

Творчество Георгия Дмитриева на рубеже тысячелетий

Исторический рубеж, обозначивший начало третьего тысячелетия после Рождества Христова, оказался не только значительной вехой для развития мировой культуры, но и важным поворотным моментом для судеб отечественных композиторов. Некоторые из них после горбачёвской «перестройки» эмигрировали ещё в 1990-е годы, иные сменили профессию, но большинство продолжало творить в России. Георгий Дмитриев при этом сумел сохранить в хоровом творчестве прежнюю ориентацию на древнерусскую тему как магистральную линию, несмотря на неожиданные повороты, встретившиеся на его жизненном пути.

Многое в музыке Г.Дмитриева связано не только с особенностями его художественной натуры, но и с важными вехами его творческой биографии. В частности, усиление его внимания к духовным жанрам (немалую роль в этом сыграло то, что дед композитора был священником) долгое время отнюдь не способствовало широкому признанию его музыки. Тем не менее композитор остался верен избранной направленности своих художественных интересов.

Ещё в 1983 году ему пришлось (не по своей воле) расстаться с педагогической работой в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных, когда выяснилось, что он пишет песнопения для православной церкви («Богородице, Дево, радуйся», например, сочинено в 1976 году): как известно, в СССР запрещалось совмещать деятельность на благо Церкви с работой в государственном учреждении. А после первого исполнения в 1991 году Всенощного бдения Г.Дмитриева, вскоре (в 1992 году) закончилась и его работа на посту Председателя Правления Союза композиторов Москвы; благодаря этому в дальнейшем он смог наконец полностью сосредоточиться на сочинении духовной музыки. С тех пор как он обрёл желанную свободу творчества, православные песнопения полились из-под пера Дмитриева, как из рога изобилия.

Такая направленность художественных устремлений, творческих исканий была характерна в конце XX века не только для Дмитриева. Вспомним, к примеру, эволюцию образов и идей в музыке Г.Свиридова — от «Патетической оратории» на стихи В.Маяковского, сочинённой в зените славы композитора, к циклу «Песнопения и молитвы», относящемуся к позднему периоду творчества мастера; или

эволюцию художественных интересов Р.Щедрина — от оратории «Ленин в сердце народном», через хоровую поэму «Казнь Пугачёва» — к литургическому циклу «Запечатленный ангел» и хоровой опере «Боярыня Морозова» — во всех случаях налицо та же тенденция к постепенному погружению в глубь веков, ко всё более древним пластам и событиям истории Руси.

Конечно, Г. Дмитриев — не первый из современных мастеров хорового жанра, обратившихся во второй половине XX века к древнерусской теме в своём творчестве. До него или одновременно с ним это делали Г. Свиридов, В. Гаврилин, А. Королёв, К. Волков, В. Беляев, Ю. Буцко, А. Муров... Однако никто из них в своих сочинениях не отдавал предпочтения древнерусским сюжетам в той мере, как это делал Дмитриев за последние тридцать лет — сначала в симфонических, а затем и в хоровых партитурах.

Древнерусская тема у Дмитриева — это история России, прослеживаемая и в борьбе за престол, и в мятежах, заговорах, и в деяниях святых праведников. При этом его композиторские искания проходили последовательно через три этапа, постепенно всё шире и глубже охватывая события русской истории.

На первом этапе композитор воплощал в музыке, в первую очередь, художественные произведения из классики отечественной литературы, на втором — его интересовали преимущественно судьбы и деяния выдающихся исторических личностей — таких, как Владимир Креститель, Александр Невский, А.Пушкин, Н.Гоголь, К.Циолковский... На третьем этапе, который продолжается и сегодня, Дмитриев стремится выявить в музыкальном произведении *суть духовно-национального характера*. В ряде опусов, посвящённых православным святым, он воплощает типические черты такого характера у людей, избравших праведный путь служения Богу и благу России. Святые — Божьи люди — воспеты, например, в пятичастной хоровой симфонии с символичным названием «Праведная Русь» (в её финале запечатлён образ, заимствованный из стихотворения М.Волошина).

При этом «исторические» опусы по содержанию и глубинному смыслу подчас органично переплетены с песнопениями святым — прежде всего, святым князьям Борису и Глебу, Александру Невскому, Даниилу Московскому, а также сражавшимся на Куликовом поле схимонахам Ослябе и Пересвету — всем тем, кто принимал деятельное участие в собирании, спасении и охране государства, защищая одновременно и веру православную. Воспевая подвиги православных святых, многие произведения Дмитриева в то же время выражали *идею одухотворения истории Руси*, подкрепляли мысль о том,

что история — не цепь случайных событий и обстоятельств, а процесс, движимый людьми, сильными духом.

Иначе говоря, вполне закономерно, что историческая тематика, разрабатываемая в сочинениях Дмитриева 1970-1980-х годов, позднее соединяется, переплетается и сливается с темой житийных судеб и исторических деяний святых. Именно на пересечении этих тем — исторической и свято-подвижнической — родились лучшие сочинения Дмитриева 1990-х годов.

В связи с этим весьма примечательно, что с подвижничеством святых связывали судьбу России писатели и поэты, в том числе В. Жуковский, Н.Лесков, Б.Зайцев, а также выдающийся религиозный философ, историк XX века Г.Федотов, который ещё в 1930-е годы отмечал: «Новая Россия, вооружённая всем аппаратом западной науки, прошла равнодушно мимо самой темы “Святой Руси”, не заметив, что развитием этой темы в конце концов определяется судьба России»¹.

В соответствии с такой тематической ориентацией в сочинениях Дмитриева 1980-1990-х годов, появившихся на основе использования литературных и историко-документальных памятников, уже отчётливо складывается тот новый тип героя, который отвечает христианской морали. Создание его сопряжено с исканием идеала в древнерусской истории, с воплощением образов и фигур исторических, известных из национальной истории и легендарной старины.

Такова, например, оратория «Из “Повести временных лет”» для солистов, хора и оркестра, написанная Дмитриевым в 1983 году на текст из русской летописи XI века; о событиях тысячелетней давности рассказывается в суровом эпическом распе. Под влиянием обостряющегося интереса к национальной истории, истокам русской государственности и культуры композитор находит точки соприкосновения, связующую нить между древностью и современностью. Преобладающие в первых частях оратории хоровые унисоны сменяются архаичными параллелизмами трезвучий в пятой части.

Важное новшество, проявившееся в первой оратории Дмитриева, — то, что она написана не для привычного состава хора с оркестром, ставшего типичным для вокально-симфонических партитур XX века, а для смешанного хора мальчиков и мужчин. Именно для такого певческого состава, который стал нормативным для церковных хоров России в послепетровскую эпоху и доминировал на протяжении многих веков (только в XX веке мальчиков в смешанном хоре заменили женщины), через некоторое время, возобновляя старинную

¹ Федотов Георгий. Святые Древней Руси. М., 1990. С. 33.

традицию богослужебного певческого искусства, снова начали писать музыку современные композиторы (с 1930 года — И. Стравинский, а в последней трети века — Г. Дмитриев, В. Рубин, В. Кикта...). Именно поэтому — как один из вернейших способов воссоздания колорита старины — Дмитриев ввёл хор мальчиков в состав смешанного хора вместо женских голосов.

Почему именно древнерусская тема возникла как одна из ведущих, если не главная, в творчестве Дмитриева?

Во-первых, она выросла из стремления композитора добраться при погружении в глубь веков до самих начал, истоков происхождения Древней Руси. Об этом говорит название первой части его первой оратории: «Откуда Русская земля стала есть?». От этого истока берёт своё начало и духовная музыка Г. Дмитриева, впоследствии разделяемая на три «рукава»: опусы на церковно-канонические тексты, песнопения святым (в оратории воспеваются святые княгиня Ольга и киевский князь Владимир Креститель) и произведения исторической тематики.

Во-вторых, представлялось важным найти и восстановить связь времён, историческую преемственность в развитии страны.

В-третьих, необходимо было заново определить действительно существующую мотивацию поступков, деяний крупных исторических личностей, основанную на вере, — необходимо, чтобы переосмыслить прежние, доминировавшие в СССР вульгарно-социологические трактовки истории.

В-четвёртых, напоминая об исторических фактах, будь то взлёты, падения или ошибки, нередко приводящие к национальным трагедиям, следует учитывать — и сегодня, и в будущем — что история повторяется, или, иначе говоря, «всё возвращается на круги своя», или: «новое — это хорошо забытое старое». Афоризмы и крылатые выражения подобного рода, подчас уже кажушиеся тривиальными, тем не менее суммарно довольно-таки точно характеризуют ситуацию, когда автор художественного произведения воплощает **прошлое в настоящем**.

Отсюда — и другое проявление нового в творчестве Дмитриева 1990-х годов — повышенное внимание к роли выдающихся личностей в истории, к их духовному миру, точке духовной опоры, в качестве которой выступает вера. Отсюда — и особый образно-эмоциональный строй, и идейно-содержательный стержень произведений, в центре которых оказывается фигура одухотворённой личности, будь то Н.Гоголь или православные святые: благоверный князь Александр Невский, Никита Столпник, св. Егорий, игумен Савва Сторожевский, преподобный Серафим Саровский, митрополит Фи-

липи, патриарх Всея Руси Ермоген... Каждому из них посвящено как минимум одно, а то и несколько произведений Дмитриева, включая опусы новых, оригинальных жанров (опера-житие, кантата-житие).

Немало сделано Г.Дмитриевым по линии открытия и воплощения **новых** для музыки **поэтических миров**. В этом отношении его как автора хоровой и вокальной музыки небезынтересно сопоставить с современными композиторами. Подобно тому как Г.Свиридов в сочинениях 1950-1970-х годов открывал для слушателей поэзию С.Есенина, А.Блока, а Д.Шостакович в поэме «Казнь Степана Разина» и в Тринадцатой симфонии воплощал стихи Е.Евтушенко, Р.Щедрина в «Поэтории» и хоровых циклах — стихи А.Твардовского, А.Вознесенского, так Г. Дмитриев в 1980-1990-е годы привлёк внимание к поэзии И.Бунина в хоровой симфонии-концерте «Старорусские сказания» и в вокальном цикле «Последний шмель», а также — впервые в музыкальном искусстве — к стихам Ю. Кублановского, Ю. Кузнецова, М. Волошина.

Причём есть разительные отличия множества сочинений и художественной эстетики Дмитриева от творчества упомянутых современных композиторов: его привлекают у излюбленных им поэтов, прежде всего, древнерусские образы и темы. Так, у Бунина Дмитриев избирает отдельные стихи разных лет и составляет на их основе шестичастный цикл симфонии-концерта «Старорусские сказания» (1987). Это взаимоконтрастирующие рассказы о деяниях легендарных богатырей и картины из жизни эпохи Ивана Грозного либо его ближайших преемников. Вот одна из таких картин, привлекающая не только колоритностью исторических деталей, но и особой цветистостью архаической лексики (здесь описана встреча некоего молодого кутилы-купца, или странника, или подгулявшего стрельца с нищим юродивым):

Что ты мутный, светел-месяц?

.....

Не впервой мне, месяц, видеть,

Что окно её высоко,

Что краснеет там лампадка

За шелковой занавеской.

Не впервой я ворочаюсь

Из кружала наглый, пьяный

И всю ночь сижусь от скуки

Под Кремлём с блаженным Ваней.

В хоре на эти стихи (приводимые здесь в сокращении) композитор добавил только одну строку, распеваемую в виде хорового остинатного фона, сопровождающего рассказ героя: «Ваня блаженненький, Ваня убогонький...».

Древнерусская тема разрабатывается и в восьмичастной кантате «Преподобный Савва игумен» (2000) на стихи А.Пушкина и Ю. Кублановского, и в пятичастной хоровой симфонии «Праведная Русь», где от исторических событий и образов Древней Руси, запечатлённых в песнопениях первой и второй частей, переброшены смысловые арки к революциям и трагедиям XX века — это части третья, «Молитва» на стихи С. Бехтеева (из тетради Великой княжны Ольги Николаевны), четвертая — «Осенняя годовщина» на стихи Ю.Кузнецова (здесь подразумеваются осенние трагедии, «кровавые листья» и 1917-го, и 1993-го годов в Москве); наконец финал симфонии, написанный на стихи М.Волошина «Заклинание (от усобиц)» о революции и гражданской войне в России, в которых последние слова совпадают с названием симфонии:

*Из крови, пролитой в боях,
Из праха обращённых в прах,
Из мук казнённых поколений,
Из душ, крестившихся в крови,*

.....

Возникнет праведная Русь.

А завершённая Дмитриевым на рубеже тысячелетий опера «Святитель Ермаген», написанная в основном на стихи Ю. Кублановского, хотя и посвящена событиям 400-летней давности, тем не менее перебрасывает некий мостик, идейно-символическую арку к нашей современности — в частности, в Эпilogue, где в заключительном хоре провозглашена главная идея произведения: «Русь сильна православием. Верой жив человек».

Ещё один пример смыслового сопряжения древнего и современного в музыке Г.Дмитриева — шестичастная симфония-концерт «Китеж всплывающий» на стихи Ю.Кузнецова.

Особого внимания заслуживают новейшие хоровые сочинения Георгия Дмитриева. В 2007 году он завершил работу над объёмной партитурой Литургии св. Иоанна Златоуста в 22 частях. Среди новых партитур — и написанная несколько ранее «Владимирская Богоматерь» для хора и солирующего тенора (2006). Оба сочинения, ещё ни разу не исполнявшиеся, подтверждают неослабевающий интерес

композитора к духовной музыке, созвучной ключевым событиям в историко-культурной эволюции России.

Хор «Владимирская Богоматерь» на стихи из одноимённого стихотворения Максимилиана Волошина — не первое обращение Дмитриева к наследию классика серебряного века (на его же стихи десятью годами ранее сочинён финал симфонии «Праведная Русь»). Новая композиция — уникальный образец музыкального воплощения древнего в современном. В то же время это отклик современного композитора на стихи, рождённые под сильным впечатлением от старинной иконы. Широко известная благодаря чудодейственному неоднократному спасению Руси, она послужила на этот раз источником вдохновения для поэта и композитора как символ защиты от набегов, угроз и нашествий врагов.

По преданию, Москва и вся православная Русь были трижды спасены от вражеских орд по молитвам народа перед чудотворным образом Владимирской Богоматери: в 1395 году — от нашествия татар под предводительством Тамерлана; в 1480 — от войск хана Ахмета и в 1521 — от казанских, крымских и ногайских татар. Ещё раз икона Владимирской Божьей Матери помогла уберечь Москву от врагов в самый драматичный момент Великой Отечественной войны — осенью 1941 года. Когда при наступлении гитлеровских войск на Москву Сталину сообщили о предсказанной святой Матроной Московской (1881 — 1952) возможности чудесного спасения Москвы, по приказу Главнокомандующего Вооружёнными силами СССР специальный самолёт с иконой Владимирской Богоматери на борту облетел границы Москвы; так — благодаря заступничеству Богородицы и покаянным молитвам православных — город и на этот раз был спасён от приблизившихся врагов.

Сама же икона дважды чудесным образом спасалась от неминуемой, казалось бы, гибели: в 1135 году она уцелела при пожаре во Владимирском соборном храме, а в 1237 — осталась невредимой во время татарского нашествия, несмотря на утрату сорванной с неё драгоценной ризы.

Под впечатлением от чудесной иконы М.Волошин написал чуть ли не целую поэму о трагедии России, ввергнутой в революционную стихию 1917 года и гражданскую войну. Возвышенно-светлый и одновременно загадочный Лик Богородицы, представляемый поэтом сначала в описании иконописного изображения, затем показан Волошиным в широком историческом контексте, в повествовании о судьбе самой иконы, в переплетении с историческими вехами святой Руси:

*Образ Твой, над Русью вознесенный,
В тьме веков указывал нам след.
И в темнице — выход потаенный.
Ты напутствовала пред концом
Воинов в сверканьи литургии...
Страшная история России
Вся прошла перед Твоим лицом.*

Через 70 лет после создания волошинского произведения Г.Дмитриев написал одноимённый хор, выбрав из стихотворения только самые эмоциональные строки, родившиеся под впечатлением от образа Богородицы, и оставил «за кадром» многочисленные «исторические» ассоциации. Поэтому, вспоминая известную икону, мы воспринимаем музыкальное произведение как сложный художественный синтез со множеством подтекстов и тайных мистических смыслов — образов визуальных, исторических, музыкальных... Воспетый поэтом Лик Богоматери, её загадочно-глубокий взгляд и стихи, по-новому звучащие в певческих интонациях, позволяют соотносить в слушательском восприятии историческое прошлое России и влиявшую на него чудодейственную силу древней иконы с событиями нашего времени.

Развёртывая тему трудной судьбы России в движении к будущему, Волошин подводит нас к тому, чтобы представить в образе Богородицы «Лик самой России». Композитор же, избрав для музыкального воплощения лишь начало стихотворения, не включил в партитуру последующие его строки с упоминанием имён, событий, так или иначе связанных с образом Богоматери.

Оригинальность трёхчастной хоровой композиции — не только в художественном воплощении образа Богородицы, который редко встречается в музыке на неканонический текст; своеобразны и избранные композитором музыкально-выразительные средства. Доминирующей гармонической краской становится в хоре уменьшённый септаккорд. В каждой из крайних частей он звучит (на разной высоте) 27 раз (!), тогда как других аккордов в тех же частях — только 16. С учётом специфичных гармоний произведения его форму поэтому можно представить не только как репризную трёхчастную, но и как *вариации на один аккорд* (в рамках рассредоточенного цикла), тем более, что именно с помощью уменьшённого септаккорда и аккордовых цепей в пределах уменьшённого звукоряда формируются выразительные оттенки образа. В хоровых распевах слов «щекой припав к щеке» улавливаются тайнообразующие смыслы, присущие Лику

Богоматери и читаемые в Её взоре: тревога и озабоченность, провидение и печаль:

Владимирская Богоматерь

для смешанного хора без сопровождения
(2006)

Ст. М. Волошина

Г. Дмитриев

Lacrimoso
pp *cantabile*

S. Не на тро-не - на Е - ё ру - ке, ле-вой

A. Не на тро-не - на Е - ё ру - ке, ле-вой

Coro

T. Не на тро-не - на Е - ё ру - ке, ле-вой

B. Не на тро-не - на Е - ё ру - ке, ле-вой

5 *cresc.* *ppp*

S. руч - кой об - ни - ма - я ше - ю, - взор во

A. руч - кой об - ни - ма - я ше - ю, - взор во

T. руч - кой об - ни - ма - я ше - ю, - взор во

B. руч - кой об - ни - ма - я ше - ю, - взор во

9

S
взор, ще - кой при - пав к ще - ке, не - от - ступ - но

A
взор, ще - кой при - пав к ще - ке, не - от - ступ - но

T
взор, ще - кой при - пав к ще - ке, не - от - ступ - но

B
взор, ще - кой при - пав к ще - ке, не - от - ступ - но

Иначе говоря, изначально свойственная названному аккорду имманентная фоническая окраска в данном случае обусловила его использование в качестве лейтгармонии. В фонизме доминирующего аккорда и соответствующей ладовой структуре воплощены разные оттенки образа. В строго аккордовом изложении и общем для всех партий моноритмическом рисунке отражено нерасторжимое единство, неразделимость иконописного портрета Богоматери с Младенцем на руках. В то же время своеобразный фонизм лейтаккорда вызывает смешанное чувство сострадания и умиления, любви земной и любви непостижимо высокой, Божественно-небесной.

Переход от хорового воспевания Образа к выражению чувств, рождаемых при Его созерцании, смысловая грань между этими двумя стадиями музыкально-тематического развёртывания подчёркнута передачей мелодии солирующему тенору, поющему в сопровождении хора, интонирующего с закрытым ртом (красочная хоровая педаль). Введением партии солиста тембрально выделяется «речь от автора». Единственная короткая фраза солиста в завершении первой темы появляется дважды (в экспозиции и репризе хора): его реплика «немое — нет ни сил, ни слов на языке...» интонируется *piano* в высоком регистре, выражая затаённое восхищение увиденным небесным светом, струящимся от Божественных Ликов. Этот краткий эпизод отступления от основной нити лирического повествования служит одновременно гранью между экспозицией образа и серединой композиции.

Сменяющимся оттенкам чувств и настроений отвечают в музыке разновысотные варианты проведения новой темы в среднем разделе хора, фактурно уплотняемых в имитационных переключках и наслаиваемых друг на друга то по восходящей, то по нисходящей ли-

нии. Они перетекают друг в друга подобно тому как Лик Богоматери «в пламени молитвы каждый миг как живой меняет выраженье». Причём упоминанию о молитве соответствует здесь аккордовая фактура, ассоциируемая с церковными песнопениями, тогда как воспеванию поэтического образа Богородицы — фактура полифоническая.

Иначе говоря, середина композиции резко контрастирует обрамляющим разделам как по образному строю, так и по тематическому строению, складу хорового письма. Она выделяется среди них, во-первых, полифонизацией ткани и, во-вторых, более ясной и устойчивой тональной ориентацией; в-третьих, стройной закруглённостью симметричной тематической структуры, придающей законченность и уравновешенность форме целого. Последование фактурно-переменных эпизодов образует здесь структуру с чертами зеркальной симметрии, где четырёх проведениям темы в разных голосах (наподобие фугато) отвечает сходный эпизод с темой в обращении.

Последование звеньев в цепи тематически родственных построений дополнено комплексом композиционных средств, чередуемых и взаимодополняемых по принципу контраста (инверсии, имитации), вариантности и тематического прорастания. Наиболее весомо и наглядно в данном случае сочетание техники канонической имитации и цепного соединения зеркально-репризных построений (с привлечением тематической инверсии) по формуле:

A -b....-a....-....V(тема в обращении) —b....-a

Изменчивости образных характеристик интонируемого стиха соответствует динамика тематического развития, тогда как относительной статичности поэтической картины отвечает наибольшая тональная определённости. Поэтому, если тема крайних частей явно тяготеет к тонике b-moll, причудливо извиваясь вокруг неё (но ни разу не утверждая ладовый устой с полной определённой), то срединная тема, наоборот, неоднократно возвращается к тонике g-moll и подтверждает тональный центр абсолютно однозначно. Периодичность повторов минорного трезвучия подкреплена здесь и симметричными рисунками в противодвижении крайних голосов, и сопровождающим это движение тоническим органным пунктом. В целом же схематический план композиции выглядит так:

T (главная тема)--A--b....-a..--V--.b....-a....---T

b-moll.....~/.g-moll.....~.g-moll...~.....b-moll

Отдельные детали и оттенки настроений, улавливаемые в интонациях, уносят воображение в сферу ассоциаций, составляющих обширное семантическое поле для музыкального воплощения в крайних частях хора. Поэтому он завершается не обычной тоникой, а

двуслойной полигармонией из двух септаккордов, с эффектом неустойчивого окончания по типу открытой формы.

Монументальным опусом в группе сочинений Г.Дмитриева, появившихся в XXI столетии, стала Литургия — «Воскресное литургическое пение» (по чину Божественной литургии святителя Иоанна Златоуста) для смешанного хора и солистов в 22 частях на канонические тексты. Одно из песнопений цикла, «Достойно есть», сочинено в 1989 году, остальные — с 2005 по 2007 год. Произведение посвящено памяти Виктора Сергеевича Попова (1934-2008) — выдающегося дирижёра, в течение многих лет возглавлявшего самый большой хор России, состоящий из двухсот певцов — учащихся Московского хорового училища им. А.В.Свешникова и студентов Академии хорового искусства.

Крупномасштабный литургический цикл необычен по стилю и исполнительскому составу: он рассчитан на многочисленный двойной хор, четырёх солистов, и в этом отношении выходит за рамки традиционного пения за богослужением в православной церкви. Цикл вобрал в себя песнопения разной протяжённости. Так, сравнительно короткие четыре части, №№ 18-21 («Благословен Грядый во имя Господне», «Видехом Свет Истинный», «Буди имя Господне», «Слава и ныне») следуют друг за другом в окружении двух широко развёрнутых двухорных; последняя из них, «Многолетны», завершает Литургию, длящуюся в целом около часа.

Необычно в ней, прежде всего, широкое использование, наряду со звучностью смешанного хора, и тембров солирующих голосов, что придаёт объёмной партитуре явные черты концертности. Можно усмотреть в этом желание композитора использовать широкие возможности традиционного жанра для пополнения репертуара светских капелл и для расширения потенциальной слушательской аудитории хоровых вечеров, — желание, согласующееся с оживляющейся динамикой музыкальной жизни России за последние годы².

Включение в партитуру партий солирующих голосов, служащее тембровой персонификации отдельных мелодических линий и обогащению выразительности музыки, хотя и не было изначально характерным для богослужебных песнопений православной церкви, но постепенно становилось всё более заметным в духовном творчестве композиторов серебряного века — С.Рахманинова, А.Гречанинова, А.Кастальского, П.Чеснокова, А.Архангельского, Н.Голованова...³

² Тому способствуют проводимые у нас ежегодные фестивали православной музыки и выступления в концертах некоторых церковных хоров.

³ Примечательно, что Гречанинов, приступая к созданию своей Литургии № 2, раздумывал над тем, что бы в ней следовало сочинить по-новому, и впоследствии вспоминал, что когда

Обновленческая тенденция в сфере традиционных жанров богослужебного пения православной церкви, ярко проявившаяся на рубеже XIX-XX веков, снова выходит на первый план в эволюции стиля и формы церковно-канонических песнопений через 100 лет после начала расцвета в творчестве духовных композиторов серебряного века. И одно из наглядных тому подтверждений — рассматриваемое произведение.

Если Гречанинов в своей Второй литургии ор. 29 обновил традицию песнопения «Символ веры» введением партии солиста, псалмодирующего полный текст на фоне распева хором лишь отдельных слов этого песнопения, то Г.Дмитриев, во-первых, обогащает партию солиста — дьякона или священника, читающего Евангелие, введением *мелодического речитатива* вместо псалмодии, и, во-вторых, расширяет круг песнопений Литургии, предназначенных не только для пения за богослужением, но и для концертного исполнения. Поэтому, если, к примеру, в «Демественной литургии» ор. 79 Гречанинова «Великая ектения» (1) при концертном исполнении пропускается, то в Литургии Дмитриева то же песнопение в обоих случаях (и в храме, и на концерте) звучит полностью, без сокращений.

Особая линия вокально-хорового письма, продолжающая традицию концертного литургического пения, обозначила преемственность в использовании Г.Дмитриевым сольных тембров — от практики, сложившейся у мастеров серебряного века, упомянутых выше. Но если, скажем, в названном «Верую» Гречанинова весь текст поручен солисту, тогда как хору — лишь отдельные слова, то в песнопении «Символ веры» Г.Дмитриева сходное распределение текста по партиям солиста и хора отличает только крайние разделы песнопения (ц. 1, ц. 10-15), тогда как широко развёрнутая середина (ц. 2-9) целиком изложена хоровым *tutti* (без солиста) и завершается кульминационной фразой «Его же Царствию не будет конца», впервые вводимым двуоктавным унисоном и динамически резко подчёркнутым контрастом нюансов *p* — *ff subito*.

В отличие от множества православных ектений, построенных как варианты повторы молитвенного прошения всем хором, у Дмитриева «Начало и Великая ектения» и «Ектения об оглашенных» (1-8)

он «дошёл до <Верую>, ... задумался, что сделать нового, непохожего на то, что сделано было в первой Литургии.<...> Вдруг, — отмечает композитор, — мне пришла оригинальная и вместе с тем очень простая мысль: поручить весь текст “Символа веры” альти, который не поёт, а читает текст, вроде как монастырские канонархи, а хор благоговейным шёпотом оттеняет в простых красках гармонии содержание... с одним словом <верую>, а в конце <исповедую> и <чаю>» (Гречанинов А.Т. Моя жизнь. Нью-Йорк, 1951. С. 84).

строятся иначе, по принципу диалога солиста и хора, поющих поочерёдно и взаимодополняющих друг друга в молитвенных прошениях. При этом певческие возглашения солиста-дьякона (1), разные по протяжённости — от коротких призывных фраз до развёрнутых монологов — отмечены традиционным — простым диатоническим распевом с преобладающим плавным голосоведением и мелодией в характере сольных запевов, типичных для духовных хоров серебряного века. В то же время хоровые мольбы «Господи, помилуй», введённые в краткие двух-трёхтактовые фразы, отличаются сугубой интонационной вкрадчивостью прошений, с подчеркнутой утончённостью мольбы. Вариантно повторяемые на разных тонально-высотных уровнях и гармонизованные в пределах одного и того же полного каданса, эти возгласы молящихся, тем не менее, последовательно варьируются и дополняются различными интонационно-выразительными оттенками — одновременно с нарастанием молитвенной экспрессии, от изначального пения *piano* до кульминационного *forte* (ц. 7).

Одной из самых ярких интонационно-мелодических иллюстраций индивидуального музыкального воплощения «жеста» в музыке (Б.Асафьев) посредством выразительной певческой интонации служат первые же такты Литургии Г.Дмитриева, где в первой фразе солиста «Благослови, владыко» слух отмечает как наиболее запоминающуюся — просительную интонацию нисходящей малой секунды. Выделенная введением хроматизма и подчёркивающая импульс движения, жеста молящегося христианина, эта интонация оказывается **ключевой** для всей ектении (на ней построена и заключительная каденция — последование трезвучий полутонового соотношения $\Pi \text{ } \flat - \text{Т}$ в одноимённом мажоре). Мелодический рисунок медленного, постепенно-неуклонного ниспадания первой молитвенной фразы семантически соответствует здесь коленопреклоненному обращению к Всевышнему, либо символизирует поклон, выражающий сугубое внимание при слушании священных текстов на богослужении.

Мотив дьякона сразу же подхватывает и многократно повторяет хор в распевках «Господи, помилуй», причём гармонизация смиренной молитвы — как в главной тональности *h-moll*, так и в других строях, чередующихся по ходу развёртывания тематизма, сопровождается в хоровом многоголосии хроматическим аккордом, красочно выделяющимся среди строго диатонических оборотов:

1 В том же темпе

1 Ми - ром Гос - по - ду по -

B. solo - мо - лим - ся. О

S. Гос - по - ди, по - ми - луй.

A. Гос - по - ди, по - ми - луй.

T. Гос - по ди, по - ми - луй.

B. Гос - по - ди, по - ми - луй.

В другой ектении (8) более широкие молитвенные фразы (по четыре такта в каждой) отличаются большей тонально-гармонической вариативностью, связанной с тональной перекраской каданса, модулированием из минора в мажор (с-moll — Es-dur или с-moll — C-dur). В итоге молитва, распетая преимущественно в с-moll, завершается всё же в одноимённом мажоре, с кадансом, красочно уплотняемом заключительной тоникой с секстой («Аминь»).

Иначе, в напевно-лирическом образном ключе композитор вводит сольные тембры в четвертой части Литургии: «Песнь Господу Иисусу Христу» исполняется хором с насыщенным переменным многоголосием, иногда дополняемым группой солистов. Первые и последние слова Песни интонируются солирующим сопрано («Единородный Сыне и Слове Божий, Бессмертен Сый, спаси нас»: начало — в сопровождении хорового вокализа), а в середине фраза «непреложно вочеловечивайся» тембро-гармонически и регистрово многократно перекрашивается, последовательно проводимая у солирующих сопрано, тенора, альты (меццо) и, наконец, у басов в октавный унисон (снова на фоне хорового вокализа — ц. 2).

Другая особенность нового сочинения — введение в многочастный цикл, помимо однохорных, ещё и семи крупных *двухорных песнопений* (из них три — 2, 3 и 5 — с участием солистов), занимающих в совокупности одну треть циклического опуса. В рамках исторической эволюции музыкально-литургического цикла это явная примета его значительного фактурно-динамического обновления, соответствующего особой торжественности праздничных служб, для которых и предназначается партитура. Определённая тенденция в развитии литургийного жанра обнаруживается при сопоставлении с более

ранними произведениями. Если, например, Литургия П.Чайковского отмечена типичным для церковной музыки его времени очень простым музыкальным языком, повсеместным гармоническим складом и доминированием четырёхголосия, то в эпоху серебряного века эти характеристики изменяются. В Литургии Рахманинова обновляется не только гармония, но и мелодика, иногда утончённо хроматизированная (как в «блаженных» — «Блажени алчущии...»), и фактура, включая двухорное изложение в трёх песнопениях из двадцати.

У Г.Дмитриева же в Литургии двухорных песнопений уже семь, причём из них три включают также и партии солистов. В этом проявился возросший интерес композитора — впервые в его творчестве — к многохорному изложению, последовательно культивировавшемуся в православной музыке: сначала в партесных концертах русского барокко (Н.Дилецкий, В.Титов, Н.Калашников) и позднее — вплоть до концерта классицистского (М.Березовский, Д.Бортнянский, А.Ведель). Обращение современного мастера к технике двухорного письма представляет собой попытку возобновления давней традиции, опиравшейся, с одной стороны, на опыт мотетов и концертов эпохи итальянского Возрождения (Джованни и Андреа Габриэли), а с другой — на достижения упомянутых отечественных мастеров⁴.

Полихорность или **двухорность** исполнительского состава не только разнообразит типы контрастов внутри отдельных песнопений и циклической композиции в целом, обогащает выразительные возможности певческого искусства, но и способствует умножению используемых композитором приёмов акустического расширения, углубления, объёмного увеличения пространственного диапазона звучания.

Переключки пространственно разделённых хоров (в том числе поющих на разных клиросах соборного храма) применяются Дмитриевым по-разному, хотя и с неизменным ярким эффектом заполнения звучением широкоохватного пространства. В одних случаях этот эффект создаётся посредством хорового эха (приём, идущий ещё от школы мастеров старинной нидерландской полифонии, в частности, О.Лассо), в других — переключки клиросов в Литургии Дмитриева при повторениях интонируемого слова сопряжены с варьированием не только высоты и мелодической интервалики, но и ритмики отдельных мотивов напева.

⁴ Двухорный состав использовался также в некоторых светских сочинениях Г.Свиридова («Душа грустит о небесах», «У берега зелёного», «Эхо» и др.) и В.Рубина (Концерт для хора, духовный цикл «Светлое Воскресение»).

Так, в процессе тематического развёртывания уже в начале Литургии (ц. 1) возникают зоны непостоянного метра, отмеченные метроритмическими сдвигами и перебивками в рамках вариантных видоизменений мотива. Складывается своеобразная метроритмическая игра, при постепенном возвышении мотива (в пределах восходящей секвенции), и сменяемая динамическим *crescendo* одновременно с уплотнением фактуры благодаря слиянию обоих хоров в одновременном звучании.

Наиболее примечательны и значимы в новой Литургии примеры сочетания двуххорной фактуры и дополняющих её солирующих голосов, — сочетания, способствующего созданию ярчайших художественных эффектов. Так, в двуххорном «Благослови, душе моя, Господа» (№ 2) с самого начала звучит развёрнутый запев солирующего тенора а *carpella* с последующим хоровым подхватом и аккордовой вариацией темы, дополненной дублировками с зеркально-симметричным противодвижением двух пар голосов. А в третьем песнопении «Аминь, Слава и Хвали, душе моя, Господа» (3), тоже двуххорном, солирующее сопрано выступает совсем в иной роли, выполняя функцию светло-красочного подголоска, придающего полновесной хоровой ткани характер лёгкости, полётности в необозримом небесном пространстве.

В данном случае удачно опробована ещё одна тембральная новинка, позволяющая выделить **ключевое слово «Господь»**. Этому способствует, во-первых, «висячий» тон (изредка и едва заметно, плавно смещаемый на секунду вверх или вниз) и, во-вторых, высокий тембр солирующего голоса (как бы выросшего из многоголосия) на фоне хора, размеренно «маркирующего» каждый слог интонируемого текста (ремарка *staccato sempre simile*). Высокий выдержанный тон, функционирующий подобно органному пункту, перемещённому из низкого в верхний регистр, звучит в то же время как светлый, едва слышный издалека подголосок, либо как глас невидимого херувима, доносящийся очень тихо от высоко поставленного Престола Божия: солистка поёт *pianissimo* с противоположного хору клироса, усиливая тембровый и динамический контраст эффектом пространственно-акустической разделённости голосов.

При этом возникает дополнительная музыкально-игровая ситуация: когда то один, то другой хор перенимают поочерёдно распев музыкально-вербальной фразы, одновременно и сольная партия передаётся певице на другом клиросе, то есть сразу все участники исполнительского ансамбля как бы меняются местами в замкнутом акустическом пространстве. Такие пространственные «рокировки» происходят регулярно на протяжении всей композиции, создавая ил-

люзию взаимного свободного перемещения голосов в воображаемых заоблачных космических эмпирях.

Композитор по-своему использует и развивает здесь выразительные средства напевной аккордовой речитации: приём хорового псалмодирования на одном аккорде сочетается с чередованием в хоровых партиях различных вокальных штрихов: отрывистое скандирование интонируемых слов всем хором при равнодольном ритмическом рисунке периодически сменяется напевной вокализацией (*piu cantando*). Монотонные отрезки аккордового речитатива прослаиваются более мелодичным пением с преимущественно поступенным голосоведением (как в старинных роспевах). Эпизодически возникают цепочки постепенно расширяющихся мелодических интервалов, включая скачки (не более квинты), с выразительной интонационной акцентировкой ударных слогов.

Итак, в исторической эволюции музыкальных стилей включение полихорности (двухорности) в систему выразительных средств современного хорового искусства примечательно вдвойне: оно, во-первых, подчёркивает значимость этого приёма, органично встраиваемого в одну из тенденций современного композиторского творчества (Г.Свиридов, В.Рубин, К.Пендерецкий), а во-вторых, перекидывает рельефную арку к нашему времени от западноевропейского ренессансного и более позднего — русского партесного — хорового концерта, а также от двухорных песнопений Литургии С. Рахманинова, Всенощной и «Страстной седмицы» А. Гречанинова, его же кантаты «Хвалите Бога», кантаты Танеева «По прочтении псалма» и некоторых композиций П. Чеснокова. В них отчетливо проявились черты торжественно-монументального стиля **русского хорового неobarocko**, характерные для Новой московской школы в отечественной духовной музыке серебряного века.

Стиль этот по существу возрождает концертный принцип многохорного письма (здесь — в двухорном варианте), соответствующий древнему типу антифонного пения при двуклиросном расположении хоров. Вместе с тем, данный стиль отнюдь не является подражанием старинным стилям и представляет собой качественно новый, оригинальный синтез компонентов, по отдельности (или вместе) принадлежащих разным эпохам и странам: мелодики в духе древнерусских роспевов, сотканной из архаизированных и цитируемых древних попевок; фактуры барочно-концертного типа и современной индивидуализированной гармонии, функционирующей преимущественно в пределах своеобразно трактованной композитором мажорно-минорной системы.

Все эти признаки налицо и в концертном вокально-хоровом письме Литургии Г.Дмитриева.

С учётом предпринятого выше анализа выясняется, что оба новых сочинения Георгия Дмитриева продолжают творческие искания мастера в избранном им музыкально-стилевом русле и органично вписываются в исторический процесс непрерывного художественного обновления и идейно-образного обогащения православной духовной музыки.

Примечательно, что повышение интереса к духовному миру выдающихся личностей на рубеже тысячелетий было характерным, естественным и закономерным не только для композиторского творчества, но и для отечественной публицистики, литературоведения, театрального искусства. Именно тогда появились, например, такие проблемные книги как «Духовный путь Пушкина» *Б.А.Васильева* (М., 1994), «Православный писатель и патриот Н.В.Гоголь» *В.Марченко* (М., 1998). В данном художественно-историческом контексте и рассмотренные новые партитуры Г.Дмитриева продолжают важное направление, сложившееся в его творчестве за последнюю четверть века и ставшее для него магистральным.

Обращение к древнерусской тематике, как уже отмечалось, было характерным для целой группы современных русских композиторов, особенно после 1000-летия Крещения Руси (1988) — К.Волкова, А. Ларина, А. Королева, В. Генина. Однако у Георгия Дмитриева, пожалуй, как ни у кого другого из его современников, такие опусы, начиная с оратории «Из “Повести временных лет”» и крупных сочинений 1990-х годов, посвящённых Н.Гоголю, Савве Сторожевскому, патриарху Ермогену, митрополиту Филиппу и другим святым праведникам, равно как и партитур на церковно-канонические тексты, включая монументальную Литургию, — обретают **новое качество** и в совокупности объединяются в большую тему особого пути, исторической судьбы России. В настоящее время эта тема фактически стала в его творчестве главной. По-своему преломляя и обобщая искания нескольких поколений отечественных писателей, поэтов, религиозных философов, композитор интуитивно находит собственное, индивидуальное выражение в музыке глубинного смысла, сути Русской Идеи.

В данном русле, в череде оригинальных воплощений «духовного национального характера» развивается в XXI столетии творчество Георгия Дмитриева.