


16+

2949-3277

ИСКУССТВО ВЕДЕНИЕ





Электронный научно-методический журнал «ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ» издаётся с 2021 года. В нем публикуются оригинальные научные статьи с актуальными исследованиями в области истории и теории искусства, культуры и смежных им дисциплин. Основные темы, рассматриваемые в издании, связаны с изучением, историческим и культурологическим анализом памятников изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитектуры, музыкальных, литературных и театральных произведений.

Редакция журнала в своей деятельности руководствуется принципами научности, объективности, информационной поддержки наиболее значимых профильных исследований, соблюдения норм издательской этики.

Редакция оставляет за собой право отклонения статей, не соответствующих требованиям предоставления материалов. Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов публикуемых статей.

Авторы несут полную ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не несет ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

Опубликованные материалы не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции.

КОНТАКТЫ

Учредитель: Дмитрий А. ПОТАПОВ
Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций 11.07.2023
Номер свидетельства ЭЛ № ФС 77 – 85578
Издательство: НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «УНИВЕРСУМ»
ИП ПОТАПОВ ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
ОГРНИП 322774600144719
ИНН 332806803501
Почтовый адрес: 125167, г. Москва, Красноармейская ул., 9-101
Телефон: +7(906) 063-52-26
Веб-сайт: [https:// art-jornal.ru](https://art-jornal.ru)
Электронная почта: dimacreator@mail.ru

CONTACTS

Founder: Dmitry A. POTAPOV
The Journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications 11.07.2023
Certificate number ЭЛ № ФС 77 – 85578
Publishing house: RESEARCH CENTER «UNIVERSUM»
IP POTAPOV DMITRY ALEXANDROVICH
OGRNIP 322774600144719
TIN 332806803501
Postal address: 125167, Moscow, Krasnoarmeyskaya St., 9-101
Telephones: +7(906) 063-52-26
Web-site: [https:// art-jornal.ru](https://art-jornal.ru)
e-mail: dimacreator@mail.ru

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

HTTPS://ART-JOURNAL.RU

ВОЛКОВА ПОЛИНА СТАНИСЛАВОВНА



Доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А.И. Герцена, член Союза композиторов России, музыковед, автор многочисленных монографий, учебных пособий и публикаций по проблемам философии образования, искусствоведения, культурологии, психолингвистики и социологии.

VOLKOVA POLINA STANISLAVOVNA, Doctor of Art Criticism, Doctor of Philosophical Sciences, Professor of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia, Member of the Union of Russian Composers, Musicologist, author of several monographs and scientific publications on issues related to educational philosophy, history of art, psycholinguistics, cultural studies and sociology.

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

ПОТАПОВ ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ



Кандидат педагогических наук, доцент, заместитель Главного редактора журналов «Искусство и образование», «Bulletin of the International Centre of Art and Education», «Антропологическая дидактика и воспитание».

Potapov Dmitry Aleksandrovich, Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor, Deputy Editor of the «Art and Education» journal, «Bulletin of the International Centre of Art and Education», «Anthropological didactics and upbringing» journal.

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ



АЛЯБЬЕВА АННА ГЕННАДЬЕВНА, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке.

ALYABYEVA ANNA GENNADIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute.



АРТЁМОВА ЕВГЕНИЯ ГЕОРГИЕВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства Института культуры и искусств МГПУ.

ARTYOMOVA EVGENIYA GEORGIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Music Art Study department of the Moscow Institute of Culture and Arts MCU.



ЗАЙЦЕВА МАРИНА ЛЕОНИДОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и аналитической методологии Академии им. Маймонида РГУ им. А.Н. Косыгина.

ZAYTSEVA MARINA LEONIDOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of musicology and analytical methodology of the Maimonides Academy institute of the A.N. Kosygin Russian State University.



КОМАРНИЦКАЯ ОЛЬГА ВИССАРИОНОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов МГК им. П.И. Чайковского.

KOMARNITSKAYA OLGA VISSARIONOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of interdisciplinary musicological studies of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory.



МОЗГОТ СВЕТЛАНА АНАТОЛЬЕВНА, доктор искусствovedения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена.

MOZGOT SVETLANA ANATOLIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia.



ПОРТНОВА ТАТЬЯНА ВАСИЛЬЕВНА, доктор искусствovedения, профессор кафедры искусствovedения Института искусств РГУ им. А.Н. Косыгина.

PORTNOVA TATYANA VASILIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of Art History of the Institute of Arts of the A.N. Kosygin Russian State University.



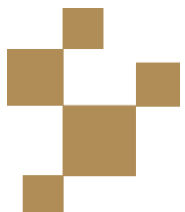
СКОРОБОГАЧЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА, доктор искусствovedения, профессор кафедры всеобщей истории искусства РАЖВиЗ Ильи Глазунова.

SKOROBOGACHEVA EKATERINA ALEKSANDROVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the General history of art Department of the Ilya Glazunov Russian Academy of painting, sculpture and architecture.



ЭЛКАН ОЛЬГА БОРИСОВНА, доктор искусствovedения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств СПбХПА им. А. Л. Штиглица.

ELKAN OLGA BORISOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Social studies and History of art department of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Артёмова Е.Г.

ТИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В ДУХОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЯХ
ПЕТЕРБУРГСКИХ КОМПОЗИТОРОВ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

6

Терновая Л.О.

ЦЕННОСТЬ ЖИВОПИСНЫХ «ЗАЛОВ СЛАВЫ» ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ
РЕАЛЬНОСТИ

16

Малацый Л.В.

КАРИНЫ КРЕСТЬЯНСКОГО БЫТА В ЖЕНСКИХ ХОРАХ С СОПРОВОЖДЕНИЕМ
П.Г. ЧЕСНОКОВА

28

Кукура Н.П., Грибкова О.В.

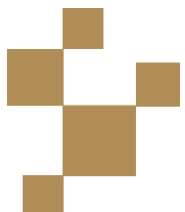
ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ У ХРИСТИАН

38

Горюнова О.С.

«ТВОРЕНИЕ ПАРФЕНИЯ...»: ТЕКСТЫ ИОАННА ГРОЗНОГО В МУЗЫКЕ Ю. М. БУЦКО

46



CONTENTS LIST

ARTEMOVA E.G.

**TYPES OF ORGANIZATION OF MUSICAL SPACE IN SPIRITUAL CHANTS OF ST. PETERSBURG
COMPOSERS AT THE TURN OF THE 19TH–20TH CENTURIES**

6

TERNOVAYA L.O.

THE VALUE OF PICTURESQUE “HALLS OF FAME” FOR THE STUDY OF SOCIAL REALITY

16

MALATSAY L.V.

**PICTURES OF PEASANT LIFE IN WOMEN’S CHOIRS ACCOMPANIED BY P.G.
CHESNOKOVA.....**

28

KUKURA N.P., GRIBKOVA O.V.

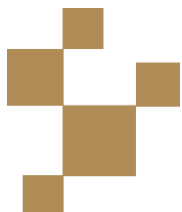
HISTORY OF THE CHRISTIANS SINGING TRADITION: THE ORIGIN AND DEVELOPMENT

38

GORYUNOVA O.S.

**“THE CREATION OF PARTHENIUS ...”: THE TEXTS OF IVAN THE TERRIBLE
IN THE MUSIC OF YURY BUTSKO**

46



Артёмова Е. Г.

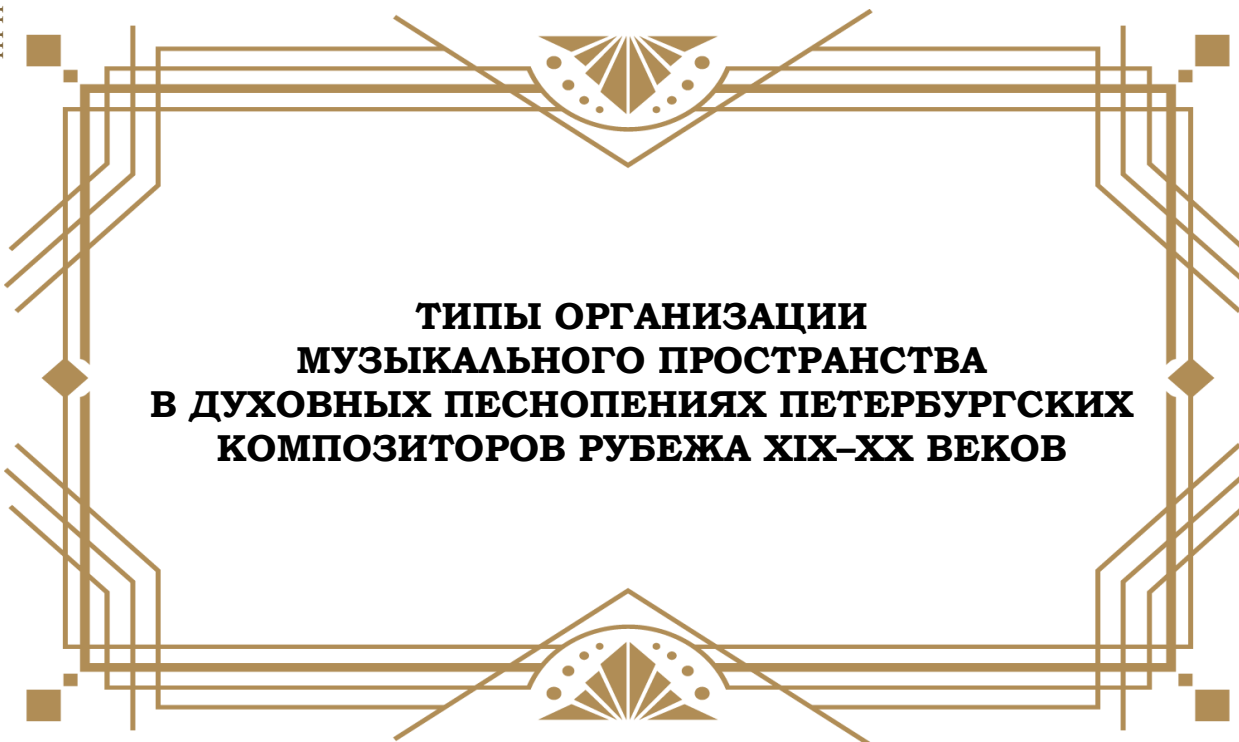
доктор искусствоведения,

профессор департамента музыкального искусства

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: e_art@mail.ru



**ТИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ
МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА
В ДУХОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЯХ ПЕТЕРБУРГСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ**

Аннотация. Статья посвящена исследованию многоголосия в духовно-музыкальных опусах композиторов Нового направления, сложившегося на рубеже XIX–XX веков. Проводя исторический анализ, автор описывает принципы нового хорового многоголосия и сравнивает принципы фактурной организации в песнопениях петербургской и московской школы. Это позволяет более детально раскрыть особенности развития многоголосия у петербургских композиторов, которые добиваются интересных художественных результатов, соединив традицию и современность в авторских интерпретациях богослужебных жанров.

Ключевые слова: многоголосие, организация, музыкальное пространство, хоровая фактура, петербургский, московский, Новое направление.





расочность и художественное богатство нового стиля духовной музыки, образовавшегося на рубеже XIX–XX веков, стали результатом применения новых приемов музыкальной композиции, изучением которой занималось не одно поколение исследователей. Среди них особое место занимали приемы освоения многоголосного пространства, уже в то время нашедшие отражение, как в теоретических разработках, так и в практической композиции.

Представители Нового направления, противопоставляя новую духовно-музыкальную композицию хоральному четырехголосному «шаблону» XIX века, который исследователь И. Гарднер относит к «петербургскому» стилю, пришли к многообразию фактурных решений церковных песнопений, объединенных общими принципами. Эти принципы были сформулированы тогда же в теоретических заключениях Лисицына, Компанейского, Никольского и др. Как писал Лисицын, ссылаясь на выражение Никольского, прозвучавшее на Первом Всероссийском съезде регентов в Москве в 1908 году, композиторы рассматривали хор как «родного брата оркестра» [5].

Термин «тембризация», введенный Никольским в его статье «К вопросу о новых путях в области хоровой композиции», отразил суть новой эстетики понимания многоголосия, объединив характерные художественные приемы работы с фактурой многоголосного пространства [7]. В сопоставлении с оркестровой инструментовкой Никольский понимал хор как «богатейший ансамбль, содержащий в себе до полутора десятка разных тембров, имеющих каждый свой особенный и яркий колорит» [там же]. По замечанию исследовательницы его творчества Л.В. Малацай, он мыслил хор как «многообразие в единстве: многообразие звучания чистых тембров и их выразительных сочетаний и мощных многоголосных аккордов хорового tutti» [5, с. 43]. В этом определении, на наш взгляд, выявлен фундаментальный принцип композиторского мышления рубежа XIX–XX века в освоении многоголосного пространства.

Понятие «тембризации» соединило на новом уровне слышания темброво-красочной стороны хора одnogолосную каноническую традицию, воплощенную в унисонном «мелодическом» пении, и «гармоническое» пение, вобравшее в себя более чем двухсотлетний опыт хоровой классической композиции.

Принципы нового понимания хорового многоголосного пространства, изложенные Никольским, сведены Гуляницкой к следующему:

- хор – «богатейший ансамбль», оркестр человеческих голосов, обладающий определенными тембровыми свойствами;
- «тембризация» (некий аналог «инструментовки») – это процесс создания хоровой партитуры, в которой задействовано 11–12 тембров

(для смешанного хора для мужских и женских голосов) или 15–16 (при составе хора из мужских, женских и детских голосов);

– хоровая партитура – новый тип записи, где каждая партия имеет 2–3х-строчную нотацию (всего 10–12 партий) и представляет собой картину тембровой «инструментовки» (партитура – дело автора, но и дирижер должен принять участие в ее корректировке);

– художественный результат нов и перспективен: «Это влило бы в хоровую сущность новые живительные соки. Подспудные сокровища колористически распустились бы пышным цветом, ставши явным со всей их красотой и очарованием» [2, с. 104-105].

Тембровый образ духовных песнопений в Новом направлении стал мыслиться как «художественные сочетания голосов, хоровые созвучия, меняющиеся в плотности и красках в процессе становления музыкального текста; как палитра звукообразов, рисующих музыкально-колористическую картину по канве вербального текста» [там же, с. 103].

Идея тембризации в композиторском творчестве тесно связана с разработкой многоголосной фактуры, в которой задействованы принципы русского народного многоголосия, имевшего единый корень происхождения с древним духовным песнетворчеством: подголосочное, а часто и гетерофонное «плетение», выявляющее энергию первоисточника либо авторской мелодии, характерные для народной традиции приемы противопоставления соло и хора, запева и подхвата, исонов и органных пунктов и др.

Используя тембризацию для раскрытия в многоголосии смыслового содержания, лежащего в основе канонического музыкального материала (текстового либо текстово-мелодического), композиторам удалось извлечь из первоисточника удивительные по эмоциональному и художественному воздействию краски. Примеры таких художественных результатов многочисленны в творчестве московской школы.

Говоря о темброво-фактурном решении, исследователи неизбежно возвращаются к фигуре Кастальского, виртуозно овладевшего техникой распределения плотности звучания в сонорном пространстве, для которого гласовая мелодия всегда является источником темброинтонирования¹, а гармонизация песнопений тесно связана с их природой, жанром и функцией. Применяемая композитором техника передачи обиходной мелодии из голоса в голос, «расцвечивающая» напев новыми тембровыми красками и отражающая в подголосках его интонационные «блики», послужила образцом для многих композиторов: подобные примеры встречаем в духовной музыке Чеснокова, Никольского, Рахманинова.

В опусах петербургских композиторов также обнаруживаются выдающиеся образцы темброво-фактурных решений.

¹ Термин Н.С. Гуляницкой

На протяжении почти полувека, начиная от композиторских опытов преподавателей Петербургской капеллы в бытность управления ею Балакиревым, Львовского, Архангельского, прослеживается определенная динамика в направлении более смелого освоения многоголосного пространства авторских песнопений. В целом эта динамика имеет вектор от хоральной «квартетности» петербургской, капелльской школы в ряде опусов Азеева, Копылова, Архангельского к темброво-фактурному раскрепощению в духовной музыке Лядова, Компанейского, Лисицына, Панченко, Черепнина, Извекова. В творчестве последних наиболее показательно применяются принципы темброво-фактурного освоения хорового пространства, отличающие известные сочинения московских композиторов. В целом у петербуржцев более интересные фактурно-тембровые решения в большей степени отличают авторские сочинения, хотя некоторые переложения Римского-Корсакова, Компанейского, Извекова также содержат яркие образцы хоровой «тембризации».

Хронологически первые интересные примеры тембровой разработки пространства из петербургских духовно-музыкальных опытов даны Н.А. Римским-Корсаковым в некоторых его сочинениях и переложениях. Показательна Херувимская песнь № 5 A-dur из третьего сборника песнопений композитора под ред. Е.С. Азеева: звучание, полученное путем тембрового заполнения пространства от прозрачных сопрано к хоровому tutti и окрашенное колоритом терпких задержаний, подобно неземному свету, «сходящему» с небес.

Подобный прием заполнения хорового пространства от верхних голосов к хоровому tutti, как развивающий, использует также А.К. Лядов внутри песнопений № 1 (рождественская стихира) и № 9 (воскресный причастный стих) из цикла «Десять переложений из Обихода».

Интересный образец «стереофонического» заполнения пространства дал Римский-Корсаков в своем двухорном концерте на третий глас греческого распева «Тебе Бога хвалим», где в основе многоголосного развития лежит тонкая темброво-интонационная разработка, а чередование отдельных тембровых групп и tutti создает динамику музыкальной драматургии. В других переложениях Римского-Корсакова также приемы «тембризации» занимают ведущее место. Это свойство его переложений особо подчеркивал Н. Компанейский: «Различные степени сгущения и наслоения голосовых красок сообщают этим церковным песням колорит чисто русского народного хора» [4, с. 840].

Компанейский также особенно тщательно подбирал приемы многоголосных обработок в древних напевах – изучая первоисточник, он обнаруживал в нем «сложный орнамент, узор, состоящий из крупных больших букетов, полных жизни, неудержимого ритмического стремления». Херувимская песнь на знаменный распев Компанейского –

образец особенно чуткого обращения с напевом. В многоголосном пространстве этого песнопения раскрыта синергия характерных особенностей древней мелодии. Первые строфы знаменной Херувимской решены как последовательное тембровое нарастание: в первой – от антифона верхних голосов к туттийному заполнению, во второй – от антифона нижних. Третья строфа – «Всякое ныне житейское отложим попечение» – поручена четырехголосию мужских голосов на pp с дальнейшим подхватом всем хором. Во второй и третьей строфах композитор «вычленяет» унисоном один из самых прихотливых и повторяющихся мотивов Херувимской. Контраст верхних и нижних групп голосов, непременно присутствующий либо внутри построений Херувимской, либо между ними и символизирующий горний и земной миры, достигает наивысшей точки в следующем разделе песнопения – «Яко да Царя всех подыmem». Здесь мощному запеву (f) баса-головщика, последовательно подхваченному всеми басами, а затем и тутти, отвечает тихое (pp) «ангелоподобное» пение верхних голосов; затем вновь ярким контрастом включается удвоенный бас и пышный туттийный ответ, подготавливающий развернутый заключительный «аллилуарий» – великолепную кульминацию песнопения. Интересно фактурное решение последней строфы «Аллилуия» – один из оригинальнейших образцов многоголосного слышания знаменного распева композитором: мелодия в этом построении органично вплетается в вязь близких ей подголосков, она разворачивается, как и в первой строфе, на фоне нисходящего тембрового заполнения от верхних голосов к роскошному, доходящему до восьми голосов тутти (ff), занимающему звуковое пространство почти в три октавы, которое затем «сжимается» до трехголосия альтов-теноров, ограниченного длительно кадансирующим органным пунктом «ре – соль» в крайних голосах, – своеобразный символ единения противопоставленных ранее двух миров. Последняя каденционная мелодическая фигура, многократно дублирующая одну восходящую попеvку, «растворяется» в тембрах дискантов-альтов на фоне верхнего исона «ре» и исчезает (pp) в унисоне верхних же голосов.

Яркие примеры тембровой драматургии находим в некоторых гармонизациях свящ. Г. Извекова, придававшего особое значение «оркестровке» хорового пространства: например, полиелей «Хвалите имя Господне» валаамского распева, где подголосочность соединяется с унисонами, исонами на фоне чередования двухорности и туттийности внутри запевно-припевной формы, «Достойно есть» отдельных гласов знаменного распева. Песнопение на этот текст 2-го гласа отличается прозрачностью хоровой фактуры, которая образуется за счет параллельно-подголосочного движения сначала в сопрано и басу, «текущих» на фоне исонов в средних голосах, затем в других парах голосов. В «Достойно есть» 4-го гласа мигрирующий по голосам напев помещается в пластичное хоровое пространство, в котором туттийность

звучания чередуется с группой из трех верхних голосов. Оригинальный темброво-колористический эффект «Достойно есть» 8-го гласа достигается с помощью попеременного чередования детского и большого хоров. Замечательного художественного результата достигает красочно-тембровый эффект в распределении голосов хора и сочетания их с соло баритона в сочинении «Утоли болезни».

Как видно, композиторы используют многообразные приемы распределения плотности звучания в сонорном пространстве.

Любопытен пример «пульсации» хорового пространства в песнопении А.А. Копылова «Достойно есть» (G-dur) из Литургии Св. Иоанна Златоуста, где регулярное чередование трех верхних голосов и двух нижних в четырехголосной хоральной фактуре создает особый темброво-красочный эффект.

У Азеева также находим своеобразные приемы работы с хоровыми тембрами, например, в сочинении «Нашу спасения приму» d-moll (на мелодию из обихода Синодального издания) он использует приемы «тембризации» хорового пространства, применяя чередование тембров солиста, квартета высоких и средних голосов (дискант – два альты – тенор) с тупийным звучанием, одновременно чередуя и ладовый колорит (минорную квартетность (d-moll) с мажорным tutti (C-dur)).

Идея «тембризации», направляющая драматургическое движение музыкального материала, лежит в основе многих концертов Архангельского, насыщенных динамикой хоровой фактуры: каждому новому разделу соответствует новый тип многоголосной организации.

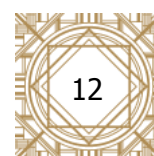
Черепнин – тонкий мастер оркестрового письма – применяет в своих духовно-музыкальных сочинениях самые разнообразные темброво-хоровые решения, искусно, по-импрессионистически «играя» красками голосов и создавая всякий раз необычайные по колориту пространственные решения. Их можно наблюдать как в одночастных, так и в циклических сочинениях композитора, где многообразная «тембризация» становится основой разработки крупных номеров: «Единородный Сыне», Херувимская песнь, «Видехом свет истинный», отличающиеся параллельно-подголосочным и контрапунктически-подголосочным развитием на основе длительных исонов, «Отче наш», где фактурная драматургия имеет изобразительную природу, «Милость мира» и «Верую», содержащие оригинальные и разнообразные эффекты колокольности. Среди самостоятельных одночастных сочинений Черепнина надо отметить песнопения «Благослови душе моя, Господа», «Богородице Дево», «Блажен муж», «Свете тихий», где колористический эффект связан с органичным сочетанием принципов подголосочности с импрессионистическими приемами, характеризующимися параллельным движением аккордов. Например, в «Свете тихий» основная тема, покачивающаяся спокойно, словно бы мерцающее пламя, окрашена рядами параллельных квартсекстаккордов.



Яркий пример многообразного применения темброво-хоровой палитры, основанной на сочетании импрессионистических и народно-подголосочных приемов – в цикле Вечерни ор. 51 Черепнина, где каждое песнопение в своем роде уникально и изобилует удивительными художественными решениями, достигающимися разнообразием применяемых композиторских средств. Приемы хоровой «оркестровки» некоторых песнопений этой Вечерни замечательно описаны Н.С. Гуляницкой: «...Аскетически сдержанный характер «Ныне отпускаеши» с басовым solo поражает пластикой крупных мелодических линий, звучащих то одногласно (бас), то в различных дублировках (в октаву – сопрано+тенор; в параллельных «ленточных» аккордах – сопрано+альт+тенор и др.), – в контексте своеобразной диатонической гармонии с церковно-органными «педалями». Или, наоборот, соборность хвалы, воздаваемой в песнопении «Богородице Дево», где в условиях красочной терцовой гармонии, неторопливой традиционной моноритмии раздается хор восьми разнотембровых смешанных голосов, звучащих и строго аккордово, и плавно линейно, и слитно, и «раздельноречно». Идеи параллелизма тембров (в частности, альтов и теноров), пластических «ленточных» звучаний, педализованных тонов и аккордов продолжают развиваться в песнопении «Свете тихий», диатонический Си мажор которого источает благостное звуковое сияние в пространстве малой формы, ставшей, по сути, большой благодаря темброво-фактурно-гармонической «событийности», смысловой и музыкальной весомости» [2, с. 111].

В сочинениях на богослужебный текст выявляются также многообразные типы фактурных решений, которыми нередко управляет идея образности. Показателен в этом смысле Символ веры Н.И. Компанейского, где фактурная драматургия, направляемая идеей образности, создает целое повествовательное полотно. Чередование соло тенора и хорового tutti в первом члене² как бы воспроизводит диалог диакона и прихожан. Антифонная речитация второго члена «И во единого Господа» достигает своей мелодически выразительной кульминации на словах «Бога истинна от Бога истинна». В антифон третьего члена «Нас ради человек» вплетается рельефная нисходящая «поступь», передающаяся из альты в тенор и бас с эффектным динамическим и темброво-регистрационным нарастанием на словах «сшедшаго с небес». Тем большим контрастом звучит последующее пианиссимо, начинающееся у нижних голосов и подхваченное прозрачным хоралом верхних на словах «От Духа Свята и Марии Девы». Скорбное настроение последующего эпизода, связанного с распятием, сразу же отражается в соло тенора по звукам нисходящего cis-moll'ного трезвучия, контрастного предыдущему e-moll'ному повествованию, и поддерживается четырехголосным сдержанным

² Термином «член» Компанейский обозначает музыкальную строфу.



хоралом tutti. Мощным туттийным унисоном вторгается фраза «при Понтийстем Пилате», за которой следует канонически («растекающийся») сверху вниз восходящий мотив октавы с последующим нисходящим поступенным заполнением. Воскресение и восхождение на небеса изображено сродни сошествию в третьей строфе: ряды восходящих секстаккордов (сопрано-альт) на фоне органного баса (тенор-бас) постепенно переводят в гармоническую сферу параллельного мажора (E-dur) и подготавливают центральную смысловую и динамическую кульминацию седьмого члена («И паки грядущаго со славою судити живым и мертвым»). Главная кульминация достигается на фразе «Его же царствию не будет конца»: мощное туттийное звучание, объединяющее три октавы хоровой фактуры, и утверждение заключительного E-dur. Последующий восьмой член («И в Духа Святаго») переключает музыкальное повествование в сферу молитвенного поклонения. Выразительная речитация сопрано-альтов в A-fis восьмого члена сменяется унисонными распевными интонациями тенора-баса в девятом. Последующие три кратких члена (10, 11, 12), начиная со слов «Исповедую едино крещение», вновь, по мысли композитора, имитируют коллективную молитву прихожан (авторская ремарка: «как бы всеми присутствующими»). Соло «Чаю воскресения мертвых» того же тенора, который запевал в начале «Верую...», с последующим туттийным подхватом составляют репризный элемент песнопения, симметрично завершая композицию.

В целом, если с достаточной мерой условности классифицировать способы освоения хорового пространства, применяемые в духовных песнопениях петербургских композиторов последней четверти XIX – начала XX столетия, можно выявить следующие приемы, встречающиеся в чистом либо смешанном виде:

- хоральность по образцу «немецко-петербургского» склада;
- «тембризация» по образцу московской школы Нового направления.

Кроме того, необходимо отметить часто применяемый принцип тембровой изобразительности, ставшей результатом соединения качеств, характерных для петербургской певческой традиции и освоения многоголосного пространства по типу московской школы.

Таким образом, исследование стилистики духовно-музыкальных произведений петербургских композиторов на пересечении канонической традиции и авторского творчества обнаруживает многообразие масштабно-структурных, звуковысотных и пространственно-многоголосных решений.

Сравнивая композиторский опыт петербуржцев рубежа XIX–XX вв. и их предшественников, мы выявили, что, в отличие от сочинений Львова, Бахметева и других представителей «петербургской школы» предшествовавшей эпохи, музыкальный язык композиций в опусах авторов рубежа XIX–XX веков становится не только художественно более разнообразным и ярким, но и тоньше, бережнее и богаче интерпретирует

канонические основы церковного пения. Древние напевы, лежащие в основе авторских переложений, чаще всего сохраненные в своей ритмоинтонационной целостности, становятся источником формирования особой ладово-гармонической и многоголосной текстуры композиторских опусов.

Тексто-музыкальные канонические формы, также в большинстве случаев сохраненные в конструктивной целостности, служат композиторам источником раскрытия содержания на новом смысловом уровне, нередко проявляющемся в композиции второго плана.

Фактически, сохраняя жанровый канон церковной музыки, авторы рубежа XIX–XX веков углубляют его содержание за счет использования новых композиционных приемов, созвучных своему времени. В этом у петербургских композиторов Нового направления немало общего с представителями «московской школы». Однако характерной стилистической особенностью почерка петербургских авторов становится соединение приемов «московской школы» с чертами, свойственными петербургской традиции церковного пения, такими как: развернутость музыкальной формы, нередко ориентированной на классические структуры, раскрывающиеся в композиции второго плана; насыщенность и контрастность музыкальной фактуры, концертность с характерными для нее принципами контрастной драматургии; введение в свободных сочинениях изобразительных приемов, реализующихся в специально разработанной гармонически-тембровой драматургии. Этот синтез сложившейся петербургской традиции с современными композиционными средствами, появившимися в творчестве московских коллег, в разной мере представлен в духовно-музыкальных опусах петербуржцев. Таким образом, петербургские авторы по-своему добиваются интересных художественных результатов, соединив традицию и современность и раскрывая в авторских интерпретациях канона новые духовно-эмоциональные грани богослужебных жанров.



ЛИТЕРАТУРА



1. Артёмов Е.Г. Канон и стиль как основные категории исследования русской духовной музыки // Искусствоведение. 2021. № 2. С. 6-16.
2. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 430 с.
3. Зайцева М.Л. Синестезийное восприятие и познание объективной реальности в пространстве эстетических коннотаций // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2012. Т. 18. № 1. С. 164-167.
4. Компанейский Н. И. Значение Н.А. Римского-Корсакова в русской церковной музыке / Н. И. Компанейский // Русская музыкальная газета. 1908. № 39/40. Стлб. 837-842.

5. Лисицын М. А., прот. О новом направлении в русской церковной музыке / прот. М. А. Лисицын. – СПб.: Б./ и., 1909. – 48 с.
6. Малацай Л. В. Роль А. В. Никольского в развитии русской церковно-певческой культуры начала XX века: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Малацай Людмила Викторовна; Рост. Гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 1999. – 24 с.
7. Никольский А. В. К вопросу о новых путях в области хоровой композиции // Музыкальная новь. 1924. № 6. С. 12.

HTTPS://ART-JOURNAL.RU

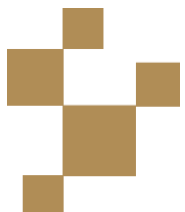
ARTYOMOVA E.G.

Doctor of Art Criticism, Professor
Music Art Study department
Moscow Institute of Culture and Arts MCU.
e-mail: e_art@mail.ru

**TYPES OF ORGANIZATION OF MUSICAL SPACE IN SPIRITUAL
CHANTS OF ST. PETERSBURG COMPOSERS AT THE TURN OF
THE 19TH–20TH CENTURIES**

ANNOTATION. The article is devoted to the study of polyphony in the spiritual and musical opuses of composers of the New Direction, which emerged at the turn of the 19th and 20th centuries. Carrying out a historical analysis, the author describes the principles of the new choral polyphony and compares the principles of textural organization in the chants of the St. Petersburg and Moscow schools. This allows revealing the features of the development of polyphony among St. Petersburg composers, who achieve interesting artistic results by combining tradition and modernity in the author's interpretations of liturgical genres.

KEYWORDS: polyphony, organization, musical space, choral texture, St. Petersburg, Moscow, New direction.



ТЕРНОВАЯ Л. О.

доктор исторических наук,
профессор кафедры социологии и управления
ФГБОУ ВО «Московский автомобильно-дорожный
государственный технический университет (МАДИ)»



ЦЕННОСТЬ ЖИВОПИСНЫХ «ЗАЛОВ СЛАВЫ» ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

АННОТАЦИЯ. В статье представлен обзор такого ценного источника изучения социальной реальности, как произведения искусства, в разной степени развивающие традицию группового портрета. Эти изображения можно назвать своеобразными «залами славы», которые соединили в себе представления о роли личности в становлении определенной модели власти или торжестве какой-либо идеи. Обращение к источникам, связанным с мировой культурой, в частности, с живописью, отражает не только современную потребность в визуализации информации. Размышления над живописными «залами славы» дают основания для более глубокого эмоционального проникновения в суть проблемы. Когда она касается судьбоносных моментов жизни общества или государства, исключительно ценным становится то, что благодаря таким персонифицированным образам история оживает.

Ключевые слова: социальная реальность, геополитика, историческая память, политика памяти, визуальный источник, искусство, живопись, «зал славы».





Чем сложнее проблема, с которой сталкиваются люди, независимо от того, какого она плана: относится ли к экономике, политике, социальной сфере; принадлежит ли этот вопрос к настоящему времени или он был принципиален для прошедших времен; касается сложности индивидуальной жизни, а, может, поднимается до масштабов общечеловеческой значимости, – тем важнее разобраться в том, на каких основаниях можно приступить к ее решению. Собирая разрозненные факты, люди научились концентрировать их в определенных устойчивых формах сохранения значимой для них информации. К нашему времени накопился солидный массив источников. Также появились различные подходы к их классификации. Однако обнаружился парадокс, состоящий в том, что, чем шире была база источников, тем больше было стремление упростить их разделение, придать ему некую дихотомичность: устные – письменные; официальные – повседневные, визуализированные – текстовые и т.д. Но оказалось, что в таком упрощении можно не только дойти до примитивизации несомого источниками содержания, но и потерять те из них, которые особенно востребованы в наши дни.

Обратимся к часто встречающемуся утверждению, что современный поток информации существенно отличается от моделей передачи сведений, бытовавших в давнем и недавнем прошлом, тем, что в нем, в отличие от предшествующих вариантов, существенное место занимают визуальные сообщения, – что нельзя считать правильным. С самого рождения общества наиболее значимые оповещения его членов имели визуальную форму [5, с. 5-10]. Об опасности первобытных людей мог предупредить грохот чего-то напоминающего барабан, но при этом им же посылался сигнал в виде пламени или дыма костра. Или позже: каждый римский легион получал особый штандарт (лат. *signa militaria*), который служил не только его отличительным знаком, но еще и имел сакральное значение [3].

Новая эпоха всегда находила свои визуальные ключи, чтобы ими могли воспользоваться практически во всех случаях жизни. Чем более богатыми становились и перечень разнообразных обстоятельств, и набор применяемых в них визуальных посланий, тем существеннее для утверждения социальных ценностей представлялась передача потомкам образов тех лиц, кому современники были обязаны удачными управленческими решениями. Такое желание стало основанием для возникновения своеобразных художественных «залов славы».

В виде масштабных живописных работ они возникли в период Возрождения, но их предшественниками можно считать и скульптурные портреты олимпийцев Древней Греции. Что касается искусства Ренессанса, то одним из шедевров эпохи справедливо считается фреска Рафаэля «Афинская школа», находящаяся в Ватикане. Великий мастер, изобразив на фреске мыслителей (Пифагора, Диогена Синопского,

Эпикура, Сократа, Евклидах) и политиков (Александр Македонский) прошлого, с помощью их образов заставил задуматься о той проблеме, без решения которой общество не могло бы двинуться дальше. Суть этого выбора между духовным и земным началами человеческого бытия передают центральные фигуры фрески – Платон и Аристотель [4, с. 429-439].



Рафаэль Санти. Афинская школа. 1510 – 1511. Scuola di Atene. фреска. 500 × 770 см. Апостольский дворец, Ватикан.

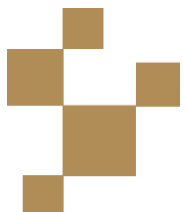
Групповой портрет помогает донести мысль, что история творится не единицами. Разные фигуры на нем поддерживают представление, что у лиц, выражающих главный посыл развития, есть единомышленники, но при этом имеются и критики. Это позволяет корректировать картину мира и находить силы двигаться вперед.

Расцвет группового портрета пришелся не на эпоху Возрождения, а на золотой век живописи Нидерландов первой половины XVI - конца XVII столетия. Если творцы Ренессанса думали о том, как донести до зрителя смысл существования человека, то живопись, приходящаяся на годы первой буржуазной революции (нидерл. *Nederlandse Opstand*, исп. *Revoluta de los Países Bajos*) – время отстаивания жителями Семнадцати провинций не только независимости от испанского владычества, но и прав

на религиозно-идеологическую, политическую и социально-экономическую свободу –, потребовала отобразить героев, готовых отдать свою жизнь за эти права. Так возник жанр группового портрета городских ополченцев. Было бы ошибкой отмечать в качестве истока этого жанра лишь высокий патриотический смысл. Такой портрет предполагал наличие своеобразного бизнес-плана. Мы находим в нем две составляющие: героическую и финансовую. Сложности в их сочетании не возникало, поскольку в те времена находилось достаточно много исторических поводов, для того чтобы собрать вокруг них значительную часть состоятельных персон. Например, одним из сюжетов стало подписание Мюнстерского мира 30 января 1648 г., по которому Соединенные Провинции (нидерл. Republiek der Verenigde Provinciën) обрели независимость от Священной Римской империи. Популярным сюжетом было прибытие в Амстердам Марии Медичи в июле 1631 г. Тогда протестанты-голландцы выразили ей почтение как вдове французского короля Генриха IV, многое сделавшего для прекращения религиозных распрей католиков и гугенотов [2; 6]. По мнению большинства специалистов вершиной жанра стал «Ночной дозор» (нидерл. Nachtwacht, 1642) Рембрандта.

То, что жанр был востребован, подтверждает солидный список художников, которые в нем творили: Франс Халс, Говерт Флинк, Бартоломеус ван дер Хелст, Дирк Якобс, Дирк Барентс, Николас Элиас Пикеной, Якоб Лион, Якоб Адрианзон Баккер, Гербранд ван ден Экхаут, Питер Кодде, Корнелиус ван Хаарлем, Франс Питерс де Греббер, Хендрик Герритс Пот, Питер Саутман, Корнелис Антонис, Арт Питерс, Вутер Крабет II, Томас де Кейзер, Иоахим фон Зандрарт, Корнелис Кетил, Корнелис Энгельс, Николас Ластман, Адриан Ньюландт, Антони Паламедес, Корнелис ван дер Ворт, Ян Тенгнагель, Паулюс Морельсе, Вернер ван дер Валкерт, Франс Баденс, Давид Тенирс Младший, Иоганнес Спилберг.

Несмотря на то, что идея группового изображения лиц, добившихся серьезных достижений в наиболее значимой в определенный момент области, родилась в античном мире, само понятие «зал славы» появилось при сложении нескольких необходимых для этого условий. К ним относились как перечисленные выше идейные запросы общества, значимость национального сплочения, так и геополитические факторы. Это подтверждает первый, известный как «зал славы», Вальхалла (нем. Walhalla), расположенный на высоком левом берегу Дуная в десяти километрах к востоку от города Регенсбурга. Заложен он был в 1807 г. и связан с тем поражением, которое немецкие государства потерпели в борьбе с Наполеоном Бонапартом. Завершение строительства этого сооружения приходится на 1830 и 1842 гг., когда, наоборот, после свержения императора в Германии усилились объединительные настроения. Их и отразила экспозиция «Вальхаллы», где



собраны изображения выдающихся исторических личностей, относящихся к германской культуре, а также принадлежащих к различным сферам деятельности: военной, религиозной, культуре и искусству, науке и литературе. Редким явлением для того времени было включение в ряды героев женщин, например, Каролины Герхардинер, монахини, основательницы ордена герхардинок, или императрицы Екатерины II, урожденной Софии Августы Фредерики Ангальт-Цербстской. Нашли там место бюсты выдающихся личностей российской истории, которые так же, как Екатерина, имели немецкое происхождение: фельдмаршалов Миниха и Барклая де Толли, полководца графа Дибич-Забалканского. С 1843 по 1853 г. в Мюнхене архитектором Львом фон Кленце рядом со статуей «Бавария» возводится монументальный «зал славы» Румесхалле (нем. Ruhmeshalle mit Bavaría), чтобы почтить память выдающихся баварцев.

Своеобразным геополитическим ответом на события, вызванные Французской революцией XVIII в., можно считать создание того «зала славы», который был создан художником Жаном-Огюстом-Домиником Энгром в 1827 г. Полотно «Апофеоз Гомера» было создано по заказу короля Карла X для потолка его музея в Лувре. Этот один из наиболее консервативных монархов стремился сохранить память о созидательной деятельности Бурбонов. Энгр решил выразить эту идею с помощью иносказания, в центре которого располагается великий сказитель Древней Греции Гомер, получающий дань уважения от великих людей Греции, Рима, Возрождения и современности. Идея показалась художнику настолько продуктивной, что в более поздних работах он стал добавлять новых персонажей, например, Козимо Медичи, Людовика XIV, исключая других, в частности, Шекспира и Камюэнса.

Немецкие объекты сбережения коллективной памяти вдохновили американцев. За океаном первое подобное сооружение появилось в 1901 г. Тогда была открытая галерея скульптурных изображений великих американцев. Ее возвели в Бронксе, Нью-Йорк, на территории Bronx Community College (BCC), как часть кампуса колледжа [7, с. 14-18]. По задумке в галерее должны были помещаться скульптурные портреты представителей самых разных профессиональных групп: бизнесменов, журналистов, издателей, ученых, изобретателей, учителей, юристов, священнослужителей, военных и др. Но большинство личностей, из отмеченных такой честью быть помещенными в американский «зал славы», оказались политиками или общественными деятелями.

Появление такого объекта в США отвечало одной из главных задач, стоявших в то время перед властями и обществом. Вследствие все более быстро увеличивающегося потока мигрантов страна представляла собой сложное образование, в котором новые поселенцы не имели тех представлений о ценностях, на которых пытались посторожить государство и первые колонисты, и те, кто боролся за независимость, и



даже те, кто столкнулся с необходимостью прекращения рабства и по обе стороны отстаивал свою точку зрения в Гражданской войне (1861 – 1865).

«Зал славы» стал своеобразным предшественником теории «плавильного котла». Если герой одноименной пьесы британского журналиста и драматурга И. Зангуилла, поставленной на Бродвее в 1908 г., будучи иммигрантом, просто выражал уверенность в том, что сам Господь Бог создает этот плавильный котел, в котором будет создана нация американцев, то политики США считали, что Богу без их помощи не обойтись. Необходимо было предложить столь разношерстной публике объединяющие идеи, дать им веру, что у них у всех были общие отцы-основатели США. А еще подкрепить абстрактное представление о такой ценности финансовым смыслом. Любопытно, что портреты отцов-основателей начали печататься на долларовых банкнотах именно в годы Гражданской войны. Впервые федеральное правительство выпустило в 1862 г. банкноту сто долларового достоинства с портретом Бенджамина Франклина. Он, хотя и не был президентом США, оказался единственным из основателей американского государства, кто скрепил своей подписью все три важнейшие исторические документа, положившие начало американской государственности: Декларацию независимости, Конституцию и Версальский мирный договор 1783 г. (Второй Парижский мирный договор), формально завершивший войну за независимость тринадцати британских колоний в Северной Америке от Англии.

Важно отметить важные детали «залов славы», которые особенно четко обозначились после изобретения фотографии. Во-первых, сбор персонажей для «залов славы» выступает результатом продуманного отбора или создателя сюжета, либо группы организаторов. Поэтому, если фотография (до появления фотофейков) фиксировала реально присутствующих в данное время и в данном месте людей, то живописец мог собрать личностей из разных исторических периодов, но объединенных одной волнующей его самого и его современников идеей. Во-вторых, этой идее художник был способен придать тот оттенок, который считал наиболее значимым. Когда во второй половине XIX в. вновь получит популярность жанр группового портрета, он будет отличаться от голландской живописи XVIII столетия, где коллективным изображением лиц, вовлеченных в общий процесс, акцентировались общесоциальные смыслы. Возникла потребность не просто показать духовную жизнь человека, а многообразие взглядов на ее ценности. Образцом таких работ можно назвать групповые портреты Анри Фантен-Латура «Слава Делакруа» (1864 г.) и «Ателье в Батиньоле» (1870 г.). То, что мастер написал портреты своих братьев по цеху, лишь подчеркивало то, что именно эти люди уловили запрос новой эпохи: отказ живописи от того, что способна дать фотография, от точности и достоверности. Живопись помогала пробудить в зрителях желание чувствовать и сопереживать. Это

стремление было созвучно новому течению в искусстве – импрессионизму (фр. *impression* – впечатление). Не случайно героями «Ателье в Батиньоле» были молодые художники-импрессионисты, окружавшие Эдуарда Мане.

Искания, близкие французской школе живописи, были присущи русским художникам. Об этом можно судить по незаконченной работе Бориса Кустодиева «Групповой портрет художников общества «Мир искусства». На ней, помимо автопортрета Кустодиева, можно увидеть Игоря Грабаря, Николая Рериха, Евгения Лансере, Ивана Билибина, Анну Остроумову-Лебедеву, Александра Бенуа, Георгия Нарбута, Кузьму Петрова-Водкина, Николая Милиоти, Константина Сомова, Мстислава Добужинского, увлеченных спором и отличающихся выразительной позой и выражением лица [1].



Борис Кустодиев. Групповой портрет художников общества «Мир искусства». 1920. Холст, масло. 52 × 89 см. Русский музей, Санкт-Петербург.

Ценно то, что процесс самопознания, переживаемый художниками, позволял им выработать критерии группового портрета, которые превращали полотна в «зал славы». Эта работа отчетливо проявляется в масштабной картине, выполненной Ильей Репиным с помощниками. На полотне «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года в день столетнего юбилея со дня его учреждения» собраны портреты 81 государственного деятеля Российской империи.

Историко-художественный экскурс позволяет лучше понять, почему «залы славы», представленные в форме живописных произведений или собраний скульптурных портретов, необходимы обществу в наиболее сложные, критические моменты его жизни. Безусловно, они аккумулируют

силу идей, которые формировали и поддерживали социум на всех крутых поворотах его судьбы, позволяя каждый раз находить в них как силу, так и утешение. Однако при безусловной ценности идей они не могут быть бесплотными. У них есть не безымянный автор, а реальная персона. Такие «залы славы» истории общества демонстрируют этих персон в состоянии поиска, сомнений, спора, то есть всего того, что сопровождает процесс выбора и рождения смысла. Зрители становятся соучастниками принятия решений, проникаясь в ту социальную реальность, которая соответствовала героям «залов славы».

Как правило, такой выбор приходится осуществлять в непростые для общества и государства времена. Об этом рассказывает триптих Илья Глазунова, объединяющий монументальные работы: «Вечная Россия» (1988 г.), «Великий эксперимент» (1990 г.) и «Мистерия XX века» (1999 г.). Несмотря на то, что картины именно так расположены в хронологическом порядке, начать их социально-политический анализ следует с «Мистерии XX века». Ее первый вариант был написан Глазуновым в 1977 г. В тот год трагический «зал славы» явился контрастом всеобщему ликованию, посвященному 60-летию Октябрьской революции, а также связанному с принятием новой Конституции СССР.



Илья Глазунов. «Мистерия XX века» 1999. Холст, масло. 300 x 800 см.
Галерея И.С. Глазунова. Москва.

Картина «Вечная Россия» сначала имела название «Сто веков». Им более четко выражался замысел Глазунова раскрыть специфику становления Русского государства, начиная с Крещения Руси (988 г.) через образы исторических фигур, приложивших к этому все свои силы и жизни. Особенностью этого живописного «зала славы» стало то, что композиция отображает совместное движение православных святых и выдающихся личностей. Их крестный ход превращается в реку времени, берущую начало от тех архитектурных сооружений, которые стали символами русской цивилизации: Софии Константинопольской, Софии Киевской, храма Покрова на Нерли, стен Московского Кремля.



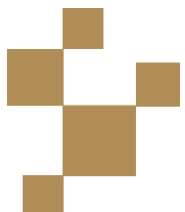
Илья Глазунов. «Вечная Россия». 1988 г. Холст, Масло. 300 × 600 см.
Галерея И.С. Глазунова. Москва.

О том, что эта река истории имеет свои пороги и мели, художник хотел рассказать картиной «Великий эксперимент», в центре которой пятиконечная не красная, а кровавая звезда. Можно говорить, что у любого художника есть предчувствие. В данном случае – предчувствие распада Советского Союза. Но это мы уже пережили, как и наши предки, которые также проходили через самые разные социальные эксперименты. Важнее обратить внимание на то, что любой живописный «зал славы», фиксируя прошлое, заставляет задуматься о будущем. На картине таким окошком в будущее становится не телевизор, в котором виден Михаил Горбачев за трибуной, а разорванное той самой пятиконечной звездой полотно истории, где вновь возникают фигуры экспериментаторов, что встречаются на других фрагментах картины. Это повторение, с одной стороны, усиливает трагизм итогов подобных экспериментов, но, с другой стороны, происходит своеобразное отрицание отрицания, которое воплощается в образе белого голубя, взлетающего из глубины кровавой звезды.



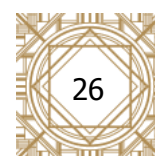
Илья Глазунов. Великий эксперимент. 1990. Холст, масло. 250 x 500 см.
Галерея И.С. Глазунова. Москва

Творчество великих художников отличается тем, что их работы не имеют однозначного прочтения. Эта же оценка применима к живописным «залам славы». В отдельные периоды истории современники и потомки по-разному оценивают вклад отдельных личностей в развитие того или иного государства, общества или всего человечества. Слава бывает горькой и даже позорной, как слава Герострата. При этом никто из отрицательных персон не должен превращаться в фигуры умолчания, а то, что художники помогают эти образы визуализировать, добавляет картине мира контрастность. Если же говорить о живописных «залах славы» как об источниках изучения социальной реальности, то именно полифония и контрастность делают их не только достоверными, но и отвечающими современным как социальным, так и эстетическим запросам.



ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева А. И. Солнце в день морозный (Кустодиев): Повесть. М.: Молодая гвардия, 1978. – 176 с.
2. Геташвили Н. В. Золотой век голландской живописи. Рембрандт, Вермеер и другие знаменитые художники. М.: ОЛМА Медиа Групп / Просвещение, 2023. – 208 с.
3. Колобов А. В. Римские легионы вне полей сражений (эпоха Ранней империи). Пермь: «Издательство Пермского университета», 1999. – 154 с.
4. Рябова Е. И., Терновая Л. О. Смыслы интеллектуальной деятельности глазами Рафаэля // Власть истории и история власти. 2020. Т. 6. № 3 (21). С. 429-439.
5. Терновая Л. О. Проблемы визуализации безопасности личности, общества и государства // Проблемы безопасности человека и общества в международных отношениях / ЭНДИСИ. Аналитический бюллетень. Научные доклады Института стратегических исследований. 2002. № 1. С. 5-10.
6. Dirk M. Marie de' Medici and Rembrandt's Night Watch. – [Electronic resource]. – URL: <https://arthistoriesroom.wordpress.com/2014/09/02/marie-de-medici-and-rembrandts-night-watch-1-la-rouina-madre>.
7. Rubin R., Rubin R. The Mall of Fame // The Atlantic Monthly: magazine. 1997. Vol. 280, no. 1. Pp. 14-18.



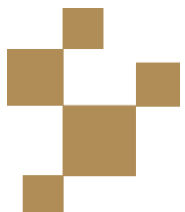
TERNOVAYA L.O.

Doctor of Historical Sciences, Professor
Social studies and management Department
Moscow Automobile and Road Construction State Technical University
(MADI)

**THE VALUE OF PICTURESQUE "HALLS OF FAME"
FOR THE STUDY OF SOCIAL REALITY**

ANNOTATION. The article presents an overview of such a valuable source of studying social reality as works of art that develop the tradition of group portraits to varying degrees. These images are known as so called "halls of fame", incorporating ideas on the role of the individual in the formation of a certain model of power or the triumph of an idea. Turning to sources related to world culture, in particular, to painting, reflects not only the modern need for information visualization. Reflections on the picturesque "halls of fame" provide grounds for a deeper emotional insight into the essence of the problem. When it concerns the fateful moments of the life of a society or a state, it becomes extremely valuable that, thanks to such personified images, history comes to life.

KEYWORDS: social reality, geopolitics, historical memory, politics of memory, visual source, art, painting, hall of fame.



Малацай Л. В.

доктор искусствоведения,
заведующий кафедрой вокально-хорового
и музыкально-инструментального искусства
ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»,
профессор кафедры хорового дирижирования
ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры»
e-mail: 1441970@mail.ru

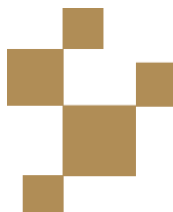


**КАРТИНЫ КРЕСТЬЯНСКОГО БЫТА
В ЖЕНСКИХ ХОРАХ С СОПРОВОЖДЕНИЕМ
П.Г. ЧЕСНОКОВА**

Аннотация. В отечественной хоровой музыке П.Г. Чесноков – один из немногих, кто обратился к теме крестьянского быта с его проблемами и радостями. Внимание в статье сосредоточено на анализе стихотворений Н.А. Некрасова и А.В. Кольцова, положенных в основу хоров. Использование герменевтического подхода к анализу партитур позволило прийти к выводу о том, что композитор смог создать противоположные картины жизни крестьян, используя богатый арсенал своего музыкального языка. Важное значение имеет играет фортепианный аккомпанемент, который выполняет изобразительную и выразительную функции. Материалы исследования окажутся весьма полезными для студентов, дирижёров-хормейстеров детских и женских хоров, а также для педагогов.

Ключевые слова: женский хор, П.Г. Чесноков, выразительность и изобразительность, фортепианное сопровождение.





овременный исследователь и практикующий дирижёр хормейстер О.В. Барабаш, высоко оценивая хоровое творчество П.Г. Чеснокова, написала: «П. Чесноков – мастер хорового письма, автор поистине хоровых шедевров» [1, с. 26].

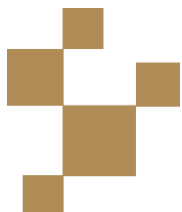
Женские хоры П.Г. Чеснокова по праву принадлежат к сокровищнице русской национальной культуры. Они чрезвычайно востребованы в образовательном процессе подготовки хормейстеров и певчих, а также в концертной практике детских и женских хоровых коллективов. Это во многом объясняет неослабевающий исследовательский интерес к его творчеству и актуальность данного исследования.

Так сложилась жизнь композитора, что он много времени посвящал педагогической работе. Наряду с преподаванием в Синодальном училище церковного пения, он работал в образовательных учреждениях того времени: женских пансионах, гимназиях и школах, о чем имеются свидетельства в его письмах и отчётах. Композитор, педагог, регент, публицист, общественный деятель – он, как никто другой, знал возможности и проблемы женских хоров, поэтому его сочинения хорошо звучат в коллективах, музыкальный материал при всей его безупречной художественности направлен также на развитие хоровых и дирижёрских умений и навыков.

Каждый из 20-ти женских хоров П.Г. Чеснокова несет в себе уникальный посыл и открывает новые грани быта русского народа начала XX века. Как композитор-романтик он был весьма чувствителен к картинам природы, за которыми скрывались человеческие судьбы. Так, за образом яблони стоит трагическая судьба молодой девушки, за образом черёмухи – образ прекрасной невесты, за осенними листьями – уход человека из жизни. Есть и восторженные восклицания, в хорах «Катит весна» и «Зелёный шум».

Не ставя специально задачу обзора всего хорового наследия композитора для женских составов с фортепианным сопровождением, упомянем ещё о двух женских хорах, в которых раскрываются картины крестьянского быта того времени, в которое жил и творил молодой композитор. Это хоры «Несжатая полоса» и «Крестьянская пирушка». Безусловно, картины крестьянского быта имели и в сочинениях его предшественников и современников, например, в операх Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, Э.Ф. Направника. У каждого по-разному проявлялось отношение к жизни крестьян. Отметим блестящие образы коллективных героев – помещиков, военных, маменок, молодых дворовых девушек, данные в операх П.И. Чайковского и Э.Ф. Направника. При этом крестьяне показаны через исполнение народных песен с целью «потешить барышню», «погадать на милого» и т.д.

У П.Г. Чеснокова находим иное видение крестьянства. Вкратце охарактеризуем особенности политической, экономической и социальной ситуации, сложившейся в России на рубеже XIX–XX веков.



Исконно жизнь крестьянина была связана с землёй, обычаями и семьёй. Отмена крепостного права в 1861 г. дала возможность многим самостоятельно вести хозяйство. Многие живописные полотна русских художников достоверно передавали с одной стороны тяготы крестьянской жизни («У своей полосы» и «Больной муж» В.М. Максимова, «Бурлаки на Волге» И.Е. Репина, «Проводы покойника» В.Г. Перова), а с другой – умение порадоваться, повеселиться от души («Масленица» и «Шуринский базар» Б.М. Кустодиева, «Троицын день» П.А. Суходольского).

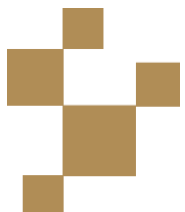
Крестьянский труд доподлинно правдиво изображён в стихотворении одного из величайших русских поэтов XIX века, чьи произведения до сих пор не перестают быть актуальными и знаковыми для российской литературы – Н.А. Некрасова – «Несжатая полоса». В нем автор рассказывает о тяжелом труде крестьян в России и связанных с ним унижениях и лишениях. В эпоху, когда Россия ещё не избавилась от системы крепостного права, многие крестьяне испытывали большое трудностей при выполнении работы на полях: недостаток ресурсов, сложные условия жизни и отсутствие возможности саморазвития делали этот вид деятельности тяжелой задачей. Некрасов был близок к народу и всю жизнь общался с крестьянами. Он был до глубины души тронут трудами этих людей, которые вынуждены были работать на земле непомерно много часов без какой-либо возможности отдыха и благополучия.

Анализируя стихотворение «Несжатая полоса», В.И. Круглов [2, с. 6] выделяет несколько тем, мотивов и символик, которые связаны с крестьянским трудом:

- труд, направленный на возвращение хлеба,
- борьба с природными невзгодами,
- социальная несправедливость,
- отношение к труду как способу жизни,
- символика колосьев зерна как символа жизни.

В целом, стихотворение наполнено грустью о пропавших возможностях прибыльной работы на полях России. Автор через образы крестьян и колосков зерна передает свои мысли о том, что жизнь в деревне была нелегкой и полной лишений. При этом он пытается подчеркнуть важность крестьянского труда для существования общества на всей территории России.

Анализ стихотворения «Несжатая полоса» позволяет увидеть, каким было русское село XIX века. Оно выглядит чувствительным к природным изменениям и социальной несправедливости. В то же время крепкий дух мужественных людей, работавших благополучия своей семьи и страны, поражает своей неуклонной решительностью. Некрасов использовал метафору «несжатая полоса» для обозначения того, что оставшийся без уборки раздел земли будет оставлен без присмотра, брошенным на произвол судьбы. В то время как другие части поля будут заготовлены

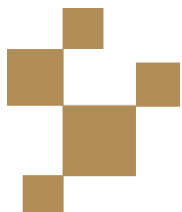


на зиму и предоставят людям достаточно еды, эта незаполненная полоса станет символом голода и нужды. «Несжатая полоса» стала одной из самых значимых работ поэта. В неё автор воплотил свои чувства и мысли по поводу того, что крестьяне должны были переживать каждый день своей жизни. Это создало образ сильных и выносливых людей, которые продолжали делать свою работу несмотря на все трудности. Перед читателем предстает образ России XIX века – страны, где крестьяне были лишены свободы и вынуждены затрачивать огромные усилия на труд. В этом стихотворении Некрасов передает нам не только образ крестьян, которые работают на полях всю жизнь, но и чувства боли, скорби и беспокойства за судьбу страны.

Одной из особенностей музыкального стиля П.Г. Чеснокова является его способность передать атмосферу крестьянского быта через звук. В музыкальных произведениях можно услышать завораживающее звучание колоколов и чувственное обращение к Божественной Матери. Кроме того, в хоровой партии присутствуют ритмические фигуры, напоминающие групповые танцы под балалайки и гармоники. Также в музыке можно услышать переплетение голосов, что создает эффект коллективного пения народа.

Несмотря на то, что П.Г. Чесноков использует фольклорные элементы в своих произведениях, источником его музыкального языка остается классическая хоральная традиция. Это становится особенно очевидным при анализе организации фактуры и гармонического оформления, которые можно определить как композиторскую находку новых значений для уже существующих аккордовых конструкций классической хоральной музыки. Павел Григорьевич был одним из тех композиторов России, которые использовали фольклорные элементы для создания новой музыки. Сочинения композитора подчеркивают богатство русской культурной традиции и передают эмоциональную глубину и красоту нашего края.

Хор «Несжатая полоса» – драматичен; эмоционально насыщенное содержание его подчеркнуто композитором за счет использования разных средств музыкальной выразительности. Текст повествует о нелегкой крестьянской доле. Вся природа, подобно живому существу, откликается на болезнь пахаря после чрезмерной работы. В хоре «Несжатая полоса» явно прослеживаются три контрастирующих раздела, организованные по принципу: медленно – быстро – медленно. Середина, как и положено законам формы развивающего плана. В начале, на фоне унылого октавно удвоенного выдержанного тона фисгармонии, разворачиваются короткие повествовательного плана фразы хора, подобно мазкам на холсте художника, изображающие унылый пейзаж поздней осени. Переключка хоровых пластов и инструментального сопровождения подобна игре света и тени, темы и фона на полотнах художников. Натуральный минор, внутрислоговые распевы, вариантная повторность музыкального материала роднят его с фольклорными истоками.

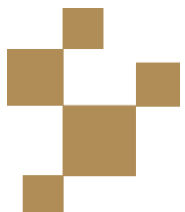


Энергию движения второму разделу сообщает не только темп, но и изложение музыкального материала повторяющимися восьмыми длительностями то на одной высоте, то в поступенном разнонаправленном движении. После кульминации на словах: «Где же наш пахарь? Чего же он ждёт?» – обреченная сдержанность проявляется в выдержанных аккордах сопровождения. Сольное высказывание «Вашему пахарю моченьки нет» в третьем подразделе передаёт состояние безысходности. Сдержанные скупые аккорды сопровождения передают ощущение медленно движущейся траурной процессии. Обилие гармонических доминант подчеркивает трагизм разворачивающейся картины. Выдержанный звук фисгармонии одиноко уныло сопровождает пахаря в последнем пути.

Совершенно иного толка хор «Крестьянская пирушка». Стихотворение А.В. Кольцова открывает образ традиционных крестьянских гуляний, которые были неотъемлемой частью жизни русского народа с давних времен. Поэт описывает народные забавы и песнопения, сопровождающие этот праздник. На первый взгляд все выглядит безмятежно и радостно, однако, пристальный взгляд автора раскрывает перед читателем скрытую подтекстовую составляющую данного ритуала.

Поэт Алексей Владимирович Кольцов был известен своими стихами о жизни и труде крестьян, с которым он и сам был тесно связан. В его произведениях ярко отображалась жизнь русской деревни, её обычаи и традиции. Символика праздничных обрядов в «Крестьянской пирушке», становление ритуалов крестьянских гуляний уходит своими корнями вглубь веков. Различные символы, как заметно из текста произведения, имеют особое значение для крестьянских гуляний [3]. Первым таким символом является сам факт сбора на праздник всех жителей деревни. Именно коллективное единство создает атмосферу радости и согласия между людьми разных возрастных категорий, социального положения и вероисповедания. Другой символический элемент – это угощение, указывающее на обильность трапезы, которой могут позволить себе лишь богатые люди.

Следующим символом в «Крестьянской пирушке» является круговое движение гуляющих крестьян вокруг самого зала, где проходит праздник. Данная форма движения ассоциировалась с циклическим ходом времени и повторением переживаний каждый раз как после новой остановки на одном из этапов жизни человек начинает свой путь сначала. Строфы стихотворения А.В. Кольцова «Крестьянская пирушка» описывают не только ход гуляний, но и множество ритуалов, сопровождающих такое мероприятие. Эти ритуалы имели особенное значение для крестьянского народа, ведь они отражали традиции и обычаи этой культуры. Стихотворение А.В. Кольцова «Крестьянская пирушка» описывает множество ритуалов и традиций, которые сопровождали крестьянские гуляния. Среди них можно выделить приготовление еды, одежду, танцы,



обмен подарками, игры и развлечения, пение и умеренное употребление алкоголя. Каждый из этих элементов создавал особую атмосферу праздника и отражал национальные традиции крестьянской культуры.

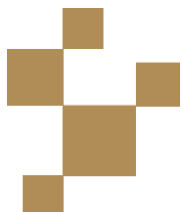
Хор «Крестьянская пирушка» можно отнести к классическим образцам русской хоровой музыки. В нем присутствуют черты, характерные для творчества П.Г. Чеснокова: яркая, запоминающаяся мелодия, которая удобна для исполнения в вокальном и тесситурном отношении, ясный ритмический рисунок. Он был написан композитором в 1919 году и посвящен Сергию Радонежскому [4]. При создании хора автор инспирировался народными песнями и традициями русского крестьянства, которые он очень хорошо знал благодаря своему профессиональному образованию. Одна из первых исполнительниц этого хора – Елизавета Крылатова-Мамонтова – рассказывала о том, что Чесноков проводил долгие часы, изучая народные мелодии и песни, а затем транспонировал их в гармонический язык, который использовался при написании «Крестьянской пирушки».

Важно отметить, что создание «Крестьянской пирушки» не было связано с каким-либо конкретным религиозным событием. Скорее всего, это произведение было написано для использования в храмах крестьянских поселений. Также стоит упомянуть о том факте, что композитору П.Г. Чеснокову удалось сохранить дух православной церковной музыки, используя при этом элементы национального фольклора и создавая нечто новое и особенное.

Хору Чеснокова свойственно чуткое следование за поэтическим образом, стремление воплотить в музыке настроение всего поэтического текста, его смысловую и эмоциональную сущность. Сравнивая оба текста (литературный текст хора и поэтический первоисточник), следует отметить полное соответствие образных характеристик. Яркой, сочной, реалистичной картине I и III частей стихотворения Кольцова полностью отвечает выбранная Чесноковым музыка веселого характера. А во II части, в сцене угощения («Бахромой, кисеей, принаряжена...»), изображается гостеприимство хозяев, а Чесноков показывает это в своем хоре нежной и плавной мелодией.

Хоровое произведение «Крестьянская пирушка» исключительно цельно по образному содержанию. Поэтому музыка не может быть безразличной, индифферентной по отношению к тексту. Она берет у текста идеи, им высказываемые, и воплощает их своеобразно своим свойственным законам, заставляя слова служить вехами, намечающими форму, в которую выльется развитие музыкальной мысли. Хор написан в сложной трехчастной форме с трио, что в наибольшей степени показывает контраст настроений. Крайние части носят задорный характер, а средняя часть – плавный, лирический.

Первая часть (1–47 такты) сложной трехчастной формы представляет собой простую двухчастную репризную форму, в которой первая часть –



период, состоящий из двух предложений, сходных по тематическому материалу. Начинается хор восьмитактовым вступлением, построенным на хоровом мелодическом материале. Первое предложение (9–16 такты) написано в основной тональности – A dur; второе предложение (17–25 такты) – аналогично первому, но изложено в параллельной тональности – fis moll, с последующим отклонением в середине предложения в cis moll. Таким образом, этот период повторный, квадратный и модулирующий. Вторая часть – также представляет собой период, состоящий из двух предложений. Первое из них – середина (26–37 такты). Для нее характерна неустойчивость. В середине происходит ряд отклонений в тональности первой степени родства в виде модулирующей секвенции (fis moll, A dur, cis moll), поэтому длина середины несколько превышает длину предложений первой части (12 тактов). Второе предложение второй части (39–47 такты) – содержит точное повторение первого предложения первого периода. Однако по сравнению с ним оно немного расширено (9 тактов) за счет удлинения длительностей (45–47 такты). Заканчивается первая часть сложной трёхчастной формы в 47-м такте на доминанте основной тональности (A dur).

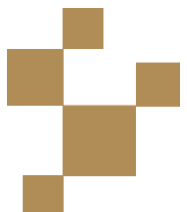
Вторая часть сложной трехчастной формы – трио (48–82 такты) – контрастирует с крайними частями произведения. Веселая, радостная мелодия I и III частей здесь приобретает напевный, плавный характер. Контраст между частями выявляется в использовании композитором более продолжительных длительностей (четвертных и половинных), переменного размера (2/2), в изменении фактуры хоровых партий и сопровождения. В этой части можно наблюдать пример простейшей музыкальной формы – двухчастной репризной формы. Первая часть (50–66 такты) представляет собой период квадратной структуры, состоящий из двух одинаковых предложений по 8 тактов каждое. В первом предложении происходит отклонение в параллельную тональность через аккорд субдоминантовой группы: из A dur в fis moll. Второе предложение написано в главной тональности A dur. Таким образом, этот период квадратный, модуляционный и повторный.

Вторая часть (67–82 такты) представляет собой период квадратной структуры, состоящий из 2-х предложений (8т. + 8т.) сходных по тематическому материалу. Каждое из них включает ряд отклонений в родственные тональности.

1 предложение: D dur → h moll → A dur;

2 предложение: A dur → D dur → A dur → fis moll. Таким образом, этот период квадратный, повторный, модулирующий. Заканчивается эта часть унисоном на тонике fis moll.

Третья часть – (84–110 такты) – динамическая реприза. Она написана в форме периода, состоящего из двух предложений. Первое предложение – точное повторение первого предложения из первой части, а второе предложение построено на тематическом материале середины



из I части, изложенное в форме имитационной полифонии. Здесь также встречаются отклонения в родственные тональности: *fis moll* → *A dur* → *D dur* → *A dur*.

Венчает все произведение заключение – кода (111–149 такты), в которой на органном пункте (*e*) звучит унисон всего хора, а затем чередование унисона альтовой и сопрановой партий.

Основная тема произведения носит веселый, радостный характер, она интонационно напоминает народную плясовую песню. В ней можно выделить 2 контрастных элемента:

– первый элемент связан с жанром плясовой песни (поступенное движение: восходящее и нисходящее) и выражен характерным для плясовых песен ритмом;

– второй элемент связан с жанром лирической протяжной песни, которая раскрывает широту певческого дыхания и выражается в характерном, более выдержанном ритме.

В дальнейшем связь со вторым элементом (лирической песни) прослеживается во II части хора, где характер музыки плавный. Здесь поступенное движение сочетается со скачками на интервалы чистую кварту и чистую квинту с последующим их заполнением (50–57 такты). Плясовой элемент интересно разрабатывается композитором в III части в имитационном разделе. Сам этот пример удачно изображает разговор гостей, которые перебивают друг друга (92–110 такты).

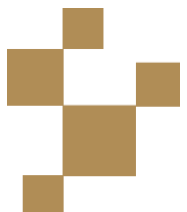
Кульминация всего произведения приходится на середину имитационного раздела репризы (102–103 такты) на слова «Гости пьют и едят, забавляются от вечерней зари до полуночи». Нарастание уровня динамической организации плавно ведет к этой кульминации. Затем следует *diminuendo*, которое органично подводит к заключительному разделу – коде, начинающейся в нюансе *piano*. После эмоциональной, динамически разнообразной репризы кода как бы растворяется на нюансе *piuissimo* и воспринимается в целом как успокоение.

В произведении «Крестьянская пирушка» велика роль фортепианного сопровождения. Оно дополняет звучание хора, а также значительно расширяет и обогащает возможности хорового исполнения. В данном произведении сопровождение выполняет разные функции:

1. Изобразительная функция проявляется во вступлении к хору – это изображение звона бубенчиков, который сразу настраивает исполнителей и слушателей на веселый радостный характер; во вступлении ко второй части аккомпанемент имитирует звучание гуслей (арпеджированные аккорды).

2. Поддерживает звучание хора гармонически, особенно ярко это проявляется во второй части, где аккомпанемент является сопровождением солирующей партии (50–82 такты).

3. Дублирует звучание хора (повторяет мелодию или целиком фактуру) – 25–37 и 83–110 такты.



В целом можно сказать, что музыкальная структура хора «Крестьянская пирушка» П.Г. Чеснокова сочетает в себе простоту мелодии, ясность гармонического строя и разнообразие ритмики. Она передает специфическую атмосферу крестьянских гуляний. В целом можно сказать о том, что хор «Крестьянская пирушка» имеет не только музыкальную, но и культурно-историческую ценность.

Подводя некоторые итоги, отметим, что отражение традиций крестьянского быта в литературе, живописи и архитектуре конца XIX – начала XX веков играет большую роль в сохранении национальной культуры и ее развитии в будущем. Эти ритуалы и символика, описанные в стихотворениях, отражают многовековую культуру и традиции крестьянства как социально-культурного явления. Различные обряды создают единый портрет жизни и труда крестьян.

Анализ музыкального прочтения стихотворений П.Г. Чесноковым позволил выявить своеобразие каждой хоровой партитуры. В «Несжатой полосе» нашла отражение социальная позиция композитора, его глубокое сострадание к труженикам и осуждение системы крепостного права. Вместе со словами поэта эта музыка раскрывает всю трагическую суть положения крепостных людей в России XIX века. Хор «Крестьянская пирушка» олицетворяет гостеприимство и широту русской души, передаёт тепло крестьянской семьи, живущей по законам чести и совести.

Яркая мелодичность, ритмическая гибкость, богатство интонационных и динамических оттенков, продуманная фактурная организация, вокальное удобство, чуткий, колоритный аккомпанемент – все эти качества делают хоры композитора доступными и привлекательными для исполнения учебными хоровыми коллективами. Развитие сюжетной идеи, эмоционально-психологический фон раскрывает образное содержание вокально-хоровых занятий и пересекается с методами проблемного изложения певческого материала.



ЛИТЕРАТУРА



1. Барабаш О. С. Поэтическая историософия («Альпы») Ф.И. Тютчева в хоровых сочинениях а cappella // Philharmonica. International Music Journal. 2022. №1. С. 19-29.
2. Круглов В. И. Некрасов Николай Алексеевич «Несжатая полоса» // Литература нашего двора. 2006. № 6. С. 4-9.
3. Русские народные гулянья. По рассказам А.Я. Алексеева-Яковлева. В записи и обработке Е. Кузнецова. – Л.; М.: Искусство, 1948. – 172 с.
4. Павел Григорьевич Чесноков – регент, дирижёр, композитор, учёный XX века (1877–1944) // Мир Православия. 2007. № 10 (115). С. 2-27.
5. Малацай Л.В. Черты романсовой стилистики в хорах а cappella А.В. Никольского // Искусствоведение. 2022. № 4. С. 15-24.

MALATSAY L.V.

Doctor of Art Criticism

Head of the department of vocal-choral and musical-instrumental art

Oryol State Institute of Culture

Professor of the department of choral conducting

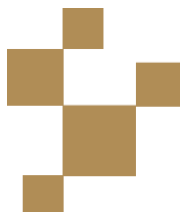
Belgorod State Institute of Arts and Culture

e-mail: 1441970@mail.ru

**PICTURES OF PEASANT LIFE IN WOMEN'S CHOIRS ACCOMPANIED
BY P.G. CHESNOKOVA**

ANNOTATION. P.G. Chesnokov was one of the few in Russian choral music who has turned to the topic of peasant life with its problems and joys. The article is focused on the analysis of poems by N.A. Nekrasov and A.V. Koltsov, which formed the basis of the choirs. Using a hermeneutic approach to the analysis of scores allowed us to reveal how the composer had created contrasting pictures of the life of peasants using the rich arsenal of his musical language. The piano accompaniment plays a major part, it performs visual and expressive functions. The research materials are intended for students, conductors and choirmasters of children's and women's choirs, as well as for teachers.

KEYWORDS: women's choir, P.G. Chesnokov, expressiveness and figurativeness, piano accompaniment.



КУКУРА Н.П.

магистрант департамента музыкального искусства
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ГРИБКОВА О.В.

доктор педагогических наук,
профессор департамента музыкального искусства
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: grol@mail.ru



Аннотация. В статье рассматривается история возникновения и развития христианского богослужебного пения. Анализируются некоторые вопросы исполнительской практики, особенностей музыкального языка и содержания текстов песнопений.

Ключевые слова: церковное (богослужебное) пение, церковный хор, клирос, пение в храме, христианское богослужение.

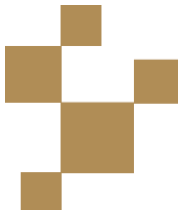




православной церкви Богослужение традиционно сопровождается пением. Первоисточником литургического пения считается пение ангелов, воспеваемое ими в вечности. В Писании неоднократно упоминается их служение Богу через славословие и восхваление. «Где был ты, когда Я полагал основания земли? ... На чём утверждены основания её, или кто положил краеугольный камень её, при общем ликовании утренних звёзд, когда все сыны Божии восклицали от радости?» (Книга Иова, глава 38:4-7).

Представляется, что пение Ангелов сродни отражению и является частью ангельской природы. Наполняясь Божественным Светом и Благодатью от созерцания Славы Пресвятой Троицы, ангелы выражают свою любовь через пение и благовествование всему творению Божию. Однако, пение ангелов нельзя сравнить ни с какими музыкальными представлениями человека. Равно как невозможно вообразить и звучание речи Бога. В Псалмах Давида мы встречаем следующее описание: «Глас Господень на водах, Бог славы возгреме, Господь на водах многих». (Пс. 28,3) Когда Христос разговаривал со своим Небесным Отцом, свидетели этого также сравнивали голос Бога с небесным громом: «Прииде же глас с Небесе: и прославих, и паки прославлю. Народ же, стоявший и слышавший, говорил: то гром был. Иные говорили: Ангел говорил Ему» (Ин. 12:27–29). Подобно этому и в Откровении Иоанна Богослова ангельское пение приравнено к шуму вод и грому: «И услышал я как бы голос многочисленного народа, как бы шум вод многих и как бы звук громов сильных, говорящих: Аллилуия!». Особо следует подчеркнуть, что за всю историю человечества только избранные пророки, святые и чистые сердцем люди удостоивались слышания Божественных гимнов и хоров Небесных Сил, о чем в своем трактате «О небесной иерархии» пишет Дионисий Ареопагит.

Так Пророку Исае было видение в Иерусалимском храме: «В год смерти царя Озии видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном, и края риз Его наполняли весь храм. Вокруг Него стояли Серафимы; у каждого из них по шести крыл: двумя закрывал каждый лице свое, и двумя закрывал ноги свои, и двумя летал. И зывали они друг ко другу и говорили: Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! вся земля полна славы Его! И поколебались верхи врат от гласа восклицających, и дом наполнился курениями» (Книга Исаии, 6:3). У Иоанна Богослова мы читаем: «И прежний голос, который я слышал как бы звук трубы, говоривший со мною, сказал: взойди сюда, ... и вот, престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий; ... И от престола исходили молнии и громы и гласы, ... И каждое из четырех животных имело по шести крыл вокруг, а внутри они исполнены очей; и ни днем, ни ночью не имеют покоя, зывая: Свят, Свят, Свят Господь Бог Вседержитель, Который был, есть и грядет» (Откр.4:8).

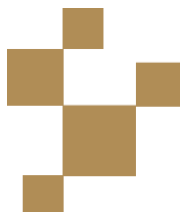


В современном православном Богослужении используется ряд славословий, воспринятых людьми от Ангелов. Например: Слава в Вышних Богу, и на земли мир, в человецех Благоволение (Лк, 2:14), возглас Аллилуия!, первая часть молитвы «Достойно есть» и другие. Основная часть текстов зафиксирована в Ветхом и Новом заветах. Молитва «Трисвятого» стала известной в V веке после случая, описанного патриархом Акакием, епископом Асклепиадом. Во время крестного хода по случаю страшного землетрясения в Константинополе при большом стечении народа отрок внезапно был поднят на воздух. По своем возвращении он поведал, что слышал ангелов, воспевающих: «Святой Боже, Святой крепкий, Святой бессмертный, помилуй нас!» и повелевших людям петь также.

Идея подражания людей Ангельскому служению и, наоборот, сослужения Ангелов человеком получила яркое отражение в создании и включении в VI веке при Юстиниане II в чин Литургии Херувимской песни: «Иже херувимы... Животворящей Троице трисвятую песнь припевающе, всякое ныне житейское отложим попечение». В Великопостных службах связь Небесной Литургии и земной утверждается в словах песнопения «Ныне силы небесныя служат с нами невидимо».

Богослужение, прежде всего, имеет определенный порядок или чин, который есть выражение Божественного Закона. Повинуясь Божией воле, человек возвышается до сослужения Ангелам и обретает способность воспевать Бога. Библейские песни «Поим Господеви» из 15 главы книги Исход можно считать первым образцом богослужебного пения, зафиксированного в Библии. Обретение израильянами Божиих заповедей и введение пророком Моисеем практики следования Закону открывает новую веху в истории человечества. Выразительное противопоставление языческой инструментальной музыки в честь золотого Вавилонского истукана и хвалебной песни Богу трех отроков, ввергнутых в печь огненную из 3 главы книги Пророка Даниила, предвосхищает новозаветное пение христиан. Царь-пророк Давид, известный как автор книги Псалмов и музыкант, возводит богослужебное пение в область профессиональной деятельности. При нем и его сыне царе Соломоне формируется многотысячная каста храмовых музыкантов из числа левитов, которые не только пели, но и сопровождали различные действия в храме игрой на инструментах. Музыкальное служение Богу считалось настолько почетным занятием, что имена певцов и начальников хоров, и даже их потомков были зафиксированы в книгах Библии. Женщины также могли принимать участие в храмовом пении. Об этом свидетельствуют Песнь Анны пророчицы, матери Самуила (1Цар.11:1–10) и песнь Богородицы: «Величит душа моя Господа» (Лк.1:46–55).

В дальнейшем неверность иудеев Богу и их частое отступление от истины явились причиной упадка богослужебного пения. Что касается мелодизма ветхозаветного храмового пения, то исследования иерусалимского кантора З. Идельсона, открывают нам строгие, простые



и одновременно возвышенные диатонические мелодии древних напевов с преобладанием дорийского лада без полутонов в диапазоне кварты.

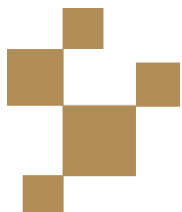
Становление Новозаветного богослужебного пения проходило в несколько этапов и достигло своей вершины путем создания системы осмогласия.

Первый период – от апостолов до святого Константина Великого – характеризуется разнообразием мелодических вкусов и традиций в практике поместных церквей. Первые христиане не оставляли участия в ветхозаветных богослужениях в Иерусалимском храме и в тоже время установили чин собственных христианских собраний по домам. Эти собрания сопровождалась духовными песнопениями, славословиями и псалмопением. В составлении песен и гимнов мог участвовать любой желающий и часто при этом возникал ипофонный тип пения, когда участники собрания подпевали солисту окончание строфы, возглас или повторяли за ним строфу целиком (например, «Яко в век милость Его» или «Аллилуия»). Популярности такого типа пения у христиан способствовала поэтическая форма некоторых псалмов. Приемы ипофонного пения прослеживаются в современной богослужебной практике при исполнении «Яко с нами Бог», прокимнов, пении тропаря в Дванадцатые праздники на Малом Входе, припевов «Славно бо прославися» в Великую Субботу и в некоторых других случаях.

К концу первого века широкое распространение получает антифонное, то есть попеременное пение хоров на Богослужении. Эта разновидность торжественного пения была хорошо известна по ветхозаветной традиции, но поскольку собрания христиан носили тайный характер, то использовалась реже. Существовал также принцип симфонного (или согласного) пения, возможно, в наибольшей степени воплотивший идею соборного православного пения.

Христиане первых веков жили общинами, находились в тесном общении друг с другом, и пение на собраниях, в силу равенства всех членов церкви, было делом доступным каждому, иными словами – общенародным. В целом, можно отметить преемственность форм богослужебного пения в новозаветной церкви. Однако по внутреннему содержанию оно уже было исполнено благодати Святого Духа.

Кроме установления принципов пения, раннехристианская церковь смогла выделить типы песнопений. Так, например, стали различать характер пения гимнов и псалмов. Постепенно возникает святоотеческое учение о единстве богоугодной жизни и пения. Правильное богослужебное пение является следствием праведной жизни, и наоборот, праведная духовная жизнь становится условием богодухновенного пения. Следуя заповедям Божиим, человек уподобляется ангелам, суть природы которых составляет пение. Иносказательно, вся жизнь праведника, обретая чистое и внятное звучание, становится пением.



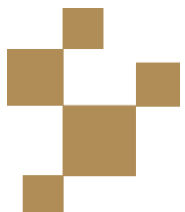
На рубеже III и IV веков на первый план выходит задача установления церковного устава или чина пения. Результатом аскетического подвига становится книга Типикон.

Миланский эдикт 313 года, учрежденный римским императором Константином Великим, завершил эпоху гонений на христиан. В это время, одновременно с получением статуса официальной религии, в среде христиан наблюдается общее ослабление веры. Негативное влияние на нравы верующих оказывает светская культура, языческие и театральные зрелища. С этого момента христианское богослужбное пение вступает в следующий этап своего развития, характеризующийся, прежде всего, появлением в специально обученных певцов-профессионалов. В борьбе за чистоту Христианской веры и Богослужения Церковь устанавливает особое сословие Клир, состоящий из священнослужителей и церковнослужителей. К последним относились чтецы и певчие, которые отныне должны были поставляться в своё служение особым чином – хиротесией. Для участия в Богослужении певчие облакались в специальные одежды – белые стихари. Это период мощного расцвета песенного и гимнического творчества христиан. До нас дошли имена таких авторов, как император Юстиниан (творец гимна Единородный сыне), святитель Амвросий Медиоланский (сочинитель гимна Те Deum), преподобный Ефрем Сирийский и Святой Роман Сладкопевец.

Параллельно с распространением авторского творчества в христианской церкви формируется принцип осмогласного пения. Мелодика каждого гласа строится по принципу мозаики или лоскутного шитья из ранее существовавших канонических методических оборотов – центонов, обеспечивая большое разнообразие мелодий при их интонационном родстве. Создание такой техники явилось результатом особого соборного творчества христианских общин.

На основе этих напевов преподобный Иоанн Дамаскин составил книгу Октоих, предоставив осмогласие как стройную совершенную систему церковного пения. Каждый глас состоял из мелодий нескольких типов, предназначенных для исполнения ирмосов, стихир и праздничных песнопений. В дальнейшем Октоих был дополнен антифонами преподобного Феодора Студита, стихирами Павла Аримосфейского, императора Льва Премудрого и других авторов. В Византийской и Восточной Церквях до сегодняшнего дня используют исключительно осмогласные песнопения, включая Херувимскую песнь и ектении.

В системе осмогласия, изложенной в Октоихе, закреплена не только мелодическая основа церковного пения, но также концепция времени и структура календаря. В основу системы лег возникший в ранней христианской церкви обычай исполнения песнопений на разные напевы в первые восемь дней праздника Пасхи. Последовательное чередование гласов на протяжении всего богослужбного года формирует некий



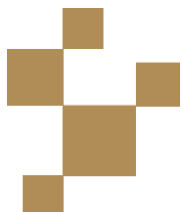
священный ритм, организующий человека и выражающий вечное молитвенное предстояние перед лицом Пресвятой Троицы.

Таким образом, богословие через осмогласие обретает конкретную мелодическую форму. Для записи гласовых мелодий был создан особый вид нотации – невменное письмо, передающее не звуковысотные и ритмические характеристики звука, но таинственную и неуловимую сущность их интонирования. Самые ранние письменные памятники собственно певческой невменной нотации относятся к X веку и предназначены для торжественного напевного чтения Апостола и Евангелия.

Следует отметить, что путь становления певческой традиции в Западноевропейской и Восточной Церквях имел некоторые различия. К VII веку на Западе возникла своеобразная аналогия восточного осмогласия Григорианское пение, опирающееся на Антифонарий Святого Григория Двоеслова. Но если Восточная Церковь твердо стояла на позициях несовместимости древней, простонародной музыки с христианством, то на Западе проникновение светской музыки в церковный устав стало значительным.

Научно-теоретические труды Августина Блаженного и Боэция о ритме и звуке с изложением античного учения о числовой природе музыки, подготовили почву для синтеза богослужебного пения и бытового музицирования. В дальнейшем это привело к введению в богослужение органа и развитию многоголосных форм пения. Многоголосие, вызывая определенные пространственные ощущения и чувственные образы, свидетельствует о нарушениях духовной жизни западных христиан и их стремлении к материализму.

Первоначально многоголосие возникло как линия контрапункта, сопровождавшая каноническую мелодию Григорианского напева *Cantus firmus*'а. При этом часто использовалось противоположное движение голосов, что выражало духовное содержание контрапункта, суть которого – противопоставление человека Богу. В дальнейшем количество голосов увеличивалось, фактура усложнялась приемами импровизации и полифонии. Для сочинения произведений нового типа возникла необходимость в специалистах этого дела, композиторах. Духовная музыка приобретает жанровое разнообразие и возникает новый гомофонно-гармонический тип многоголосия с аккордовым складом фактуры, вертикальным мышлением и прочными ладово-гармоническими связями. Церковное пение окончательно «заземляется» и лютеранский хорал становится преобладающим церковным жанром, определяя европейское музыкальное мышление в целом. Вкусы церковнослужителей были уже настолько испорчены, что далее западная церковь пошла по пути следования всем светским направлениям и стилям в искусстве. Написанная великими композиторами Бахом и Моцартом, Бетховеном и Верди музыка на религиозные сюжеты и тексты



стала называться церковной, а не богослужбной. С XVII века богослужбное пение фактически прекращает существовать на Западе.

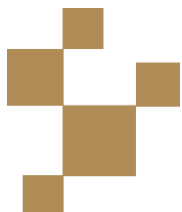
Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что богослужбное пение новозаветных христиан, возникнув как соборное, народное и общедоступное постепенно усложнялось и превращалось в профессиональное. Прошло путь от монодии до многоголосия, а в католической церкви – даже до инструментального звучания. От создания богодухновенной системы осмогласия и стройного чинопоследования – до многожанровости и концертности. Пение духовной музыки в концертных залах и устраивание концертов в стенах храмов свидетельствует о глубоком кризисе богослужбного пения в наши дни.



ЛИТЕРАТУРА



1. Владышевская Т. Ф. О небесной иерархии и ангелогласном богодухновенном пении // Сретенское слово. 2022. № 2. С. 94–108.
2. Головатенко Виталий, прот. Что мы слышим в храме, или Азбука церковного пения для прихожан. – М.: Изд-во Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2018. – 128 с.
3. Грибкова О.В. Искусство как творческая константа в формировании профессиональной культуры педагога-музыканта // Искусствоведение. 2022. № 1. С. 6-15.
4. Грибкова О.В. Формирование готовности современного учителя к инновационной деятельности в музыкально-образовательном пространстве // Педагогический научный журнал. 2022. № 4. С. 61-68.
5. Грибкова О.В., Квартальнова Е.А., Цзинь Г. Традиции и инновации в системе музыкально-педагогического образования // Искусство и образование. 2022. № 3 (137). С. 112-117.
6. История богослужбного пения: [Учеб. пособие] / В.И. Мартынов. - М.: Ред.-изд. отд. федерал. архивов; Русские огни, 1994. – 240 с.
7. Лю Ч., Чжан Л., Уколова Л.И. Обзор трудов российских и зарубежных педагогов-музыкантов по развитию вокальных навыков у молодёжи // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 4. С. 83-91.
8. Толковый Типикон / Сост., предисловие и примечания М. Скабаллановича. – 4-е изд. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2016. – 816 с.
9. Уколова Л.И., Кудринская И.В. Методические и практические советы опытных педагогов по развитию вокальных навыков у молодёжи // Антропологическая дидактика и воспитание. 2022. Т. 5. № 3. С. 115-127.
10. Хорецкая В. Происхождение и история церковного богослужбного пения. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://azbyka.ru/proisxozhdenie-i-istoriya-cerkovnogo-bogosluzhebno-peniya>.
11. Щербакова А.И. Феномен творческой личности в истории культуры // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2022. № 4 (20). С. 9-20.



KUKURA N.P.

Master's student
Music Art Study department
Moscow Institute of Culture and Arts MCU

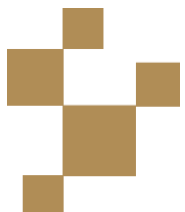
GRIBKOVA O.V.

Doctor of Pedagogic Sciences, Professor
Music Art Study department
Moscow Institute of Culture and Arts MCU
e-mail: groli@mail.ru

**HISTORY OF THE CHRISTIANS SINGING TRADITION:
THE ORIGIN AND DEVELOPMENT**

ANNOTATION. The article explores the history of the origins and development of Christian liturgical singing. It covers the issues of performing practice, features of musical language and the lyrics.

KEYWORDS: church (liturgical) singing, church choir, choir, singing in church, Christian worship.



ГОРЮНОВА О.С.

преподаватель кафедры истории и теории музыки
факультета Церковного пения
ОЧУ ВО «Православный Свято-Тихоновский
гуманитарный университет»
e-mail: osgrn@bk.ru



**«ТВОРЕНИЕ ПАРФЕНИЯ...»:
ТЕКСТЫ ИОАННА ГРОЗНОГО
В МУЗЫКЕ Ю.М. БУЦКО**

Аннотация. В статье представлены три сочинения выдающегося композитора XX-XXI вв. Ю.М. Буцко (1938-2015), объединенные общим текстовым материалом. Эти сочинения основаны на поэтических произведениях царя Иоанна IV Васильевича (Грозного), обладавшего, по мнению исследователей, незаурядными литературными способностями. Обращаясь к творчеству всем известной исторической личности, композитор раскрывает своим современникам живой образ Древней христианской Руси, её культурных памятников, не теряющих своей глубины и красоты на протяжении многих веков.

Ключевые слова: Ю.М. Буцко, Иоанн IV Грозный, древнерусское искусство, хоровая музыка, духовная музыка, гимнография.





ентральной темой в творчестве выдающегося отечественного композитора Юрия Марковича Буцко (1938-2015) является образ христианской Руси. Этот образ воплощается благодаря обращению автора к образцам древнерусских песнопений, музыкальному изображению древнерусской архитектуры и живописи¹, а также благодаря упоминанию в различном контексте конкретных исторических личностей, связанных с понятием христианской Руси².

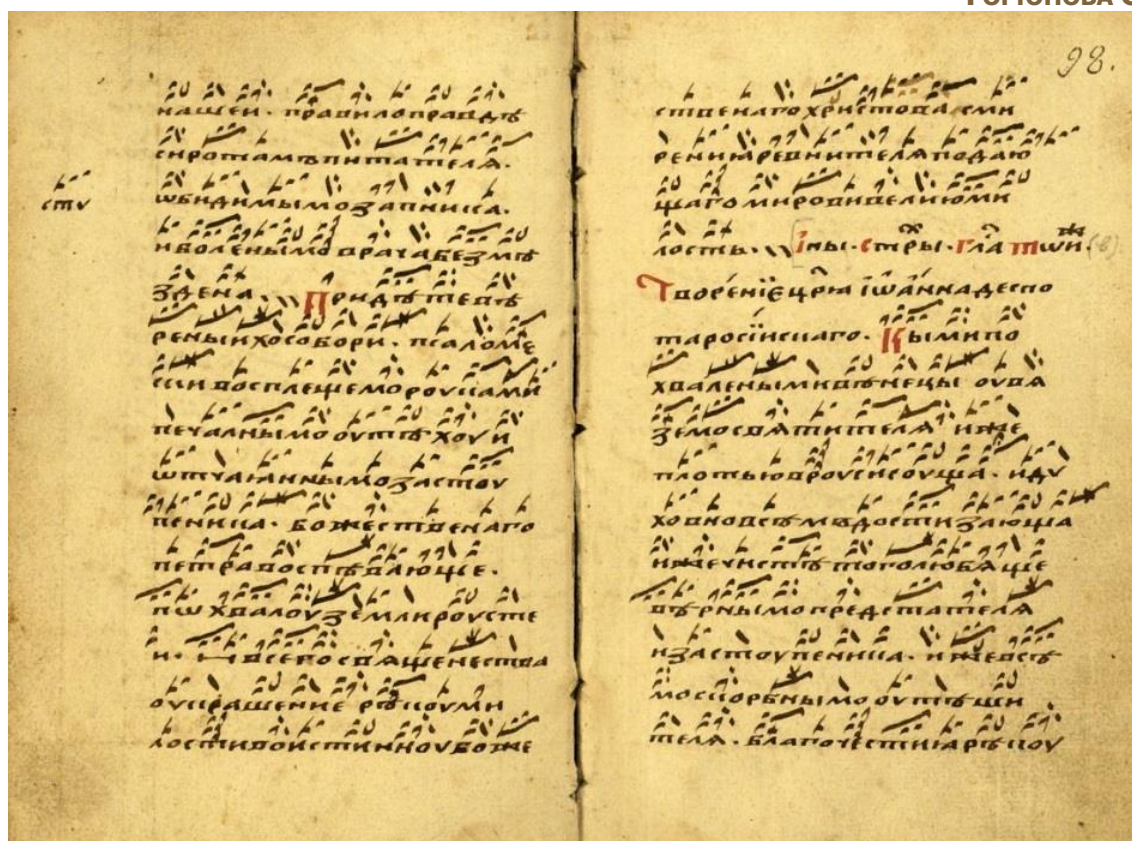
В данной статье мы рассмотрим примеры использования сочинений царя Иоанна Грозного в произведениях Ю. Буцко.

Личность Иоанна IV Васильевича на протяжении нескольких веков вызывает весьма противоречивые оценки. Мы не будем давать характеристику нравственному облику царя, обратим свое внимание исключительно на его гимнографическое творчество. Исследователи-филологи отмечают незаурядные литературные способности Иоанна Грозного, проявившиеся как в его эпистолярном наследии, так и в церковно-поэтических текстах. До нашего времени сохранилось некоторое количество тропарей и стихир, написанных царем, а также Канон и молитва Ангелу грозному воеводе. Существуют разные мнения о том, являлся ли царь Иоанн одновременно и распевщиком или он писал только тексты песнопений. Из исторических документов известно, что в Александровской слободе (резиденции царя с 1564 по 1572 год) была устроена большая певческая школа, во главе которой стоял известный распевщик Федор Крестьянин с учениками Иваном Носом и Стефаном Гольшем. Можно с большой долей вероятности предположить, что названные мастера церковного пения были соавторами царя в создании песнопений.

В древнерусских певческих книгах содержится прямое указание на авторство Иоанна Грозного: «творение царя Иоанна, деспота Российскаго» или более кратко – «творение царево». Стихиры авторства Иоанна Грозного можно встретить, например, в стихираре конца XVI или нач. XVII в (РГБ, ф. 304/1, №428). Эта певческая книга принадлежала известному распевщику Лонгину Шишелову по прозвищу Корова, трудившемуся в качестве клирошанина в московском Чудовом монастыре, а впоследствии ставшему головщиком и уставщиком хора Свято-Троицкой Сергиевы Лавры.

¹ Симфонии «Древнерусская живопись» и «Господин Великий Новгород».

² Например, «Былина о Борисе и Глебе» для хора a capella.



Пример 1³

В названии нашей статьи упомянут псевдоним царя Иоанна – Парфений Уродивый. То, что Парфений Уродивый и царь Иоанн Васильевич – это один и тот же человек, впервые предположил в 70-х годах двадцатого века академик Д.С. Лихачев [2]. Он считал, что употребление Грозным имени Парфений, которое переводится с греческого как «девственный», является своего рода иронией, потому что царь не отличался высоконравственной жизнью. Но, вместе с тем, выбор такого псевдонима вполне можно объяснить и сожалением Иоанна об утраченной чистоте.

В сохранившихся литературных памятниках встречаются только два примера употребления царем псевдонима Парфений Уродивый. Это «Послание к неизвестному против люторов», опубликованное в 1886 году известным знатоком и исследователем древнерусской письменности архимандритом Леонидом Кавелиным, и Канон Ангелу грозному. Фрагменты канона были взяты Юрием Буцко за основу для текста одноименной оратории, написанной в 2009 году. Об этой оратории будет сказано ниже.

³ [Электронный ресурс] <https://stsl.ru>



Обратимся вначале к раннему периоду творчества композитора. Интерес к древнерусской певческой культуре привел Юрия Буцко к созданию масштабного сочинения – «Полифонического концерта».

Полное название произведения – «Полифонический концерт. 19 контрапунктов для 4х клавишных инструментов, хора ударных инструментов на темы русского знаменного распева». «Полифонический концерт» представляет собой цикл из девятнадцати контрапунктов, разделенных на пять тетрадей. Разделение на тетради связано с использованием инструментов: в контрапунктах первой тетради – игра солирующих инструментов, вторая тетрадь – парная игра разных инструментов, третья тетрадь – тройная игра, четвертая тетрадь – снова солирующие инструменты, пятая тетрадь – заключительный контрапункт всех участников. В финале появляются хор и ударные инструменты. Общая продолжительность звучания сочинения – около трех с половиной часов. «Полифонический концерт» был исполнен полностью в конце 1970-х годов в эфире Кёльнского радио.

В основе каждого из девятнадцати контрапунктов лежит подлинная мелодия из древнерусских богослужебных певческих книг – Октоиха, Ирмология, Обихода, Праздников. Все они принадлежат к «классической» эпохе знаменного распева, то есть к XVI–XVII векам, а потому обладают единством стиля.

В «Полифоническом концерте» впервые представлена авторская ладовая техника Юрия Буцко. Композитор расширил «обиходный» звукоряд на несколько «согласий» вверх и вниз: использовал, по авторской терминологии, «две зоны расширения». Вследствие этого звукоряд приобрел подобие замкнутой цепи, где каждое звено может повториться в ином регистре через 12 звеньев. Буцко назвал это явление «двенадцатизвучие на расстоянии» [1].

Исходя из темы данной статьи, нас интересуют первые четыре контрапункта «Полифонического концерта», в основу которых были положены стихиры, написанные Иоанном Грозным:

1. «О великое милосердие грешным еси Богородице Пречистая...» – из службы сретения Владимирской иконы Божией Матери, особо почитаемого царем образа.

2. «Вострубите трубою песней во благонароचितеме дни праздника нашего...» из той же службы.

3. «Кыми похвалеными венецы...» из службы на преставление святителя Петра, митрополита Московского.

4. «Приимите ясли Егоже во купине Моисей Законоположник провиде в Хориве...» из той же службы.

«Полифонический концерт» был написан в 60-е годы, в стране с активной атеистической пропагандой. Повсеместно насаждалось мнение, что всё, связанное с религией и церковной жизнью, свойственно отсталым слоям населения. Огромный пласт древнерусской духовной



культуры считался чем-то непонятным, убогим, замшелым и доживающим свой век на дальних полках хранилищ. Обращаясь к сочинениям всем известной исторической фигуры – царя Иоанна Грозного – Юрий Буцко показал своим соотечественникам, что церковное искусство привлекало образованнейших и знатнейших людей всех эпох.

В 2011 году был выпущен альбом, состоящий из трёх компакт-дисков с записью «Полифонического концерта».

Следующее сочинение, которое нам хотелось бы рассмотреть, М.П. Рахманова⁴ назвала репризой «Полифонического концерта», а точнее – «репризой на расстоянии сорока лет». Это оратория «Канон Ангелу Грозному», написанная на текст покаянного канона царя Иоанна IV. Текст датируется 1572 годом. В 1972 году этот литературный памятник был издан Д.С. Лихачевым [2].

Полное название этого опуса – «Канон святому ангелу грозному воеводе, хранителю всех человек, от Вседержителя Бога посланному по вся человеческия души возвести к Богу, а тело персти отдати. Ты же человеце, не забывай смертного часа, пой по вся дни канон сей.». Название отражает основную тему канона – смертный час. С ней неразрывно связана тема покаяния, как необходимого условия для получения человеком благой участи после смерти. Под Ангелом грозным подразумевается Архангел Михаил. В современных богослужебных минеях этот канон отсутствует. Наибольшее распространение он имеет в старообрядческой среде. В качестве примера можно привести устав молитвенного правила единственного в России женского старообрядческого монастыря, расположенного в селе Улейма Ярославской области, недалеко от города Углича.

Вечернее богослужение в монастыре ежедневно начинается с четырех правильных⁵ канонов. Дополнительно под пятницу читается канон Софии Премудрости Божией, а под субботу – канон Ангелу Грозному Воеводе. Затем совершается вечерня и павечерница⁶.

Списки канона можно встретить во множестве рукописей, хранящихся в рукописных собраниях библиотек и музеев. В качестве примера можно упомянуть канонник XVI или нач. XVII в. из собрания рукописей Троице-Сергиевой Лавры (РГБ, ф. 304/1, № 280). В запеве ангел грозный назван по имени: «святый архангеле Христов Михаиле моли Бога о рабех своих».

Текст канона в нескольких рассмотренных нами списках довольно стабилен, хотя встречаются и варианты как в заглавии, так и в тексте тропарей. В качестве примера можно привести богослужебный сборник

⁴ М.П. Рахманова (1947-2022) – видный ученый-музыковед, крупнейший специалист в области истории русской духовной музыки, супруга Ю. М. Буцко.

⁵ От слова «правило».

⁶ [Электронный ресурс] Интервью настоятельницы монастыря https://ruvera.ru/articles/monastyr_uleima (дата обращения 15.11.2023)

XVII века из собрания Ундольского. (РГБ, ф. 310, № 629). Здесь дан иной вариант заголовка: «Канон молебен ангелу смертоносному, страшному. Творение Парфения Юродиваго». Интересно отметить, что в данном списке ангел грозный назван по имени не только в запеве, но и в тропарях, при каждом обращении к нему: «Святой ангеле Божий Михаиле огнеобразный страшный и грозный воевода».

В современных печатных изданиях Русской Православной Церкви текст канона Ангелу грозному нам встретился лишь однажды, в молитвослове «Целебник», изданном в Москве в 2017 году и допущенном к распространению Издательским советом. Здесь помещен данный канон, с подзаголовком «канон Архангелу Михаилу». При этом имя архангела в тропарях не называется, а запев звучит следующим образом: «Святой Ангеле, грозный воевода, моли Бога о нас». Автор канона не обозначен. В предисловии к изданию подчеркивается, что особенностью молитвослова является наличие в нем редкого канона св. Архангелу Михаилу.

Канон построен по правилам церковной гимнографии, состоит из девяти песней с пропущенной второй. Каждая из песней начинается ирмосом 6 гласа («Яко по суху пешешествовав Израиль») и т.д.).

В оратории №3 для хора, двух солистов (бас-баритон и тенор), двух фортепиано, органа и челесты, написанной в 2009 году, Ю. Буцко использовал только словесный текст, богослужебная форма канона им не была сохранена.

И о форме, и об инструментровке композитор рассказал в интервью программе «Актуальная музыка» на радио «Орфей» в августе 2012 года. Приведем расшифровку фрагмента этой передачи, в котором он пояснил некоторые особенности своего сочинения:

«Здесь (в оратории – О.Г.) нет цитат, нет ссылок даже на тот знаменый распев, который бытовал в его (Иоанна Грозного – О.Г.) время, который реально дожил до наших дней в виде служб старообрядческой Русской Церкви. Это свободное обращение, скорее, ораториально-оперного замысла. Мне хотелось быть максимально доступным, максимально эмоционально убедительным в этом тексте. Это полностью авторская музыка, построенная по типу Литургии. Сначала хор поет преимущественно акапельно, а потом прибавляется звучность. Прибавляются два рояля, звучность органа (хотя и почти незаметная, тихая), челесты, то есть всех инструментов, способных передать колокольность, идею колоколов, разного типа колокольного звучания». Те же инструменты исполняют и «Полифонический концерт», что позволяет нам говорить о схожести идей и образного плана этих двух произведений.

Колокольность, о которой упомянул в интервью Ю.М. Буцко, присутствует не только в инструментальном сопровождении. В звучании хора также нередко слышны мелодические интонации и характерный

ритм колокольного звона. В партии солиста резкий акцент в конце фразы напоминает удар колокола.

HTTPS://ART-JOURNAL.RU

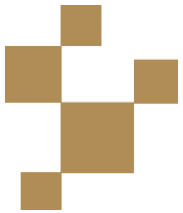
The image shows a musical score for a cantata, labeled 'Пример 2⁷'. The score is written for a choir and soloist. The parts include T. solo, S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), Celesta, and T-no. (Timpani). The lyrics are in Russian: 'Пар-фе-ни-я... Иу - ро-ди-ва-го...'. The score features various musical notations such as 'espr.', 'pp', 'f', 'sf', 'subito', and 'solo'. The time signature is 6/4.

Пример 2⁷

Музыковед Н.А. Потемкина в статье «Современное православное богослужбное пение и духовная музыка рубежа XX–XXI веков. Параллели и пересечения» выделяет разные типы колокольного звона, которые можно услышать в оратории: это праздничный трезвон в первом разделе и погребальный звон в начале второго раздела [3].

Интересной особенностью кантаты является то, что она начинается с подзаголовка, который пропеваётся хором и солистом: «Канун Ангелу грозному и воеводе и хранителю всех человек, от Вседержителя Бога посланного по вся душа человеческая. О, человече, не забывай часа смертного, пой сей канун во все дни. Творение Парфения Иуродиваго». Пример пения заголовка встречался и ранее в творчестве Ю. Буцко, в моноопере «Записки сумасшедшего», написанной в 1963 году в годы обучения в Московской консерватории.

⁷ Все нотные примеры – [Электронный ресурс] <https://www.butsko.ru/>.



2.

mp.

за-пис-ки су-мас.

p

Щедраго Авксентия и-ва-но-вичка По-прищина

mf

при-чина ги-ту-ляр-но-го со-бят-ника

pizz

Пример 3

Солист поет: «Записки сумасшедшего, Авксентия Ивановича Поприщина, титулярного советника. По повести Гоголя того же названия. Опера для одного певца».

Пропевание заголовка канона позволяет объявить во всеуслышание имя (пусть даже в виде псевдонима) автора этого гимнографического произведения.

Оратория не издана. Исполнение состоялось в 2011 году в Большом зале консерватории на юбилейном вечере руководителя хора МГК С.С. Калинина. Запись этого исполнения вошла в содержание компакт-диска, выпущенного фирмой «Мелодия» в 2018 году к восьмидесятилетнему юбилею композитора. Запись имеется в свободном доступе в сети Интернет.

Следует упомянуть еще одно произведение Юрия Буцко, которое, в отличие от рассмотренных нами первых двух, совсем не известно широкой публике. Это камерная симфония №1 «Горжественное песнопение», написанная в 1973 году.

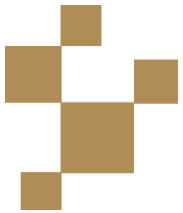
В этом произведении Юрий Буцко применил ладовую технику, впервые представленную в «Полифоническом концерте». Но, в отличие от клавишных инструментов («Полифонического концерта»), симфония звучит в новых тембровых красках – её исполняет струнный оркестр.

В финале симфонии композитор предлагает использовать хоровой унисон, дублирующий мелодию (по усмотрению дирижера). Партия хора выписана в партитуре, текст представляет собой слова стихиры Иоанна Грозного «О, великое Милосердие», которая нам уже встречалась в первом контрапункте «Полифонического концерта».



Пример 4

Идея колокольности присутствует в этом произведении, как и в оратории «Канон Ангелу грозному». Музыкальную ткань симфонии периодически прерывают резкие аккорды, имитирующие колокольный звон. Автор в таких моментах ставит ремарку «quasi campane» и дает



пояснение в сноске: «quasi campane» – резко акцентированный аккорд в характере колокола.

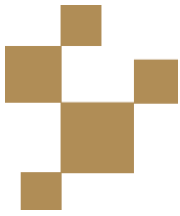
HTTPS://ART-JOURNAL.RU

- 4 -

*) „quasi campane” – резко акцентированный аккорд
в характере колокола

Пример 5

Камерная симфония №1 «Торжественное песнопение» ждет исполнителей и исследователей, как и большое количество других произведений Юрия Буцко.



Краткий обзор трех сочинений Юрия Буцко, объединенных текстовым материалом, принадлежащим перу царя Иоанна IV, предпринятый в настоящей статье, – еще один шаг на пути исследования обширного творческого наследия выдающегося композитора.

HTTPS://ART-JORNAL.RU



ЛИТЕРАТУРА



1. Буцко Ю. М. Полифонический концерт: Девятнадцать контрапунктов: Для 4 клавиш. инструментов, смеш. хора и удар. инструментов: На темы рус. знамен. роспева / Предисл. авт. – М.: Сов. композитор, 1992. – 232 с.
2. Лихачев Д. С. Канон и молитва Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродивого (Ивана Грозного) // Рукописное наследие Древней Руси: по материалам Пушкинского Дома. – Л., 1972. – С. 10–27.
3. Потемкина Н. А. Современное православное богослужбное пение и духовная музыка рубежа XX–XXI веков. Параллели и пересечения // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – М., 2016. – №3(18). – С.65-76.

GORYUNOVA O.S.

Lecturer

Department of History and Theory of Music

Saint Tikhon's Orthodox University for the Humanities

e-mail: osgrn@bk.ru

**“THE CREATION OF PARTHENIUS ...”
THE TEXTS OF IVAN THE TERRIBLE IN THE MUSIC OF YURY BUTSKO**

ANNOTATION. The article presents three compositions by the outstanding composer of the XX-XXI centuries Yury Butsko (1938-2015), united by a common textual material. These works are based on a poetic oeuvre of Tsar John IV Vasilyevich (the Terrible), who is regarded as the one having had extraordinary literary abilities. Works by this well-known historical figure permit the composer to reveal to his contemporaries a living image of Ancient Christian Russia, its cultural monuments that have not lost their depth and beauty for many centuries.

KEYWORDS: Yury Butsko, John IV the Terrible, ancient Russian art, choral music, sacred music, hymnography.