

С. Ф. Тухленков

НАПЕВ КАК ОРГАНИЗУЮЩЕЕ ЯДРО РУССКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ И КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье предпринята попытка сформулировать целостный взгляд на русскую музыкальную культуру с учетом ее религиозных и национальных особенностей. По мысли автора, наличие общего знаменателя во взаимодействии церковной и традиционной культуры обеспечило ее целостность и обусловило ее «золотой век». Понимание механизма этого взаимодействия способствует восприятию отечественной классической музыки как неотъемлемой части и вершины русской духовности.

Ключевые слова: русская культура, традиционная музыкальная культура, классическая музыкальная культура, христианские императивы, нравственный закон, внутреннее бытие, дисциплинирующая роль напева, русская музыка, богослужбное пение, русская опера, колокольный звон, Святая Русь, мелос.

*Памяти С. А. Королева, первого завуча Епархиальных курсов
религиозного образования и катехизации
имени св. прав. Иоанна Кронштадтского.*

«...Греческое вероисповедание, отдельное от всех прочих,
дает нам особенный национальный характер».

А. С. Пушкин

Преамбула

Русская классическая музыка XIX в. с ее мелодическим богатством и ладовым своеобразием давно является не просто национальным достоянием, но занимает особое место в мировой художественной культуре. И несмотря на то, что своеобразие творчества русских композиторов, сумевших в кратчайший срок (70–80 лет) создать уникальный синтез национального и европейского в музыке, стало общим местом в системе оценок и суждений, оно (творчество) продолжает привлекать нас своей

Сергей Феликсович Тухленков — преподаватель епархиальных курсов религиозного образования и катехизации имени святого праведного Иоанна Кронштадтского при Отделе религиозного образования и катехизации Санкт-Петербургской Епархии (sergunius.rah@gmail.com).

непостижимостью, глубокой искренностью и каким-то несвойственным для иных культур светом. Особенно эта привлекательность ощущается при соприкосновении с нашими оперными шедеврами. Иван Сусанин и Борис Годунов, Ярославна и Феврония, Ленский и Герман — все эти образы «золотого века» русской оперы не перестают волновать и заставляют о многом задуматься.

Когда мы говорим о русской музыке, соизмеряя ее значение в контексте мировой культуры и задумываясь о ее месте и роли в национальном и общекультурном пространстве, мы, так или иначе, наталкиваемся на ряд несообразностей в ее оценке. При поверхностном взгляде мы видим постоянное восхищение по отношению к шедеврам русской музыки XIX в., но при более глубоком проникновении понимаем, что кроме апелляции к национальному своеобразию и оригинальности, при отсутствии серьезного анализа духовных основ и доминант, наложивших столь глубокий отпечаток на нашу классическую музыку, эти оценки выглядят достаточно поверхностными. Главной причиной этой поверхностности, на наш взгляд, является отсутствие выявления связи между музыкальным языком, ставшим основанием нашей музыкальной классики, и теми духовными императивами, которые обусловили данный язык.

При сравнении русской музыки с творениями музыкальных культур других европейских стран мы наталкиваемся на некоторую несообразность. С одной стороны, обладание христианскими корнями и развитие, основанное на одних, казалось бы, духовных императивах и законах музыкальной композиции, должно было обусловить общую линию этого развития, как историческую, так и смысловую. С другой стороны, мы наблюдаем огромную разницу между русской музыкой и музыкой западноевропейских стран как на уровне мышления, так и в императивно-смысловом контексте. Особенно эти различия видны при взгляде на оперу как на искусство, наиболее точно отображающее через драматическое действие и через ритмоинтонационную сферу особенности каждой из культур.

Наиболее точно и ясно это различие русской и западноевропейской музыки на сущностном уровне почувствовал академик Б. В. Асафьев: «Именно русская музыка выдвинула в опере хоровой ансамбль как действующее лицо, а не пассивно присутствующую на сцене толпу хористов. В сценах-фресках лучших русских опер чувствуется, что диктующая действие воля принадлежит народу. Оперные действия

музыкально-фрескового стиля содержат в себе что-то сильное, могучее, упорное, в чуждых нам оперных культурах никогда не мыслимое. От них давно ушла народная жизнь как опора искусства, тогда как русская опера, выйдя из пеленок развлекательного придворного зрелища, сразу укрепились на героико-демократическом стиле и развитии, на интонациях народной речи и песни»¹. Если убрать за скобки слово «демократическом» (первая публикация цитируемой статьи относится к 1948 г.), то ясно видно, что автор ощущал то внутреннее основание, которое послужило источником, напитавшим всю русскую классическую культуру, — многовековой опыт народа, включающий в себя укорененную в сознании традицию, весь опыт церкви и основанные на нем высшие императивы: любовь к Богу и упование на Него (упомянем хотя бы Ивана Сусанина или сцену с боярами из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь»), отношение к власти как к гаранту Божественного порядка и основанию для размеренной жизни (в тех же операх), внутренняя чистота и цельность (в той или иной степени свойственна большинству персонажей русской оперы), отношение к любви как к Дару Божьему (Татьяна из «Евгения Онегина» и Феврония из «Китежа»), взгляд на семейные ценности как на опору спасительного мирского бытия (семья в «Жизни за Царя», Татьяна из «Евгения Онегина», Любава из оперы «Садко»), любовь к земле своей и отечеству (свойственна большинству русских эпических опер).

Возвращаясь к выводу Б. В. Асафьева, хочется более подробно остановиться на мысли о «народной жизни». За высказыванием М. И. Глинки: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем» — Е. В. Лобанкова, ссылаясь на М. С. Друскина, видит лишь то, что, «усвоив особенности отечественной народной музыки, следует их далее развить в соответствии с общеевропейскими профессиональными нормами музыкального языка»², но имея в виду цитату Б. В. Асафьева, мы должны понять, что речь в высказывании Глинки идет не только и не столько об элементе музыкальном, а прежде всего о бытийной сущности, сокрытой за звучащей традицией. Только тогда мы осознаем причину и природу той художественной высоты, которая как бы ниоткуда явилась нам в творениях основоположника русской классической музыки. Да и кто такой основоположник? Это тот, кто

¹ Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л. 1980. С. 43.

² Лобанкова Е. В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре. СПб., 2014. С. 49.

полагает основы художественного постижения истины, то есть, опираясь на многовековой опыт, выраженный в мелосе, и опыт европейской культуры, отражает внутреннюю сущность бытия и пути человека и мира в соответствии с нормами и порядком, присущими той или иной форме и культуре.

Это явление, то есть «народная жизнь», имеет еще одну важную грань, отраженную П. И. Чайковским в письме к своему другу и композитору С. И. Танееву от 2 (14) января 1878 г.: «...очень может быть, что вы и правы, говоря, что моя опера несценична³. Но я вам на это отвечу, что мне на несценичность плевать... Плевать мне на эффекты. Да и что такое эффекты! Если Вы их находите, например, в какой-нибудь „Аиде“, то я вас уверяю, что ни за какие богатства в мире я не мог бы теперь написать оперу с подобным сюжетом, *ибо мне нужны люди, а не куклы; я охотно примусь за всякую оперу, где, хотя и без сильных и неожиданных эффектов, но существа, подобные мне, испытывают ощущения, мною тоже испытанные и понимаемые* (курсив наш. — С. Т.). Ощущений египетской принцессы, фараона, какого-то бешеного нубийца я не знаю, не понимаю... Мне нужно, чтобы не было царей, цариц, народных бунтов, битв, маршей — словом, всего того, что составляет атрибут Grand opera. *Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое*»⁴. Эта столь пространная цитата дает ключ к наиболее ясному пониманию смысла «народной жизни» как жизни внутренней, касающейся жизни каждого человека, независимо от его отношения к вере.

Делая акцент на словах «существа, подобные мне» и «интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных», композитор настаивает на одном из основополагающих принципов русской культуры, а именно на художественной правде. Причем, при всей типичности собирательных образов нашей оперы, в них сочетаются как элементы реального, явленного через реакцию на сюжетные коллизии, так и идеального, явленного через стержневую интонационную сферу (обратимся хотя бы к арии Шакловитого из «Хованщины» или к любовным сценам из «Пиковой дамы»). И здесь на первый план выступает уже правда личностного бытия с непреложностью христианского нравственного закона.

³ Речь идет об опере «Евгений Онегин».

⁴ Домбаев Г. С. Творчество П. И. Чайковского в материалах и документах. М., 1958. С. 71.

Есть в письме П. И. Чайковского и отсыл к «чуждым оперным культурам», в которых автор почувствовал прежде всего фальшь духовную, ощущаемую как на уровне сюжетном, так и на уровне ритмоинтонационном. Говоря о западноевропейской опере, всегда нужно помнить, что она никогда не выходила за рамки развлекательного искусства, и хотя христианские императивы присутствуют и в ней, но наличие этих императивов ощущается прежде всего в контекстном осмыслении сюжета оперы в целом, тогда как в русской опере весь массив музыкальной ткани отсылает как раз к истокам и духовным корням. Так в чем здесь дело?

Если русская опера зиждется на «интонациях народной песни и речи» и ее широта, обусловленная этими интонациями, давно признана отличительной чертой всей русской музыки, то одной из главных черт европейской музыки является опора на танец как на элемент, организующий и упорядочивающий всю музыкальную ткань. Формирование этой опоры произошло не вдруг, а продолжалось на протяжении нескольких столетий, начиная с позднего Средневековья. Появление танцевальных ритмов в культовой музыке Запада связано с именем Перотина — великого французского композитора конца XII — первой трети XIII в., представителя школы Нотр-Дам. «Перотин возвел на музыкальный амвон низовое искусство менестрелей задолго до того, как Фома Аквинский смягчил традиционную позицию патристики в отношении увеселений: „Среди всех вещей, для утешения пригодных, можно назвать несколько пристойных ремесел, например менестрелей, устраивающих людям потеху. Ремесло менестрелей само по себе не предосудительно, если только заниматься им в меру, то есть без непозволительных словес и действий во время игрищ“... Попав в нотную запись, метрические рисунки смогли избавиться от „потешных“ ассоциаций еще и потому, что превратились в такой же объект творческой манипуляции, каким после реформы Гвидо Аретинского стали высоты звуков: сочинять их оказалось возможным и без какой-либо оглядки на танцевальные формулы»⁵ (танцевальные ритмы мы встречаем, например, в мессах Палестрины). То есть танец получил «прописку» как в культовой, так и в светской музыке. Но несмотря на то что по представлениям Запада эпохи Возрождения танец являл

⁵ Чередниченко Т. В. Музыкальный запас, 70-е, проблемы, портреты, случаи. М., 2002. С. 154-155.

собой один из символов Божественного порядка⁶, его «потешная», развлекательная сущность никуда не исчезла, расцветая с каждым новым столетием все более пышным цветом и «въедаясь» на смысловом уровне в плоть и кровь европейской культуры (при том никто, я думаю, не посмеет покушаться на гениальные творения И.-С. Баха и других столпов европейской музыки, изобилующие танцевальными ритмами).

Вот что пишет об этом «расцвете» в эпоху короля Людовика XIV в своей работе В. В. Березин: «Музыка королевского двора — прежде всего привилегия и развлечение короля, но вряд ли в ней можно видеть лишь прихоти скучающего баловня судьбы. Недаром Людовик XIV в „мемуарах“ пояснял сыну, что развлечения короля — это развлечения всего его народа. Во времена и в условиях, когда писались эти строки, развлечения стали почти синонимом просвещения. Утверждаемые и поощряемые вкусами и предпочтениями королей и детей Франции, как именовали юных принцев и принцесс, художественные и в целом культурные традиции государственной элиты, распространяясь, формировали культурный менталитет нации»⁷. То есть если развлечение становилось организующей сущностью бытия и его доминантой, то танец — главенствующим способом музыкального мышления, характеристикой этого бытия. И даже наличие в музыке Запада хоральных и гимнических интонаций не выглядит как доминирующее начало на фоне той организующей роли, которую играет танцевальность как носительница мирской бытийности.

Русская же культура, являясь до середины XVII в. достаточно монолитной и закрытой, избежала в целом каких-либо «композиторских» влияний, так как ее основанием являлись богослужебный канон и уклад традиционной культуры. И даже несмотря на те катастрофические изменения, которые произошли вследствие реформ патриарха Никона, и обилие западных влияний в XVIII в., она непостижимым образом умудрилась сохранить общезначимые христианские императивы как на уровне сознания, так и на знаковом уровне. Причем, несмотря на постепенную секуляризацию всех сторон жизни и отторжение духовного бытия как доминанты высшими слоями общества, крестьянская среда, тоже подвергшаяся секулярным влияниям, продолжала хранить и культивировать опыт духовного наследия прошлого. И именно эта

⁶ «...собственно, как раз об этом писал Туан Арбот в трактате „Оркезография“ (1588): „Занимайся танцами усердно, и ты станешь подходящим партнером для планет, которые танцуют сообразно своей природе“» (цит. по: *Чередниченко Т.* Музыкальный запас... С. 493).

⁷ *Березин В. В.* Музыканты королей Франции. М., 2013. С. 9.

среда и стала той благодатной почвой, на которой выросло древо великой русской культуры XIX в., одной из вершин которой и является русская опера. Акцентируя различие временного развития Европы и России, мыслитель Г. П. Федотов писал: «В России — в народных слоях ее — средневековье удержалось до середины XIX века. Европа XIV–XV столетий представляла бы более близкую аналогию императорской России. Но зато и крушение русского средневековья особенно бурно и разрушительно»⁸.

Говоря о музыкальной культуре русского Средневековья, Т. Ф. Владышевская писала: «Своеобразие развития древнерусской музыки заключается в параллельном развитии и взаимодействии двух культур — народной и церковной. Они существовали раздельно и подчас были антагонистичны по отношению друг к другу, но все же это были глубоко родственные культуры, соприкасавшиеся друг с другом, имевшие общее музыкальное мышление, интонационный язык, родственную ритмику»⁹. На наш взгляд, это сродство было еще более глубоким, что частично подтверждается хотя бы фактом параллельного сосуществования, отголоски которого сохранились и поныне. Это сродство стало основой для творческого мышления композиторов и предопределило ту нерасторжимую цельность, что свойственна всей русской классической музыке XIX в. Целью данной статьи является не анализ музыкального языка, подтверждающий это сродство (такой труд требует особого исследования, более пространныго, чем статья), а расстановка некоторых акцентов, обусловивших эту цельность и предопределивших ту недостижимую для иных культур этическую высоту.

Проблема идентификации русской оперы как одной из вершин православной культуры наталкивается на проблему понимания сущности и функционально-смысловых императивов основных элементов, являющихся стержнем всей русской музыкальной культуры, а именно церковного пения и песенного комплекса традиционной культуры. Если сравнивать народную и церковную традицию с классической музыкой, то необходимо всегда помнить, что в службе и ритуале музыка — это всегда процесс (молитвы или ритуала), а в оперном или ином произведении — знак, символ, маркер, отсылающий нас к глубинной памяти, к той или иной эпохе или традиции. Именно система подобных отсылов, свойственных прежде всего русской опере, создает ощущение целостности традиции и неразрывной связи с ней.

⁸ Федотов Г. П. Собрание сочинений: в 12 т. М., 2013. Т. 6. С. 373.

⁹ Владышевская Т. Ф. Древнерусская певческая культура и история. М., 2012. С. 209.

Богослужбное пение

Восприятие Киевской Русью христианского вероучения от Византии предопределило развитие ее культуры, менталитета и идеологии. Высокие идеи духовного смысла бытия и соборного братства людей в разной степени были свойственны русскому самосознанию на протяжении всех исторических эпох. Ни распри князей, ни остатки языческих верований, ни монголо-татарское иго, ни Смутное время и другие проблемы и потрясения не смогли поколебать в русских людях той устремленности к горнему, что утвердилась в них вместе с византийским обрядом. О сем свидетельствует факт высочайшего авторитета, что сопровождал деятельность святых подвижников церкви на протяжении всей истории Древней Руси. Личности святых Феодосия Печерского, Сергия Радонежского и патриарха Гермогена, как и многих других, были почитаемы народом еще во время их земной жизни. Блестяще об этом написал в своей работе композитор и культуролог В. И. Мартынов: «Сколь велико было влияние аскетического подвижника на судьбы России, можно видеть на примере преподобного Сергия Радонежского, не только воспитавшего поколение победителей и выковавшего победу на Куликовом поле, но и определившего духовный облик России и русского человека на многие столетия вперед. Пример преподобного Сергия является, может быть, наиболее ярким, но отнюдь не единственным в русской истории. Слово юродивого Христа ради — то есть человека, несущего особый монашеский подвиг, удержало самого Иоанна Васильевича Грозного от разорения Пскова. Благословение (или отсутствие благословения) монахом великого князя предопределяло действия и поступки последнего. Многие цари и великие князья перед самой своей смертью принимали схиму. Все это свидетельствует о том, что фигура монаха являлась реальным центром не только духовной, но и социально-политической и культурной жизни и что вся общественная жизнь была ориентирована на аскетический подвиг»¹⁰. Эта ориентация и обусловила ту высоту, которую мы ощущаем, соприкасаясь с шедеврами древнерусского зодчества, иконописи и богослужбного пения.

Знаменное пение, созданное в процессе молитвы, для молитвы и само являющееся молитвой, было образом того внутреннего бытия, которое обеспечивало аскетическое возрастание человека. В нем, то есть

¹⁰ Мартынов В. И. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. М., 2000. С. 181.

в знаменном пении, в силу его величественной простоты, спокойствия движения, четкого чеканного ритма, законченности построения и монодийного (то есть одноголосного) принципа пения, был сконцентрирован тот высший внутренний порядок, который только и может способствовать такому возрастанию. Особо хотелось бы остановиться на модальности ладовой структуры этого пения. Для современного человека, взращенного на мажорно-минорной ладовой структуре, знаменное пение производит чаще всего угнетающее впечатление в силу отсутствия в нем (то есть в пении) привычного для современного слуха мелодико-гармонического развития, с его спадами, напряжениями и разрешениями. Этот принцип, ныне использующийся и для создания новых церковно-музыкальных сочинений, является лишь способом воспроизведения изменчивости человеческих чувств, пусть часто и высоких. Спокойное же напряжение знаменного распева зиждется на модальных, замкнутых ладовых структурах, внутри которых невозможны эмоциональные градации. Спокойная смиренная сила и постоянное напряжение как бы «разлиты» внутри напева, неизбежно пребывая в нем, настраивая внутреннее бытие человека и помогая сохранять его¹¹.

Вот этот внутренний стержень и стал краеугольным камнем русской музыкальной культуры XIX в., которая восприняла его опосредованно, через укоренение в народной традиции и — пусть и достаточно сильно измененное — церковное пение. Этот стержень и обусловил тот мощнейший отсыл в русской опере, с ее несценичностью, отсутствием развлекательности, с ее медленным течением, к такому понятию, как Святая Русь. «Именно эту всеобщую ориентацию, именно эту всеобщую народную затронутость идеалами аскетики следует видеть в несколько затертом ныне словосочетании Святая Русь. Святая Русь — это не красивый образ или поэтическая метафора. Святая Русь — это наименование иконосферы, образуемой деятельностью многих поколений русских подвижников и людей, втянутых в силовое поле их подвига. Святая Русь — это конкретная, реально существующая форма синергичной культуры. Святая Русь — это русская версия преображения земного мира в икону мира небесного»¹². Этот отсыл ощущается как на уровне образов (Сусанин и Феврония, Пимен и Юродивый), так и на уровне внутреннего движения почти всех русских опер. Вот как об этом, касаясь оперы

¹¹ Лучше всего это бытие выражено словами херувимской песни: «Всякое ныне житейское отложим попечение» (в дореформенных текстах — *печаль*).

¹² *Мартынов В. И.* Культура, иконосфера и богослужбное пение... С. 181-182.

М. П. Мусоргского «Хованщина», писала Е. А. Ручьевская: «Идея ПУТИ в хованщине связана не только с судьбой народа и отдельных личностей. Это ПУТЬ ЖИЗНИ, путь к воскресению или путь к катастрофе. Об этом свидетельствует и музыкальный материал и даже незавершенность 2 и 5 действий — многоточие в конце оперы уже после того, как все свершилось и остался только путь, не имеющий „земного“ конца»¹³.

Говоря о знаменном пении, нельзя не коснуться такого важного, на наш взгляд, вопроса, как уставное и неуставное пение. Раскрывая этот вопрос, И. А. Гарднер писал: «Под „уставным пением“, понятно, подразумевалось пение, предписанное Уставом — не только в мелодическом отношении, но и в отношении способов исполнения, о которых было у нас сказано раньше. Каноническим это пение еще можно назвать потому, что, будучи зафиксировано письменным образом, а также передаваемо изустным преданием, находясь в богослужебных певческих книгах и рукописях, признанных и одобренных высшими церковными властями, оно канонизировано, т. е. признано такими властями правильным и образцовым для совершения богослужения»¹⁴. Законодательная закреплённость напевов (в частности, указание гласа) способствовало внутреннему устройству человека и правильной организации его молитвенного дела. Она также препятствовала проникновению в богослужебное пение личностной «эгзегезы» богослужебных текстов, повсеместно присутствующей в композиторском творчестве, что подтверждается дальнейшими словами ученого по поводу неуставного пения: «Под таким пением понимаются свободно сочиненные хоровые композиции для богослужебного употребления, никак не основывающиеся на напевах уставного пения и не следующие богослужебным требованиям церковного устава»¹⁵. Именно это, на наш взгляд, объясняет то активное противодействие исполнению церковно-музыкальных сочинений (так называемых «концертов»), что имело и частично имеет место в церковной среде.

Постоянное соприкосновение нашего народа с уставным пением и ориентация на аскетический образ бытия обусловили тот неброский, внутренне собранный строй мелоса, что свойственен как русской традиционной культуре, так и общему «тону» русской классической

¹³ Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. СПб., 2005. С. 49.

¹⁴ Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви: в 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 103.

¹⁵ Там же.

музыки. Но прежде чем перейти к разговору о народной культуре, нужно затронуть еще ряд элементов, повлиявших на становление этого общего «тона».

Партесное пение (в частности, хоровой концерт) также повлияло на становление русской музыки. То гимническое начало, что поражает слушателя в массовых народных сценах русских опер, все торжественно-радостное, что слышится в финалах их, наряду с народной основой содержит в себе тот могучий импульс, что был заложен композиторами XVIII в. в свои произведения, традиционно исполняемые большими хорами. Их музыкальный язык был близок аристократическим и интеллигентским кругам, а также массовому сознанию городского населения и, по сути, ассоциировался с понятиями Соборности и Церковности, что свидетельствует о большой степени секуляризации «верхов» и города. Стилистика партесного концерта XVIII в. и народное творчество и стали той основой, что определила характер музыкального языка нашей культуры. Этому способствовал и тот факт, что начало создания синодального обихода церковного пения, основанного на гармонизации древних напевов и соответствующей русской ментальности, приходится на конец XIX в., что и отражено в творчестве С. В. Рахманинова с его «Всенощным бдением». Но творчество других столпов русской музыки пришлось на время господства Придворного Обихода, ориентированного на гармонический язык западноевропейских классиков. На наш взгляд, композиторы не воспринимали Придворный Обиход как исконно русский, как часть укорененной традиции.

За редким исключением, русские композиторы не использовали в своих произведениях уставные напевы¹⁶, кроме, конечно, упоминавшегося здесь С. В. Рахманинова. В большинстве случаев композитор как бы стилизовал молитвенное состояние, сообразуясь с объективным отражением сюжета и своими художественными представлениями. Самыми интересными, на наш взгляд, являются два обращения композиторов к одноголосной стилистике знаменного распева: это молитва князя Игоря из пролога оперы А. П. Бородина и молитва китежан из 3-го действия оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии». Оба примера демонстрируют, хотя

¹⁶ Список этих исключений достаточно лаконичен: П. И. Чайковский — «В церкви» из «Детского альбома» (напев 6-го гласа), увертюра «1812 год» (напев 1-го гласа), 1-я часть 6-й симфонии («Со святыми упокой»), этот же напев в кантате С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин», Н. А. Римский-Корсаков «Светлый праздник».

и различающиеся по музыкальному решению, но сходные по пониманию внутренней сути молитвы подходы.

Колокольные звоны

Появление колокола на Руси, датируемое XI в. и связываемое с католической традицией (как известно, Византийская традиция использовала для призыва к богослужению било), имело огромное значение как для жизни русского человека, так и для развития русской музыки. Об этом свидетельствуют как сами наименования звонов: благовест, красный или праздничный, водосвятный, встречный, погребальный, набат, метельный, так и самих колоколов: благовестник, вечевой, часовой, набатный или всполошный. Многочисленные письменные свидетельства и устные легенды и предания также говорят о том пиетете, что испытывал всякий русский перед колокольным звоном. Вот как писал Н. Н. Корсунский в своей книге «Благовест», касаясь роли колокольного звона: «Кто исчислит толпы взрослых и детей, под их звон из года в год водни праздников и в будни в наши храмы приходящих? Сколько сердец о мире с Богом под звуки их вздыхают и о ниспослании его в душу к небу вопиют! Мертвых кто сочтет, коих с наших колоколен звон к вечному покою провожал и провожает? Сколько в течение последних двух-трех столетий победного звона с наших колоколен раздавалось»¹⁷.

Глубокую связь между звоном и церковным пением достаточно ясно отразил в своей работе этномузыковед А. С. Ярешко: «Состав колоколов, подбираемый звонарями эмпирически, исходя из собственных эстетических представлений и критериев, прочно базировался на их слуховом опыте, связанном с народно-музыкальной и церковно-певческой традициями. Структура раннего церковного многоголосия („треострочное пение“), в котором ведущий основную мелодию голос занимал в партитуре среднее место, подобно общей структуре многоголосия русской народной песни. Это не могло не сказаться на психологии звонарей, которые интуитивно или осознанно претворяли указанные стилистические элементы в колокольном многоголосии. Деление колокольных голосов на зазвонные, альтовые и басовые, с основной темой у средних (альтовых), диапазон которых, как правило, соответствовал диапазону человеческого голоса, полностью отвечало эстетическим критериям

¹⁷ Корсунский Н. Н. Благовест. 3-е изд. Ярославль, 1887; цит. по: Оловянишников Н. И. История колоколов и колокололитейное искусство. М., 2010. С. 366.

исполнителей-звонарей и слушателей в лице народа и духовенства. Не случайно в основе многих дошедших до нас типов звонов существовали песенные прообразы в виде небольшой попевки с афористичным текстом»¹⁸.

Остинатность, то есть равномерная повторяемость ритмической фигуры, организующей пространство и несущей сигнальную функцию, является неотъемлемой особенностью колокольной музыки и ее первоосновой. Ритм как стержневой остов звона¹⁹ не просто настраивал человека на определенное состояние, но в сочетании с тембровой палитрой задавал некий сущностный континуум высшего порядка. «Весь ход развития колокольности от утилитарно-прикладного использования к собственно искусству представляет собой процесс синтезирования различных видов остинатности и постепенное преодоление ее на новом формообразующем уровне путем сочетания с вариационным принципом развития. Основу, своеобразный фундамент звона составляет басовый органнй пункт в виде одного звука или созвучия, как правило, на протяжении всего звона составляющих колористический звуковой комплекс»²⁰. Через наложение других ритмических и мелодических фигураций, различие в комплектовании колокольных ансамблей и различие звуковысотных соотношений в этих ансамблях и ощущается неповторимость каждого звона. Любой человек способен ощутить эту индивидуальность как на уровне различных колокольных ансамблей, так и в исполнении одного и того же оперного фрагмента с колокольным звоном различными оркестрами (например, в сцене венчания на царство из пролога оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов»).

Колокольность в творчестве русских композиторов давно стала одним из маркеров нашей музыкальной культуры (прежде всего творений С. В. Рахманинова). Во многих операх, прямо или опосредованно, звон присутствует как сам по себе, маркируя тот или иной сюжетный комплекс (финал «Жизни за царя», венчание на царство, монастырское утро и смерть в «Борисе Годунове», набат и праздничный звон в «Князе Игоре» и др.), так и в общей метроритмической организации

¹⁸ Ярешко А. С. Канон, импровизация и новаторство в искусстве колокольного звона // Музыка колоколов / отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. СПб., 1999. Вып. 2. С. 42.

¹⁹ Известно, что в католической традиции в колокольных звонах делался акцент на развитие мелодического начала (куранты, карильон), тогда как в православной — ритмического.

²⁰ Ярешко А. С. Канон, импровизация и новаторство в искусстве... С. 44.

всего музыкального пространства²¹. Это пространство, впитавшее в себя и мерность колокольного звона, и аскетическую глубину знаменного пения, и широту протяжной песни и является основанием всей нашей музыкальной классики.

Возвращаясь к колокольному звону, хотелось бы привести мнение о его роли в опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Б. В. Асафьева: «Еще крайне важным элементом, сцепляющим ход действия „Сказания“, является колокольный звон в нескольких фигурационных аспектах его, порой сочетаемых одновременно и обычно с основным мотивом „славословия“ Февронии из первого акта. Не представляя активной силы, звон выступает как символ победы веры и радостного упования, и в этом смысле он так же, как и все остальные стилистические элементы дивного „Сказания“, растет и трансформируется... в последней картине „Сказания“ звон уже сочетан и с темой „славословия и радости“, и с темой Китежа, и с секвенцией перезвона одновременно»²².

Символическое представление о колокольном звоне как о трубном гласе, как о гласе ангела, призывающего грешников на Страшный суд²³, также нашло отражение в русской опере (вспомним хотя бы сцену с боем часов из «Бориса» и неумолчно гудящий в сознании Гришки Кутерьмы звон в «Китеже»).

Традиционная культура

Жизнь русского человека «в миру», полном сложностей, а подчас и опасностей, была обусловлена и подчинена интересам семьи, рода и крестьянской общины. Суровый климат, большие расстояния, сложные условия хозяйственной деятельности требовали от людей сплоченности и организованности для преодоления трудностей и достижения результата, обеспечивающего благополучие, то есть хорошего урожая и плодovitости скота.

²¹ Мерность «благовеста» соответствует мерности шага, т. е. естественного бытия человека, т. е. здорового образа жизни. Полным антиподом этой естественности являются возбуждающие ритмы рок-музыки.

²² Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Л., 1970. С. 109, 110.

²³ Подробнее об этом см.: Макарова С. Е. Трубы, била и колокола как сакральные музыкальные инструменты // Музыка колоколов / отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. СПб., 1999. Вып. 2.

Несмотря на всю антагонистичность церковной и народной культуры, в обеих наблюдается одно из важнейших, на наш взгляд, сходств. Если церковный уклад ориентировал человека на возрастание в духовной жизни, то уклад традиционной культуры, в свою очередь, направлял его на упорядоченность в хозяйственной деятельности и семейных отношениях. Оба уклада, несмотря на все противоречия, дисциплинировали человека, жестко регламентируя его жизнь сообразно законам бытия церковной и крестьянской общины. Известным образом эта регламентация распространялась и на музицирование.

Одним из самых важных вопросов, возникающих при соприкосновении с данной темой, является вопрос о соотношении христианского и языческого начал в традиционной культуре. Различие религиозного и этнографического подходов в освещении этого вопроса требует отдельного разговора, но для понимания внутренних связей в рамках данной статьи важен именно второй подход. Упреки исследователей народной культуры в чрезмерном увлечении язычеством проистекают «из неоднозначности, заключенной в самом понятии язычества, из неразличения язычества как исторической формы славянской культуры, характерной для дохристианской эпохи, и язычества как культурной модели, которой соответствует определенная „картина мира“, аксиология, стереотипы поведения, символика и т. п. Язычество как культурная модель осваивает и усваивает культурный материал независимо от его генетической природы, в том числе и „чужеродный“, привнесенный христианством или заимствованный из иных, например, восточных традиций»²⁴. Эта способность к усвоению и предопределила в целом ту относительную легкость, с которой на Руси произошла смена духовной доминанты с языческой на христианскую. И хотя, как писал Г. П. Федотов, «...русская религиозность таит в себе и неправославные пласты, раскрывающиеся в сектантстве, а еще глубже под ними — пласты языческие, причудливо переплетенные с народной верой»²⁵, однако всякий русский, при всех его заблуждениях, считал себя христианином, а язычество никогда не было доминирующим императивом в русском сознании. Его элементы являлись организующим

²⁴ Толстая С. Христианское и языческое в славянском народном календаре (к проблеме двоеверия) // Конференция «Истоки русской культуры (археология и лингвистика)». Тезисы докладов. М., 1993. С. 66; цит. по: Пашина О. А. Календарно-песенный цикл у восточных славян. СПб., 2006. С. 10.

²⁵ Федотов Г. П. Стихи духовные // Собр. соч.: в 12 т. М., 2013. Т. 6. С. 81.

фактором мирского бытия как квинтэссенция векового опыта и воспринимались как традиция. Постоянная борьба Церкви против остатков языческих верований, которая никогда не прекращалась, зависела от активности приходской жизни и удаленности прихожан от храма (наиболее полно языческий элемент обрядности сохранился в глухих местностях Брянской, Смоленской областей и прилегающих районах Белоруссии и Украины). Следы этого переплетения, наблюдающееся и в наши дни²⁶ практически во всех слоях общества, отражают эту причудливость и вместе с тем являют ту укорененность традиции, что свойственна многим русским людям.

Музыкальный элемент традиционной обрядности, оформляющий узловые моменты сельскохозяйственного календаря и различные этапы жизни человека, являлся важнейшей составной частью ритуала и маркировал определенные временные узлы, упорядочивая бытие. «Музыкальный порядок ощущался человеком как некое орудие или некий инструмент для познания космического порядка и даже более того: как средство поддержания этого порядка и преодоления хаоса»²⁷. Направленность звукового общения человека на взаимодействие с потусторонним миром (усиление природных процессов, как желательных, так и нежелательных) обуславливает ту жесткую регламентацию для исполнения обрядовых песен, что сложилась в крестьянской среде. Специфический тембр, экспрессивное интонирование, громкость и сила звука, полная бесстрастность, монотонность, часто высокая тесситура — вот отличительные особенности обрядового пения, имеющего прежде всего сакральную направленность (обращает на себя внимание некое сходство этих установок с некоторыми принципами православной аскетики). Приуроченность таких жанров календарного фольклора, как колядки, масленки, весенние заклички и хороводы, колыбельные песни, свадебные песни и плачи, никогда не подвергалась сомнению народными исполнителями, что подтверждает и бытующая в их среде поговорка: «Каждая песня — в свое место».

Напевы календарных песен, достаточно простые и емкие, подобные заговорным формулам, являют собой звуковое пространство, характеризующее континуум постоянного поддержания порядка, свойственный хорошо организованной общине и дошедший до нас через века

²⁶ Оглядка на приметы, «кормление» усопших, втыкание иголки или булавки в одежду и т. д.

²⁷ Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М., 2002. С. 29.

с дохристианских времен. «Отправными точками в познании космического порядка служили понятия тотема и табу, в познании же музыкального порядка служило понятие устоя... устой вносил порядок в мир звуков путем выделения из всего доступного человеку звукового высотного диапазона некоего привилегированного высотного уровня, служащего смысловым стержнем, вокруг которого могли складываться ориентированные на этот стержень мелодические образования»²⁸. Этот архетипический порядок и являлся основным императивом для большинства русских людей и, несмотря на антагонизм христианского и языческого начал, постоянно формировал в них преемственность и дисциплинировал. Кроме того, естественность биоритмов — дыхания, биения сердца, сокращения мышц при движении и работе — определенным образом отражалась в музыкальном языке обрядовой культуры, влияя на его ритмическую организацию и мелодическую структуру. Этот ритм естественного бытия, хотя и контрастировал с ритмом вневременного в церковной службе (свойственным, прежде всего, знаменному распеву), в какой-то мере и способствовал приятию его как наивысшего ритма Жизни Вечной и выстраиванию иерархичности бытия.

В творчестве русских композиторов календарные песни или стилизации под них встречаются довольно часто, выполняя стабилизирующую роль и являясь символом незыблемости упорядоченного бытия или нарушения порядка. В музыковедческой практике обычно принято говорить об их красоте, не заостряя внимание на функциональной значимости (опорные точки, ориентирующие на традиционные ценности). Хочется упомянуть хор девушек из оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя», оттеняющий своей размеренностью следующий за ним романс Антониды и усиливающий отсыл к внутренней чистоте девства, или групповой причет девушек «Ты помилуй нас, не во гнев тебе», жалующихся на своеволие князя Владимира Галицкого, из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь», подчеркивающий их возбужденность. Подобные примеры характерны для большинства русских опер, созданных на основе национального сюжета. Особо хотелось бы отметить «шутейное» величание из сцены под Кромами в «Борисе»: «Не сокол летит по поднебесью» (разработка русской народной песни «То не ястреб совыкался»). Размеренность свадебного величания как бы подчеркивает нестроение народной жизни, возникшее вследствие бунта.

²⁸ Там же.

Одним из важнейших жанров русского фольклора, к которым обращались авторы опер, являются колыбельные песни. Их мерность и монотонность, исключая резкие контрасты, стала не просто характеристикой сюжетного изыска, но символом истинно христианского бытия. Такова колыбельная Волховы из оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, ставшая одним из популярнейших шедевров композиторского мышления в традиционном ключе. «В мифе о Волхове Римский-Корсаков повторяет миф о Снегурочке, но только в более значительном, углубленном смысле: рождая в ней не только человека, но ведя ее как любящую девушку к подвигу самопожертвования»²⁹, — писал Б. В. Асафьев. Колыбельная как итог развития образа и являет нам императив смиренного приятия воли Божией.

От разговора о приуроченных жанрах русского фольклора следует теперь перейти к разговору о неприуроченных жанрах, то есть о былинах, духовных стихах, лирической песне и отдельно затронуть тему скорошества. Характерной чертой календарных песен и песен жизненного цикла является их прикрепленность к какому-либо событию. Чаще всего в русской опере мы видим маркировку времен года и свадебного обряда. В противоположность сему, неприкрепленность названных выше жанров обусловила их всепогодность, а исполнение таких песен было обусловлено внутренней потребностью исполнителей.

Былины — эти развернутые повествования о героях и их деяниях — с гиперболическим языком, выражающим черты силы, благородства и надежности, являются неотъемлемой составляющей русской народной традиции. Их повествовательный характер, закругленные напевы с заложенными в них интонациями плавной и спокойной речи и размеренным движением, положительный внутренний «тон» составляют основу эпического стиля русской оперы с ее мелодической ясностью и широтой души героев. От Баяна из «Руслана» М. И. Глинки через всю русскую оперу прошел образ сказителя, поэта, носителя векового опыта народа, с его умудренностью и рассудительностью. Эта эпичность свойственна не только отдельным действующим лицам, но и операм в целом. «Как убежденнейший стилист, Римский-Корсаков искал музыкального претворения народного звукоязыка во всех его формообразованиях и назвал своего „Садко“ оперой-былиной, базируясь на определенной идее: использовать народный былинный сказ как своеобразный

²⁹ Асафьев Б. В. Симфонические этюды. С. 95.

речитатив и этим придать произведению единство, организованность и сплоченность элементов»³⁰.

Плодом соприкосновения традиционной и книжной культур являются духовные стихи, впитавшие в себя как библейские сюжеты, так и сюжеты из житийной и апокрифической литературы. Темы памяти смертной, смирения и покаяния, свойственные христианскому мировоззрению и значимые для осознания иерархии бытийных ценностей, также нашли свое отражение в большом количестве духовных стихов. В силу неграмотности большинства крестьянского населения они стали своеобразным источником познания христианской этики, народной библией. Исполняемые и распространяемые каликами перехожими, богомольцами, ходившими по святым местам, а также слепыми нищими музыкантами, которые зарабатывали на жизнь их исполнением, распеваемые людьми как коллективно, так и сольно во время постов, похоронно-поминальных обрядов, они являли концентрированное выражение идеала духовного бытия и нравственной чистоты. «Для нашей цели достаточно признать, что духовный стих сложился в допетровской Руси и представляет уцелевший обломок московской культуры в чуждой и разлагающей его цивилизации нового времени»³¹. Если вслушаться в напевы духовных стихов, они либо былинного склада, распространенные в большей степени на русском Севере, либо находятся на пересечении с другими фольклорными и песенными жанрами (особо это ощутимо в стихах покаянной тематики), часто с большой долей европейских влияний.

Большую приязнь к мелосу и тематике духовных стихов в своем творчестве выказал Н. А. Римский-Корсаков, что отражает созданный им «Стих об Алексее божием человеке» для хора и симфонического оркестра (использован позднее при создании новой редакции оперы «Псковитянка»). В 4-й картине оперы «Садко», в сцене торжища калики перехожие поют стих о голубиной книге (о его роли будет сказано ниже). Образ калик перехожих мы встретим и в прологе «Бориса». Эти примеры по большей части отсылают нас к тому праведному образу жизни, который выглядит забытым в контексте сюжета.

Сложно переоценить ту роль, которую сыграла в становлении русской культуры протяжная песня. «В лирической песне проявились важные черты русского национального характера. В них ярко и правдиво отразился душевный мир русского народа. Именно поэтому протяжные

³⁰ Там же. С. 89.

³¹ Федотов Г. П. Стихи духовные... С. 84.

песни вдохновляли многих писателей, поэтов. Особенное значение протяжные песни имели в формировании музыкального языка русских композиторов от XVIII до XX в.»³². Несчастливая любовь, измена, разлука с любимым, неудачный брак — все эти сложности жизни встречались у многих людей и были близки им. Выплескивание своего личного через пение помогало людям духовно очищаться, о чем свидетельствуют такие высказывания: «печаль в песне проходит», «песня горе раскаивает». Доминирование личного внутреннего состояния постепенно привело к усилению роли мелодии, увеличению временных масштабов напева, к замедлению темпа исполнения. По большей части коллективный характер исполнения являет нам соборность, помогающую человеку переживать и преодолевать свои тяжелые душевные состояния. Именно протяжная песня стала той основой, тем остовом и той характеристической доминантой, что наиболее полно выразила внутреннюю сущность бытия русского человека (смирненное терпение скорбей).

Роль лирического начала в русской культуре огромна, причем постоянная апелляция личностного к соборному и наоборот создает ощущение непрерывного преодоления. Слушая плач Ярославны, мы слышим всех русских женщин, а в следующем за ним хоре крестьян ощущается горе каждого человека. Личностный тон у героев наших опер различен, но у большинства из них, несмотря на противоречивость, есть тот целостно-гармоничный сплав чувственного и соборного, который не позволяет нам причислять их к однозначно отрицательным.

Очень интересен подход к личностному началу у П. И. Чайковского в опере «Евгений Онегин». Главная интонационная опора — романс, являющийся по сути плодом и отражением секуляризации общества. Но в «Онегине» он выступает как некий эквивалент традиции (вспомним начальный квартет из 1-го действия), недаром венцом экспозиции оперы является сцена с крестьянами. И весь дальнейший комплекс интонаций отсылает нас к чистоте традиционной культуры. Лирическому герою наших опер по большей части чуждо индивидуалистическое самокопание, так характерное для иных оперных культур. «В русской классической опере всегда одним из стержневых устремлений композиторов было, в противовес буржуазно-мещанскому „колорированию любовничества“ в опере на Западе, создать вокруг влюбления атмосферу глубокой человечности и эмоционально-этической атмосферы, повышающей рост и смысл чувства, и это

³² Владышевская Т. Ф. Древнерусская певческая культура и история. С. 205.

в особенности через идею верности и развитие ее в образах самопожертвования и даже трагического самоотречения. Так выткалась нить от Гориславы у Глинка до Февронии у Римского-Корсакова, от Татьяны к Орлеанской деве, через Марию в „Мазепе“, Лизу в „Пиковой даме“ — к осеннему цветку лирики Чайковского (а как известно, „цветы осенние милей роскошных первоцветов полей“) — к Иоланте»³³. Говоря о высоте женских образов русских опер, невозможно пройти мимо Марфы из «Хованщины» М. П. Мусоргского. Ее исповедальная «Исходила младшенька» — неповторимый шедевр нашей лирики, где смирение, страдание и надежда сплетаются в единое пространство нескончаемого пути.

Еще один фактор, существенно повлиявший на сюжетно-смысловой стержень русских опер, хотелось бы отразить в рамках данной статьи — это отношение Церкви к скоморошеству. На протяжении всей многовековой русской истории Церковь вела активную борьбу за чистоту нравов, что отражено в многочисленных свидетельствах и исторических документах. «В житии преподобного Феодосия Печерского есть место, в котором описывается приход преподобного на пир к князю Святославу Ярославичу, окруженному многими играющими на различных инструментах: „овы гусельныя гласы испущающим, и инем мусикийския гласящим, иные же органна, — и тако всемъ играющим и веселящимся“. Преподобный Феодосий, обратившись к князю, тихо сказал: „будеть ли сице въ он век будущий?“, то есть „Будет ли так в том будущем веке?“ — после чего тотчас же князь приказал прекратить игру»³⁴. Подобное отношение князя обусловлено постоянным соизмерением истинными христианами своих поступков с ценностями Жизни Вечной, а отношение Церкви к скоморошеству — аскетической строгостью требований и языческой природой народной инструментальной музыки. Вот как описывает купальскую ночь игумен псковского Елеазарова монастыря Памфил в своем послании в 1505 г.: «Еда бо приходит велий праздник день Рождества Предтечева, и тогда, во святую ту нош, мало не весь град взмается и възбесится, бубны и сопели, и гудением струнным, и всякими неподобными играми сотонинскими, плесканием и плясанием, и того ради двинется и всяка встанет неприязненная угодиа, яко в поругание и в бесчестие Рождеству Предтечеву...»³⁵ Такой

³³ Асафьев Б. В. Об опере. Л., 1976. С. 55.

³⁴ Мартынов В. И. История Богослужебного пения. М., 1994. С. 94–95.

³⁵ Петровская И. Ф. Другой взгляд на русскую культуру XVII века. Об инструментальной музыке и о скоморохах: исторический очерк. СПб., 2013. С. 32.

взгляд на скоморошью «потеху» отразился в постановлениях и решениях Стоглавого собора 1551 г. и в указных царских грамотах 1648–1649 гг.³⁶, направленных против скоморошества.

Иную грань скоморошьяго музицирования мы можем ощутить, вслушавшись в 1-ю картину из оперы «Садко», где скоморохи Дуда и Сопель высмеивают Садка. Это высмеивание, с одной стороны, отражает творческую способность скоморохов мгновенно реагировать на какие-либо отрицательные проявления в народной среде (совесть народа) в удобной для публики форме, а с другой — ту иерархическую разницу, что сложилась в русском сознании между сказителем (гусяром, носителем векового опыта) и потешником (скоморохом). «В советское время возникла и развивалась идея, что скоморох в России больше чем скоморох. Придумана их значительнейшая роль в идейно-политической жизни. Без всякого документального подтверждения, поскольку его не существует. Скоморохи представлены идеологами и вождями народных масс в антифеодальной борьбе и антицерковной оппозиции, активными участниками народных восстаний. Это ни в какой мере не подтверждают исторические источники»³⁷.

Отношение к скоморошью «потехе», как к греху, интересным образом повлияло на оперный сюжет и его художественное воплощение. В большинстве русских опер присутствует идея противопоставления праведного образа бытия неправедному (вспомним князя Владимира Галицкого и скоморохов, Скулу и Еремку из «Князя Игоря», или упоминавшаяся уже сцена торжища из «Садко», где духовный стих как образ праведности противопоставляется разгульной песне торжища «Про хмеля ярого»). Причем тот образ жизни, который ведут скоморохи, — безделье, пьянство, разгул и непотребство — часто приводит к плачевным и трагическим результатам (предательство и безумие Гришки Кутерьмы из «Сказания...»). Интересный пример, демонстрирующий иерархичность бытия, есть в опере А. С. Даргомыжского «Русалка». Народная сцена на мельнице, где протяжная песня сменяется хороводом, а его, в свою очередь, сменяет плясовая, развертывает перед нами в поступенном понижении все элементы бытия: терпение скорбей, труд и разгул (обращает на себя внимание текст плясовой, являющий его последствия).

³⁶ Подробнее см.: *Петровская И. Ф.* Другой взгляд на русскую культуру XVII века. Об инструментальной музыке и о скоморохах: исторический очерк. СПб., 2013.

³⁷ *Петровская И. Ф.* Другой взгляд на русскую культуру XVII века... С. 123.

М. П. Мусоргский в 1873 году писал И. Е. Репину: «Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального»³⁸ (опять принцип духовного реализма). И две его великие оперы — прямое свидетельство «неподкрашенности». Языком разгула и скоморошьей потехи Мусоргский гениально характеризует ту неизбывную пропасть, куда приводит нарушение традиционного уклада и самовластие (конечно, только этим не исчерпывается высший смысл народных сцен его опер, но данная идея здесь, на наш взгляд, бесспорна). Венчает же эту линию в русской культуре «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова, образ «скоморошьего царства». Размышляя об этой опере, Б. В. Асафьев писал: «...зачем столь ничтожного человека, как Додон, и столь послушное людское стадо, как его народ и войско, смущать и искушать такими хитроумными выдумками, как зоркий сторож-петушок и лукавая чаровница-женщина, в которой все хищно-женское так доминирует над женственным, что кажется, будто это — дьявол сладострастия, принявший обольстительную внешность, дьявол, о котором повествуют так красочно сказания про старцев-отшельников»³⁹. Композитор показал низшую точку падения общества, при которой бытие превращается просто в мираж.

Есть у бытийного противостояния еще одна грань, касающаяся культуры Запада. Это противопоставление жизни как пути к Спасению и жизни как пути удовольствий. Можно вспомнить крестьянскую общину (песня) и польский акт в «Жизни за царя» (танец), монастырь и польский акт в «Борисе» (там язык противостояния сложнее), деревенский быт (теплые романсовые интонации) и мишурно-блестящий бал в «Онегине». Эта линия в нашей музыке обращает на себя меньше внимания (кто сейчас задумывается об образе своей жизни), но отказ от духовных и традиционных ценностей, гениально показанный П. И. Чайковским в его «Пиковой даме», и последовавшее за ним падение государства ясно свидетельствуют о ее значимости.

Русская музыка как целостный срез внутреннего бытия

Конечно, в рамках небольшой статьи невозможно полновесно затронуть все грани восприятия русской культуры. Эта статья — попытка

³⁸ Мусоргский М. П. Литературное наследие: письма, биографические материалы и документы. М., 1971. С. 148.

³⁹ Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Л., 1970. С. 121.

взглянуть на нашу культуру без сусальности (по Мусоргскому) и воспринять ее целостно, в максимально возможной полноте (как известно, все о музыке сказать невозможно). А во-вторых, и сама музыка, и музыкально-ведческая литература в той или иной степени подтверждает это.

Теперь хотелось бы взглянуть на шедевры нашей оперной классики с позиций прошедшего времени и обозначить их главенствующие императивы. Оглядываясь на русскую музыку в целом, видишь две оперы-литургии⁴⁰ — «Жизнь за царя» М. И. Глинки (премьера состоялась в 1837 г.) в начале пути ее и «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н. А. Римского-Корсакова при завершении классического периода (1907 г.). А что между этими датами? Мелодическое богатство «Руслана и Людмилы» (со стойкостью героев в стремлении к чистой любви и единению), «Русалка» А. С. Даргомыжского как антипод «Жизни за царя» (с императивом мирского мудрования в жизни героя), «Князь Игорь» А. П. Бородина (глубокое рассмотрение взаимоотношений России и Востока), оперы М. П. Мусоргского (со сложными внутренними конфликтами у героев на фоне народного бунта), страшные оперы по «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина, поэтичность «Снегурочки» (с ее чистотой и почти детской непосредственностью), эпическое совершенство «Садко» (с его поиском себя), драма «Царской невесты», жертвенная чистота «Иоланты», глубина и непостижимость «Пиковой дамы», и все это венчает апокалиптическая опера-предупреждение «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. Даже такое простое перечисление достаточно точно отражает уникальность русской оперы как феномена мировой музыкальной и духовной культуры.

Важным, на наш взгляд, является вопрос: в какое время появляется русская классическая культура? Пушкин и Глинка — это 20-е, 30-е гг. XIX в., времени, которому предшествовали разгул вольнодумства и либерализма, обилие масонских лож и бурная секуляризация. Русская культура — это ответ и предупреждение секулярному обществу, с его небрежением нормами христианской нравственности и национальной традицией. Вдумайтесь: Россия — единственная православная держава, сумевшая создать оригинальную и значимую в мировом контексте культуру, отличную от других и для большинства иностранцев непостижимую.

«Итак, объект русской классической оперы — народная жизнь как то, что разворачивается мерно, стадияльно и в чем личные драмы

⁴⁰ Термин встречен нами у В. В. Медушевского и Т. В. Чередниченко.

растворяются в быстром-быстром беге. „Огромность“ объекта воспринимается как мерно дрящущее состояние, и потому возникает противопоставление между мнимой статичностью действия и динамизмом отдельных „психических событий“ с их напряженной эмоциональной поступью: это жизнь личностей с их драмами. Она тает, подобно Снегурочке, внутри медленно свершающейся жизни народа, как нечто переходящее и случайное среди монолитного, неразрывного»⁴¹. Напев как ее основание и организующая сила, являясь выражением императива христианской бытийности, постоянно отсылает нас к ней, помогая постижению непреложности нравственного закона и провоцируя на анализ собственной внутренней жизни.

Источники и литература

1. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л., 1980.
2. Асафьев Б. В. Об опере. Л., 1976.
3. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Л., 1970.
4. Березин В. В. Музыканты королей Франции. М., 2013.
5. Владышевская Т. Ф. Древнерусская певческая культура и история. М., 2012.
6. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви: в 2 т. Т. 1. М., 2004.
7. Домбаев Г. С. Творчество П. И. Чайковского в материалах и документах. М., 1958.
8. Лобанкова Е. В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре. СПб., 2014.
9. Мартынов В. И. История Богослужбного пения. М., 1994.
10. Мартынов В. И. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. М., 2000.
11. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М., 2002.
12. Музыка колоколов. Вып. 2 / отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. СПб., 1999.
13. Мусоргский М. П. Литературное наследие: письма, биографические материалы и документы. М., 1971.
14. Оловянишников Н. И. История колоколов и колоколотейное искусство. М., 2010.
15. Пашина О. А. Календарно-песенный цикл у восточных славян. СПб., 2006.
16. Петровская И. Ф. Другой взгляд на русскую культуру XVII века. Об инструментальной музыке и о скоморохах: исторический очерк. СПб., 2013.

⁴¹ Асафьев Б. В. Об опере. С. 52.

17. Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. СПб., 2005.
18. Федотов Г. П. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 6. М., 2013.
19. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас, 70-е, проблемы, портреты, случаи. М., 2002.

Sergei Tukhlenkov. The Melos as an Organizational Core of Traditional and Classical Russian Musical Culture.

In this article, the author attempts to formulate a holistic view of Russian musical culture from the standpoint of its religious and national peculiarities. It is argued that the presence of a common denominator in the interaction of religious and traditional culture provided for its wholesomeness and established its “golden age”. Understanding the mechanisms of this relationship helps us appreciate Russian classical music as an inalienable part and apogee of Russian spirituality.

Keywords: Russian culture, traditional musical culture, classical musical culture, Christian imperatives, moral law, internal being, disciplinary function of melos, Russian music, liturgical music, Russian opera, bell ringing, Holy Russia, melos.

Sergei Feliksovich Tukhlenkov — Lecturer at the St. John of Kronstadt Diocesan Program for Religious Education and Catechization at the Department of Religious Education and Catechization of the Metropolis of St. Petersburg (sergunius.rah@gmail.com).