

В. Ю. Густова

О НЕКОТОРЫХ ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ ДРЕВНЕЙ (АРХАИЧЕСКОЙ) СЕМАНТИКИ В СОВРЕМЕННОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Еще в начале века О. Мандельштам, рассуждая о соревнованиях между поэтами, заметил, что «легче опереться не на вчерашний, а на позавчерашний день»¹. Если вспомнить некоторые чисто музыкальные явления того времени (в творчестве И. Стравинского, С. Прокофьева, Б. Бартока), можно уловить в них возрожденные традиции искусства, так сказать, «позавчерашнего» дня — архаическую диссонантность, стихию ритмического языческого начала, ладинотонационные «праэлементы» музыкального языка и т. п. Такое интенсивное внимание к древности было вызвано различными причинами, но главным образом — процессом раздвижения пространственно-временных границ искусства и, как следствие этого, стремлением к коренному обновлению его языковых средств. Традиция тем сильна, что она множится, развивается, раскрывает всё новые грани явления. А поскольку претворение музыкальной архаики² стало традицией в творчестве советских композиторов, то в нашу задачу войдёт принципиальное осмысление её результатов на современном этапе.

¹ Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928. С. 70.

² Попытка определения музыкальной архаики была предпринята автором. Архаика, по его мнению, не есть сформировавшийся стиль или культурное единство, характеризующееся устойчивыми признаками и господствующими художественно-эстетическими принципами. В современном композиторском и слушательском понимании — это широкий круг стилевых явлений, условно ассоциирующихся с культурой древности, либо апеллирующих к музыкальному искусству ранних этапов его развития (приблизительно до XIV—XV вв.) и возрождающих традиции как фольклорного, так и профессионального звукотворчества. См.: Густова В. Ю. Некоторые пути воссоздания музыкальной архаики в творчестве белорусских композиторов // Весці Акадэміі навук Беларускай ССР. Сэрыя грамадскіх навук. 1989. № 5.

Одной из показательных типовых черт творческой композиторской деятельности в настоящее время становится возросший интерес к ранним формам как профессионального, так и народного искусства. Реставрация-использование забытых, почти нетронутых пластов способствует обогащению и музыкального языка эпохи, и семантики современных звукообразов.

Круг вопросов, связанных с художественным преломлением архаики, широк и требует детального рассмотрения, причем на разных уровнях. Так, на эстетико-семантическом уровне это:

• смысловая роль архаики в общем контексте новой музыки;

• причины обращения композиторов к архаике в наши дни, постижение и выявление духовных ценностей раннего этапа культуры;

• место архаического слоя в системе уровней и слоев современного искусства, значение архаизации музыкально-интонационной среды для формирования индивидуального авторского стиля, роль архаических элементов в раскрытии концепта конкретного произведения.

На музыкально-языковом, конструктивном уровне:

• стилевые знаки музыкальной архаики, профессиональные и народные истоки древнего стиля в современной композиторской практике;

«конструктивная функция» (Ю. Тынянов) элементов архаического слоя (способ использования, тип синтеза, форма взаимодействия);

• композиционные, пространственно-временные особенности произведений с архаической образной направленностью.

В рамках данной статьи автор не претендует на всеохватность решения поставленных проблем. Затронуты будут лишь некоторые вопросы, связанные с эстетико-семантической трактовкой образов древности в современном композиторском творчестве. Конкретные же стилистические формы воплощения древних музыкальных пластов не рассматриваются, т. к. требуют специального изучения в несколько ином — аналитико-теоретическом — ключе. Речь пойдет, во-первых, о некото-

рых жанрово-драматургических закономерностях современных произведений, связанных с тематикой древности, во-вторых, о символике архаических музыкальных знаков.

Древность как образ современного творчества проявляется и в определенных свойствах музыкального языка, и в особой системе жанровых признаков, драматургических закономерностей, принципов формообразования. Происходит как бы изначальная закодированность (предопределенность) произведения по всем его параметрам. Говоря словами В. Медушевского, «смутным «протоинтонационным» предельшанием композитор ощупывает контуры будущего произведения»³. Иногда такого рода закодированность связана непосредственно с **программным замыслом, источником** которого часто служат произведения литературы, живописи, архитектуры древности. Это может быть также воссоздание фрагмента эпохи, примет отдаленной социально-культурной среды, как-то: историческая портретная зарисовка, иллюстрация какого-либо события, общеритуальные обрядовые ситуации (культовые, бытовые). Связи могут быть и более опосредованными, символическими, например, с колокольностью, соборностью, церковной службой (церковь как концентрация духовности). С этими источниками и их прочтением связана во многом жанровая предопределенность современных музыкальных композиций.

С одной стороны, это эпическое «прочтение» событий древности: эпос созерцания («Фрески Дионисия для девяти инструментов» Р. Щедрина); эпос фрескового изображения (симфония-сюита «Древнерусская живопись» Ю. Буцко); эпос сюжетной «расшифровки» изображаемого (симфония «Андрей Рублев» О. Янченко). С другой — лироисповедальное «описание» явления, вернее, выражение настроения, чувств, вызванных соинтонированием с культурными слоями прошлой эпохи: лирическое раздумье, исповедь современника, погружение в состояние постижения истины (А. Шнитке — Концерт

³ Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка, 1980. № 9.

для виолончели с оркестром, Концерт для фортепиано с оркестром; Ю. Фалик — «Элегическая музыка памяти И. Ф. Стравинского»; В. Артёмов — «Симфония элегий» и др.). С третьей — «проекция» на современном уровне ритуального действия самого разнообразного характера: от «Последних языческих обрядов» Б. Кутавичюса, произведений Н. Корндорфа («Примитивная музыка», «Да!», «Ярило») до литургической службы у А. Шнитке либо общемагической ситуации (Вторая симфония Г. Уствольской).

Во всех трех случаях можно выделить общие закономерности воспроизведения архаической семантики в современном творчестве — **нерасчлененность, синкретизм** эпоса, драмы и лирики. Качество, свойственное древней литературе и фольклору, подмеченное Д. Лихачевым⁴ (см. также размышления о первобытном синкретизме не только видов искусств, но и **родов поэзии** А. Веселовского)⁵, проявляется и в контексте современного композиторского творчества. Причем речь идет не о синтезе эпоса, лирики и драмы в новых условиях, а о передаче первоначальной, перводанной нерасчлененности этих понятий. Следовательно, музыкальное воплощение, скажем, древней фрески может быть **и в виде «имитация» настенных росписей (абсолют созерцательности), и в форме перевода изображаемого в действительную иллюстрацию (эффект драматического действия), и, наконец, в форме психологического монолога наблюдающего эти события.** Еще в большей степени единство различных планов выражения проявляется в отражающих ситуации ритуального песнопения или магического обряда произведениях при существовании в них таких контекстных условий, которые стилизуют синкретизм искусства древности и одновременно преподносят голос современника (в виде авторских комментариев, либо в виде контрапунктической линии к «изображаемому»), вносящий известную долю лирико-философского осмысления.

⁴ См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М., 1979. С. 76, 106.

⁵ См.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1910. С. 291.

Самым видимым первичным признаком архаической семантической направленности произведения становится жанровый признак. В контексте определенного жанрового решения того или иного произведения проявляется конструктивная функция архаики на уровне музыкального целого, его драматургических и композиционных принципов. Если говорить о жанровых архаических решениях, то речь идет прежде всего о возрождении жанров или жанровоопределяющих примет музыки древности в условиях и исполнительски, и коммуникативно максимально приближенных к старинному музицированию. Таковы, например, хоровые произведения Р. Щедрина («Запечатленный ангел»), В. Генина («Плач по Андрею Боголюбскому, Великому князю Владимирскому» — действие для солистов и хора), А. Бондаренко («Восхваление Владимиру Святославовичу»), в которых воспроизводятся ведущие жанровые признаки древнерусского певческого искусства — знаменного распева, духовного стиха, хорального православного псалмодирования, элементов партесного пения.

С другой стороны, наблюдается просцирование некоторых жанров древних монодийных культур (типа песнопений или их циклов) в область симфонической многослойной музыки. В связи с этим возможна трактовка многих современных партитур с точки зрения закономерностей и принципов старинных монодийных жанров. Композитор находит индивидуальные формы воплощения самой идеи древнего песнопения в произведении. Практические пути такого воплощения бесконечно разнообразны и неповторимы. Примером может служить Четвертая симфония-песнопение А. Шнитке, трактуемая автором как три цикла вариаций на «хоралы»⁶, Восьмая симфония-распев С. Слонимского⁷, симфония-сюита «Древнерусская живопись» Ю. Буцко (решенная как цикл песнопений), Элегическая музыка Ю. Фалика (сквозная строфическая форма).

⁶ Альфред Шнитке — о премьеры Четвертой симфонии // Музыка в СССР. 1984. Октябрь—декабрь. С. 82.

⁷ И. Роголев рассматривает симфонию как многотемный мотет. См.: Роголев И. Созвучная времени // Сов. музыка. 1986. № 7. С. 28.

Оригинальные жанрово-драматургические решения возникают в тех случаях, когда знаменный распев становится как бы **стилевой моделью** произведения. Пути раскручивания исходного модуса непредсказуемы, хотя отчасти предопределены рядом возможностей, обусловленных спецификой древнего жанра. В плане формообразования — это, в частности, «единство и противоборство «конечного», закругленного и «бесконечного» разомкнутого»⁸; в эстетическом ракурсе — взаимодействие рационального (абстрактно-философского) и иррационального (эмоционально-чувственного); в сфере семантики — амальгама аскетизма культового обряда и «творчества красоты»⁹.

Многие произведения, ориентированные на стиль древнерусского певческого искусства, символично воспринимаются как «распев», который последовательно или с неожиданными поворотами раскрывает свою семантику. Так, в «Элегической музыке» Ю. Фалика он проходит три извечные стадии развития: от эпоса через драму к лирике, конкретнее — от аскетизма (строгое гетерофонное «знаменное» интонирование) через экзатику (варварские рожки, тромбоны) к лирическому откровению (дольчissimo струнных в высоком регистре).

Возникновение новых жанров, синтез жанровых традиций, изобретение индивидуальных жанровых решений в музыке XX в. — процесс закономерный, симптоматичный. Образы древности часто являются стимулом, катализатором этого процесса, причем необходимо отметить его двойственную направленность. С одной стороны, возникновение индивидуальных жанровых решений буквально продиктовано архаикой и теми видами, родами, типами музыкальной деятельности, которые существовали в эпоху глубокой древности. Ими могут быть:

⁸ Лозовая И. Е. О принципах формообразования в средневековой европейской монодии: византийская, григорианская и древнерусская певческие культуры // Из истории форм и жанров вокальной музыки. М., 1982. С. 7.

⁹ Аверинцев С. Красота как святость // Курьер ЮНЕСКО. 1986. Июль. С. 13.

1. варианты обрядовых действий, структурно оформленных (обряд как последовательность, этапность каких-либо «событий») или нет (концентрация одного изначально экстатического состояния типа магического заклинания);

2. возрожденные и по новому трактованные жанры стариной музыки: гимн (в творчестве Н. Коридорфа, А. Шнитке), обработки знаменных мелодий (А. Головин, Ю. Буцко), хоровой концерт (Г. Свиридов, А. Шнитке, А. Эшлай), жанры раннесредневековой светской музыки (А. Раскатов — «Куртуазные песнопения», С. Словимский) и т. д.

С другой стороны, можно наблюдать опосредованное, едва уловимое действие архаики в современных сложно концептуальных жанровых структурах. В этом случае огромное значение приобретает драматургически-стилевая многоплановость произведения, полипластовость семантических слоев. Так, в симфонии О. Янченко «Андрей Рублев» начальный дуэт скрипок (квазизнаменное интонирование), являясь стержневым в концепции произведения, служит толчком для рельефной горизонтально направленной линии, основные этапы которой охватывают всю композицию. В I части это: строгое раннезнаменное двухголосие (экспозиционный раздел); переход к более экспрессивному интонированию за счет современной «игры» регистров, полиладовых эффектов, большей ритмической свободы, фактурного усложнения сочетания голосов (второй раздел); появление добавочных элементов культовых песнопений — вступление контрабаса соло (как бы просодия церковного лица), а также инструментального «хора» медных духовых с псалмодией типа «Господи, помилуй» (третий раздел). Во II части звучит «песнь» тенора, на основе которой выстраивается законченный драматургический цикл, использующий внутренние возможности знаменного песнопения. В III части: возникновение новых добавочных элементов — колокольности (набат, тревога) и хоральных возвышенных аккордов органа, знаменный мотив проявляется на качественно новом уровне (в партии синтезатора). Закрывает все произведение итоговое репризное проведение дуэтной темы скрипок.

Итак, рельефной линией данного сочинения выступит архаический пласт знаменного пения. Драматургические функции его неоднозначны. Первый дуэт — как бы икона-«окно» в мир тревожных, драматических событий, его последующие модификации несут на себе отпечаток этих событий; неснь тенора воспринимается как философское нравственное осмысление происходящего; появление знаменной «темы» у синтезатора олицетворяет собой голос современника, возникает ассоциативная перекличка эпох, икона становится «окном» уже в XX век.

Раскрытию замысла симфонии помогает диалогичность драматургии. Рядом с линией знаменного пения, которая сама по себе неоднозначна и имеет сквозное развитие, находятся иные пласты. Несмотря на достаточно яркий динамический характер, они воспринимаются как фоновые линии, которые дорасшифровывают, дополняют, конкретизируют ведущую образную сферу. Причем, если рельефная линия имеет конкретные жанрово архаические истоки, то линии фона неопределенны, с элементом случайности: алеаторичности, сонорности. Правда, можно услышать некоторые жанровые «уточнения»: биг-битовые формулы басов (в I части), варварское остinato примитивных архаических попевок (в III части) и др. Семантическая функция фона сводится к выражению экстазичности, варварства, к созданию звуко-образительных эффектов (воссоздание набата, тревоги, катастрофы).

Похожие драматургические функции выполняют линии рельефа и фона в «Эстетической музыке» Ю. Фалика. Сходна и горизонтальная направленность «образа» знаменного пения, и дополняющие, дорасшифровывающие основной смысл детали, звукообразительного или эмоционально-психологического характера. Рельефная знаменная линия (звучит преимущественно у струнных инструментов) призвана возродить дух средневековой эпохи, суровую красоту песнопений, аскетизм чувств и мирощущения человека. В то время как линия фона дает возможность полнее и «сюжетнее» представить колорит социально-культурной среды, уточняет внешние ее признаки (варварские реплики тромболов, разрабо-

точное вычленение отдельных квазизнаменных элементов с последующим вариантно-остинатным развитием, которое находится на стыке с современными мелодико-ритмическими фигурами).

Иной тип многослойной стилевой структуры наблюдается в произведении Р. Шедрина «Фрески Дионисия». Здесь воплощено пребывание в одном состоянии: вслушивания в «сбертоны времени», взгляда современного художника, отрешенного от мирских забот, на мудрость и красоту творений далеких эпох. Но этому состоянию, с долей статики и бессюжетности, присуща изначальная множественность, многомерность музыкального пространства. Каждая деталь, обладая огромной концепцией, трактуется на уровне знака-символа, вырастает до серьезных обобщений. Многоэлементность музыкальной ткани подчинена все же стилевому и семантическому единству звукового «полотна», которое продиктовано ведущим музыкальным образом, призванным в данном произведении воплотить идею вневременного начала, непреходящей духовной ценности искусства русского средневековья. Знаменный распев звучит и мудрой мыслью прошлого, и исповедью современного поколения. Отмеченные многоэлементность, многомерность способствуют углублению раскрытия этого образа, кроме того, вызывают к жизни иные линии, связанные с другими, не менее важными художественными идеями. К знаменному интонированию (начальный дуэт валторны и английского рожка) уже в экспозиционной фазе подключаются: а) колокольные элементы; б) специфические фигуры-наигрыши сопорного пуантилистического плана; в) сурово-аскетичная хоральная псалмодия. Тембро-фактурное решение всех этих элементов таково, что возникает ощущение мистической картины прошлого, где реальные и домысленные фантазией художника образы органически переплетаются. Происходит взаимодействие как бы звуков и призвуков, осмысленной линии архаического интонирования, доходящего в своем развитии до магического воздействия, и звукоизобразительных «ирреальных» деталей: лукаво-таинственные наигрыши, шорохи, мелькающие тени, вдруг покотившиеся камни, осторожные шаги... Неумолимость архаич-

ческой «поступи» подчеркивается неизменным возвращением сурово-культового псалмодирования, к которому, как к символической точке, в конечном счете сводятся все линии произведения.

Итак, воплощение таких показательных черт древнерусской культуры, как строгая аскетичная красота искусства великого молчания, постижение тайны мироздания, иррациональность мышления, определило во многом ведущую идею сочинения Р. Щедрина.

Взаимодействие архаики и современности не всегда приводит к расчленению музыкального текста на рельефные и фоновые линии. Типы такого взаимодействия бесконечно разнообразны. В Симфонии в четырех фрагментах Ю. Буца (вернее, в первых ее двух частях) музыкальное развитие (которое в сжатом виде представляет собой триаду: фреска — действие — осмысление) целиком базируется на основе модификаций одной только знаменной попевки, которая грозным символом-предостережением открывает произведение. В отличие от композиции Р. Щедрина здесь воплощены различные состояния, однако, при абсолютном единстве музыкального «образа» — культовой архаической попевки.

Нерасчленимый синтез рельефно-фоновых элементов наблюдается в Восьмой симфонии С. Слоимского. Трактованная как многотемный мотет, она удивительным образом сочетает в своем тематизме как русские, так и западно-европейские песенные истоки, причем, и архаических, и барочных пластов. В этой музыке можно обнаружить тесное переплетение унисонного древнего пения (типа былины) с вариантами архаического многоголосия (гетерофония, органум), барочной модалной хоральности с элементами русского партесного пения, православной псалмодией и даже «гудошными» наигрышами. Музыкальное пространство композиции образуется из выразительных рельефных линий, свободно взаимодействующих друг друга.

В ряде произведений А. Шнитке (речь идет, например, о Фортепианном и Третьем скрипичном концертах) проявляется то свойство музыкальной драматургии, которое мы называем полипластовостью семантических слоев. Знаки знаменного распева, духовного стиха,

дисалмодии становятся значимой деталью в многоярусной ткани. Эти знаки проявляются в концепции произведений по-разному: авторский подтекст, комментарий, ремарка (так называемая философская саморегуляция), надличное временное начало; символ церковно-культурной семантики.

Семантическая множественность вертикального «среза» приводит к возникновению новых пространственных ощущений в музыке А. Шнитке, о которых А. Ивашкин метафорично высказался как о попытке сделать осязаемым «четвертое измерение пространства»¹⁰ с его символической условностью, таинственностью, ирреальностью существования. Музыка А. Шнитке рождает ассоциативный ряд, связанный с некоторыми научными идеями отечественной филологии. Как слово, по убеждению А. Потебни, — уже есть метафора, символ, «наклонность к метафорическому мышлению», которое «порождает миф, развивающийся в религию»¹¹, так и архаическое «музыкальное слово» у Шнитке порождает мифологическую ритуальную ситуацию (передать вечность во временном), которая приводит к «идеи универсальности культуры и ее единства»¹². В музыке А. Шнитке, говоря словами А. Белого, «все времена и все пространства превратились в ноты одной гаммы»¹³. Речь идет о попытке изобразить две стороны нашего бытия, две идеи нашего существования — «вечное возвращение», «кольцо возврата» (круг) и «безвозвратное прохождение мимо» (прямая)¹⁴.

Таким образом, истолкование знаков древних музыкальных пластов, как правило, «принуждает уходить в бесконечность символических смыслов»¹⁵, причем, очевидно двойственная направленность символики архаичес-

¹⁰ Ивашкин А. Альфред Шнитке. Штрихи к творческому портрету // Муз. жизнь 1988. № 5. С. 19.

¹¹ Цит. по ст.: Белый А. Мысль и язык (Философия языка А. Потебни) // Логос. 1910.

¹² Альфред Шнитке — о премьерe Четвертой симфонии // Музыка в СССР. 1984. Октябрь-декабрь. С. 82.

¹³ Белый А. Арабески. Книга статей. М., 1911. С. 52.

¹⁴ Там же. С. 234.

¹⁵ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986. С. 382.

них языковых структур. Это либо символ существовавшей некогда ритуальной (мифологической) ситуации, либо знак, создающий такую ситуацию непосредственно в момент звучания. В первом случае — это как бы слепок с прошлого, возвращающий нас к первичным смыслам музыкально-языковых средств, которые приобрели в современном творчестве знаковое символическое значение. С такой ситуацией мы сталкиваемся, например, во Второй симфонии А. Шнитке, где символы ритуального песнопения (мессы) выступают как бы высшей надличной идеей произведения. В симфонии-сюите «Древнерусская живопись» Ю. Буцко особое значение приобретает символика знаменных попевок, на что указывают конкретные авторские пояснения к цитированному материалу. В частности, образная расшифровка этих попевок во многом объясняется ассоциативными переключками с определенными иконами, соответствующими каждому цитированному песнопению. Символика знаменных попевок в данном случае сродни символам древнерусских икон.

Во втором случае речь идет о символическом более обобщенного типа, не имеющей константных историко-стилистических и образных характеристик. Как отмечает П. Флоренский, «символ не есть отвлеченное понятие или некоторый артефакт, в отношении которого от нас или от кого бы то ни было зависит очертить границы и неким законодательным актом воспрепятствовать символу выходить за эти пределы. Как живое духовное образование, символ силен и в себе определен, но изнутри, а не извне. Только изучение фактических случаев символапользования дает возможность понять границы символа, но лишь приблизительно»¹⁶.

Размытость и неопределенность семантики, отсутствие своего рода закодированности предполагают вариативное прочтение символа в разных ключах. Архаичес-

¹⁶ Некрасова Е. А. Неосуществленный замысел 1920-х годов создания «Симболариума» (словаря символов) и его первый выпуск «Точка» / Под ред. П. А. Флоренского // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник, 1982. Л., 1984. С. 114.

кий знак становится в такой момент весьма условной метафорой, которая порождает различные смыслы и допускает свободные толкования. Сравним, например, графовку элементов знаменного пения, церковной псалмодии, духовного стиха в творчестве Р. Щедрина, А. Шнитке, О. Янченко, Ю. Буцко и других авторов. Представим лишь некоторые возможные толкования символики этих знаков:

идея культовости, церковной службы;

идея переклички культур (как в Четвертой симфонии А. Шнитке, камерном концерте Г. Дмитриева «*Dona nobis pacem*»);

идея «зеркала» в мифологическом значении этого понятия («Фрески Дионисия» Р. Щедрина);

идея «двойника» («Андрей Рублев» О. Янченко);

идея расшифровки икон («Снетогорские фрески» Г. Гореловой);

идея соборности или высшей духовности («Хоровой концерт» А. Эшпая, финал Виолончельного концерта А. Шнитке).

В некоторых случаях речь может идти не о знаках-символах, за которыми закреплён устойчивый смысл, а о неких предзнаковых формах — символах — «жестах», причем как на уровне музыкального языка («языковый жест»), так и на уровне содержания («семантический жест») ¹⁷. Многие древние языковые элементы в творчестве А. Шнитке представляются именно такими символами-жестами, например, универсальные псалмодические фигуры. Их появление всегда естественно, без подготовки, как будто интонационно-драматургический строй произведения символически соизмеряется с духовным источником, не утрачивающим своей эстетической ценности ни в какие периоды развития искусства. Кроме того, в творчестве А. Шнитке эти знаки связаны с идеей первоначала, обращением к тем формам искусства, кото-

¹⁷ Термины Р. Блэкмура и Я. Мукарисовского. См.: Прозерский В. В. К вопросу о принципе систематизации пространственно-временных форм художественной деятельности // *Пространство и время в искусстве*. Л., 1988.

рые прошли испытание временем и в современном контексте воспринимаются как «мифологически» вечные символы кругового (вернее, спиралевидного) развития, предполагающего и бесконечную устремленность в будущее, и возврат к этому символическому первоначалу.

Таким символическим значением наделена, например, псалмодическая квазизнаменная попевка-жест в Фортепианном концерте А. Шнитце. За ней не закреплён конкретный (православно-культурный) семантический смысл, скорее, она призвана указать на возможность «прочтения» музыкального текста произведения с позиций вневременных, можно сказать, мифологически бесконечно репродуцируемых. В калейдоскопе мелькающих образов, становление которых «происходит как бы в разных, параллельных плоскостях»¹⁶, знаменная интонация воспринимается как символ устойчивости, точка опоры, надвременное духовное образование. Такая замкнутость в себе способствует свободному взаимодействию знаменного интонационного пласта с иными весьма разноязыкими элементами, причем во временном аспекте, пожалуй, самую целенаправленную и логически выстроенную линию имеет именно этот псалмодический знак-символ: от начального сурово-аскетичного отрешенного звучания до кульминации в показательной для А. Шнитце форме «хорового собора» (квинтэссенция духовности) и, наконец, к философскому пост фактуму, наделенному эмоциональной силой глубоко личностного высказывания.

Следовательно, знаки-символы архаики имеют семантическое поле значений. Несмотря на исходное «этимологическое» понимание знаков типа фигуры «Господи, помилуй», аллюзии знаменного распева или иных структур, их семантическое прочтение непредсказуемо, как непредсказуемы, скажем, результаты реставрации древних фресковых росписей, когда обнаруживается несколько наносных слоев более поздних времен на первообраз. Соответственно возникают различные ощущения, свя-

¹⁶ Ивашкин А. Аннотация. Грампзапись: Шостакович Д. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром; Шнитце А. Концерт для фортепиано с оркестром. «Мелодия». 1985. С. 10 22845 004.

занные с семантикой цветовой гаммы икон, символикой меняющихся иконописных фигур, присутствием времен, относящимся к разным эпохам. Можно воспринимать эти знаки как проявление исходной архаической сущности звучащих символов, как воскрешение почти утраченных нами древних пластов музыкальной культуры, возвращение к своим культурным истокам, приобщение к духовным ценностям. И, пожалуй, самый глубинный смысл, раскрываемый с помощью символов древних жанров культового пения, — воплощение особого строя души, воспевание красоты как критерия истины. В одной из работ С. Аверинцева мы находим очень ценные мысли, определяющие значение древнерусской иконописи для многих поколений, в том числе и наших современников. Это творчество красоты, «которая хочет быть удостоверением истины...», такая красота «не может не быть к себе суровой... Строгость русской иконы идет... до замолкания душевного, чтобы слышен был только голос духовного»¹⁹.

Не на такую ли строгую суровую красоту настроена душа современного человека, когда он слышит возрожденную исполнительскую традицию древнерусского певческого искусства либо различает знаки-символы этой культуры в композиторском творчестве. Вспомним оригинальную легенду об обращении в христианство Древней Руси, в которой решающим аргументом является **переживание красоты** во время богослужения: «Там Бог с человеками пребывает» («Повесть временных лет»²⁰). Красоте можно поверить — «и в душе станет мир»: С. Аверинцев ссылается на описание особого чувства к древней иконе, возникшего у старообрядцев, в произведении Н. Лескова «Запечатленный ангел»²¹. Не случайно это литературное произведение послужило отправной точкой для создания замечательного хорового полотна Р. Щедрина.

Мы намеренно остановились лишь на некоторых аспектах символики знаков древних музыкальных стилей,

¹⁹ Аверинцев С. А. Красота как святость // Курьер ЮНЕСКО. 1988. Июль. С. 13.

²⁰ Цит. по ст.: Аверинцев С. А. Красота как... Там же. С. 10.

²¹ Там же. С. 10.

ограничившись сферой профессионального церковно-культурного искусства. Эта проблема, безусловно, выходит далеко за рамки данной статьи и требует глубокой самостоятельной разработки. Здесь возникают вопросы, связанные с символикой ритма и тембра первобытной культуры (система звучащих первобытных символов-архетипов, «первозданность тона... в своеобразном его синкретизме»²²), с новыми символическими смыслами элементов архаического фольклора, семантикой современного «принципиального примитива», эстетикой музыкального «дадаизма» в композиторском творчестве XX в., генезисом многочисленных так называемых подражательных стилей (имитация явлений природы, например, в энологическом джазе) и т. д.

Подводя итоги, можно отметить, что первичный смысл, первоначание элементов знаменного пения (как, кстати, и любого древнего культового песнопения) достаточно определенно проявляется в современной композиторской трактовке независимо от индивидуальных жанровых решений. Первоначание само по себе имеет тенденцию к символике смысла, т. к. указание на церковную ритуальную принадлежность уже включает ряд возможных ассоциаций и семантических прочтений. Кроме того, произведение по мере того как оно слушается и осознается с точки зрения своей логико-композиционной стороны, дает ключ к расшифровке тех или иных стилевых семантических пластов. Огромное значение в этом процессе приобретает расслоение стилевых линий произведения на рельефные и фоновые. Чем четче разделение, определеннее и графичнее вырисовывается основная линия, связанная непосредственно с песнопением, тем очевиднее проявляется и этимология используемого материала вплоть до прямых ассоциаций с элементами церковной службы, символической ритуальных попевок, до аналогий с живописным,

²² В этом плане показательно творчество Г. Уствольской. См.: Южак К. И. Из наблюдений над стилем Г. Уствольской // Стили-вые тенденции в советской музыке 1960--1970-х годов. Л., 1979. С. 96.

литературным и архитектурным искусством Древней Руси. И наоборот, в случае контрапунктического напластования линий, наложения двух и более семантических рядов возникают непредсказуемые и практически бесконечные варианты толкования архаических знаков. Их символика имеет двойкий смысл: символика, изначально присущая древним напевам, и символика, приобретенная в процессе многовекового временного и пространственного функционирования этих напевов, включая и современный музыкальный контекст (исполнительская, научно-изыскательская и композиторская деятельность). Следовательно, музыкальный текст, насыщенный архаическими знаками, которые чаще всего несут на себе печать символпользования, выполняет по меньшей мере две функции. Это, говоря словами Ю. Лотмана, «адекватная передача значений» (символы древней эпохи, архаических жанров, их стилистических особенностей) и «порождение новых смыслов» (новые трактовки в условиях современного звукотворчества)²³. Кроме того, необходимо учитывать довольно условное использование древних песнопений: не в их законченном структурном виде, а в форме знаков-попевок, символика старинных ладов и звукорядов, отдельных тембро-звуковых эмблем древнего искусства, например, имитации фрагмента возможного распева, литургических псалмодических фигур, аллюзии, намека на ранние первоисточники.

Эти условные знаковые элементы тем не менее несут семантическую нагрузку, так или иначе связашую с атмосферой, психологией, эстетикой репродуцируемого далекого прошлого. Но степень условности, метафоричности оказывается настолько велика, что семантическое поле значений таких звукообразов практически имеет тенденцию к бесконечности. Единственно общим ключом к прочтению таковых знаков-символов может стать их соотнесенность с некоей «внутренней фор-

²³ Лотман Ю. М. Текст в тексте // Учен. зап. Тартусского гос. ун-та. Вып. 567. Труды по знаковым системам XIV. 1981. С. 6.

мой»²¹ этих структур, причем творческое композиторское слышание далекой музыки предполагает свободный вариантный подход: максимальное приближение к воображаемому первоначению, опосредованное проявление исходного первообраза, вуалирование, удаление, полный отход от первоначальной семантики.

Глубокое погружение в область музыкальной древности, архаики ведет к расширению мироощущения и композитора, и слушателя. В этом плане возможности человеческой памяти — исторической, индивидуальной, генетической — не ограничены.

²¹ Как пишет А. Потебня, «в ряду слов того же корня, последовательно вытекающих одно из другого, всякое предшествующее может быть названо внутренней формой последующего». См.: Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1892. С. 78.