

О НОВОСАКРАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ XXI ВЕКА: «ПАСХАЛЬНЫЕ НАПЕВЫ» ВЛАДИМИРА ПОЖИДАЕВА

В последние десятилетия в России необычайно возрос интерес отечественных композиторов и музыковедов к духовной музыке: мы возвращаемся к своим истокам, к своим корням. Рубеж XX—XXI веков в развитии духовной музыки становится сопоставим с рубежом XIX—XX вв. Не случайно один из ведущих специалистов в области духовной музыки Н.С. Гуляницкая назвала его «Новейшим направлением» в параллель с Новым направлением русской духовной музыки конца XIX — начала XX в. [5]. В Новейшем направлении важное место занимают произведения внебогослужебных жанров, предназначенные для концертного исполнения, — эта тенденция возникла еще в Новом направлении русской духовной музыки. В наши дни она очевидна в творчестве многих композиторов: Г.В. Свиридова, Р.К. Щедрина, Ю.М. Буцко, Г.П. Дмитриева, В.Б. Довганя, В.Ю. Калистратова, В.Г. Кикты, В.И. Мартынова, А.И. Микиты, В.И. Рубина, В.С. Ульянича и многих других [3; 6].

В этом же ряду стоит музыкальное наследие В.А. Пожидаева, в поздний период творчества создавшего целый ряд духовно-музыкальных произведений: три симфонии — «На Рождество Христово», «Пасхальные напевы» и «Лето Господне» (последняя — для оркестра русских народных инструментов), кантату «Светлое Христово

воскресение» (для солистов и симфонического оркестра), напевы «Пустыня красная» для баса соло и «Как Христа распинали» для сопрано соло, концерт для органа «Три ангела», пьесы для фортепиано «Покаянный стих» и «Пасхальные перезвоны». Духовно-музыкальные сочинения В. Пожидаева являют собой высокоталантливые произведения неоспоримых художественных достоинств, демонстрируют глубоко национальный и вместе с тем современный стиль автора. Даже в наше непростое время они вызывают искреннюю заинтересованность и любовь исполнителей, встречают теплый прием слушателей. Тем не менее они исполняются крайне редко, не избалованы вниманием исследователей и совсем не изучены¹. Художественный мир его произведений настолько интересен, своеобразен и глубок, что, думаю, к нему будут обращаться при изучении отечественной духовной музыки рубежа XX—XXI вв., поскольку без его сочинений картина будет неполной не только формально, но и по существу.

«Пасхальные напевы» (2005) — позднее сочинение композитора. Рассчитанное на концертное исполнение, оно несет в себе заряд высокой духовной культуры. Автор считал это произведение симфонией. Семь частей из восьми написаны для певцов-солистов и оркестра и только одна часть —

чисто оркестровая. Фактически произведение соединяет в себе черты симфонии и кантаты. От сольной кантаты — вокальные, сольные и ансамблевые номера, от симфонии — приемы симфонического развития. Общая идея композиции — очищение через страдания и молитву.

Поэтической основой произведения стали духовные стихи, отражающие народное восприятие христианства и православия. Как писал Г. Федотов, «Духовными стихами в русской народной словесности называются песни, чаще всего эпические, на религиозные сюжеты, исполняемые обыкновенно бродячими певцами (преимущественно слепцами) на ярмарках, базарных площадях или у ворот монастырских церквей» [13, 13].

Жанр духовных стихов отличает двойственная природа: это народная поэзия, но на духовную христианскую тематику, полная добра и света, несмотря на трагические евангельские события. В то же время жанр несет и определенную образную яркость, театрализацию, предполагая внехрамовое исполнение.

Обращение к народной поэзии свойственно творчеству композитора в целом. Именно эта область стала для него тем истоком, который определил лад и интонацию его музыкального языка. Наивность народного мировоззрения проявляется в простоте напевов и музыкальных форм: использовании песенного тематизма, повторности, куплетности. В партитуре часто звучат высокие ударные инструменты (колокольчики, треугольник, ксилофон, вибрафон), которые усиливают лубочную «красивость» сочинения.

В произведении В. Пожидаева проявляется интересное качество со-

временного музыкального искусства: с одной стороны, яркое национальное начало, с другой — своеобразная глобализация, которая, в частности, воплощается в привнесении некоторых черт западноевропейских пассионов. Тема страданий и воскресения Иисуса Христа своеобразно воплощается в сочинении, объединяя традиции средневековых театрализованных представлений Европы — мистерий — и русского народного театра.

Мы видим здесь героев и персонажей Священного Писания и народной поэзии — Иисуса Христа, Деву Марию, Архангелов Михаила и Гавриила, Душу и Тело, нищую братию. Для современного слушателя образы Христа и Богородицы, несомненно, связаны с европейскими пассионами Г. Шютца, И.С. Баха и даже современной рок-оперой «Иисус Христос — суперзвезда» Э.Л. Уэббера. В таком соединении народной духовной поэзии с типичными образами западноевропейского музыкального искусства проявляются современные черты произведения.

Двойственность, характерная для образного строя и выразительных средств духовных стихов, переходит и в музыку. Музыкальный язык сочинения удивительным образом соединяет жанровые особенности фольклора — закличек, былин, колядок, колыбельных, протяжной песни — с элементами церковно-певческой культуры допетровской эпохи: знаменным и дестественным распевками, литургическим речитативом и колокольными звонами. В музыке соединяется, казалось бы, несоединимое: язык фольклора и церковно-певческой культуры, стилизованные инструментальные народные наигрыши и колокольные звоны.

Нечто подобное можно услышать у композиторов-классиков — Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Рахманинова², в музыке которых соседство фольклорных истоков и колокольных звонов передает характерную звуковую среду России.

В своем сочинении В. Пожидаев не цитирует ни фольклор, ни колокольные звоны, но представляет их в переработанном виде, используя ладоинтонационный строй и ритмические особенности, рассчитывая не на бытовое звучание, а на концертное исполнение. Отсюда образная яркость, оркестровая эффектность изложения.

Принципы развития сочинения основаны на типичном для русской школы эпическом симфонизме. Характерно крупное «фресковое» письмо, которое подчеркивает глобальность, мировое значение происходящих событий.

Для сочинения характерна картинность, столь свойственная музыке русских композиторов XIX—XX веков: Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Рахманинова, Прокофьева и Шостаковича. Смена ярких, образных картин составляет основу драматургии всего произведения. Именно такая эпическая драматургия присуща русской симфонической школе, и в данном случае композитор продолжает отечественные традиции. Части цикла подобны фрескам, очерченным ярко и зримо.

В симфонии восемь частей: первая — оркестровая, вторая, четвертая, шестая и восьмая — для солистов с оркестром, третья, пятая и седьмая — также вокальные, но с камерным оркестровым сопровождением. Картинность проявляется,

пожалуй, наиболее ярко в первой части «Шествие на Голгофу», которая открывает цикл и рисует картину шествия на казнь. Эта идея была воплощена в «Страстях по Матфею» И.С. Баха, в монументальной хоровой фреске. Здесь — свое прочтение: слышен гул разъяренной толпы, сопровождающей шествие, чей-то варварский хохот и гогот, чередующийся с жалобными интонациями плача, стонов. Для воссоздания рева дикой, жестокой толпы композитор применяет приемы композиционной техники новой польской школы (второй половины XX в.), в частности, ограниченную алеаторику. Автор использует движение в разных ритмах, в струнной группе — полиладовое звучание на основе лада тон-полутона-тон; в гармонической вертикали — увеличенное трезвучие. Все это наслаивается на целотоновые кластеры духовых (деревянные духовые и валторны). Этот «слоеный пирог» образует хаотичный шумный фон (см. пример 1).

Средний раздел — *Piu mosso* — обретает строгую ритмическую организацию. На фоне ритмического остинато вступает суровый торжественный гимн: звучная медь торжеством своего пения утверждает бессмертие через пройденные и пережитые страдания.

Гимн интонационно связан со знаменным распевом, с его традиционными попевами. Трехголосное изложение является типичным для русского монастырского пения XVIII—XX вв., в котором одинаковый ритм во всех голосах соответствует одновременному произнесению текста. Верхний голос ведет напев, а два нижних, мелодически менее подвижных, образуют гармонический остов.

Пример 1. Первая часть. «Шествие на Голгофу».
Автограф первой страницы

I Шествие на Голгофу

$\text{♩} = 84$

The image shows a handwritten musical score for the first part of 'I Шествие на Голгофу'. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or voice part. The tempo is marked as $\text{♩} = 84$. The score is divided into two measures, with a double bar line between them. The first measure contains dense rhythmic patterns, while the second measure features more melodic lines with dynamic markings like *ff* *feroce*, *marcatissimo*, and *ff marcato*. The instruments listed on the left include 2 Flutes (2 Fl.), 2 Oboes (2 Ob.), 2 Clarinets (A) (2 Cl. (A)), 2 Bassoons (2 Fg.), 2 Trumpets (B) (2 Tr. (B)), 4 Cornets (F) (4 Cor. (F)), Piano (P.no), Arpa, Violin I (V. ni I div.), Violin II (V. ni II div.), Viola (V. le div.), Cello (C.lli), and Double Bass (C. b.). The score is written in a clear, legible hand, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Реприза части является динамической и сильно сокращенной. Переходом к коде служит колокольный звон, начинающийся в басу и подхватываемый голосами в высоком регистре.

Кода этой части необычна по своим образам. В оркестре возникает невесомая парящая фактура непрерывного движения, на ее фоне — легкая мелодия, ладоинтонационно проистекающая из сопровождения, но распевная, с нисходящими жалобными отзвуками. В теме слышится жанр колыбельной, но ее звенящее звучание необычно, так как она поручена колокольчикам.

Композитор говорил, что эта музыка выражает состояние души, пережившей страшные мучения, доведенной до крайней точки страданий. Она уже не в состоянии что-либо чувствовать, наступает мистическое ощущение перехода в другой мир, когда душа человеческая воспаряет в неведомые пределы. Завершается кода резким ударом «бича» и жалостной дрожью в ответ на него. Такова фреска «Шествие на Голгофу».

Вторая часть **«Христос и Дева Мария»** представляет сцену распятия Иисуса Христа, плач Богородицы у Креста и ее утешение сыном. Духовный стих повествует об этом.

*«Как Христа распинали,
В руки и ноги гвозди забивали,
В буйну голову копьем пробивали,
Горячую кровь проливали.
Мати родимая не знала,
Пресвятая Дева Мария.
И солнце, и месяц померкли,
И частые звезды потемнели.*

*Матерь родимая упала,
Пресвятая Дева Мария,
Слезно плакала, рыдала,
Горячую кровь проливала.
«Не плачь, мати родимая
И Пресвятая Дева Мария.
Через три дня я к тебе прииду
И сам из тебе душу изыму.
Спишу я твой лик на икону,
Поставлю икону за престолом.
Будут тебе люди молиться,
Будут тебе обещаться» [1].*

Картина распятия выписана с огромной болью и состраданием к Христу и Деве Марии. Композиция духовного стиха состоит из двух разделов: 1–3 строфы — рассказ о казни Иисуса Христа, страданиях Спасителя и Богородицы, 4–5 строфы — обращение сына к матери. Поэтическая композиция определяет музыкальную: в ней также выдержаны два смысловых раздела и строфическая форма.

Симфонизация проявляется здесь в образном переосмыслении музыкального тематизма предшествующей части. Гимническая тема «Голгофы» уходит на второй план, звучит короткими фразами сессо, но при этом сохраняется трехголосная хоровая фактура. Ее можно отнести к элементам звукоизобразительности: отрывистый штрих можно трактовать как соответствующий действию: вбиванию гвоздей в руки и ноги Иисуса. В этом — отображение наивности и непосредственности народного восприятия, некоторая лубочность музыкального письма, впечатляющая яркой образностью (см. пример 2).

Само сложение хоровой фактуры таково, что верхний голос хора часто образует гетерофонный подголосок к вокальной партии. Возника-

Пример 2

Allegro lamentoso $\text{♩} = 72$

Как Хри - ста

pp (Archi pizz) *mf dolente* (V-no solo)

ра - спи - на - ли,

(Ob. solo) 3

в ру - ки и в но - ги

(Ob.) 3 *f espressivo*

гво-зди за - би - ва - ли.

(Ob.) *mf*

ет контрастная полифония: широко распевные вокальные фразы на фоне «стучащего молотка» чередуются с инструментальными наигрышами, построенными на тематизме коды предыдущей части. Тема вначале повторяется буквально, а затем варьируется, сохраняя свою образность.

Начальная интонация на слова «Как Христа распинали» становится «зерном» всей части. Она будет повторяться в сольных эпизодах пар-

тии тенора на слова «Не плачь, мати родимая». Здесь же слышна общая ладовая основа тематизма с финалом части.

Вокальная партия второй строфы «Мати родимая не знала» широко распевна, ее сопровождение передает сокрушение души, трепет перед происходящим. Скорбная тема рождается из музыкальной фразы, завершающей «Голгофу»: «жалостная дрожь» в ответ на удар бича.

Композитор использует контрастную полифонию на гармоническом фоне, при этом гармония не функциональная, а ладовая. Сильный контраст возникает благодаря сочетанию крупных длительностей в вокальной партии, создающих эффект широкого движения, с более мелкими, шестнадцатыми и восьмыми, в сопровождении.

Средний раздел (строфа «Мати родимая упала») включает кульминацию событий: Иисус распят, Богородица рыдает у креста. Композитор использует разреженную фактуру, в которой сольные вокальные фрагменты чередуются с протяженными инструментальными отыгрышами; фактически этот раздел представляет собой монодию, вокальную и инструментальную. Почему монодия? Вероятно, в данном случае, как символ одиночества, бессилия, униженного и оскорбленного достоинства человеческого.

В инструментальной партии представляет интерес ладовая работа: усложнение лада на основе натурального минора (gis-moll), мелодические отклонения³ в минорные тетра хорды с пониженной IV ступенью. Пониженная ступень создает ощущение безнадежности.

Партия сопрано (Дева Мария) по-русски распевна, истоки ее — в протяжной песне и одновременно — в фитном знаменном пении, которые уже в XVI–XVII вв. были родственны в ладоинтонационном плане. Инструментальные наигрыши выстроены на основе импровизации, их подвижное и ритмически свободное звучание ярко контрастно распевной вокальной партии.

Все оживает в неожиданно наступающей динамической репризе. Она

звучит на терцию выше, в h-moll. Эта тональность более удобна и выигрышна для тенора, трогательное звучание которого и открывает заключительный раздел. Новые элементы репризы суть следующие. Парящая фактура у скрипок, чередующаяся с высокими колокольчиками, как бы «приподнимает» и без того легкое звучание тенора, поющего от лица Иисуса Христа, утешающего Богородицу. Его голос доносится словно из другого мира.

Важным элементом фактуры становится виолончельный контрапункт к вокальной партии. Тематически он связан с кодой первой части, «Голгофы», и с инструментальным отыгрышем в начале второй. Но если ранее эта тема использовалась в качестве главной, то здесь она является подголоском, создавая ощущение редкой гармонии.

Фактура хорового церковного пения в последней строфе («Спишу я твой лик на икону»), звучащего в высоком регистре, создает ощущение храмовой молитвы перед образом Пресвятой Богородицы. Она призвана снять напряжение, возникшее после сцены казни. Обращение к музыкальному языку церковно-певческой культуры как к знаку молитвы способствует обретению внутренней гармонии.

Кода близка аналогичному разделу первой части, но усложнена в ладовом отношении. Здесь намечается хроматический подъем ладотональности с возвращением к исходной — gis-moll. Напоминанием о «Голгофе» служит нисходящий лейтмотив с «дрожащим», трепетным окончанием, он завершает эту часть, как завершал и предыдущую. Тематические и интонационные

связи объединяют эти две части, представляя пасхальные «страсти».

Третья часть — «Владычице Богородице».

В качестве текста выступает молитва Пресвятой Богородице.

*Владычице Богородице,
Всемилоствиваго царя мати,
Вельми вопию к тебе,
Помолись о мне, грешном,
И к разумению сердце мое настави,
И на молитву подвигни мя,
Да прославлю тя, чистую,
Истинную Божию Матерь.*

Часть открывает ряд сольных стихов, написанных для баритона с прозрачным, легким оркестровым сопровождением. Благодаря такой задумке текст преподносится как бы в камерной обстановке, передает внутреннюю горячую молитву. По своему месту в композиции эти стихи аналогичны ариям в западноевропейских пассионах, но они звучат на русский лад, в русских «страстях», — органично и по своему музыкальному языку, и по своей роли в общей композиции сочинения. Это, конечно, не ария, скорее внутренний монолог и молитва. Камерное звучание образует сильный контраст с предшествующей и последующей картинами, которые написаны крупным штрихом и театрализованы.

Автор применяет интересный композиционный прием, сходный с тем, что звучал в предшествующей части: сопоставление ритмически строгого напева в духе древнерусской монодии в вокаль-

ной партии с инструментальными наигрышами сопровождения, импровизационный склад которого характерен для южнорусской (донской) фольклорной традиции, о чем говорил сам композитор.

В четвертой части «Расставание души с телом» («Два Ангела») вновь возвращается крупный план, фресковое письмо, картинность.

«Два ангела да два архангела,
Уж вы где были, да куда летали
(два раза),
Два ангела, два архангела,²
Уж мы тут были да тут летали,
Где душа с телом да рассталася,
Рассталася, да не простилася,
Не простилася да воротилася.
Ты прости, прощай, тело грешное,
Ты прости, прощай, окаянное.
А тебя, тело, да во землю кладут
А меня, душу, да на ответ ведут» [1].*

Музыку этой части отличает мрачный, суровый колорит, соответствующий ее событиям. Он достигается простыми средствами: за счет низкого регистра баритона и былинной речитации, ровной по ритму (движение четвертями).

Музыкальный язык связан с жанром северной былины и знаменного распева старшей редакции, восходящей к эпохе Киевской Руси. Используется характерный для них несимметричный ритм и неквадратные построения переменного метра (6/4, 7/4, 5/4). Огромное значение имеет ладовая основа: здесь сопоставлены архаические лады, имеющие узкий диапазон и устойчивые в квартном соотношении.

* В жанре духовных стихов существует традиция написания ангельских чинов с маленькой буквы. — *Прим. ред.*

Пример 3

Архаичность звучания придает и фактура изложения: в ней чередуются фразы «варварского» кварто-квинтового двухголосия (в ладу с устоем *f*) и одноголосия с гармоническим сопровождением, жесткого ритма ровными четвертями *sostenuto* (в ладу с устоем *c*).

Отдельные элементы (фигуры) музыкального текста имеют звукоизобразительное значение. Тремоло шестнадцатых звукописует трепет ангельских крыльев. Шелест крыл перемежает певческие строки былинного сказа. На этом построена первая строфа. Во второй строфе — о расставании Души с Телом — тема с трелями и тиратами шестнадцатых рисует, как Душа «стряхивает» брненное тело. В момент прощания, на словах «*Ты прости, прощай, тело грешное*», звучат восходящие интонации, которые соответствуют вознесению Души в высшие сферы.

Монолог Души (третья строфа) поручен тенору, светлый тембр которого оттеняет суровость низкого баритона

и придает трогательное и душевное звучание, особенно на слова «*Да на ответ ведут*», когда голос тенора остается одиноким и оттого так трогает душу. Здесь также применяется звукоизобразительность: на слова «*А тебя, Тело, да во землю кладут*» звучат нисходящие пассажи, как бы кланяющиеся земле; в то же время после слов «*А меня, Душу, да на ответ ведут*» в коде (*Meno mosso*) возникают инструментальные ритмоформулы — Ангелы да Архангелы как будто тянут грешную, страдающую Душу на суд Божий.

Былинная тема Ангелов и Архангелов естественно возникает в коде и проводится канонически: и в ритмическом уменьшении, как напоминание, и затем в увеличении, завершая часть в классических традициях. На фоне этой темы до самого конца звучат ритмоформулы страдающей души. Таким образом создается картина: суровые Архангелы Михаил и Гавриил ведут Душу на суд Божий.

Пятая часть «**Душе моя**» — покаянный стих, молитва-покаяние души.

*Душе моя, душе моя,
Почто во гресех пребываеши,
Чью твориши волю
И без ума мятешься?
Восстани и плачи
Дел своих горце.
Помысли, душе моя,
Горький час,
Страшный, грозный
И муку вечную.
Но воспрями, душе, вопиюще:
Милостиве, помилуй мя [14].*

Этот покаянный стих — о грядущем часе смертном и надежде на милость Божию — после части «Расставание души с телом» воспринимается естественным образом. По смыслу это самоуглубленная молитва, раскаяние в своих греховных делах, предчувствие грядущего горького и страшного часа перехода души в мир иной.

Композитор избирает камерное звучание: после дуэта баритона и виолончели намечается некоторое просветление тембров с введением кларнета и гобоя. В начальном дуэте преобладает низкий регистр, способствующий состоянию сосредоточенности и самоуглубленности покаянной молитвы. Не случайно вся часть построена на статике знаменного распева новой редакции (конца XV—XVII вв.), здесь возникают даже вкрапления знаменных попевок или их элементов: кулизмы средней 1-го и 5-го гласов, долилки меньшей 5-го гласа, начало мечика конечного.

Второй раздел этой части (с появлением ритмического движения восьмыми длительностями) представляет собой вариантное изложение первого:

тематизм виолончельного соло и вокальной партии узнаваем, но не повторяется точно. Автор использует тематическое развертывание.

Шестая часть — «**Михайло-Архангел**».

*Михайло-архангел
Со ангелами и архангелами,
Перевези меня за огненну реку
Ко Христову раю.
На одной-то стороне
Души грешные стоят,
А на другой стороне
Михайло-архангел.
Михайло-архангел
Со ангелами да архангелами,
Перевези меня за огненну реку
Ко Христову раю [1].*

Само название стиха — в народном стиле: по-церковному — Архангел Михаил, здесь же — Михайло-Архангел (Архангел Гаврило — иногда встречается в канонических текстах певческих рукописей XVII в.).

Театральность проявляется в персонификации (Душа молит Архангела), а также в разворачивающейся картинности. Вначале Душа просит Архангела, ее вокальные фразы чередуются с инструментальными отыгрышами в духе закличек-импровизаций. Вокальные фразы звучат с выразительной проникновенной интонацией, инструментальные — более отстраненно, импровизационно. Это как бы первая картина действия, в ней использовано несколько элементов.

1) Кластер в высоком регистре, возникающий с постепенным напластованием звуков. Интонация и лад

кластера повторяют кластеры первой части — «Гологофы». Смысловое наполнение призвано создать напряженное звучание, атмосферу, наконец, гармонический фон.

2) Инструментальные наигрыши в подражание пастушьей свирели, заклочки в том же ладу (g-a-b-c-d) близки ранним фольклорным образцам, ис-

пользуются четырех- и пятиступенные архаические лады.

3) Вокальные фразы на основе фольклорных закличек, также архаические лады — четырех- и пятиступенные.

4) Восходящие пассажи сложных ладов — «взмах крыльев» Архангела; лад полутон-тон-полутон, соединение через полутон. Преобладает высокий регистр.

Пример 4

The musical score for Example 4 is set in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 72-80. The score is divided into two systems. The first system includes a vocal line with lyrics 'Ми - ха - йло а - рха-нгел' and piano parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piccolo (Pic.). The second system includes parts for Cor Anglais (Cor.), Oboe (Ob.), and Piccolo (Pic.). Dynamics include *pp*, *f*, and *mf rubato sempre*. The score features complex rhythmic patterns and melodic lines characteristic of the described archaic modes.

Затем рисуется другая картина, более полная: геенна огненная, на одной стороне которой томятся души грешные, а на другой обретается Михайло-Архангел. Мрачное повествование о грозном Михаиле-Архангеле излагается суровым былинным речитативом-рассказом, рисующим картину той мистической огненной реки — геенны огненной, через которую души грешные перевозит Михаил-Архангел.

Вторая картина создается следующими элементами музыкального языка.

1) Низкий мрачный регистр, пульсирующий бас, который с момента

вступления вокальной партии становится мелодизированным.

2) Квинтовый органный пункт с резким «дерганым» ритмом подчеркивает мрачность картины и ее статичность.

3) Вокальные строки повествовательны и построены на былинном речитативе и знаменном распеве, в них использованы архаические четырехступенные лады, придающие суровое звучание.

4) Шелест ангельских крыльев, шелест крыл Михаила-Архангела. Этот элемент выписан преимущественно в искусственных ладах: полутон, тон,

полутон или тон, полутон, тон. Сочетание архаичных ладов с искусственными и регистровый контраст создают некое мистическое ощущение.

Динамическая реприза звучит в дуэтом изложении сопрано и тенора — это просьба-молитва Души, мечта о святом рае. Имитации у тенора, вторящие нежному сопрано, усиливают просьбу, превращая ее в мольбу.

В репризе меняется лад и неожиданно возникает ладоинтонационная арка со второй частью, ее начальной фразой «Как Христа распинали». Поэтому закличка обращается в трогательный зов, обращенный к Михаилу-Архангелу. Постепенно возвращается лад и интонация первой картины.

Завершает часть инструментальная кода, воссоздающая мрачную и суровую картину: на берегу огненной реки грешные души ожидают и зовут Михаила-Архангела. В последних тактах тематизм двух картин объединяется и проводится одновременно, что является признаком эпической драматургии.

Необычность этой музыки — в сочетании архаических и искусственных ладов, в соединении элементов былины и знаменного распева, яркой театральной образности и мистического элемента.

Седьмая часть — «**Приими мя, пустыни**».

*Приими мя, пустыни,
Яко мати чадо свое
Во тихое и безмолвное
Недро свое.
О прекрасная пустыни,
Веселая дубровице,
Возлюбих бо тя
Паче царских чертог*

*И позлащенных палат.
О владыко, царю небесный!
Насладил мя еси Земных благ
И не лиши мене
Небеснаго царствия твоего [15].*

В этой части использован красивый и поэтичный духовный стих, выражающий восторг человека перед природой, ее прекрасной пустыней — уединенным местом, тихим и безмолвным, принимающим человека «яко мати чадо свое». Какова же может быть музыка этой лесной глуши?

Композитор избирает зовы паустушьей свирели, которые, кажется, доносятся издали. Они перемежаются с виртуозными пассажами импровизационного склада и преимущественно диатоничны. Иногда слышен птичий щебет (триоль шестнадцатыми и восьмая).

На фоне голосов лесной чащи звучит голос человеческий, доносящий слово Божие, наслаждение человека земными благами и мольбу к Царю небесному не лишить небесного царствия.

В вокальной партии использована стилистика самого торжественного церковного распева Руси — демественного. Демественный распев был создан уже в период Московской Руси не позднее последней четверти XV в. Он пришел на смену кондакарному пению и был предназначен, как и кондакарный распев, для торжественных служб кафедральных соборов, [10, 104, 160–161].

В вокальной партии звучат демественные попевки и так называемые «лица»⁴, использован тип соотношения текста и напева, свойственный де-

меству, — развитый внутрислоговой распев. Введение деместного распева символично: «пустыня красная» воспринимается человеком как собор, в котором совершается самое торжественное богослужение. Здесь звучат узнаваемые «лица» демества, очень естественно применяется характерный композиционный прием — «почин демеством». Распев звучит как песнь души человеческой и песнь духа, мечтающего о небесном царствии. Не случайно композитор использует здесь пасхальный задостойник «Светися, светися» как знак грядущего воскресения Христова⁵.

Восьмая часть — **«Христос и нищая братия» («Светлое Христово воскресение»)**.

*Светлое Христово воскресение,
Светлое Христово вознесение,
Вознесся Христос на небеса
Со ангелами, с херувими,
Со апостолами, серафимы.
Осталась на земли нищая братья,*

*Осталась на земли убогая сирота.
Уж ты, Христосе, царю небесный,
На кого ты нас оставляешь,
На кого покидаешь?
Не печальте, нищая братья,
Не рыдайте, убогая сирота,
Оставлю я вам гору золотую,
Оставлю я вам реку медовую,
Оставлю вам имя Христово.
Светлое Христово воскресение,
Светлое Христово вознесение,
Вознесся Христосе на небеса
Со ангелами, с херувими,
Со апостолами, серафимы [1].*

Стих воссоздает картину вознесения Христова и диалог Христа и нищей братии. В музыке финальной части выдержана стилистика знаменного распева в соединении с колокольными звонами. Здесь проявляется симфонизм авторского мышления: перезвоны этой части возникают через переосмысление колокольного набата из шествия на Голгофу.

В финале мы видим разрешение конфликта.

Пример 5



Диатоника господствует, за исключением коды в коде. Форма финала складывается как строфическая — она определяется текстом. Но автор добавляет весьма развернутое вступление, которое должно ввести в праздничную атмосферу пространной коды. Строфы узнаваемы в своих повторах, хотя всякий раз варьируются в зависимости от текста. По своему строению они пятистрочные, но разные по количеству слогов в строке (от 7 до 13), это и вызывает вариантность напевов. При распевании каждой строфы автором выделены вторая и третья строки: вторые распеваются более речитативно, в стиле знаменного распева старшей редакции, а третьи более мелодичны, с развитым внутрислоговым распевом, идущим от фитного знаменного пения и протяжной песни. Третьи строки более проникновенны и выразительны по интонации.

Если первые две строфы исполняются дуэтом (сопрано — тенор и сопрано — баритон), то третья, содержащая прямую речь Христа, выделена за счет тенорового тембра: Христос утешает нищую братию. Финальная строфа является репризной и по тексту, и по смыслу, и изложена для трио — сопрано, тенора и баритона.

Часть завершает развернутая по своим масштабам инструментальная

кода. Композиционно она уравнивает общую архитектуру сочинения, представляя собой оркестровое завершение и создавая арку к первой, оркестровой части.

В коде на фоне колоколов звучит демественный напев пасхального задостойника «Светися, светися» в трехголосном хоровом изложении. Этот напев звучал в предыдущей части «Приими мя, пустыни». Здесь он преобразуется в торжественный гимн, хоровая фактура которого отсылает к гимну первой части «Гологофа», и поэтому раздел воспринимается как заключение сочинения. В этом также сказывается целостность и законченность формы произведения.

Кода в коде возвращает фактуру алеаторики из первой части, но здесь она также преобразуется и звучит как колокольные звоны. На их фоне в басу в ритмическом увеличении проводится тема финала «Светлое Христово воскресение». Колокольные звоны пронизывают весь финал, варьируясь в каждой строфе с постепенным ритмическим ускорением: восьмые, триоли восьмыми, шестнадцатые, тридцать вторые (в алеаторике) и секстоли шестнадцатыми. Все приводится к торжественному апофеозу.

Ровный ритм знаменного распева, родственного былинному, звучит на протяжении всей части. Вкупе с коло-

кольными перезвонами он создает гармоничное звучание, соответствующее катарсису финала. Благодаря колоколам возникает ощущение пасхального праздника, сочинение завершается торжественной картиной светлого Христова воскресения.

Светлая звучность, радость и ликование от воскресения Христова, надежда на будущее воскресение — все это переполняет музыку финала. После исполнения сочинения все заботы и проблемы, с которыми слушатели пришли на концерт, отступают, лица просветляются, источают свет, глаза лгутся светлой радостью⁶...

Симфония «Пасхальные напевы» глубока и богата по образному строю, органична по музыкальному языку, вскормленному корневой системой русского фольклора, духовной музыки, профессиональной классики и приемами авангардной музыки. Сочинение, несомненно, является одним из талантливых произведений отечественной новосакральной музыки начала XXI в. Хотелось бы надеяться, что несмотря на все сложности исполнения произведений для симфонического оркестра, оно будет звучать, радуя души и сердца слушателей, неся свет и добро, которых нам так не хватает в современной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безсонов П.А. Калики переходные. Сборник стихов и исследование. Москва, 1861.
2. Галаганова С. И дух наш дышит бездной странной... // Человек. Культура. Город. Журнал Комитета по культуре города Москвы. 2006, № 11 (39). С. 21–23.
3. Генченкова М.В. Новосакральная музыка современных отечественных композиторов // Тысячелетие почитания святого равноапостольного князя Владимира / Коллективное исследование / Сост. и отв. ред. Н.С. Серегина. СПб.: РИИИ, изд. Дом «Петрополис», 2016. С. 164–167
4. Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке. Исследование. Москва: Музыка, 2009. 256 с.
5. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва: Языки славянских культур, 2002.
6. Ковалев А.Б. Жанры русской духовной музыки в творчестве отечественных композиторов (вторая половина XIX — начало XXI веков). Тамбов: Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка», 2018. 372 с.
7. Панченко А.М. Стихи покаянные // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вторая половина XIV — XVI в. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 2. Л.: Наука, 1989. С. 421–423.
8. Пожидаева Г.А. Владимир Анатольевич Пожидаев // Союз московских композиторов / Историческая галерея. Электронный ресурс <http://союзмосковскихкомпозиторов.рф/biography/rozhidaev-v.htm> (дата обращения 22.05.2019).
9. Пожидаева Г.А. Владимир Анатольевич Пожидаев. Электронный ресурс Википедия. (дата обращения 22.05.2019).
10. Пожидаева Г.А. Духовная музыка славянского Средневековья. Русь, Болгария, Сербия. IX–XVII века. Москва: Композитор, СПб: Нестор-История, 2017. 472 с.
11. Пожидаева Г.А. Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. Москва: Знак, 2007. 880 с.
12. Успенский Н.Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Музыкальный материал с историко-теоретическими комментариями и иллюстрациями. 2-е изд., дополн. Л.: Музыка, 1971. 354 с.

13. Федотов Г. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. Москва: Прогресс, Гнозис, 1991. 188 с.

РУКОПИСНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 652/909. 1557–1558 гг.
2. РГАДА, ф. 188, № 947, л. 90 об. — 92 об.

REFERENCES

1. *Bezsonov P.A.* Kaliki perekhozhiye. Sbornik stikhov i issledovaniye [Kaliki perekhozhi. Collection of poems and research]. Moskva [Moscow], 1861.
2. *Galaganova S.* I duh nash dyshit bezdnoj strannoj... // Chelovek. Kul'tura. Gorod. Zhurnal Komiteta po kul'ture goroda Moskvy [And our spirit breathes a strange abyss ... // Man. Culture City. Journal of the Moscow Committee for Culture]. Moskva [Moscow], 2006, No. 11 (39). P. 21–23.
3. *Genchenkova M.V.* Novosakral'naya muzyka sovremennykh otechestvennykh kompozitorov // Ty'syacheletie pochitaniya svyatogo ravnoapostol'nogo knyazya Vladimira / Kollektivnoe issledovanie / Sost. i otv. red. N.S. Seregina [Newsakral music of modern domestic composers // Millennium of veneration of St. Vladimir, Equal-to-the-Apostles / Collective research / Comp. and rep. ed. N.S. Seregina]. Sankt-Peterburg [St. Petersburg]: izd. Dom «Petropolis» [ed. House «Petropolis»], 2016. p. 164–167.
4. *Gulyanickaya N.S.* Metody nauki o muzyke. Issledovanie [Methods of the science of music. Study]. Moskva [Moscow]: Muzyka [Music], 2009. 256 p.
5. *Gulyanitskaya N.S.* Poetika muzykal'noj kompozicii. Teoreticheskie aspekty russkoj duhovnoj muzyki XX veka [Poetics of musical composition. Theoretical aspects of Russian spiritual music of the XX century]. Moskva [Moscow]: Yazyki slavyanskih kul'tur [Languages of Slavic culture], 2002.
6. *Kovalev A.B.* Zhanry russkoj duhovnoj muzyki v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov (vtoraya polovina XIX — nachalo XXI vekov) [Genres of sacred music in the works of Russian composers (the second half of the XIX — early XXI centuries)]. Tambov: Muzej-usad'ba S.V. Rahmaninova «Ivanovka» [Tambov: Museum-Estate of S.V. Rakhmaninov Ivanovka], 2018. 372 p.
7. *Panchenko A.M.* Stikhi pokayannyye // Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevney Rusi. Vtoraya polovina XIV — XVI v. Vyp. 2 (vtoraya polovina XIV—XVI v.). CH. 2. L.: Nauka, 1989. S. 421–423 [Poems of penance // Dictionary of scribes and bookishness of Ancient Russia. The second half of the XIV—XVI century. Issue 2 (second half of the XIV—XVI centuries). Part 2. L.: Science, 1989. p. 421–423].
8. *Pozhidaeva G.A.* Vladimir Anatol'evich Pozhidaev. Vikipediya // Soyuz moskovskih kompozitorov / Istoricheskaya galereya. [Vladimir Anatolyevich Pozhidaev. Wikipedia // Union of Moscow Composers / Historical Gallery]. Elektronnyi resurs [Electronic resource] <http://soyuzmoskovskihkompozitorov.rf/biography/pozhidaev-v.htm> (data obrashcheniia [accessed date]: 22.05.2019).
9. *Pozhidaeva G.A.* Vladimir Anatol'evich Pozhidaev [Vladimir Anatolyevich Pozhidaev]. Elektronnyi resurs [Electronic resource]: Vikipediya [Wikipedia]. (data obrashcheniia [accessed date]: 22.05.2019).
10. *Pozhidaeva G.A.* Duhovnaya muzyka slavyanskogo Srednevekov'ya. Rus' Bolgariya, Serbiya. IX—XVII veka [Religious music of the Slavic Middle Ages. Russia, Bulgaria, Serbia. IX—XVII century]. Moskva [Moscow]: Kompozitor [Composer], Sankt-Peterburg [St. Petersburg]: Nestor-Istoriya [Nestor History], 2017. 472 p.
11. *Pozhidaeva G.A.* Pevcheskie tradicii Drevney Rusi. Oчерki teorii i stilya [Church Chant traditions of old Russia. Sketches of theory and style]. Moskva [Moscow]: Znak [Znak], 2007. 880 p.

12. *Uspenskij N.D.* Obrazcy drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva. Muzykal'nyj material s istoriko-teoreticheskimi kommentariyami i illyustratsiyami [Ouspensky N.D. Samples of old Russian Chant art. Musical material with historical and theoretical comments and illustrations]. 2-e izd., dopoln. [2nd ed., Supplement]. Leningrad: Muzyka [L.: Music], 1971. 354 p.

13. *Fedotov G.* Stihi duhovnye. Russkaya narodnaya vera po duhovnym stiham [Poems spiritual. Russian folk faith in spiritual poetry]. Moskva [Moscow]: Progress, Gnozis [Progress, Gnosis], 1991. 188 p.

RUKOPISNYYE ISTOCHNIKI [MANUSCRIPTS]

1. RNB, Kirillo-Belozerskoye sobr., 652/909. 1557–1558 gg. [NLR, MS Kirillo-Belozersky coll., 652/909. 1557–1558].

2. Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv drevnikh aktov, f. 188, No. 947, l. 90 ob. — 92 ob. XVII v. [Russian State Archive of Ancient Acts, collection 188, MS 947, vol. 90 v — 92 v. XVII century].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В. Пожидаев больше известен как композитор, создававший репертуар для русских народных инструментов.

2. Например, в эпилоге «Ивана Сусанина» М.И. Глинки народная песенная основа органично соединяется с чертами виватного канта и колокольным звоном. В «Рассвете на Москва-реке» Мусоргского песенная тема в народном духе переходит в колокольные перезвоны. В «Сказании о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова хор «Ой, беда идет, люди», представляющий хоровой плач, обрамляется колокольным набатом. Второй концерт для ф-но с оркестром Рахманинова начинается с темы, имитирующей колокольный звон, которая очень естественно, хотя неожиданно, переходит в былинную, эпическую главную партию. В его же *cis-moll'*ной прелюдии также соединяются в трехчастной форме колокола — плач — колокольный набат.

3. Традиция, возникшая у Мусоргского и продолженная Прокофьевым.

4. В древнерусской теории музыки «лицо» — структурная единица песнопения, в которой слог текста соединяется с кокизой напева или ее частью (кокиза — устойчивый, относительно завершённый музыкальный оборот, обладающий ритмической и ладоинтонационной характерностью) [11, 57, 67–69].

5. Задостойник опубликован: [12, 91–92].

6. «Пасхальные напевы» В. Пожидаева были исполнены в симфоническом концерте «Московской осени — 2006» 6 ноября 2006 г. в Большом зале Московской консерватории. Солисты: Марина Карпеченко (сопрано), Николай Дорожкин (тенор), Дзян Шан Жун (баритон). Симфонический оркестр Москвы «Русская филармония», дирижер Владимир Понькин.

