

Літаратура:

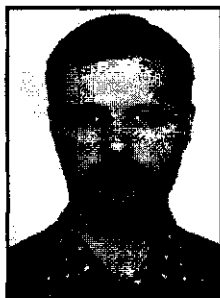
1. *Антоневич, В. А.* Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором : историко-методологическое исследование / В. А. Антоневич. — Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 1999. — 271 с.
2. *Гуляницкая, Н. С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.
3. *Осипова, Г. Г.* О строго-церковном стиле в гармонизациях подобнов Супрасльського ірмологіона А. Бондаренко / Г. Г. Осипова // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі : навук.-тэар. часопіс. — Вып. 5. — Мінск : БДАМ, 2004. — С. 12–17.
4. *Сергиенко, Р. И.* О фольклорной традиции в произведениях белорусских композиторов на народные тексты / Р. И. Сергиенко // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. — Минск : Вышэйшая школа, 1984. — Вып. 3. — С. 52–59.
5. *Ходинская, Н. Н.* О композиционном методе Л. Шлег / Н. Н. Ходинская // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі. — Мінск : Вышэйш. школа, 1991. — Вып. 10. — С. 44–54.
6. *Шиманский, Н. В.* Некоторые особенности многоголосия в белорусской советской музыке 60-х — 80-х гг. / Н. В. Шиманский // Белорусская советская музыка на современном этапе. Теоретические очерки : сб. науч. тр. — Минск : Белорус. гос. консерватория им. А. В. Луначарского, 1990. — С. 55–82.

Summary. L. Shleg's works of folk and sacral tendency are considered by G. Osipova in the process of development of the choral genre according to the typological analysis. The phenomenon of polyphony in the choral cycles a cappella is defined by the variety of types and initial models, its cooperation and also by the correlation between artistic reconstruction and idiostyle in the composition method of L. Shleg.

УДК 784.5(476)+78.071.1(476)

А. Ю. Володченко

ФЕНОМЕН ДЕЙСТВА В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ БЕЛАРУСИ



Володченко Александр Юрьевич — преподаватель кафедры белорусского народно-песенного творчества УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Аннотация. Статья посвящена актуальной для современной музыки теме жанрового феномена действия в отечественной хоровой музыке. Рассматриваются пути развития этого явления и выделяются два основных типа проявления его в музыкальном искусстве, которые сложились исторически. На примере кантаты К. Тесакова «Купалле» определена сущность действия как системы, в которой заложен диалог прошлого и настоящего, проявляющийся через фольклорно-обрядовую основу и композиторское решение жанрового гибрида, в результате которого обряд становится театральным действием.

В музыке второй половины прошлого века композиторы начали активно употреблять термин «действие» в названиях своих произведений. Как правило, термин «действие» добавлялся к конкретному академическому жанру: кантата-действие, оратория-действие, опера-действие, симфония-действие. Это было связано с процессом кардинального преобразования системы жанров и появлением так называемых гибридных форм.

Действо, понимаемое как драматическое представление, может быть ритуальным (фольклорным

или храмовым) и сценическим. В композиторском творчестве под действием подразумевается реальная музыкальная структура с определенными свойствами и такими характерными качествами, которые поддаются выявлению и воссозданию. Содержание таких партитур обращено к темам, связанным с различными историческими событиями, посвященным духовной культуре, имеющим фольклорно-обрядовую основу.

Среди наиболее обстоятельных исследований, посвященных феномену действия, следует назвать дис-

сертацію О. Ромашковой «Действо как жанровый феномен русской музыки XX века». Отдельные высказывания по данному вопросу можно найти в исследованиях, посвященных театральному и музыкальному искусствам, Б. Асафьева, Вяч. Иванова, В. Конен, Н. Кошкарёвой, Т. Курьшевой, П. Флоренского. Однако в белорусской музыковедческой литературе хоровой феномен действа не был предметом специального исследования. Целью данной статьи является характеристика феномена действа и особенностей его проявления в хоровой кантате К. Тесакова.

Действо как феномен стало складываться еще во времена первобытнообщинного строя. Предпосылкой к возникновению подобной жанровой структуры стало изначально присущее человеку тяготение к игровому началу и зрелищность его мышления. В древности зрелища тесно связывались с разного рода обрядами светского или богослужебного характера. Это было многогранным общественным явлением, в котором отражалась жизнь человека и общества, где происходило разностороннее формирование личности и человечества в целом средствами всего того ценного, что было накоплено и синтезировано культурой. В Древней Руси при принятии христианства в лоне Православной церкви действа представляли собой мистерии религиозного характера, которые составляли вводную часть богослужебного чина. К таким обрядам принадлежат «действие страшного суда», «пешное действо», «шестие на ослайти» и некоторые другие. Это были скромные попытки сценических представлений, которые предшествовали возникновению театра в современном понимании и в которых музыка играла второстепенную роль сопровождения.

Важным этапом развития феномена «действие» становится период, известный в русской культуре как серебряный век. Актуализация явления достигает такого высокого уровня, что по всем критериям оно приближается к категории произведения. Происходит это в первую очередь в философских и эстетических трудах представителей русского космизма, которые провозгласили идеи символистского теургического действа и принцип соборности ключевыми в стремлении к чистой духовности и поиску нового синтеза искусств. В работе «Вагнер и дионисово действо» Вяч. Иванов писал: «Хор должен быть освобожден и восстановлен сполна в своем древнем полноправии: без него нет общего действа и зрелище преобладает. Чрез святилища Греции ведет путь к той Мистерии, которая стекшиеся на зрелище толпы претворит в истинных причастников Действа...» [4, с. 69]. В музыкальном искусстве в то время наблюдается активное развитие жанровой системы, и действо приобретает статус самостоятельной жанровой модели. В качестве одной из ведущих областей реализации этого феномена в композиторском творчестве можно выделить произведения, связанные, по выражению П. Флоренского, с «храмовым действом как синтезом искусств». Музыкально-драматургические особенности действ подобного типа во многом подчиняются законам православного чина.

В композиторском творчестве начала XX ст. можно выделить два пути претворения действа: действо в системе литургических жанров с обязательным включением элементов церковной службы; действо в системе светских жанров, среди которых кантато-ораториальные и крупные циклические произведения на исторический или фольклорный сюжеты с неперенным присутствием приемов сценического представления и театральности, которые могут объединять как ритуальные структуры, так и другие элементы хорового театра, связанные с реалиями повседневной жизни.

В связи с тем, что в духовной музыке начала прошлого века происходят важные стилистические модификации, изменяется и понятие музыкального действа, которое обнаруживает себя не только в сфере храмовой музыки. В этом отношении ярким примером является хоровое творчество А. Кастальского. Выдающийся музыковед Б. Асафьев, анализируя произведения композитора, сформулировал существенные черты феномена действа. Он свободно пользуется этим термином, обозначая им конкретный жанр: «Сущность “действа” сводится к отрицанию обычных элементов драмы: то же, что было в драме или комедии фоном, становится теперь самодовлеющей ценностью, при условии выявления сокрытых во внешних формах быта и обряда их религиозной основы, их первобытной сущности» [2, с. 97–98]. Таким образом, Б. Асафьев утверждает в итоге рождение новой сценической формы в русской музыке. А. Кастальский становится первым русским композитором, который, изучая памятники древнерусского певческого искусства, вызвал к жизни новый жанр — музыкальную историческую реставрацию, — подняв его до уровня театрализованного сценического представления. Продолжателем его идей становится И. Стравинский, реализуя их в условиях музыкального театра, но открывая новую область. По словам Б. Асафьева, это «бессюжетное эпическое действо в формах сценической кантаты» [3, с. 52], где акцентируется не момент бережной поэтапной реставрации, а неизменные элементы обряда. Таким образом, действо в хоровой музыке определяется через присутствие признаков ритуала или обряда (религиозного либо фольклорного), поскольку ритуал или обряд служат художественным основанием для большинства произведений в жанре действа.

После событий 1917 г. жанровое поле проявления феномена действа значительно сокращается. Характерные национальные духовные жанры в музыке либо исчезают вовсе, либо резко и быстро модифицируются. Историческая действительность вызвала к жизни массовые революционные действа, в которых участие музыки в общем и хорового пения в частности было обязательным. Однако понятие «действие» наполнялось абсолютно противоположным смыслом, что стало причиной кризиса, выход из которого наметился только во второй половине двадцатого столетия в творчестве Г. Свиридова. Именно он в жанре вокально-симфонической поэмы после

долгих лет забвения, благодаря обращению к древним пластам русской культуры, осуществил реабилитацию феномена действа в том значении, в котором он существовал в искусстве России до революции. На протяжении второй половины XX в. совершается постепенное восстановление коренных свойств и творческих процессов в русской музыке, которые привели к необычайному всплеску активности жанра в конце столетия.

В последние десятилетия прошлого века заново происходит воссоздание действа в музыкальной теории и практике, главным образом в творчестве композиторов неофольклорного направления и направления *Nova musica sacra* (термин Н. Гуляницкой). В белорусской музыке феномен действа проявил себя в первую очередь в произведениях светских, созданных на основе национального фольклора, повествующих о каких-либо исторических событиях. К композиторам, работающим (или работавшим) в этом направлении, можно отнести В. Войтика, В. Копытько, Вяч. Кузнецова, А. Литвиновского, А. Мдивани, В. Мулявина, В. Помозова, Л. Симакович, Д. Смольского. Второе направление, связанное с проявлением действа через литургические жанры, отражено менее ярко в силу сложившихся историко-культурных обстоятельств. Здесь следует отметить композиторов Е. Атрашкевич, А. Безенсон, А. Бондаренко, Ш. Исхакбаеву, Е. Поплавского, И. и О. Ходоско, Л. Шлег, И. Янковского. У одних действо обнаруживает себя в условиях кантатно-ораториального жанра как своеобразное напоминание о первых произведениях подобного типа. Другие композиторы реставрируют элементы древнерусского искусства на различных уровнях партитуры (сюжет, текст, композиция, интонационный материал), порой в соединении с глубинными фольклорными пластами. В таких произведениях актуализируется глубокая историческая жанровая память, так как действо в музыкальном искусстве имеет вековые культурные традиции.

К подобным сочинениям относится кантата-действо К. Тесакова «Купалле» для чтеца, солиста, хора и инструментального ансамбля, написанная в 1989 г. и исполненная двумя годами позднее Академическим хором Национальной телерадиокомпании Республики Беларусь под управлением Ж. Байковой. По замыслу автора, этот опус явился началом серии театрализованных кантат на фольклорные тексты и сюжеты.

Как известно, удивительный и красочный купальский обряд с игрищами и прыганьем через костры, с обходом деревенских дворов, девичьей ворожкой на венках возле реки и поэтическими песнями проводился в день летнего солнцестояния. Символизируя первоначальное единство человека с природой, этот праздник и сегодня заставляет нас оглянуться и увидеть всю красоту окружающего мира. Купальский обряд был праздником молодости и любви, имел сложную многосоставную структуру и проходил в несколько этапов. Еще с утра молодежь готовилась к нему. Девушки шли собирать купаль-

ские травы, а парни готовили место для костра, который занимал центральное положение в предстоящем обряде. С наступлением сумерек, с песнями, приглашающими на Купалье, молодежь отправлялась на выбранное место и участвовала в ритуалах, центром которых был культ огня. Следующие этапы празднования — купание в реке на заре, пускание венков, встреча восхода солнца. Все действие сопровождается песнями, которые по функционально-тематическому принципу делятся на несколько групп, однако в них доминируют две темы — земледельческая и любовная. В купальских песнях образно передан взгляд народа на различные аспекты жизни и отражена народная этика.

В кантате-действе «Купалле» К. Тесаков не стремится к последовательной реставрации каждого этапа обряда или отдельных его ритуалов, они отражены фрагментарно. Но на этом фоне композитор, используя тексты народных песен, рассказывает историю любви, которая разворачивается в купальскую ночь. Здесь автор продолжает традицию И. Стравинского, создавая многосоставный образ обряда, но с акцентом на претворении неизменных элементов его структуры.

Кантата-действие К. Тесакова — крупное пятичастное сочинение, которое можно отнести к партитурам, где принцип театральности проявляется в комплексном виде. Дух купальского обряда непосредственно воплощен в поэтических эпиграфах, которые исполняются чтецом и вводят в атмосферу купальского действа. Такая программа, заявленная перед каждой частью (за исключением третьей), и некоторые текстовые эпизоды внутри частей способствуют созданию цельного образа праздника. С точки зрения проявления театрального начала произведение можно представить в виде мини-спектакля, где первая часть — это пролог, вторая — завязка действия, третья — кульминация всей партитуры, четвертая — развязка происходящего, а пятая — финал-апофеоз. В сочинении отсутствует принцип сквозного развития музыкальных образов, но целостности музыкального произведения способствуют принципы симметрии и цикличности, характерные для обряда.

Исполнительский состав произведения обусловлен доминированием коллективного начала, что также подчеркивает его связь с обрядовой традицией. Инструментальное сопровождение (бубен, треугольник, цимбалы и скрипка) является традиционным для белорусской народной музыки: это «классический» состав «трайстай музыкі» — обязательного участника всех фольклорных празднеств. Композитор использует инструментальные тембры для создания «деревенского» колорита. Кроме того, инструментальная партия выполняет такие функции, как аккомпанирование хору, гармоническая поддержка речитативных реплик солистки, ритмические и гармонические связки между хоровыми эпизодами. Особое конструктивно-смысловое значение приобретают ритмические формулы ударных инструментов, организующие звуковой материал и воплощающие идею движения в ходе обряда.

Вокальная сторона произведения представлена партиями смешанного хора и сопрано соло. Здесь также господствует коллективное начало. Хор участвует во всех частях сочинения и выполняет разнообразные драматургические задачи, выступая как комментатор, активный участник действия или фон для сольной партии. Соло сопрано, трактованное композитором как лицо из хора, появляется лишь во второй и четвертой частях. Это не противоречит обрядовому принципу, так как в купальском обряде в различных ритуалах действовали свои персонажи (например, ведьма или Купалка). Любой участник действия мог подвергаться преобразению, теряя свои индивидуальные свойства, а затем восстанавливая их в новом качестве. То же происходит с хором и солисткой, которые представляют различные образы. Например, хор выступает в роли «татачки» или «та-лаки», солистка — дочери, молодой девушки.

Таким образом, черты действия в произведении К. Тесакова связаны с его обрядовой основой, которая определила не только идею и фабулу сочинения, но и его композицию, драматургию, состав участников, средства музыкальной выразительности.

Хоровая музыка представляет собой одно из важнейших направлений национального музыкального искусства, и народно-песенное творчество на всех этапах становления и развития отечественной композиторской школы постоянно тесно с ней взаимодействует. Особенно активно этот процесс стал

происходить под влиянием «нового фольклорного направления», к представителям которого можно отнести и Кима Тесакова. Для композиторов этого течения характерен дифференцированный подход к народному искусству как к совокупности целого ряда песенных пластов, циклов, жанров. В некоторых из них принцип театральности заложен изначально, так как является составляющим обрядового действия.

Известный исследователь М. Арановский считал, что «жанр воплощает связи музыкального и немusыкального» [1, с. 61]. Согласно этому высказыванию, появление и эволюция действия как жанрового феномена обусловлены не столько имманентно-музыкальным процессом, сколько историко-культурной ситуацией.

В музыкальной культуре XX в. принцип реставрации обряда и его составляющих стал ведущим жанрообразующим фактором в создании и бытовании феномена действия. Обрядовая основа существенно влияет на структурно-семантические отличия произведения. Так, в кантате-действе «Купалле» К. Тесакова жанровый феномен действия проявляется в целостном виде, на разных уровнях произведения, определяя его композиционно-драматургические и музыкально-стилистические особенности. Таким образом, открытый в глубинах национального искусства феномен действия и в настоящее время служит основанием для создания оригинальных сочинений и осмысления самобытности белорусского музыкального искусства.

Літэратура:

1. Арановский, М. О. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. О. Арановский. — М. : Композитор, 1998. — 344 с.
2. Асафьев, Б. В. О хоровом искусстве / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1980. — 216 с.
3. Асафьев, Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1979. — 334 с.
4. Иванов, Вяч. И. Лик и личины России: эстетика и литературная теория / Вяч. И. Иванов. — М. : Искусство, 1995. — 669 с.

Summary. The paper is dedicated to a very up-to-date issue in modern musicology – the genre phenomenon of action in Belarusian choral music. The article throws light upon the ways of this phenomenon development and the two fundamental types of its manifestation in music formed in the course of history. The author analyzes Kupalle cantata by Tesakov to determine the concept of action as a system of indications including the dialogue between the past and the present which shows in folklore rites and the composer's approach to the genre hybrid, as a result of which a rite turns into a theatrical action.