции (ц. 14), а после достигнутой кульминации вторично звучит замыкающая сцену побочная тема, на этот раз в главной тональности, на тоническом органном пункте – с мелодией в партии Еромогена. В новой тембро-гармонической, тональной и образной версии (с другой подтекстовкой) она предстает гораздо более светлой и обнадеживающей, как пророчество святителя, твердо верящего в грядущее освобождение: «Кончится наваждение. Верю в освобождение / духа из сей тюрьмы» (см. Пример 49).

Если VI сцена совпадает с кульминацией оперы, то следующая сцена VII, «В заточении», представляет собой апогей борьбы, достигнутый в противостоянии патриарха и представителя польских властей в Москве – боярина-изменника Салтыкова. Последний диалог-поединок двух непримиримых врагов заканчивается моральной победой патриарха; не поддавшись на угрозы и увещевания, он не отступил ни на шаг от своих убеждений. Принципиальное единоборство святителя и боярина-изменника музыкально воплощено чисто вокальными средствами: партии участников диалога звучат поначалу без сопровождения, и редкие единичные аккорды оркестра символично, как знаки препинания, отделяют речь одного персонажа от ответного выступления другого.

Контрастному противопоставлению смежных разделов сцены способствуют разительные отличия мелодических структур в партиях персонажей-антиподов: хроматически извилистой, лукаво вьющейся линии интонаций в партии Салтыкова и диатонически выпрямленной, естественно напевной мелодии Еромогена, выражающей смелую решимость патриарха, его честную прямоту и откровенность: «Ты обещаешь мне злую смерть; но через нее я чаю получить вечнец мученический и жизнь вечную!»<sup>155</sup>

<sup>155</sup> Таков же смысл изречения еще одного, более древнего русского православного святого – великого князя Владимирского – Андрея Боголюбского, произносимого в тот момент, когда стало известно о готовящемся покушении на него: «Если убьют, – молвит князь, – мученик буду перед Господом», – гласит летопись.

[Умеренно быстро]

15

*p*

Е. Кон - чит - ся на - важ - де - ни - е. Ве - рю в ос-

*pp*

- во - бож - де - ни - е ду - ха из сей тюр - мы,

*cresc.*

The musical score is for a scene from 'Святитель Еромоген'. It is marked '[Умеренно быстро]' (Moderately fast) and numbered '15'. The score is in E-flat major, 3/4 time. It features a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and includes the lyrics 'Кон - чит - ся на - важ - де - ни - е. Ве - рю в ос-'. The piano accompaniment starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score continues with a second system where the vocal line has the lyrics '- во - бож - де - ни - е ду - ха из сей тюр - мы,' and the piano accompaniment includes a crescendo (*cresc.*) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Кульминация сцены показывает возросшее напряжение борьбы враждующих сторон, мужественный отпор, неизменно даваемый патриархом в критические минуты – в ответ на оказываемое на него беспрецедентное давление, не брезгающее никакими средствами психологического и физического воздействия на святителя.

Мелодика партии Еромогена, оказывающаяся в этом монологе на значительном протяжении сцены единственным компонентом фактуры, обретает исключительно важную выразительно-смысловую роль. Преобладающие в ней микродиатонические фрагменты парадоксально сочетаются и вписываются в хроматическую структуру лада. Краткие трихордно-тетрахордовые звенья, сцепляемые друг с другом необычным (для тональных систем) способом – посредством хроматического соскальзывания последнего звука звена на полутон в направлении, противоположном начатому мелодией движению, в итоге образуют некий причудливый «цепной» лад с зыбкими переменными устоями, без определенного тонального центра и с неясным ладовым наклоном:

# Пример 50

Святитель Ермоген. Сцена VII.

Спокойно



Ты о - бе - ща - ешь мне злу - ю смерть;



но че - рез не - ё я ча - ю по - лу - чить ве -

Последний монолог Ермогена в опере раскрывает его принципиально четкую позицию, опирающуюся на стойкость, мужественность патриарха, неустанный в заботах о благе России и не поддающегося ни на какие уговоры со стороны врагов и недоброжелателей государства.

Сцена VIII, «Тайное послание», действие которой происходит в подземелье Чудова монастыря, рассказывает о настойчивых усилиях Ермогена, и в заточении не прекращавшего попыток направлять в нужное русло борьбу православных сограждан за освобождение своей страны от иноземных властителей. Монолог распет на слова Ермогена из его «Грамоты в Нижний Новгород, с повелением написать в Казань и другие города...». «В первой половине августа 1611 года, – пишет историк, – Гермоген, будучи в заточении, нашел возможность составить и отослать в Нижний Новгород грамоту, которая была своего рода патриаршим завещанием... наказом земскому правительству. /.../ Свою грамоту.. Ермоген адресовал местным архимандритам и другим духовным лицам, воеводам, дворянам и всему посадскому миру. Главная забота патриарха заключалась в том, чтобы воспрепятствовать казакам избрать на трон “воренка”. /.../

Ермоген заклинал нижегородцев, не теряя времени, написать в Казань казанскому митрополиту, в Рязань к тамошнему владыке, в Вологду и во все другие города, чтобы церковные власти составили учительную грамоту “в полки к боярам” да и “казацкому войску, чтобы они крепко стояли о вере и боярам бы говорили... бесстрашно, чтоб они отнюдь на царство проклятого Маринкина паньина сына не благословляли”<sup>156</sup>.

Мелодика монолога патриарха соткана из нескольких тем, символизирующих цельность личности и духовную высоту главы православной Церкви. Первая из них – лейтмотив Ермогена, с явными признаками мелодико-интервальной симметрии. Начиная монолог, эта тема затем еще раз звучит в его концовке (ц. 14), символично обрамляя сцену.

Основная тема «Послания» построена на диатонически ясных интонациях, в духе русского песенного распева, сочетающего признаки былинно-эпического сказывания с чертами героической баллады в характере драматично-взволнованного речитатива (см. Пример 51 на с. 304).

Оформленная как структурно единое построение, эта тема, последовательно транспонируемая, представляет напев в разных тонально-высотных позициях и гармонических вариантах. При внешнем сходстве с куплетной песенной композицией, монолог-послание отличается повышенной эмоционально-динамической напряженностью и взволнованностью тона, отвечающим его выразительному значению как *этико-смысловой* кульминации произведения.

По-разному тонально-вариантно окрашенные проведения темы, разделенные краткими оркестровыми интермедиями, соответствуют предназначению патриаршего послания для нескольких городов и адресатов, но в то же время отражают наличие в содержании документа общей, объединяющей идеи. Такая музыкально-тематическая структура сцены вполне адекватна динамике размышлений Ермогена, переключающего внимание с одного вопроса, требующего немедленного решения, на другой.

Особым вокальным штрихом, рисунком и специфичной манерой интонирования выделены фразы святителя, содержащие негативные характеристики и оценки неблагоприятных действий, коварных замыслов врагов. В отличие от преобладающего в монологе напевного тематизма, сопутствующего позитивной части послания, мотивы и реплики, наделенные отрицательными словесными характеристиками и образными значениями, исполняются ритмизованным говором, едва намеченной, условно-приблизительной линией интонации, как в эпизоде: «Отнюдь на царство проклятого Маринки паньина сына не благословляю!» (ц. 6). Так же – без вокального распева – интони-

<sup>156</sup> Скрынников Р.Г. Святители и власти. – Л., 1990. – С. 328.

**Возбуждённо, но тихо**

Е. ...Да пи - са - ти бы вам в Ка - зань

к ми - тро - по - ли - ту Еф - ре - му,

руется аналогичная по смыслу фраза и после слов Ермогена, обращенных к вологодским и рязанским властям (ц. 10). В обоих случаях говор певца (Sprechstimme) звучит подчеркнуто обнаженно, с минимальным оркестровым сопровождением.

По контрасту с такими, фактурно разреженными и эмоционально приглушенными, негативными фрагментами намного ярче, весомее воспринимается полнокровно-насыщенный заключительный раздел монолога, с плавной, выразительно-певучей песенной темой, дающей просветленную образную характеристику двух бесстрашных посланников – Р.Мосеева и Р.Пахомова, готовых пожертвовать жизнью для блага родной страны.

Как пишет историк, «1 февраля в Нижний Новгород из Москвы вернулись ездившие к Ермогену гонцы – сын боярский Роман Пахомов и посадский человек Родион Мосеев. Гонцы привезли устное послание патриарха: «Приказывал с ними в Нижний... патриарх Московский и всея Руси речью, а письма (гонцы)... не привезли».<sup>157</sup> В свою очередь, нижегородцы, выполняя поручение патриарха, передали его слова другим городам. Как пишет историк, «в феврале нижегородцы в собственной грамоте городам так передали содержание полученного ими от патриарха наказа: «Приказывал к нам святейший Ермоген па-

<sup>157</sup> Скрынников Р.Г. Святители и власти. – Л., 1990. – С. 313.

триарх, что нам, собравшись с окольными и поволскими города, однолично идти на полских и литовских людей к Москве вскоре»<sup>158</sup>.

В последнем монологе патриарха, ставящем (в пределах оперы) последнюю точку в житии святого Еρμοгена, примечательна замкнутая форма с чертами концентричности. Завершает сцену впервые вводимая в музыкальную ткань оперы тема-вензель Еρμοгена (Гермогена), вызываемая колоколами и построенная из «музыкальных» букв его имени. Повторенная трижды, она символизирует рубеж земной жизни патриарха и переход ее в жизнь вечную...

Сцена IX, *«И полетел на Среднюю...»*, – последняя из динамично-действенных сцен оперы, непосредственно сопряженных цепью исторических событий, – последовательно продолжает линию развития сюжета, хронологически выводя ее за пределы жития Еρμοгена.

Если в начале сцены, событийно непосредственно состыкованном с предшествующим монологом-посланием патриарха, Рассказчица сообщает об отправке документа по назначению (*«И полетел на Среднюю / Волгу наказ святителя»*), то завершение сцены IX – символическое заглядывание в будущий 1613 год – год избрания нового царя, первого из династии Романовых, с воцарением которого окончилась наконец эпоха Смутного времени.

«Жить предстояло заново, выбрав царем Романова», – поет Рассказчица, и ее последнюю фразу дружно подхватывает, повторяет хор. Подобно тому, как в начале оперы Рассказчица вводит слушателя в круг разворачивающихся событий, так в IX сцене она же и завершает рассказ о происходящих действиях, охватываемых сюжетной канвой произведения. *«Новое ополчение / вместе с Казанскою / чудной за нас Заступницей / движется на Москву»*, – поет она, тем самым как бы подтверждая, что дело спасения родины, которому служил патриарх в последние годы жизни, продолжает жить и близится к завершению. Таким образом, партия Рассказчицы в этой сцене – ключевая, ибо в ней сосредоточена вся событийно-фактическая информация, раскрываемая по ходу развития оперы. Сурово-торжественная, эпически размеренная мелодия Рассказчицы в сочетании с трепетно-взволнованным оркестровым сопровождением передает героическую решимость, готовность к подвигу в тот момент, когда требуются волевая собранность и общие усилия в борьбе с врагом.

<sup>158</sup> *Скрынников Р.Г.* Святители и власти. – Л., 1990. – С. 314. Отмечая далее, что Еρμοген вел себя очень дипломатично по отношению к светской власти и открыто не призывал к сопротивлению, тот же историк подчеркивает все же выполненную патриархом национально-патриотическую миссию объединения русских городов в борьбе с иноземцами: «Фактически, – пишет он, – Еρμοген взялся за решение той задачи, которую не сумели разрешить власти Троице-Сергиева монастыря. Его обращения к нижегородцам принесли плоды. Не Переславль, а Нижний Новгород стал центром организации новой земской рати. Почин принадлежал Кузьме Минину» (там же, с. 329).



Обогащая тембровую палитру звучания и рельефнее прочерчивая мелодическую линию благодаря многооктавному унисону, партии смешанного хора динамически укрупняют событийную канву, акцентируя главное в информации о происходящем, сообщаемой в распеваемом тексте. Переломный момент сцены совпадает с эпизодом пения трех ангелов (трио мальчиков «Смерти бояться нечего»). Доносящиеся издали, как с воображаемых горних высей, «небесные» голоса невидимых солистов звучат как предвестники новых событий, ожидаемых в скором будущем. Поэтому концовка сцены, высветивающая на воображаемом историческом экране, словно лучом прожектора, широкие и заманчивые перспективы, открывающиеся перед Россией после окончания Смутного времени, становится закономерным итогом последней эпико-повествовательной сцены.

Сцена X, «*Моление ко Святителю*», и заключительный гимн «*Не вершинами горними...*» (Эпилог), написанные для хора и оркестра, поются от имени народа, собравшегося на Соборной площади Кремля, и наделены разными драматургически-смысловыми функциями.

Первое из этих песнопений звучит сначала у хора а саррелла как всенародное молитвенное обращение к патриарху и напоминает церковные напевы (оркестр, вступающий во втором разделе сцены – «Аллилуйя» – поддерживает пение хора до конца оперы). Написанная на текст кондака из «Акафиста святителю и чудотворцу Ермогену», сцена X завершает житийную линию оперы, выводя ее на более высокий уровень художественно-образного обобщения – с итоговым осмыслением произошедших событий как бы в надисторическом, сверхвременном ракурсе<sup>159</sup>.

Если в первой сцене оперы хор перенимает и подхватывает молитву патриарха к Богородице, то в последней – обращается к Ермогену как к святому, «сорадуясь» его славе и прося его небесного заступничества перед Богом. Эти песнопения сродни друг другу общим просветленно-благостным настроением. При различии интонационных контуров, молитвенные мелодии сближают типичные стилиевые черты, присущие также и древнерусскому богослужебному пению (выровненность ритмического рисунка, диатоническая структура лада, преобладание поступенного движения в мелодии). Наибольшей лирической экспрессией выделяются начальные восходящие скачки (квартовый – в одной мелодии, секстовый – в другой), оба – к тонической терции лада.

<sup>159</sup> Как пишет Р.Скрынников, «семибоярщина пыталась утаить от страны кончину патриарха. Прошло два месяца, прежде чем власти Троице-Сергиева монастыря дознались обо всем и известили народ о том, что изменники «... святейшего Ермогена со престола бесчестно изринувша и во изгнании нужне умориша». По свидетельству летописи, стражники, «начаша его морити голодом и умориша его гладною смертию... в лето 7120 (1612)... месяца февраля в 17 день» (цит. по: Скрынников Р. Цит. изд., с. 332).

Размеренность ритмической пульсации неторопливых мелодий соответствует типу традиционных напевов православной церкви (авторская ремарка к акапелльному разделу X сцены: «в церковной манере»). Состоянию молитвенной сосредоточенности отвечает и простая гармонизация напевов с длительными тоническими органными пунктами.

Строящийся на распеве «Аллилуйя» второй раздел X сцены, привнося образно-тематический контраст по отношению к предшествующему «Молению», одновременно служит тематической связкой песнопения с последним хором оперы – Эпилогом.

Если хоровой гимн X сцены, отдавая дань уважения и народной любви к патриарху, преклонения перед величием его подвига, завершает сюжетную линию оперы, то последующий грандиозный *Эпилог*, «*Не вершинами горными...*», – торжественное хоровое обобщение произведения. Эпилог включает провозглашение главной идеи оперы: «Русь сильна Православием. Верой жив человек» и увенчивается ликующей славой в концовке оперного финала.

\* \* \*

Итак, опера ГДмитриева «Святитель Ермоген» не только подводит итог творчеству композитора в XX веке, замыкая вместе с духовной кантатой (создававшейся почти одновременно) цепь его сочинений в русле древнерусской тематики, но и открывает принципиально новую для отечественной музыки образно-стилевую линию оперных сочинений, посвященных русским святым. И если в западноевропейской культуре на протяжении XX века такие опусы – на материале житий христианских святых – продолжали создаваться («Житие Марии» П.Хиндемита, «Святой Людовик – король Франции» Д.Мийо, «Святой Франциск Ассизский» О.Мессиана)<sup>160</sup>, то для России опера о святом на рубеже тысячелетий стала первой ласточкой. Вполне вероятно, что рассмотренное произведение положит начало новой традиции в рамках истории отечественной оперы.

<sup>160</sup> Последнему из названных святых, избранному в качестве героя оперы Мессиана, ранее посвящались также одноименные произведения Ф.Малипьеро (мистерия, 1921) и К.Орфа (кантата «Хвала Творцу, созданная блаженным Франциском Ассизским...», 1954).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сопоставление опусов разных жанров, последовательно рассмотренных в пяти главах книги, позволяет подвести итоги исследования. Вслушиваясь в музыку Георгия Дмитриева снова и снова, постепенно расширяя в музыкальном восприятии круг его произведений, убеждаешься в своеобразии их тематики, глубине художественных концепций и оригинальности стиля мастера. Становится понятной и направленность эволюции его композиторского творчества, сопряженная с прояснением личностной позиции, эстетических убеждений и художественных принципов музыканта, в 90-е годы выдвигающегося в группу лидеров современного хорового искусства.

Рубеж 80–90-х годов, явившийся одним из самых драматичных, крутых переломов в истории России XX века, оказался судьбоносным и для творчества Г.Дмитриева. За последнее десятилетие оно оживилось и обогатилось настолько, что наряду с родившимися оригинальными сочинениями, образовалась целая группа новых жанровых разновидностей, о появлении которых когда-либо ранее невозможно было и предполагать: симфонии и симфонии-концерты для хора а cappella, хоровой цикл литургийного типа, житийные кантаты, опера-оратория...

При этом после долгого и, казалось, прочного забвения в художественном творчестве за короткий (по историческим меркам) срок «реабilitируются», снова обретают действенность поступки и мотивы поведения, продиктованные верой; в центре художественных замыслов оказываются святые князья, праведные герои Древней Руси, духовные национальные характеры. Оживают категории и образы, некогда служившие большинству людей в жизни нравственными ориентирами: духовного подвига, монастырского, пастырского служения, благоговения и преклонения перед святостью.

Такое стало возможным благодаря привнесению в музыку в качестве интонируемого текста литературных пластов, не затрагивавшихся композиторами прежде. На первый план при этом выдвигается проблема новаторства.

По аналогии вспоминается принципиально важный тезис, сформулированный в свое время Д.Шостаковичем. «Убежден, – писал композитор на склоне лет, – что истинная новация в искусстве – это прежде всего новация духа,

идеи. Форма лишь выражает найденное художником новое содержание, воплощает его в материале искусства»<sup>161</sup>. Мысли, высказанные великим художником 30 лет тому назад в совершенно иной историко-культурологической ситуации, оказались однако созвучными художественным процессам, происходившим в России на исходе XX столетия. И тогда, и теперь предпосылкой обновления музыкального языка в сфере хоровых, вокальных либо вокально-симфонических жанров были глубокие, коренные изменения в содержании музыкальных произведений, включая, разумеется, прежде всего их литературную основу. И если Шостакович, выдвигая цитированный тезис, повидимому подразумевал, в частности, свои Тринадцатую, Четырнадцатую симфонии и поздние вокальные циклы, то у Дмитриева новое явилось, прежде всего, в крупных хоровых сочинениях 80–90-х годов.

Новаторство проявилось у Дмитриева в разных аспектах и направлениях хорового творчества. Это и новый подход к хору как к самостоятельному музыкально-исполнительскому ансамблю или как к соучастнику сакраментального духовного действия (при чередовании и диалогическом взаимодействии с солистами – чтецом и диаконом – в «Завещании» и монастырской кантате, например). Связь с певческой традицией дополняется у Дмитриева обновлением образного содержания и выразительных средств музыки. Его произведения 80–90-х годов являются средоточием и художественным отображением взгляда автора на историю России как на процесс, движимый христианской идеей.

Весьма оригинально представлено у Дмитриева взаимообогащение двух постоянно сосуществующих в жизни музыкальных сфер – мирской и церковной, светской и духовной. Если в дореволюционную эпоху, особенно в XX веке, композиторы-приверженцы Нового направления в русской духовной музыке нередко приносили в нее влияния светской музыкальной культуры, оперной и романсной стилистики (П.Чесноков, А.Гречанинов), то у Г.Дмитриева взаимодействие двух указанных сфер приобретает более сложный характер.

С одной стороны, в музыкальный язык своих духовных опусов композитор смело внедряет современные композиционные приемы и выразительные средства, изначально сформировавшиеся в произведениях светских (от тональности до серийности, от речевой декламации до гармонического многоголосия). С другой, наблюдается и обратный процесс – прямое воздействие духовного искусства на светское, когда образы духовной поэзии, цитаты церковно-канонических напевов проникают в светские хоровые сочинения

<sup>161</sup> Шостакович Д. Музыка и время. Заметки композитора // Музыка и современность, вып. 10. – М., 1976. – С. 12.

(стихи иеромонаха Романа, цитаты из песнопения «Не рыдай, мене, Мати» в кантате на стихи А.Ахматовой, обрамление хора «Святый Боже» на стихи К.Бальмонта песнопением «Трисвятое», четыре части «Завещания» на литургические тексты – лишь некоторые из многих примеров). Вслед за вкраплением отдельных цитат и хоровым распеванием духовных текстов в светских сочинениях последние обогащаются соответствующими выразительными средствами.

То же самое наблюдается и по линии междужанровых влияний и ассимиляций. Уже в первой из ораторий Г.Дмитриеву потребовалось для тембрового приближения к аутентичному звучанию древнерусских распевщиков ввести смешанный хор из мальчиков и мужчин; в последующих духовных циклах – мужской хор а саррелла (симфонии «Праведная Русь» и «Земля высока»; кантаты «Преподобный Савва игумен» и «Братские песни»), тембро-динамически наиболее близкий колориту средневековой архаики. Еще более явное привнесение тембро-стилистической традиции церковного чтения нараспев в концертное произведение – партия диакона в той же кантате «Преподобный Савва игумен».

Еще одна линия вокально-хорового новаторства Г.Дмитриева – *открытие в музыке новых поэтических миров*. Она связана с введением в музыкальный обиход текстов, ранее не воплощавшихся композиторами в своих произведениях. Подобно тому, как человек уже много веков постоянно перечитывает и по-разному истолковывает смыслы библейских притч и прочих текстов Священного писания, долгое время неразгаданными оставались и остаются другие древние письмена, гербы, символы, священные знаки: клинопись, берестяные грамоты, наскальные рисунки... Да и многие средневековые церковнославянские тексты до сих пор хранят тайны записавших их монахов, летописцев. Ибо отдельные части не только текстов, но и сопутствовавших им исторически конкретных «контекстов» теряются, забываются, утрачиваются и по тем или иным причинам до поры до времени остаются нераскрытыми. Отсюда – и неясность, многозначность, энигматичность некоторых литературных раритетов, в том числе тех, на которые создается новая музыка; отсюда – и некая загадочность музыкальных образов первой оратории Дмитриева, созданной на тексты древнерусского памятника «Повесть временных лет».

К другим принципиально новым источникам литературной основы хоро-вых опусов относятся документально-исторические записи и философские эссе выдающихся личностей XX века, например, К.Циолковского и Н.Рериха. Первый из них, положив начало космической эре в научных исследованиях и подготовке межпланетных экспедиций астронавтов, оставил литературное наследие, часть которого легла в основу оратории Дмитриева «Космическая Рос-

сия», первого произведения ораториального жанра на космическую тему в отечественной музыке<sup>162</sup>.

В 1915–1920-е годы записал свои философские эссе Николай Рерих; они-то и послужили основой для хорового цикла ГДмитриева «Священные знаки» (названного по первым словам одного из рериховских «стихотворений в прозе»). И если Циолковский мыслил космос как вселенную в астрономическом масштабе, как бескрайнее физическое пространство, одухотворенное божественной любовью, то в философских размышлениях Рериха те же понятия представляют интерес, будучи экстраполированными в сферу земной, человеческой истории и мыслятся не столько на оси пространственных представлений и координат, сколько в вертикально-временной проекции, в движении от незапамятных времен к грядущему, к вечности. Тайнопись эту, неразгаданность многих смыслов Рерих афористично выразил в немногих строках: «Неведомые нам слова. Все они полны смысла». Таящие в себе разные толкования, эти слова становятся для ГДмитриева особенно притягательными на современном этапе его творчества, отмеченном повышенным интересом к философским глубинам мысли.

Принципиально важным качеством осуществляемого Дмитриевым художественного синтеза музыки и слова становится также многоуровневость трактовки смысла интонируемого текста и привносимой вместе с ним идейно-художественной концепции произведения. Речь идет, в частности, о текстах, изначально разрозненных (в том числе разделенных несколькими столетиями), но определенным образом подобранных, сюжетно или идейно логически сопряженных и в структуре музыкального произведения объединенных в циклическую композицию. Иначе говоря, литературные тексты в новом музыкально-художественном контексте выстраиваются в определенную, привносимую композитором, линию образного развития, в результате чего произведение наделяется оригинальной идейно-художественной концепцией. По этому принципу скомпонованы многочастные циклы хоровых симфоний и симфоний-концертов Дмитриева, оратория «Космическая Россия», цикл «Шесть хоров на стихи русских поэтов».

В таких случаях – налицо по меньшей мере два самостоятельных уровня смыслов, одновременно передаваемых в слове и звуке: один – частный, локальный, относящийся к конкретному событию и времени, а другой – общий, ох-

<sup>162</sup> Из ранее написанных зарубежными композиторами опусов «космической» тематики упомяну кантату Х.В.Хенце «Новые похвалы бесконечному» на слова Джордано Бруно, кантату А.Кошевского «В честь Николая Коперника» (1966) и «Космогонии» К.Пендерецкого на тексты античных поэтов, того же Дж.Бруно, Н.Коперника, рапортов космонавтов с околоземных орбит и др. (1970). К теме подвигов православных святых примыкает также сочинение К. Пендерецкого «Слава святому Даниилу – князю Московскому» (1997).

ватывающий всю цепь и совокупность идей и образов, заключенных в данном, как правило, многочастном циклическом опусе.

В опоре на избираемые в качестве литературной основы историко-поэтические, легендарные, сказочно-эпические сюжеты композитора привлекает та-ящаяся в них возможность построения идейной концепции в виде некой прит-чи, позволяющей путем напрашивающихся исторических аналогий экстрапо-лировать рассказанное о былом и далеком на современное и грядущее. С уче-том известного трюизма о том, что «история повторяется», а также с понима-нием исторического смысла происходящего в настоящем дается индивидуаль-но преломленный художественными средствами вариант толкования истори-ческого события.

При образно-метафорическом сопоставлении прошлого с настоящим воз-можно смысловое сопряжение или сближение взаимоудаленных эпох и собы-тий. Так, первое обращение композитора к исторической теме в вокально-сим-фоническом жанре обнаружило тенденцию осознать логическую связь времен и в исканиях исторической детерминированности происходящего дойти до самых истоков, начал происхождения Руси (I часть оратории – «Откуда Русская земля стала есть»).

Г.Дмитриеву удалось также и в сравнительно хорошо освоенном литератур-ном наследии классиков XIX века – Пушкина, Гоголя – отыскать и заново «от-крыть», т.е. впервые по-своему музыкально проинтонировать, те стихи, строки, страницы их творений, в которых заключены сокровенные духовные глубины двух этих великих личностей, и которые долгое время оставались недоступными для читающей широкой публики. В особую группу выделяется духовная поэзия, представленная в хорах Дмитриева стихами К.Батюшкова, А.Кольцова, А.К.Толсто-го, А.Майкова, А.Хомякова, К.Бальмонта, А.Блока, А.Ахматовой, Д.Мережковского... Наконец, из обширной поэтической «кладовой» XX века композитор извлекает, находя им убедительное музыкальное истолкование, творения классики серебря-ного века (И.Анненский, М.Волошин, И.Бунин, А.Белый) и образцы современной духовной лирики (Ю.Кублановский, Ю.Кузнецов, иеромонах Роман).

В этом свете вполне органично появление уже в XXI веке нового художе-ственно ценного пласта – светских хоров Дмитриева, пронизанных духовны-ми мотивами и образами. Среди них – упоминавшиеся симфонии-концерты «Священные знаки» на слова Н.Рериха (2001), «Китеж всплывающий» на стихи Ю.Кузнецова (2004), циклы «Шесть хоров на стихи русских поэтов» (2002) и «Братские песни» на стихи А.Хомякова (2003): не только в музыке, но и в самом отборе стихов для этих композиций проявилась авторская художественно-ми-стическая концепция.

Современная документально-историческая проза (записи и высказывания К.Циолковского, Ю.Гагарина) по-своему естественно включается в художест-

венный контекст «космической» оратории наравне с «астральными» стихами М. Ломоносова, А. Фета, Ф. Тютчева.

Оригинальная литературная основа музыки, сотканная из разных историко-документальных, философских и образно-поэтических пластов, потребовала применения соответствующих музыкально-выразительных средств, в том числе квартовых аккордов, полигармонии, политональности, алеаторики, атональности... Новые миры, открываемые в бездонном океане литературы разных времен и народов, поиски старых и новых смыслов в музыкальном прочтении разнородных поэтических источников, – все это послужило достаточно весомым основанием для произнесения «нового слова» в индивидуальном хоровом стиле композитора. В сфере музыкального языка таким новым словом стала для него (а вместе с тем и для русской хоровой музыки в целом) вокальная трактовка серийной техники, или, иначе говоря, широкое внедрение серийного тематизма в ткань хоровых сочинений<sup>163</sup>.

В связи с этим вспоминаются слова А. Веберна относительно повторяемости избранных комбинаций тонов в серийной музыке: «Как легче всего добиться наглядности? – Путем повторения. На этом зиждится все формообразование, все музыкальные формы строятся на этом принципе»<sup>164</sup>. Мысль классика-нововенца как бы подхватывает и продолжает Г. Дмитриев: «Серийный принцип позволяет получить хорошо организованную музыкальную материю на микроуровне». И добавляет, что принцип этот не является у него самоцелью: «Серийность для меня – лишь один из “низовых” элементов макрокомпозиции, определяемой, прежде всего, ее идейно-художественной концепцией, драматургией, пластикой формы и тембровой организации» (23, с. 11).

Вместе с тем, при всей изошренности серийного письма, тематизм хоровых сочинений Дмитриева в целом оказывается мелодически более насыщенным и напевным (например, во Всенощном бдении), нежели в его инструментальных опусах. По мнению первого исполнителя многих произведений Дмитриева и, в частности, его Всенощной, – В. С. Попова, «душой /этого/ сочинения несомненно является мелодия, демонстрирующая крепкую связь с национальной традицией. Ее красочная палитра многообразна и всегда точно соответствует внутреннему содержанию текста»<sup>165</sup>.

<sup>163</sup> Предтечи такого нововведения в отечественной музыке прежних лет были редки и фрагментарны. Думается, к ним не следует относить «Реквием» Э. Денисова (1980), поскольку это сочинение создано на французские, немецкие, английские и латинские тексты и явно выходит за рамки традиций русской музыки.

<sup>164</sup> Веберн А. Лекции о музыке. Письма. – М., 1975. – С. 31.

<sup>165</sup> Из Аннотации к компакт-диску с записью Всенощной. 1998. СОВМР 902042.



Отмеченные особенности произведений Дмитриева, в том числе их новаторские черты приобретают значение *художественных открытий* по мере вхождения музыки композитора в музыкально-исполнительскую и учебно-педагогическую практику. Композиторское творчество всегда было тесно связано с исполнительским искусством. Творческие достижения Г.Дмитриева, особенно значительные в последнем десятилетии, его лучшие светские и духовные опусы давно привлекают внимание многих музыкантов и публики, посещающей академические концерты. Об этом говорит расширяющийся год от года круг исполняемых произведений и звукозаписей его музыки. Ее играли оркестры под управлением В.Федосеева, Г.Рождественского, Г.Проваторова, Ф.Глуценко, В.Кожухаря, П.Когана, скрипачи О.Каган, М.Федотов, В.Иголинский, И.Медведева. В исполнении хоровых произведений мастера принимали участие Государственный хор Латвийской ССР под управлением И.Цепитиса, Академический Государственный хор Республики Беларусь, Нью-Йоркский камерный хор под управлением А.Гудмен, московский хор «Ликостояние», Праздничный хор Свято-Данилова монастыря...

Наиболее весомую лепту в популяризацию хоровых сочинений Дмитриева внесли хоры Академии хорового искусства под управлением Народного артиста СССР, профессора В.С.Попова. Плодотворное содружество композитора и дирижера продолжается уже более 20 лет. «В поле моих творческих интересов, – вспоминает Г.Дмитриев, – В.С.Попов попал году в 1983-м... в качестве художественного руководителя хора мальчиков и юношей Хорового училища им. А.В.Свешникова. Тогда для намечавшейся программы с Московским камерным оркестром мы планировали с Павлом Коганом премьеру нового сочинения (оратории «Из «Повести временных лет», – Ю.П.) протяженностью в отделение и с желательным участием вышеупомянутого хора. Помню, я позвонил Виктору Сергеевичу, чтобы уточнить диапазоны мальчиковых голосов...»<sup>166</sup>.

Начиная с 90-х годов эта дружба продолжалась в новых организационных рамках; в исполнениях новой музыки стал регулярно принимать участие смешанный хор студентов Академии хорового искусства и Большой смешанный хор Академии (с дополнением к студенческому Мужского хора, хора мальчиков или их обоих). Тонкое художественное чутье, исполнительское мастерство прославленного дирижера и высокий профессионализм этих коллективов служили прочной основой для достойной художественной интерпретации исполняемых партитур.

Не случайно и два крупных циклических сочинения Дмитриева для мужского хора а саррелла – симфония «Праведная Русь» и кантата «Преподобный

<sup>166</sup> Из беседы Г.П.Дмитриева с Р.С.Докучаевой 11 апреля 2002 года // Академия хорового искусства: от училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий. – М., 2006. С. 196.

Савва игумен», а также хор «Равноапостольному князю Владимиру» были написаны после создания В.Поповым в 1989 году Мужского хора, развившегося на базе хоровой Академии, причем первое из этих произведений посвящено автором новому хоровому коллективу и его руководителю. Ему же ранее была посвящена оратория «Из “Повести временных лет”»; трудности партитуры столь велики, что она исполнительски доступна лишь хорам высочайшего профессионального уровня (упомянутый Мужской хор, как и хор мальчиков – едва ли не единственные в России коллективы, которым под силу достойно исполнить названную партитуру).

Почти все хоровые сочинения Г.Дмитриева 90-х годов и последующих лет также исполнялись хорами Академии под управлением В.Попова, а некоторые из его произведений записаны на компакт-диски: оратория «Из “Повести временных лет”» (дирижер Г.Рождественский), «Stabat Mater dolorosa», «Всенощное бдение», «Завещание Николая Васильевича Гоголя», симфонии-концерты «Старорусские сказания», «Священные знаки», «Китеж всплывающий», «Симфония ликов», кантаты «Преподобный Савва игумен» и «Братские песни», шестичастный хоровой цикл (дирижер В.Попов).

Музыкальная критика и сам автор музыки высоко оценивали качество этих исполнений. Композитор, в частности, отмечал: «Музыкальное взаимопонимание с В.С.Поповым – большое счастье для меня. Он со своими хорами становится, начиная с середины 80-х годов, основным исполнителем моих сочинений. В лице этого замечательного мастера-музыканта я нашел художественного единомышленника... Он в процессе самостоятельных и порой весьма мучительных для него творческих поисков находит верное художественное решение, убедительно раскрывая то, что заложено в партитуре» (23, с. 11).

Все более заметное с годами наполнение музыки Дмитриева высоким духовным содержанием делает понятным то особенно пристальное внимание, которое проявляют к ней слушатели, в том числе и высшие церковные иерархи Русской православной церкви. Так, на премьере второй редакции «Всенощного бдения» (1998) присутствовал Его Святейшество Патриарх Алексий II и сказал после исполнения об этом событии проникновенное слово; премьеру «Симфонии ликов» (16 января 2000 года) посетили другие церковные иерархи.

Высокую оценку творчеству выдающегося мастера хорового искусства дают крупнейшие современные музыканты. Как отмечает В.С.Попов, музыкальный язык Дмитриева «представляет собой сгусток современных достижений, соединенных с глубоким знанием фольклора и классических традиций. Именно этим определяется яркая творческая индивидуальность композитора. Во всех его сочинениях ясно просвечивается чисто «дмитриевская» мелодика, гармония, самобытные приемы метро-ритмической организации и формообра-

зования. /.../ Все это по праву делает произведения ГДмитриева ярким и привлекательным событием современной русской музыки»<sup>167</sup>.

Вполне закономерно поэтому, что ГДмитриеву была присуждена Премия правительства Москвы в области литературы и искусства за 2001 год. Почетной награды композитор был удостоен за группу хоровых произведений, развивающих традиции отечественной духовной музыки: «Всенощное бдение», «Завещание Николая Васильевича Гоголя», «Старорусские сказания», «Симфонию ликов».

Композиторы обычно не очень охотно высказывают свои впечатления от музыки своих современников-собратьев по перу. Тем не менее, РЩедрин выразил свое отношение к творчеству ГДмитриева вполне определенно: «Я очень симпатизирую этому композитору./.../ Не говоря о том, что у него есть большой природный дар, у него есть настоящее мастерство и высокая культура. Причем, он точно предвидит конечный результат, знает, чего требовать от исполнителей. Он ищет новые, смелые, иногда рискованные, я бы даже сказал, экстремальные пути. И вместе с тем он нигде не теряет ощущения мостка между слушателем и создателем, не порывает с той традицией, что музыка должна быть музыкой... Я сам об этом всегда думаю и, когда я вижу единомышленника, в высшей степени талантливого и замечательно профессионально оснащенного, мои симпатии – на его стороне»<sup>168</sup>.

ГДмитриев, по его словам, «нашел свою тему» еще на грани 70–80-х годов, и вот уже более четверти века следует в избранном идейно-эстетическом русле, обогащая свой стиль художественными открытиями и музыкально-лексическими находками.

Мы продолжаем вслушиваться в музыку Георгия Дмитриева на стадии небывалого для него творческого подъема, совпавшего, быть может, с кульминационным этапом сложного композиторского пути. И жизнь продолжается...

---

<sup>167</sup> Из Аннотации к компакт-дису с записью «Старорусских сказаний» и «Симфонии ликов» ГДмитриева (2000). СОВМР 010174.

<sup>168</sup> РЩедрин. Интервью для зарубежных радиослушателей. 1983, 20 января. Цит. по: Журбинская Т., 11, с. 41.

## ЛИТЕРАТУРА:

1. Беседа Р.С.Докучаевой с Г.П.Дмитриевым // Академия хорового искусства: от училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий. – М., 2006. С. 190–203.
2. Бирюкова Е. При иконе и свече. Завещание Гоголя положено на музыку // Культура, 1999, 11 марта.
3. Гаврилова Н. О прошлом, настоящем, вечном // Московская правда, 1986. 30 ноября (об оратории «Космическая Россия»).
4. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М., 2002.
5. Гуляницкая Н.С. Новейшая религиозная музыка в России // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб., 2005.
6. Гуляницкая Н.С. Русская музыка: становление тональной системы. – М., 2005. С. 221–222.
7. Георгий Дмитриев: «Слушайте русскую музыку». С известным композитором беседует Ю. Кублановский // День литературы, 1998, № 5 (II). С. 8.
8. Дмитриев Г.П. О драматургической выразительности оркестрового письма. М., 1981
9. Дмитриев Г. Нужны тесные контакты с жизнью. (Беседа с Н.Толстых) // Советская музыка, 1987, № 9. С. 18–22.
10. Докучаева Римма. На авторских концертах... Георгия Дмитриева // Российская музыкальная газета, 2003, № 5. – С. 2.
11. Журбинская Т. Георгий Дмитриев // Композиторы Москвы. Вып. третий. М., 1988. – С. 40–65.
12. Завещание Гоголя наконец-то услышано. Хормейстер Виктор Попов отвечает на вопросы поэта Юрия Кублановского // День литературы, 1999, № 7 (июль).
13. Задедрацкий В. Мир, музыка и мы // Музыкальная Академия, 2001, № 4.
14. История отечественной музыки второй половины XX века. Отв. ред. Т.Н.Левая. СПб., 2005.
15. Косачева Р. Открылась бездна звезд... // Советская Россия, 1986, 10 декабря.
16. Кочетков А. О симфонической хронике «Киев» Г.Дмитриева // Вечерняя Москва, 1981, 23 октября.
17. Крашенинникова Наталья. Одухотворенная красота // Десятина, 2003, апрель (об авторском концерте Г.Дмитриева 2 марта 2003 г.).

18. *Лобанова Марина*. Георгий Дмитриев // Музыка в СССР. 1988, июль-сентябрь. С. 66–67.
19. *Митракова Елена*. «Тебе поем» // Российская музыкальная газета, 2003, № 11. С. 4.
20. *Михалченкова Е.* «Космическая Россия» (ГДмитриева) // Журн. «Авиация и космонавтика», 1987, № 3. С. 41.
21. *Паисов Юрий*. Манящий свет хоровой премьеры // Музыкальная жизнь, 1999, № 9. С. 14–15 (о «Завещании Н.Гоголя»).
22. *Паисов Юрий*. Новые песнопения святым // Музыкальная жизнь, 2000, № 5. С. 15–16 (о «Симфонии ликов»).
23. *Паисов Юрий*. Георгий Дмитриев: «Я нашел свою тему...» // Музыкальная жизнь, 2000, № 10. С. 9–12.
24. *Паисов Юрий*. Три больших премьеры // Музыкальная жизнь, 2003, № 8.
25. *Паисов Юрий*. Новое в музыке России: хоровое творчество Георгия Дмитриева 1990-х годов // Музыка России: от средних веков до современности. Сб. статей. Вып. первый. М., 2004. С. 256–299.
26. *Паисов Юрий*. Опера-житие // Музыкальная жизнь, 2005, № 9. С. 35–36.
27. *Паисов Ю.И.* Эволюция хоровых жанров // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб., 2005.
28. *Поспелов П.* О лидерах, кумирах и ремесленниках // Известия, 1999, 11 марта.
29. Премия Москвы – композитору // Десятина, 2001, № 10 (61). С. 8.
30. *Степанова И.* Звучащий космос // Московский комсомолец, 1987. 7 января. (Об оратории «Космическая Россия»).
31. *Супонева Е.* «Симфония ликов» ГДмитриева: музыкальные и графические образы // Из наследия композиторов XX века. Вып. четвертый. – М., 2005. С. 63–84.
32. *Тараканова Е.* Сделать музыку говорящей // Музыкальная жизнь, 1988, № 19 (741). С. 14.
33. *Тевосян А.* О Всенощном бдении Г.П.Дмитриева / Программа концерта. – М., Большой зал консерватории. 9 февраля 1991г.
34. *Толстых Н.* «Времен связующая нить» // Советская музыка, 1987, № 4. С. 36–37 (об оратории «Космическая Россия»).
35. *Тюрина Г.* На волне современности // «Правда», 1986, 30 декабря (об оратории «Космическая Россия»).
36. *Тюрина Г.* От «Повести временных лет» до «Всенощной» // Десятина, 1998, № 1.
37. *Черемных Е.* Не уверен – не хорони // Коммерсант, 1999, 10 марта.
38. *Щедрин Родион*. Интервью для зарубежных радиослушателей // 1983, 20 января.



# **ПРИЛОЖЕНИЕ I: СВЕДЕНИЯ О ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г.ДМИТРИЕВА (ОСНОВНОЙ СПИСОК) МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:**

## **Святитель Ермоген**

1999

опера-оратория в десяти сценах (картинах) с Прологом и Эпилогом на исторические, канонические и народные тексты и стихи Ю.Кублановского.

Либретто Г.Дмитриева. Партитура и клавиш.

|                    |                                    |
|--------------------|------------------------------------|
| <i>Пролог.</i>     | Великая Смута                      |
| <i>Сцена I.</i>    | Молитва Ермогена                   |
| <i>Сцена II.</i>   | "Самозванец в Кремле куражится..." |
| <i>Сцена III.</i>  | Гришка Расстрига                   |
| <i>Сцена IV.</i>   | "Бог наказал крамольника..."       |
| <i>Сцена V.</i>    | Монолог Ермогена                   |
| <i>Сцена VI.</i>   | "Раз на Страстной повздорили..."   |
| <i>Сцена VII.</i>  | В заточении                        |
| <i>Сцена VIII.</i> | Тайное послание                    |
| <i>Сцена IX.</i>   | "И полетел на Среднюю..."          |
| <i>Сцена X.</i>    | Моление ко Святителю               |
| <i>Эпилог.</i>     | "Не вершинами горними..."          |

### *Действующие лица:*

|                              |                                             |
|------------------------------|---------------------------------------------|
| Ермоген, Патриарх Московский |                                             |
| и вся Русь                   | – бас                                       |
| Рассказчица                  | – меццо-сопрано                             |
| Гришка Расстрига             | – тенор                                     |
| Царица Марфа Матвеевна       | – сопрано                                   |
| Боярин Салтыков              | – низкий бас                                |
| Три ангела                   | – голоса мальчиков<br>(дискант и два альты) |

### *Хор:*

SATB

### *Оркестр:*

3 (= 3 Picc.). 3 (III = Corno ingl. in F). 3. 3(III = C.-fag). – 4.3.3.1. – Perc. (7 esec.): Timp., Bongo, Tamburo mil., Tamburo rull., Gr. cassa, Tamburino, Triangolo, Sonagli, Piatti ord., Piatti sosp. gr., Gong, Tam-tam, Camp. tub., Vibr., Mar., C-III, 6 Crotali, Flex., Bar-chimes, большая звонница церковных колоколов. – Atpa. Celesta. – Archi.

### *Первое исполнение:*

24 февраля 2005, Минск, Большой концертный зал Белгосфилармонии, VIII Международный фестиваль православных песнопений; Т.Федотова, сопрано, И.Гелахова, меццо-сопрано, О.Диденко, бас, А.Егоров, бас, Государственный академический симфонический оркестр Республики Беларусь, Государственная академическая хоровая капелла Республики Беларусь им. Г.Ширмы, Л.Ефимова, хормейстер, Г.Проваторов, дирижер.

Длительность: ~ 80'

Рукопись

### Сантана

1983

музыкальное (музыкально-хореографическое) движение в двух стадиях для двух дирижеров, солирующих инструментов, инструментальных ансамблей, хоровых и оркестровых групп (балетной группы).

Партитура.

Стадия I: Состояния

Стадия II: Судьбы

Солирующие инструменты:

Piano, Organo

Ансамбль солистов:

1 (= Picc.). 1.1. – 1 Sax. alto in Es. – 1. – 1.1.1.0. – Archi: 1.0.1.1.1.

Ансамбль ударных инструментов (две группы):

I группа (3 есеч.):

1. Timp. picc. con ped., Tom-tom sopr., Tamburo, 2 Wood-bl. (sopr., alto), Triangolo, Piatto sosp. picc., C-lli, Camp. tub;
2. Timp. med. con ped., 2 Tom-toms (alto, ten. I), Claves, 2 Temple-bl. (sopr., alto), Triangolo, Cow-bell sopr., Piatto sosp. med., Piatti ord., Mar;
3. Timp. gr. con ped., Gr. cassa, 2 Tom-toms (ten. II, basso), Tamburo, Claves, 2 Temple-bl. (ten., basso), Cow-bell basso, Piatto sosp. gr., Tam-tam, Vibr;

II группа (3 есеч.):

1. Timp. picc. con ped., Tom-tom sopr., 2 Bongos (sopr., alto), Tamburo, 2 Wood-bl. (sopr., alto), Triangolo, Piatto sosp. picc., C-lli, Camp. tub;
2. Timp. med. con ped., 2 Tom-toms (alto, ten. I), Tamburo, Claves, 2 Temple-bl. (sopr., alto), Triangolo, Cow-bell sopr., Piatto sosp. med., Piatti ord., Mar;
3. Timp. gr. con ped., Gr. cassa, 2 Tom-toms (ten. II, basso), Tamburo, Claves, 2 Temple-bl. (ten., basso), Cow-bell basso, Piatto sosp. gr., Tam-tam, Vibr.

Оркестровые группы:

Ottoni: 6.3.3.0. – Archi: V-ni I, II, III; V-le; V-celli; C-bassi.

Хоровые группы:

S (3 группы), A (3 группы), T (3 группы), B (3 группы).

Не исполнялась

Длительность: ~ 97'

Рукопись

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СОЛИСТОВ, ХОРА И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА:

### Из "Повести временных лет"

1983

оратория на текст древнерусской летописи для тенора, баса, смешанного хора и камерного оркестра.

Монтаж текста Г. Дмитриева. Партитура и клавиш.

Виктору Сергеевичу Попову

Прелюдия

1. "Откуда Русская земля стала есть"

Интерлюдия I

2. "И прозваша Ольга – вещей"

Интерлюдия II

3. "Си бысть аки зоря пред светом"

4. "Володимер же просвещен сам, и сынове его, и земля его"

### *Интерлюдия III*

5. "Придоша иноплемьеници на Русьску землю: половьци мнози"

### *Интерлюдия IV*

### *Постлюдия*

Исполняется без перерыва

*Хор:*

D(S)ATB

*Оркестр:*

1(= Picc., Fl. alto in G). 2.0.0. – 2.0.0.0. – Perc. (1–2 esec.): 2 Timp. con ped., 2 Bongos, 2 Tom-toms, 2 Piatti sosp., Tam-tam, Flex., Camp. tub., Vibr., Mar., C-lli. – Arpa. Piano (= Celesta, Cembalo). – Archi: 6.5.4.3.1.

*Первое исполнение:*

2 ноября 1984, Москва, Большой зал консерватории, фестиваль "Московская осень"; Н.Курпе, тенор, А.Сафиулин, бас, Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, Большой хор Московского государственного хорового училища им. А.В.Свешникова, В.Попов, хормейстер, В.Понькин, дирижер.

*Длительность: ~ 43'*

*Рукопись*

## **Космическая Россия**

1984–1985

оратория на тексты К. Циолковского и Ю. Гагарина, стихи М. Ломоносова, А. Фета, В. Маяковского, народные  
для чтеца, солистов, смешанного хора, магнитофонной ленты и симфонического оркестра в десяти частях.

Монтаж текста Г.Дмитриева. Партитура.

*Раздел I:* Лицом к звездам

1. "Верю..."

2. "Открылась бездна звезд полна..."

3. "Земля – колыбель..."

4. "Звезды огромнеют..."

5. "Человечество не останется вечно на Земле..."

*Раздел II:* "Вижу Землю..."

6. Космический старт (фонограмма)

7. "Во имя большого счастья человечества"

8. Космическая Россия

9. "Вселенная и жизнь одно и то же"

10. "Нет конца жизни, конца разуму и совершенствованию человечества"

Исполняется без перерыва

*Солисты:*

Mezzo-soprano, Tenore, Basso

*Хор:*

SATB

*Оркестр:*

2 (= 2 Picc.) + 1 Picc. 3.3 (III = Cl. basso in B). 3 (III = C-fag.). – 3 Sax. alti in Es. – 6.3.3.1. + Banda d'ottoni: 6.3.3.1. – Perc. (7 esec.): Timp. con ped., 2 Wood bl., Temple-bl., Tamburo, 2 Tom-toms, Gr. cassa, Tamburino, Chocallo, Raganella, 2 Cow-bells, 2 Piatti sosp., Piatti ord., Tam-tam, Camp. tub., Vibr., Mar., C-lli. – 2 Arpe. Piano (= Celesta). Organo. – Archi.

*Первое исполнение:*

27 ноября 1986, Москва, Большой зал консерватории, фестиваль "Московская осень"; Г.Абрикосов, чтец, Л.Филатова, меццо-сопрано, А.Мартынов, тенор, Н.Курпе, тенор, А.Мочалов, бас, Большой симфонический оркестр Гостелерадио СССР, Государственный академический хор Латвийской ССР, И.Цепетис, хормейстер, В.Федосеев, дирижер.



*Длительность: ≈ 45'*

*Рукопись*

**9 мая**

**2004**

симфонический мемориал Победы

для баритона, смешанного хора, органа и симфонического оркестра.

Стихотворение А.Т. Твардовского и канонический текст.

Одночастный. Партитура.

*В память жертвенного подвига народного в Великой Отечественной (1941-1945)*

Хор:

SATB

*Оркестр:*

3(III = Picc.). 3(III = Corno ingl. in F). 3(III = Cl. picc. in Es; Cl. basso in B). 3(III = C-fag.). – 6.3.3.1. – Perc. (7 esec.): Timp., 2 Wood-bl., 2 Tamburo, 2 Tom-toms, 2 Gr. cassa, Triangolo, Crotali, Bar-chimes, Cow-bell, 2 Piatti sosp., Sizzle-cymbal, Tam-tam, Flex., Camp, Camp. tub., Vibr., Mar., C-lli. – Arpa. Piano (= Celesta). Organo. – Accordeon (ad lib.). – Archi.

*Длительность: ≈ 17'*

*Рукопись*

## **ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:**

**Песни безвременья**

**1975**

для смешанного хора без сопровождения в пяти частях.

Стихи И.Никитина, М.Михайлова, Н.Некрасова.

*Светлой памяти моего отца*

1. "Тяжкий крест несем мы, братья..."
2. "Те же всё унылые картины..."
3. На старом кургане
4. "Смолкли честные, доблестно павшие..."
5. "Душно! без счастья и воли..."

Хор:

SATB

*Первое исполнение:*

6 ноября 1992, Москва, Большой зал консерватории; Хор Академии хорового искусства, В.Попов, дирижер.

*Длительность: ≈ 14'*

*Издание:*

М.: Рус. муз. товарищество, 2000.

(Г.Дмитриев. Песни безвременья. Апостол правды. Четыре стихотворения Иннокентия Анненского. Ясный свет: Для хора.)

**Священные знаки**

**1975/2001**

симфония-концерт для солистов и смешанного хора без сопровождения в шести частях.

Стихи Н.Рериха.

1. Священные знаки
2. Вспомнится (Утром)
3. Привратник
4. В танце
5. Капли
6. Веселися!

*Хор:*

SATB

*Первое исполнение:*

2 марта 2003, Москва, Рахманиновский зал консерватории; солисты и Большой смешанный хор Академии хорового искусства, В.Попов, дирижер.

*Длительность:* ~ 28'

*Рукопись*

### **Четыре стихотворения Иннокентия Анненского**

**1980**

для смешанного хора без сопровождения

1. Ива и клены
2. На воде
3. Ноябрь
4. Желание

*Хор:*

SATB

*Первое исполнение:*

23 марта 1989, USA, Нью-Йорк, Merkin Concert Hall; The Goodman Chamber Choir, Andrea Goodman, хормейстер.

*Длительность:* ~ 10'

*Издание:*

М.: Рус. муз. товарищество, 2000.

(Г.Дмитриев. Песни безвременья. Апостол правды. Четыре стихотворения Иннокентия Анненского. Ясный свет: Для хора.)

### **Апостол правды**

**1983**

для смешанного хора без сопровождения в трех частях.

Стихи Т.Шевченко.

Переводы Н.Ушакова, С.Гордеева, А.Суркова.

1. "Проходят дни, проходят ночи..."
2. "И день идет, и ночь идет..."
3. "Думы мои, думы мои..."

*Хор:*

SATB

*Длительность:* ~ 10'

*Издание:*

М.: Рус. муз. товарищество, 2000.

(Г.Дмитриев. Песни безвременья. Апостол правды. Четыре стихотворения Иннокентия Анненского. Ясный свет: Для хора.)

### **Старорусские сказания**

**1987**

симфония-концерт для солистов и смешанного хора без сопровождения в шести частях.

Стихи И.Бунина.

1. Святогор и Илья
2. "Что ты мутный, светел-месяц?..."
3. Казнь
4. "Мне вчером молодой..."
5. Петров день
6. Сказание о деве Алисафии и храбром Егории

*Солисты:*

Soprano, Tenore, Basso.

*Хор:*

SATB (первая, третья, четвертая, шестая части), TB (вторая часть), SA (пятая часть).

Примечание:

В третьей части используется звучание цилиндрического барабана (барабанов); в шестой части желательно использование церковного звона – фонограммы или передвижной церковной звонницы.

*Первое исполнение:*

“Петров день” – 1988, Москва; Большой детский хор Гостелерадио СССР, В.Попов, дирижер. Запись для участия в IX международном конкурсе OIRT (Будапешт, 1988, Первая премия).

“Что ты мутный, светел-месяц?” – 26 января 1990, Москва, Малый зал консерватории, Фестиваль отечественной хоровой музыки; Мужской хор Московского хорового училища им. А.В.Свешникова, В.Попов, дирижер.

“Казнь”, “Мне вечер молодой...” – 6 ноября 1992, Москва, Большой зал консерватории; Хор Академии хорового искусства, В.Попов, дирижер.

Полностью – июнь 2000, Москва, Мосфильм, запись на компакт-диск; солисты и Большой смешанный хор Академии хорового искусства, В.Попов, дирижер.

*Длительность:* ~ 31'

*Рукопись*

### **Stabat Mater dolorosa**

**1988**

кантата для меццо-сопрано, двух хоров, органа, гитары и ударных инструментов в девяти частях. Партитура.

Стихи А.Ахматовой (из “Реквиема”).

*Светлой памяти моей мамы*

1. “Уводили тебя на рассвете...”
2. Ночь
3. “Показать бы тебе, насмешнице...”
4. “Семнадцать месяцев кричу...”
5. “Легкие летят недели...”
6. Приговор
7. К смерти
8. “Уже безумие крылом...”
9. Распятие

*Первый хор:*

SA

*Второй хор:*

D(S)ATB

*Инструментальный ансамбль:*

Organo, Chitarra con microfono, Perc. (1 esec.): Timpano, Tamburo.

*Первое исполнение:*

16 ноября 1988, Москва, Концертный зал им. П.И.Чайковского, фестиваль “Московская осень”; М.Суханкина, меццо-сопрано, Л.Киселева, орган, А.Мартынов, гитара, М.Маньковский, ударные, группа “Юность” Большого детского хора Гостелерадио СССР, Большой хор Московского государственного хорового училища им. А.В.Свешникова, В.Попов, дирижер.

*Длительность:* ~ 22'

*Рукопись*

### **Ясный свет**

**1988**

для женского (детского) хора и флейты в четырех частях.

Стихи А.Блока.

1. "Девушка пела в церковном хоре..."
2. Вербочки
3. "Всюду ясность Божия..."
4. "Свирель запела на мосту..."

*Хор:*

S(D)A

Fl. gr. (= Fl. picc.) – в четвертой части

*Первое исполнение:*

12 мая 1991, Москва, Концертный зал им. П.И.Чайковского, фестиваль "Московские звезды"; А.Вязков, флейта, Большой детский хор Гостелерадио СССР, В.Попов, дирижер.

*Длительность:* ~ 9'

*Издание:*

М.: Рус. муз. товарищество, 2000.

(Дмитриев. Песни безвременья. Апостол правды. Четыре стихотворения Иннокентия Анненского. Ясный свет: Для хора.)

### **Всенощное бдение**

**1976/1989–1990; 1997** – вторая редакция

для солистов и смешанного хора без сопровождения в 14 частях

на канонические тексты

1. Приидите, поклонимся
2. Благослови, душе моя
3. Блажен муж
4. Свете тихий
5. Ныне отпускаеши
6. Богородице Дево, радуйся
7. Шестопсалмие
8. Хвалите Имя Господне
9. Благословен еси, Господи
10. Воскресение Христово видевше
11. Величит душа Моя Господа
12. Препоблагословенна еси, Богородице Дево
13. Славословие Великое
14. Взбранной воеводе

*Солисты:*

Soprano, Tenore

*Хор:*

SATB

*Первое исполнение:*

9 февраля 1991, Москва, Большой зал консерватории; Хор мальчиков и Мужской хор Московского хорового училища им. А.В.Свешникова, женский вокальный ансамбль, В.Попов, дирижер.

Вторая редакция:

22 января 1998, Москва, Рахманиновский зал консерватории, фестиваль искусств "Россия Православная"; солисты и Большой смешанный хор Академии хорового искусства, В.Попов, дирижер.

*Длительность:* ~ 60'

*Рукопись*

**В честь Петра Ильича Чайковского  
и на День открытия общества Его имени**

**1991**

для смешанного хора без сопровождения

Стихи В.Лазарева

Хор:

SATB

Длительность: ≈ 5'

Издание:

М.: Музыка, 1991. (Г.Дмитриев. В честь Петра Ильича Чайковского и на День открытия общества Его имени: Для смешанного хора без сопровождения.)

### Messe in D

1993

для восьмиголосного смешанного хора и вокального ансамбля без сопровождения в пяти частях на канонический латинский текст

1. Kyrie
2. Gloria
3. Credo
4. Sanctus
5. Agnus Dei

Хор:

SATB

Ансамбль:

2S., 2A., 2T., 2B.

Длительность: ≈ 27'

Рукопись

### Праведная Русь

1996

симфония для солистов и мужского хора без сопровождения в пяти частях.

Стихи анонима XVI века, С.Бехтеева (из тетради Великой Княжны Ольги Николаевны), М.Волошина, Ю.Кублановского, Ю.Кузнецова.

*Виктору Сергеевичу Попову и Мужскому хору Академии хорового искусства*

1. О Борисе и Глебе
2. Прощание игумена Филиппа с Соловецким монастырем
3. Молитва
4. Осенняя годовщина
5. Заклинание (от усобиц)

Солисты:

Alto (мальчик), Tenore, Basso

Хор:

TB

Первое исполнение:

“Молитва” – январь, 1998, Москва, Концертный зал им. П.И.Чайковского, фестиваль искусств “Россия Православная”, Мужской хор Академии хорового искусства, В.Попов, дирижер.

Длительность: ≈ 25'

Рукопись

### Завещание Николая Васильевича Гоголя

1997

для чтеца, солистов и смешанного хора без сопровождения в 11 частях.

Тексты Н.В.Гоголя и канонические тексты.

*“Находясь в полном присутствии памяти...”*

1. “Возбранный Воеводо и Господи...”

*“Завещаю тела моего не погребать до тех пор...”*

2. “Глачу и рыдаю...”

*“Завещаю не ставить надо мною никакого памятника...”*

3. Другьям моим

*"Завещаю вообще никому не оплакивать меня..."*

4. Молитва

*"Завещаю всем моим соотечественникам..."*

5. "Я совершу..."

*"Я писатель, а долг писателя..."*

6. "Дьявол выступил уже без маски в мир..."

*"Может быть, Прощальная повесть..."*

7. Начало любви

*"Соотечественники, я вас любил..."*

8. Блаженны

*"Завещаю по смерти моей..."*

9. "Будьте не мертвые, а живые души..."

*"Завещаю... но я вспомнил..."*

10. "Помилуй меня, грешного, прости, Господи!"

*"Завещание мое немедленно по смерти моей..."*

11. Молитва Господня

Исполняется без перерыва

*Солисты:*

Tenore, Baritono

*Хор:*

SATB

*Первое исполнение:*

7 марта 1999, Москва, Рахманиновский зал консерватории, Пушкинский музыкальный фестиваль "Велению Божию, о муза, будь послушна"; Н.Бурляев, чтец, солисты и Большой смешанный хор Академии хорового искусства, В.Попов, дирижер.

*Длительность: ~ 58'*

*Рукопись*

### **Симфония ликов**

**1998**

для солистов и смешанного хора без сопровождения в четырех частях.

Стихи А.Майкова, А.Ахматовой, К.Романова, А.Белого.

1. Видение святого благоверного князя Александра Невского

2. Успение святой Евфросинии Московской

3. Святая Елизавета Феодоровна

4. Святой Серафим

*Солисты:*

Mezzo-soprano, Tenore

*Хор:*

SATB

*Первое исполнение:*

16 января 2000, Москва, Большой зал консерватории, Третий фестиваль искусств "Россия Православная"; солисты и Большой смешанный хор Академии хорового искусства, В.Попов, дирижер.

*Длительность: ~ 25'*

*Рукопись*

### **Равноапостольному князю Владимиру**

**1998**

для мужского хора без сопровождения.

Стихи П.Хрущева.

*Владимиру Ивановичу Федосееву*

*Хор:*

TV

*Длительность: ~ 4'*

*Рукопись*

**Преподобный Савва Игумен**

монастырская кантата для диаконского чтения  
и мужского хора без сопровождения в восьми частях.

Текст из "Пролога" в переводе с церковнославянского А.Пушкина,  
канонические тексты, стихи А.Пушкина, Ю.Кублановского.

Монтаж текста Г.Дмитрисва.

1. "На тихих берегах Москвы..." (прелюдия)  
*"Преподобный Отец наш Савва..."*
2. На молитве  
*"Тогда, по наставлению учителя своего, великого Сергия..."*
3. Пастырь  
*"Потом некий Христолюбивый Князь..."*
4. Строительство храма  
*"В поздней старости впал он в болезнь телесную..."*
5. Успение  
*"Услышав о преставлении Святого..."*
6. Чудотворец  
*"Честные его мощи и до нынешнего дня..."*
7. "Пение всеумиленное..."
8. "На тихих берегах Москвы..." (постлюдия)

Исполняется без перерыва

Хор:

ТВ

*Первое исполнение:*

2 марта 2003, Москва, Рахманиновский зал консерватории, О.Диденко, чтец, солисты и Мужской хор Академии хорового искусства, В.Попов, дирижер.

*Длительность: ~ 35'*

*Рукопись*

**Шесть хоров на стихи русских поэтов**

2002

для смешанного хора без сопровождения

1. "Есть наслаждение и в дикости лесов"  
Стихи К.Батюшкова.
2. Молитва  
Стихи А.Кольцова.
3. Благовест  
Стихи А.К.Толстого.
4. Святый Боже  
Стихи К.Бальмонта.
5. Не надо звуков  
Стихи Д.Мережковского.
6. На Пасху  
Стихи иеромонаха Романа.

Хор:

SATB

*Первое исполнение:*

2 марта 2003, Москва, Рахманиновский зал консерватории, Большой смешанный хор Академии хорового искусства, В.Попов, дирижер.

*Длительность: ~ 15'*

*Рукопись*

**Братские песни**

2003

кантата для баса и мужского хора без сопровождения в трех частях

Стихи А.С.Хомякова

1. "Подвиг есть и в сражении..."
- 2 "Не говорите: То было..."
3. Вечерняя песнь

*Соллист:*

Basso

*Хор:*

ТВ

*Первое исполнение:*

6 ноября 2003, Москва, Рахманиновский зал консерватории, XXV международный фестиваль современной музыки "Московская осень"; В.Ладок, бас, и Мужской хор Академии хорового искусства, В.Попов, дирижер.

*Длительность:* ≈ 14'

*Издание:*

М.: Рус. муз. товарищество, 2003.

### **Китеж всплывающий**

2004

симфония-концерт для солистов и смешанного хора без сопровождения в шести частях.

Стихи Ю.Кузнецова.

Четвертая часть: *Памяти Анатолия Георгиевича Дмитриева, солдата Великой Отечественной.*

1. Колесо
2. "Шел старик по глухой стороне"
3. Последние кони
4. Возвращение
5. Косынка
6. "Солнце родины смотрит в себя"

*Хор:*

SATB

*Первое исполнение:*

июнь 2006, Москва, Концертный зал Академии хорового искусства, запись для компакт-диска; А.Татаринцев, тенор, И.Половатенко, баритон, Большой смешанный хор Академии хорового искусства, В.Попов дирижер.

*Длительность:* ≈ 28'

*Рукопись*

### **Куликовский триптих**

2005

для мужского хора без сопровождения на канонические тексты.

В ознаменовании 625-летия Куликовской битвы

1. Благоверному князю Димитрию Донскому
2. Александру Пересвету и Андрею Ослябе, схимонахам, воинам
3. Преподобному Сергию Радонежскому

*Хор:*

ТВ

*Первое исполнение:*

1 и 3 части – 13 ноября 2005, Москва, Зал Церковных Соборов Храма Христа Спасителя, концерт "Любовию и единением спасемся"; Праздничный хор Московского Данилова монастыря, Георгий Сафонов, регент.

*Длительность:* ≈ 14'

*Рукопись*

### **"Земля высoka..."**

2001(II); 2003(I); 2005

симфония тропарей

для солистов и мужского хора без сопровождения в пяти частях.



Тексты канонические.

- I. Преподобному князю Даниилу, Московскому чудотворцу и родителю его, благоверному князю Александру Невскому
- II. Преподобному Никите Столпнику, Переяславскому чудотворцу
- III. Преподобному Илие Муромцу, Киево-Печерскому
- IV. Преподобной Евфросинии, игумении Полоцкой
- V. Праведному Иоанну Кронштадскому, чудотворцу

*Солисты:*

Сопрано (или тенор), бас-октавист

*Хор:*

ТВ

*Первое исполнение:*

1 ч. – 9 октября 2003, Москва, Резиденция Святейшего Патриарха Московского и Всея Руси в Московском Даниловом монастыре, концерт “Музыкальные приношения святому благоверному князю Даниилу Московскому”; Праздничный хор Московского Данилова монастыря, Георгий Сафонов, регент.

*Длительность:* ~ 28'

*Рукопись*

### **Владимирская Богоматерь**

**2006**

для смешанного хора без сопровождения

Стихи М.Волошина.

*Хор:*

SATB

*Длительность:* ~ 7'

*Рукопись*



## ПРИЛОЖЕНИЕ II: ДИСКОГРАФИЯ

Сочинения молодых композиторов Москвы.  
С.Павленко, Д.Смирнов, Л.Бобылев,  
Г.Дмитриев, Е.Фирсова

"Мелодия",  
С 10-18255-6, 1983

**Г.Дмитриев.**

### *Витражи*

диптих для квартета тростевых

1. В манере "гризайль"

2. Многоцветный

А.Любимов, гобой, В.Соколов, кларнет,

Л.Михайлов, саксофон, Б.Зотов, фагот

**Г.Дмитриев.**

### *Из "Повести временных лет"*

оратория

А.Мартынов, тенор, А.Сафиулин, бас; Хор мальчиков

Московского хорового училища имени А.В.Свешникова,

художественный руководитель В.Попов,

Государственный симфонический оркестр

Министерства культуры СССР, дирижер Г.Рождественский.

"Мелодия",  
А 10 00327 002, 1988

**Г.Дмитриев.**

### *Из "Повести временных лет"*

оратория

#### *Stabat Mater dolorosa*

кантата

А.Мартынов, тенор, А.Сафиулин, бас; Хор мальчиков Московского хорового училища имени А.В.Свешникова, художественный руководитель В.Попов, Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, дирижер Г.Рождественский.

М.Суханкина, меццо-сопрано, Л.Киселева, орган, А.Мартынов, гитара, М.Маньковский, ударные; группа "Юность" Большого детского хора Гостелерадио СССР и Большой хор Московского государственного хорового училища имени А.В.Свешникова, дирижер В.Попов.

"Мелодия",  
SUCD 10-00272, 1991

**G.Dmitriev**

### *Symphony № 3 "Misterioso"*

#### *Violin Concerto*

I. Moderato

II. Allegro

#### *Warsaw Fantasy*

for Violin and Piano

Russian Disc,  
CD 10003, 1996

### ***Vespers-excerpts***

- I. Come, let us worship
- II. Praise, the Lord, O My Soul
- III. Hosanna, in the Heavens
- IV. Thanksgiving to the Mother of God

Russian State Symphony Orchestra, P.Kogan; O.Kagan (violin), Moscow Philharmonic Orchestra, F.Glushchenko; V.Igolinsky (violin), T.Sergeyeva (piano);  
Boy's Choir and Men's Choir of the Choral Art Academy, V.Popov.

### **Mikhail Glinka arr. Georgi Dmitriev**

#### ***Viola Sonata in D Minor***

- I. Allegro moderato
- II. Larghetto ma non troppo (Andante)
- III. Rondo

Russian Viola

S.Stepchenko (viola), Z.Abolitz (piano)

Russian Disc,  
CD 10 035, 1996

### **Г.Дмитриев**

#### ***Всенощное бдение***

для смешанного хора без сопровождения на канонические тексты в 14 частях.

Солисты и Большой смешанный хор Российской  
Академии хорового искусства, дирижер В.Попов.

Boheme Music (BMR),  
CD BMR 902042, 1999

### **Г.Дмитриев**

#### ***"Киев" симфоническая хроника***

***"На поле Куликовом" симфония № 2*** в четырех эпизодах

#### ***"Эпизоды в характере фрески"***

для скрипки и симфонического оркестра

#### ***"Misterioso" симфония № 3***

Е.Гречишников, скрипка; Большой академический симфонический оркестр им. П.И.Чайковского,  
дирижер В.Федосеев.

Boheme Music (BMR),  
CD BMR 902043, 1999

### **Г.Дмитриев**

#### ***Завещание Николая Васильевича Гоголя***

для чтеца, солистов и смешанного хора

без сопровождения на тексты Н.В.Гоголя и канонические тексты в 11 частях.

Н.Бурляев, чтец, солисты и Большой смешанный хор Академии хорового искусства, дирижер В.Попов.

Boheme Music (BMR),  
CD BMR 911109, 2000.

### **Г.Дмитриев**

#### ***Камерно-инструментальная и электронная музыка***

#### ***В характере Германа Гессе***

для квартета саксофонов

#### ***Варшавская фантазия***

для скрипки и фортепиано

#### ***Витражи***

диптих для квартета тростевых

#### ***Nicolo***

quasi-романтическая фантазия для скрипки и фортепиано

#### ***Adagio для UPIC***

электронная композиция

Киевский квартет саксофонов в составе: Ю.Василевич, сопрано, И.Сабат, альт, И.Храпко, тенор,

Boheme Music (BMR),  
CD BMR 008150, 2000.

С.Скуратовский, баритон;  
В.Иголинский, скрипка, Т.Сергеева, фортепиано;  
Квартет солистов Государственного академического симфонического оркестра СССР в составе:  
А.Любимов, гобой, В.Соколов, кларнет, Л.Михайлов, саксофон-альт, Б.Зотов, фагот;  
И.Медведева, скрипка, М.Кравченко, фортепиано.  
Электронная композиция выполнена в Les Ateliers UPIC (Франция, Масси).

**Г.Дмитриев**

***Старорусские сказания***

симфония-концерт

для солистов и смешанного хора без сопровождения

на стихи И.Бунина в шести частях

***Симфония ликов***

для солистов и смешанного хора без сопровождения

на стихи А.Майкова, А.Ахматовой, К.Романова, А.Белого в четырех частях.

Солисты и Большой смешанный хор Российской Академии хорового искусства, дирижер В.Попов.

Boheme Music (BMR),  
CD BMR 010174, 2000.

**Г.Дмитриев**

***Преподобный Савва изгужен***

кантата для диаконского чтения, солистов и мужского хора без сопровождения в восьми частях с интермедиями на текст жития в переводе с церковнославянского А.С. Пушкина, канонические тексты, стихи А.С. Пушкина и Ю.М. Кублановского.

***Священные знаки***

симфония-концерт

для солистов и смешанного хора без сопровождения в шести частях

на стихи Н.К. Рериха

***Шесть хоров на стихи русских поэтов***

для смешанного хора без сопровождения

Чтец – диакон Николай Пянзин; солисты, Мужской и Большой смешанный хоры Российской академии хорового искусства, дирижер

Boheme Music (BMR),  
CD BMR 412287, 2004.



## СОДЕРЖАНИЕ ПРИЛАГАЕМОГО МРЗ ДИСКА «ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ГЕОРГИЯ ДМИТРИЕВА»:

### 01. Всенощное бдение

для солистов и смешанного хора без сопровождения

в 14 частях на канонические тексты

|    |                                              |      |
|----|----------------------------------------------|------|
| 1  | Приидите, поклонимся.....                    | 2'59 |
| 2  | Благослови, душе моя.....                    | 5'01 |
| 3  | Блажен муж.....                              | 3'23 |
| 4  | Свете тихий.....                             | 3'38 |
| 5  | Ныне отпускаеши.....                         | 3'34 |
| 6  | Богородице Дево, радуйся.....                | 2'38 |
| 7  | Шестопсалмие.....                            | 1'34 |
| 8  | Хвалите Имя Господне.....                    | 2'11 |
| 9  | Благословен еси, Господи.....                | 6'27 |
| 10 | Воскресение Христово видевше.....            | 3'29 |
| 11 | Величит душа Моя Господа.....                | 9'09 |
| 12 | Препоблагословенна еси, Богородице Дево..... | 2'33 |
| 13 | Славословие Великое.....                     | 8'32 |
| 14 | Взбранной воеводе.....                       | 3'44 |

Общее время – 58'52

Запись 1998 г.

### 02. Завещание Николая Васильевича Гоголя

для чтеца, солистов и смешанного хора без сопровождения

в 11 частях на тексты Н.В.Гоголя и канонические тексты

|      |                                                           |               |
|------|-----------------------------------------------------------|---------------|
| (1)  | “Находясь в полном присутствии памяти...”.....            | 00'00 – 03'17 |
|      | <i>“Возбранный Воеводо и Господи...”</i>                  |               |
| (2)  | “Завещаю тела моего не погребать до тех пор...”.....      | 03'18 – 07'56 |
|      | <i>“Плачу и рыдаю...”</i>                                 |               |
| (3)  | “Завещаю не ставить надо мною никакого памятника...”..... | 07'57 – 13'06 |
|      | <i>Друзьям моим</i>                                       |               |
| (4)  | “Завещаю вообще никому не оплакивать меня...”.....        | 13'07 – 20'30 |
|      | <i>Молитва</i>                                            |               |
| (5)  | “Завещаю всем моим соотечественникам...”.....             | 20'31 – 23'49 |
|      | <i>“Я совершу...”</i>                                     |               |
| (6)  | “Я писатель, а долг писателя...”.....                     | 23'50 – 31'33 |
|      | <i>“Дьявол выступил уже без маски в мир...”</i>           |               |
| (7)  | “Может быть, Прощальная повесть...”.....                  | 31'34 – 35'50 |
|      | <i>Начало любви</i>                                       |               |
| (8)  | “Соотечественники, я вас любил...”.....                   | 35'51 – 40'51 |
|      | <i>Блаженны</i>                                           |               |
| (9)  | “Завещаю по смерти моей...”.....                          | 40'52 – 47'18 |
|      | <i>“Будьте не мертвые, а живые души...”</i>               |               |
| (10) | “Завещаю... но я вспомнил...”.....                        | 47'19 – 52'03 |
|      | <i>“Помилуй меня, грешного, прости, Господи!”</i>         |               |

- (11) "Завещание мое немедленно по смерти моей..." 52'04 — 57'16  
*Молитва Господня*

Все части исполняются без перерыва.

Общее время — 57'16

Запись 2000 г.

### 03. Симфония ликов

для солистов и смешанного хора без сопровождения в 4 частях  
 на стихи А.Майкова, А.Ахматовой, К.Романова, А.Белого.

- 1 Видение святого благоверного князя Александра Невского..... 6'11
- 2 Успение святой Евфросинии Московской..... 4'49
- 3 Святая Елизавета Феодоровна..... 7'37
- 4 Святой Серафим ..... 5'48

Общее время — 24'25

Запись 2000 г.

### 04. Преподобный Савва Игумен

монастырская кантата для диаконского чтения и мужского хора без сопровождения в 8 частях  
 с интермедиями на текст из "Пролога" в переводе с церковнославянского А.Пушкина,  
 канонические тексты, стихи А.Пушкина и Ю.Кублановского.

- (1) "На тихих берегах Москвы..." (прелюдия) ..... 00'00 — 02'22
- (2) "Преподобный Отец наш Савва..." ..... 02'23 — 03'19
- (3) На молитве ..... 03'20 — 07'11
- (4) "Тогда, по наставлению учителя своего, великого Сергия..." ..... 07'12 — 08'50
- (5) Пастырь ..... 08'51 — 12'49
- (6) "Потом некий Христолобивый Князь..." ..... 12'50 — 14'08
- (7) Строительство храма ..... 14'09 — 17'19
- (8) "В поздней старости впал он в болезнь телесную..." ..... 17'20 — 18'50
- (9) Успение ..... 18'51 — 21'11
- (10) "Услышав о преставлении Святого..." ..... 21'12 — 22'07
- (11) Чудотворец ..... 22'08 — 24'50
- (12) "Честные его мощи и до нынешнего дня..." ..... 24'51 — 25'41
- (13) "Пение всеумиленное..." ..... 25'42 — 28'30
- (14) "На тихих берегах Москвы..." (постлюдия) ..... 28'30 — 31'01

Все части исполняются без перерыва.

Общее время — 31'01

Запись 2003 г.

### 05. Из "Повести временных лет"

оратория для тенора, баса, смешанного хора и камерного оркестра  
 на текст древнерусской летописи.

- (1) Прелюдия ..... 00'00 — 01'00
- (2) "Откуда Русская земля стала есть" ..... 01'00 — 07'36
- (3) Интерлюдия I ..... 07'36 — 08'07
- (4) "И прозваша Олга — веший" ..... 08'07 — 13'11
- (5) Интерлюдия II ..... 13'11 — 15'51
- (6) "Си бысть аки зоря пред светом" ..... 15'52 — 23'47
- (7) "Володимер же просвещен сам, и сынове его, и земля его" ..... 23'48 — 32'02
- (8) Интерлюдия III ..... 32'02 — 33'13
- (9) "Придоша иноплеменинцы на Русьску землю: половцы мнози" ..... 33'13 — 43'26
- (10) Интерлюдия IV ..... 43'26 — 44'54
- (11) Постлюдия ..... 44'54 — 47'59

Все части исполняются без перерыва

Общее время — 47'59

Запись 1987 г.

## 06. Старорусские сказания

симфония-концерт для солистов и смешанного хора без сопровождения в 6 частях  
на стихи И.Бунина.

|   |                                                |      |
|---|------------------------------------------------|------|
| 1 | Святогор и Илья.....                           | 5'11 |
| 2 | "Что ты мутный, светел-месяц?...".....         | 2'48 |
| 3 | Казнь.....                                     | 6'01 |
| 4 | "Мне вечор молодой...".....                    | 2'06 |
| 5 | Петров день.....                               | 6'23 |
| 6 | Сказание о деде Алисафии и храбром Егории..... | 9'03 |

Общее время – 31'32

Запись 2000 г.

## 07. Stabat Mater dolorosa

кантата для меццо-сопрано, двух хоров, органа, гитары и ударных инструментов в 9 частях  
на стихи А.Ахматовой (из "Реквиема").

|     |                                        |               |
|-----|----------------------------------------|---------------|
| (1) | "Уводили тебя на рассвете...".....     | 00'00 – 01'49 |
| (2) | Ночь.....                              | 01'50 – 04'01 |
| (3) | "Показать бы тебе, насмешнице..."..... | 04'02 – 04'42 |
| (4) | "Семнадцать месяцев кричу...".....     | 04'43 – 06'31 |
| (5) | "Легкие летят недели...".....          | 06'32 – 07'24 |
| (6) | Приговор.....                          | 07'25 – 09'54 |
| (7) | К смерти.....                          | 09'55 – 13'54 |
| (8) | "Уже безумие крылом...".....           | 13'55 – 15'09 |
| (9) | Распятие.....                          | 15'10 – 19'12 |

Все части исполняются без перерыва.

Общее время – 19'12

Запись 1990 г.

## 08. Китеж всплывающий

симфония-концерт для солистов и смешанного хора без сопровождения в 6 частях  
на стихи Ю.Кузнецова.

|   |                                     |      |
|---|-------------------------------------|------|
| 1 | Колесо.....                         | 1'18 |
| 2 | "Шел старик по глухой стороне"..... | 3'25 |
| 3 | Последние кони.....                 | 3'16 |
| 4 | Возвращение.....                    | 6'51 |
| 5 | Косынка.....                        | 5'31 |
| 6 | "Солнце родины смотрит в себя"..... | 5'25 |

Общее время – 25'46

Запись 2006 г.

## 09. Четыре стихотворения Иннокентия Анненского

для смешанного хора без сопровождения

|   |                  |      |
|---|------------------|------|
| 1 | Ива и клены..... | 2'31 |
| 2 | На воде.....     | 2'01 |
| 3 | Ноябрь.....      | 2'07 |
| 4 | Желание.....     | 3'11 |

Общее время – 9'50

Запись 2006 г.

## 10. Апостол правды

для смешанного хора без сопровождения на стихи Т.Шевченко.

|   |                                       |      |
|---|---------------------------------------|------|
| 1 | "Проходят дни, проходят ночи..."..... | 6'04 |
| 2 | "И день идет, и ночь идет...".....    | 1'43 |
| 3 | "Думы мои, думы мои...".....          | 4'13 |

Общее время – 12'00

Запись 2006 г.

## 11. Священные знаки

симфония-концерт для солистов и смешанного хора без сопровождения в 6 частях  
на стихи Н.Рериха.

|   |                          |      |
|---|--------------------------|------|
| 1 | Священные знаки .....    | 5'51 |
| 2 | Вспомнится (Утром) ..... | 3'53 |
| 3 | Привратник .....         | 2'01 |
| 4 | В танце .....            | 5'00 |
| 5 | Капли .....              | 2'35 |
| 6 | Веселись! .....          | 5'42 |

Общее время – 25'02

Запись 2003 г.

## 12. Братские песни

кантата для баса и мужского хора без сопровождения в 3 частях

на стихи А.С.Хомякова

|   |                                     |      |
|---|-------------------------------------|------|
| 1 | “Подвиг есть и в сражении...” ..... | 4'20 |
| 2 | “Не говорите: То было...” .....     | 6'05 |
| 3 | Вечерняя песнь .....                | 6'12 |

Общее время – 16'37

Запись 2006 г.

## 13. Шесть хоров на стихи русских поэтов

для смешанного хора без сопровождения на стихи К.Батюшкова, А.Кольцова,

А.Толстого, К.Бальмонта, Д.Мережковского, иеромонаха Романа.

|   |                                            |      |
|---|--------------------------------------------|------|
| 1 | “Есть наслаждение и в дикости лесов” ..... | 2'30 |
| 2 | Молитва .....                              | 2'04 |
| 3 | Благовест .....                            | 2'11 |
| 4 | Святый Боже .....                          | 2'41 |
| 5 | Не надо звуков .....                       | 2'34 |
| 6 | На Пасху .....                             | 2'05 |

Общее время – 14'05

Запись 2003 г.

## Исполнители:

Большой смешанный хор Академии хорового искусства (01–03; 06; 08–11; 13);

Мужской хор Академии хорового искусства (04; 12);

Хор мальчиков и юношей Московского хорового училища имени А.В.Свешникова (05; 07, 9);

Группа “Юность” Большого детского хора Гостелерадио СССР (07);

Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР (05);

Л.Венжик, орган (07); А.Мартынов, гитара (07); М.Маньковский, ударные (07);

**Солисты:** Д.Корчак, тенор (01, 2; 03, 3; 06, 2);

А.Мартынов, тенор (05);

А.Татаринцев, тенор (08, 4);

В.Ладюк, баритон (02, 3; 06, 3);

И.Головатенко, баритон (08, 2–3; 12, 2);

А.Сафиулин, бас (05);

Т.Федотова, сопрано (01, 12; 06, 4);

М.Суханкина, меццо-сопрано (07).

**Чтецы:**

Н.Бурляев (02); диакон Н.Гянзин (04);

**Дирижеры:**

В.Попов (01–04; 06–13); Г.Рождественский (05).

**Звукорежиссеры:**

Г.Папин (01–04; 06; 11; 13);

Э.Шахназарян (05);

В.Копцов (07);

Р.Орешникова (08; 12);

А.Волков (09; 10).

Общее время звучания – 6 часов 13 минут 37 секунд

Диск содержит 56 треков в формате MP3



Юрий Иванович Паисов – доктор искусствоведения, профессор, проректор Академии хорового искусства по научной работе и концертной деятельности, член Союза композиторов России, – в течение многих лет ведет научно-исследовательскую и педагогическую работу в области теории и истории музыки. За это время им написаны книги, выпущенные издательством «Советский композитор» (с 1992г. – «Издательское объединение Композитор», ныне – Издательский Дом «Композитор»):

«Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века» (М., 1977; удостоена I премии на Первом Всесоюзном конкурсе научных работ среди молодых музыковедов – Москва, 1974);

«Современная русская хоровая музыка. 1945–1980» (М., 1991);

«Хор в творчестве Родиона Щедрина» (М., 1992);

«Александр Гречанинов. Жизнь и творчество» (М., 2004).

Начиная с 1980-х годов научные интересы Ю.И. Паисова сосредоточены преимущественно в сфере хорового искусства – композиторского и исполнительского. С тех пор в журналах и коллективных трудах печатались его исследования о новой духовной музыке, об эволюции хоровых жанров, важнейших процессах в хоровом творчестве XX века, статьи и аналитические этюды, посвященные крупным музыкальным фигурам и индивидуальным стилям (С.Рахманинов, И.Стравинский, Д.Шостакович, Г.Свиридов, А.Новиков), а также ярким произведениям современных мастеров (Г.Дмитриев, Р.Щедрин, Н.Сидельников, В.Григоренко, О.Янченко...).

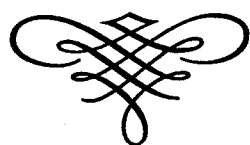
В последние годы он выступил также в качестве автора вузовского курса лекций «История хорового искусства» (читаемого с 2002 года в Академии хорового искусства), составителя и редактора ряда научных сборников: «Традиционные жанры русской духовной музыки и современность», вып. I и 2 – М., 1999, 2004; «Академия хорового искусства: от училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий» – М., 2006.

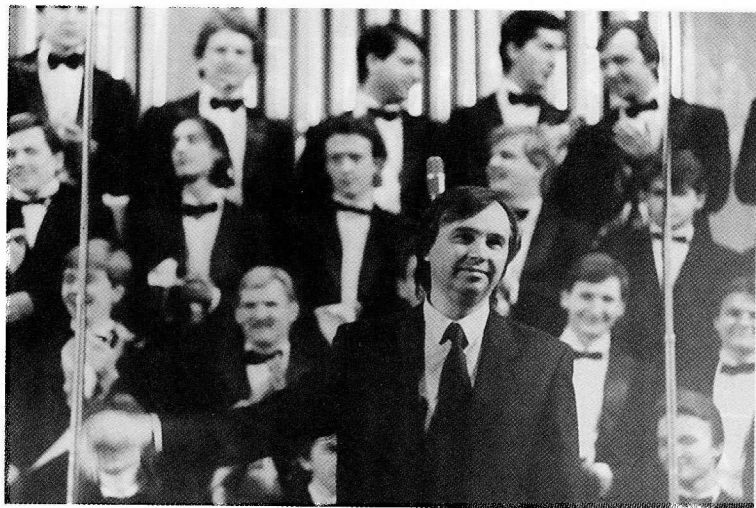
Подписано в печать 16.05.07. Формат 60х90 1/16.  
Бумага офсетная №1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 21,3+0,5 вкл.  
Тираж 750 экз. Заказ 5570.

ООО "Дека-ВС".  
140180, г. Жуковский Московской обл., Главпочта, а/я 351.  
Тел. 8 (916) 180-50-90.

[www.deka-bc.ru](http://www.deka-bc.ru); e-mail: [do@deka-bc.ru](mailto:do@deka-bc.ru)

Отпечатано в соответствии с качеством предоставленного оригинал-макета  
в ФГУП "Производственно-издательский комбинат ВИНТИ",  
140010, г. Люберцы, Московской обл., Октябрьский пр-т, 403. Тел. 554-21-86.





Г.П.Дмитриев и Мужской хор Академии хорового искусства.



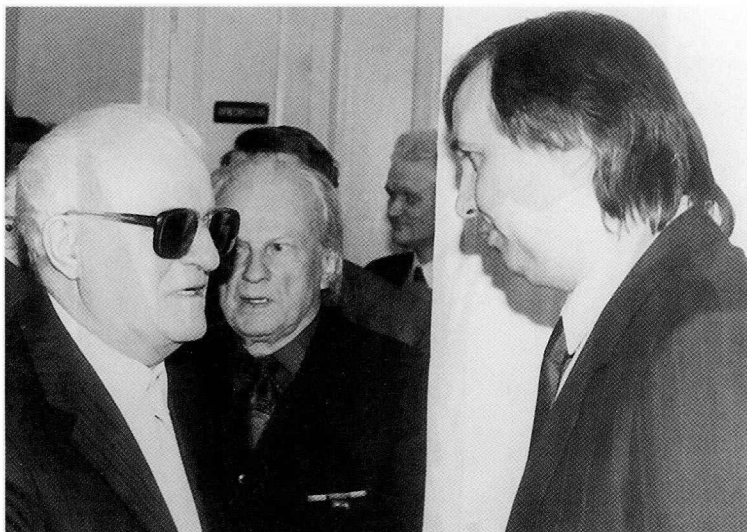
Дирижирует В.С.Попов.



В.И.Федосеев, Л.П.Филатова, Г.П.Дмитриев, БСО Гостелерадио СССР:  
прозвучала оратория "Космическая Россия" (БЗК, 27 ноября 1986).



Г.П.Дмитриев и А.В.Костин, внук К.Э.Циолковского,  
после исполнения оратории "Космическая Россия" 27 ноября 1986.



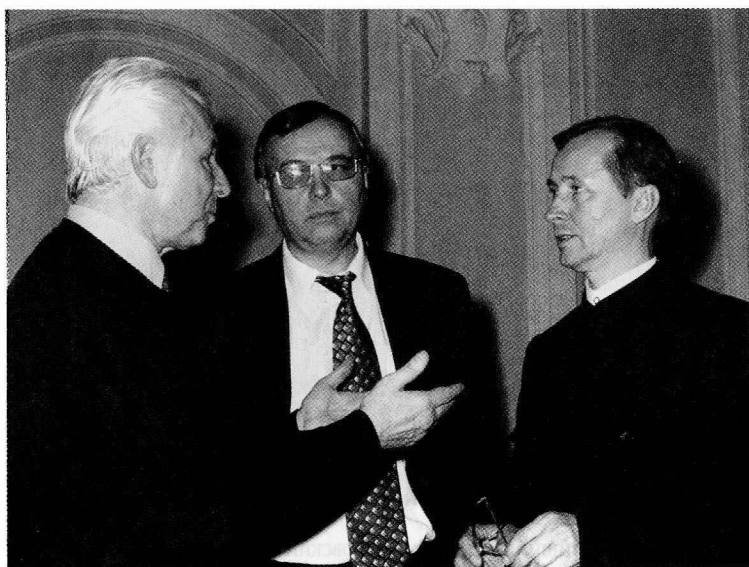
Т.В.Свиридов, И.М.Белорусец, Ю.И.Паисов, Г.П.Дмитриев  
после премьеры “Всенощного бдения” (БЗК, 9 февраля 1991).



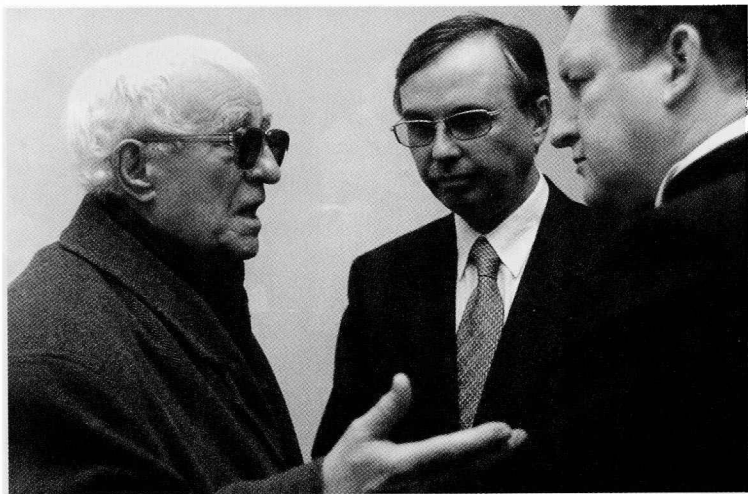
Его Святейшество Святейший Патриарх Московский и всея Руси Алексий II (в центре);  
слева направо – Патриарший Экзарх, Глава Ново-Нахичеванской и Российской  
Епархии Армянской Апостольской Церкви архиепископ Тиран, Г.П.Дмитриев и  
А.И.Буркин на исполнении “Всенощного бдения” –  
бисерируется “Благослови, душе моя, Господи” (Рахманиновский зал, 22 января 1998).



Г.Н.Рождественский и Г.П.Дмитриев.



В.С.Попов, Г.П.Дмитриев , Н.П.Бурляев на репетиции  
 “Завещания Николая Васильевича Гоголя” (Рахманиновский зал, 7 марта 1999).



Г.В.Свиридов, Г.П.Дмитриев и А.И.Буркин, председатель ООД "Россия Православная".



Г.П.Дмитриев, Б.А.Чайковский, Т.Г.Смирнова – коллеги по Русскому Музыкальному Товариществу.





Г.П.Дмитриев, В.С.Попов и Мужской хор Академии хорового искусства.



Г.П.Дмитриев и Ю.Т.Лисица, исследователь творчества И.А.Ильина.



Г.П.Дмитриев, Г.П.Проваторов и Ю.И.Паисов  
на репетиции оперы-оратории "Святитель Ермоген" (Минск, 24 февраля 2005).



Л.Б.Ефимова, руководитель Государственной академической хоровой капеллы  
Республики Беларусь им. Г.Ширмы, и Ю.И.Паисов  
на репетиции оперы-оратории "Святитель Ермоген" (Минск, 24 февраля 2005).



Г.П.Дмитриев и Ю.М.Лужков.



Ю.И.Паисов, В.С.Попов, Г.П.Дмитриев.





ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕКА-ВС»  
DEKA-BC PUBLISHING HOUSE

Москва, 2007