(cc) BY

Кузякина Татьяна Ивановна
преподаватель
БУПО «Нижневартовский социально-гуманитарный колледж»
г. Нижневартовск, ХМАО – Югра

ДУХОВНЫЙ РЕНЕССАНС РУССКОЙ МУЗЫКИ РУБЕЖА XXI ВЕКА

***Аннотация**: в статье поднимаются вопросы, связанные с возрождением русской духовной традиции. Автором исследуется творчество знаковых фигур современных композиторов, а также осуществляется поиск взаимопроникновения светской и церковной сфер культуры и глубокое их переосмысление.*

***Ключевые слова**: десакрализация, новое сакральное пространство, авторское духовно-музыкальное сочинение, техника Tintinabuli.*

Чем характеризуется настоящее время после богатого на вершинные достижения русской академической музыки XX века? Обратимся к фигуре известнейшего композитора – Альфреда Гарриевича Шнитке (1934–1994). Религиозное направление его творчества раскрывает в своей работе А.И. Демченко [2]. Ранний этап творчества композитора автор статьи называет периодом «завуалированной сакральности» или «опосредованного воплощения культовых канонов». Однако и в это время вышло произведение, отвечающее литургической традиции – «Реквием» (1975). С середины 1980-х годов возникавшие произведения «…часто опирались на ресурсы культового пения, которое истолковывалось в самой широкой шкале эмоционального спектра. На одном полюсе это могла быть аскеза полной отстраненности, на другом полюсе – страстная исповедь и экстатическое стремление страждущего духа найти для себя точку опоры, обрести веру в жизнь» [2, с. 79]. Крупнейшими вехами творчества композитора стал написанный в 1985 году Концерт для хора a capella на стихи Григора Нарекаци. По мнению А.И. Демченко, он «…открыл для отечественного искусства линию заново возрождаемой духовной музыки. После него произведения, связанные с

религиозной тематикой, создавались все более широким потоком, что воспринималось как знак нравственного перелома после многих десятилетий насильственно насаждаемого атеизма» [2, с. 79]. Принципиальное значение этого произведения Шнитке состоит в том, что если ранее он ориентировался на культовые сочинения И.Ф. Стравинского «западного наклонения», то «…теперь он исходил из обобщенно воспринятого канона русского православия (в их числе литургические опусы Рахманинова), но претворенного по своему интонационно-гармоническому языку…» [2, с. 79]. Вехой в религиозном творчестве композитора стали «Стихи покаянные» (1988), написанные в год тысячелетия крещения Руси. Главная их особенность состоит в том, что они написаны на подлинные тексты русского памятника XVI века, относящегося к временам «церковнославянской архаики». В первой половине 1990-х годов вышли два последних сочинения Шнитке на литургической латыни: Agnus Dei для двух сопрано, женского хора и оркестра (1991) и Lux Aeterna для хора и оркестра (1994). Трудно не согласиться с выводом автора публикации: «…произведения Шнитке, пожалуй, в наибольшей степени обозначили ситуацию духовного ренессанса русской музыки рубежа XXI столетия» [2, с. 80].

Одним из вершинных произведений Арво Пярта (род. 1935) является «Песнь Силуана» (1991). Силуан – один из русских святых XX века, введенный в круг сознания православных людей его учеником – Софронием (Сахаровым). В свою очередь, А. Пярт был духовным сыном старца Софрония. Композитор соединяет в своем творчестве принципы как западного, так и восточного, православного средневекового музыкального мышления. Сам текст – записки Силуана – выдержан в покаянном «радостнотворном» плаче, утраченном современными православно верующими. Пярт использовал в своем сочинении особую музыкальную технику, названную Tintinabuli. Музыковед В.Н. Грачев выводит эту технику из западного органума и восточного (византийского) исона – исторически первой формы многоголосия, сводящегося к двум голосам. Постоянный низкий звук сочетается с изменчивым высоким, порождая в слушателе особое бла-

гоговейное настроение. Изобретение А. Пярта состоит в использовании в качестве исона не одного голоса, а трезвучия, что значительно меняет всю звуковую картину, поскольку низкий голос перемещается, «скользит» по трезвучию. Названный автор отмечает: «По степени достоверности молитвы музыка Пярта приближается к музыке церкви, но не становится ею. Это келейная молитва за весь человеческий род, как молился и сам старец Силуан» [5, с. 374]. Сочинение А. Пярта – чисто инструментальное, оно явно направлено на поиск взаимопроникновения светской и церковной сфер культуры. Отсюда и резюме-комментарий, с которым можно согласиться: «Музыка Пярта ищет эти переходные формы, в частности, на путях возвращения к древнейшей традиции» [5, с. 375].

Третьей знаковой (на наш взгляд) фигурой в возрождающейся российской духовной музыке, если не в сугубо композиторском, то в философско-музыковедческом плане является Владимир Иванович Мартынов (род. 1946). Именно он ввёл понятия «новое сакральное пространство», «новая сакральная музыка», которые многие оспаривают, но ничего лучшего не предлагают. Самый главный признак этой музыки состоит в том, что она духовно-религиозная, но не богослужебная.

Круг авторов, относимых к «новой сакральной музыке», впечатляющий: от более маститых (в том числе по возрасту), таких как Г. В. Свиридов (1915–1998), Э.В. Денисов (1929 – 1996), В.В. Сильвестров (род. 1937), С.А. Губайдуллина (род. 1931), Н.Н. Сидельников (1930 – 1992) до более молодых сочинителей нового поколения. Впечатляющий перечень композиторов «духовной волны» приводит в своей монографии о русской духовной музыке XX века Н.С. Гуляницкая: С. Беринский, С. Бобринский, К. Волков, А. Ларин, В. Рубин, В. Ульянич, О. Янченко и др. [1, с. 298–336]. Их творчество разнообразно, но в одном отношении сходно: их музыка не литургическая или богослужебная, а относится к направлению указанного выше типа – авторским духовно-музыкальным сочинениям. Основная цель Мартынова – «постараться расширить сакральное пространство, существующее в литургии, за пределы ее… утерявшие церковность, области времени и пространства <…> Это связано с десакрализацией культуры, всего

нашего пространства, времени, быта, социума. Новое сакральное пространство – это не претензия… на какую-то новую религию или новые формы богослужения. Это собирание камней разрушенного Иерусалима» [3, с. 81]. Многое создано им на основе григорианского хорала, высоко им ценимого… поражает… полная свобода использования средств реставрации «сакрального пространства». М.И. Катунян не случайно заканчивает свою статью о Мартынове сравнением его творческой технологии, да и всего направления, с «игрой в бисер», о которой писал когда-то Г. Гессе, предрекавший превращение «высокого» искусства и культуры в замкнутый анклав, не связанный с жизнью «народных масс». Многие опусы композитора заслуживают специального анализа, что и делает Н.С. Гуляницкая относительно «Апокалипсиса» (1991) [1, с. 319–326]).

Появление данного направления есть этическая и просветительская задачи, свидетельство стремления нового поколения представителей высокой музыки к глубокому переосмыслению духовной культуры, стремления к более углубленной, утонченной религиозной духовности в постсекулярном российском обществе. К началу XXI столетия русская культура, в частности русская музыка, оказалась способной дать ответ на углубляющийся кризис западной цивилизации, втянувший в свою орбиту все планетарное сообщество.

Список литературы

1. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века [Текст]: Монография / Н.С. Гуляницкая. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 430 с.

2. Демченко А.И. Religio в музыке Альфреда Шнитке [Текст] / А.И. Демченко // Обсерватория культуры. – 2010. – №6. – С. 76–80.

3. Катунян М.И. Пение, игра и молитва: григорианский кантус в произведениях Владимира Мартынова [Текст] / М.И. Катунян // Обсерватория культуры. – 2010. – №4. – С. 80–86.

4. Ковалев А.Б. Авторское духовно-музыкальное произведение: специфика жанра [Текст] / А.Б. Ковалев // Обсерватория культуры. – 2015. – №5. – С. 89–93.

5. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки [Текст]: Учебное пособие в двух частях / В.В. Медушевский. – М.: Композитор, 2014. – 632 с.