ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Pan-Art

2025. Том 5. Выпуск 4 | 2025. Volume 5. Issue 4

ISSN 2949-2386 (online)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): pan-art-journal.ru

RU

Духовный стих в профессиональном композиторском творчестве на рубежах XIX-XX и XX-XXI веков в аспекте культурно-исторической преемственности

Аксенова А. В.

Аннотация. Целью исследования является обоснование исторической преемственности творческих подходов к работе с духовным стихом в произведениях русских композиторов – от рубежа XIX-XX веков к рубежу XX-XXI столетий. В статье рассмотрены условия и формы, а также основные направления и принципы претворения духовного стиха в жанрах академической музыки, в частности в сочинениях крупной формы и хоровых циклах. Выявлены истоки в творческом освоении духовного стиха отечественными композиторами; определена логика исторической преемственности в развитии данного явления; установлена связь между опытом композиторов XIX века и современными музыкальными практиками; исследованы основания и творческие методы включения духовного стиха в сочинения отечественных композиторов XX века на примере произведений Г. В. Свиридова и Ю. М. Буцко. Научная новизна исследования состоит в том, что в работе впервые детально прослежена преемственность в подходах композиторов к работе с духовным стихом – от XIX в. до конца XX столетия, а также рассмотрены основные принципы и векторы художественной интеграции духовного стиха в сочинения крупных форм. В результате исследования определены два направления включения духовных стихов в оперные и симфонические произведения, сложившиеся в творчестве композиторов XIX столетия и нашедшие продолжение в крупных произведениях современных отечественных композиторов, в частности Г. В. Свиридова и Ю. М. Буцко. В первом случае появление духовного стиха в оперном спектакле обусловлено драматургическими задачами, во втором же он чаще всего наделялся символическим значением непоколебимости христианской веры, противопоставленной изменчивости и непостоянству современного мира.

EN

Spiritual verse in professional compositional creativity at the turn of the 19th-20th and 20th-21st centuries in the aspect of cultural and historical continuity

A. V. Aksenova

Abstract. The study aims to substantiate the historical continuity of creative approaches to working with spiritual verse in the works of Russian composers – from the turn of the 19th-20th centuries to the turn of the 20th-21st centuries. The article examines the conditions and forms, as well as the main directions and principles of embodying spiritual verse in the genres of academic music, particularly in large-scale compositions and choral cycles. The origins in the creative assimilation of spiritual verse by Russian composers are identified; the logic of historical continuity in the development of this phenomenon is determined; the connection between the experience of 19th-century composers and modern musical practices is established; and the foundations and creative methods of including spiritual verse in the compositions of Russian composers of the 20th century are investigated, using the works of G. V. Sviridov and Yu. M. Butsko as examples. The scientific novelty of the research lies in the fact that the continuity in composers' approaches to working with spiritual verse – from the 19th century to the end of the 20th century – is traced in detail for the first time, and the main principles and vectors of the artistic integration of spiritual verse into large-scale compositions are examined. The study identifies two directions for including spiritual verses in operatic and symphonic works, which developed in the works of 19th-century composers and found continuation in the major works of contemporary Russian composers, particularly G. V. Sviridov and Yu. M. Butsko. In the first case, the appearance of a spiritual verse in an operatic performance is conditioned by dramaturgical tasks, while in the second case, it is most often endowed with the symbolic meaning of the steadfastness of the Christian faith, opposed to the mutability and inconstancy of the modern world.

Научная статья (original research article) | **https://doi.org/10.30853/pa20250071**

© 2025 Авторы. © 2025 ООО Издательство «Грамота» (© 2025 The Authors. © 2025 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Введение

Актуальность исследования: на рубеже XIX-XX вв. наблюдалось постоянное нарастание интереса отечественных композиторов к духовному стиху как кладезю исконной национальной духовной культуры и поистине неиссякаемому источнику сюжетов, мотивов и образов для профессионального художественного творчества. По завершении в СССР эпохи «победившего атеизма» (1917-1990-е) этот интерес был возрожден и с новой силой реализован в творчестве отечественных композиторов XX-XXI столетий. В частности, духовный стих зазвучал в исполнительской практике множества коллективов в виде различных обработок, самостоятельных произведений, а также в составе опер, симфонических или вокально-хоровых циклов.

Духовные стихи, включаемые композиторами в качестве одного из компонентов крупной формы, посредством которой раскрывается масштабный и многосоставный художественный замысел, как правило, призваны акцентировать в образном строе произведения высшие духовные смыслы. Приемы интеграции стиха в музыкальную ткань симфонического или вокально-хорового цикла разнообразны и многоплановы – от введения сегментов вербальных текстов, фрагментарного мотивного или гармонического цитирования до целостного включения стиха.

Следует отметить, что изучение принципов, форм и методов претворения фольклорного музыкального материала в профессиональном композиторском творчестве образует собой важное направление в современном музыкознании. При этом исследовательское внимание к проблемам взаимодействия духовного стиха и современных техник композиции, в частности в жанрах оперной, симфонической и хоровой музыки, может быть охарактеризовано как недостаточное. В отношении духовного стиха на сегодняшний день преобладают общие подходы, нацеленные преимущественно на рассмотрение отдельных циклических произведений в культурно-историческом или монографическом (связанном с творчеством конкретного композитора) аспектах. Существующим противоречием обусловлена актуальность заявленной темы исследования.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

— проанализировать первые опыты композиторов XIX – начала XX столетия по включению духовного стиха в крупные оперные и симфонические сочинения;

— определить основные пути внедрения духовного стиха в крупные сочинения;

— рассмотреть вопросы введения духовного стиха в цикличные сочинения «первопроходцев» на данном направлении (Г. Свиридова и Ю. Буцко), выявив при этом преемственные черты с подобной художественной практикой рубежа XIX-XX вв. в подходах к определению роли стиха в драматургии сценического действия, к выбору способов его интеграции в крупные сочинения.

Для достижения цели в работе применяется комплексный метод исследования, включающий исторический, аналитический, музыкально-теоретический и систематизирующий подходы к изучаемой теме.

Материалом для исследования послужили оперные и симфонические произведения композиторов XIX – начала XX в. (Н. А. Римский-Корсаков, М. П. Мусоргский, А. К. Лядов, А. Н. Серов, А. П. Бородин, Н. Я. Мясковский), а также сочинения двух выдающихся отечественных композиторов – Г. В. Свиридова (1915-1998) и Ю. М. Буцко (1938-2015).

Теоретическая база исследования представлена крупными диссертационными исследованиями Н. С. Мурашовой (2020) и Н. А. Федоровской (2010), в которых концентрированно представлена общая картина появления и эволюции духовного стиха. Активность художественных рецепций духовного стиха в современном композиторском творчестве привела к появлению целого блока научных разработок, применяющих инструментарий музыковедческого анализа в новом ключе. Среди авторов подобных исследований В. В. Горячих (2009), О. А. Гумерова (2017), И. Г. Коленченко (2012), И. Б. Теплова (2012), О. С. Горюнова (2022), Н. Ю. Филатова (2011). Вопросам преломления фольклора в композиторском творчестве посвящен целый ряд работ таких авторов, как Г. Л. Головинский (1981), Н. Ю. Жоссан (1998), И. И. Земцовский (1978), А. К. Петров (2007).

Практическая значимость исследования состоит в том, что материалы статьи могут быть использованы в таких учебных курсах, как «История русской музыки», «Хоровая литература», «Класс хорового дирижирования и «Чтение хоровых партитур». Кроме того, наблюдения и выводы о музыкально-стилевых аспектах исследуемых произведений, об основных направлениях и вариантах внедрения фольклорного феномена в хоровую сцену оперы или вокально-хоровое сочинение могут оказать помощь в практической работе академического хорового коллектива над созданием исполнительских интерпретаций произведений соответствующего учебного и концертного репертуара – в отношении вопросов как контекстуальной и идейно-художественной трактовки сочинения (жанр, исторический стиль, содержание, авторский замысел и др.), так и «технологических» компонентов исполнения музыки (артикуляция, тембр, фразировка, агогика и т. д.).

Обсуждение и результаты

Духовный стих – это уникальный пласт фольклора, органично совместивший в себе элементы народно-песенной и церковной традиций. Временем его возникновения многие исследователи считают X столетие и соотносят это явление с принятием христианства на Руси. Своего кульминационного развития духовный стих достиг в XV-XVI вв. Именно этот временной отрезок оказывается периодом «становления духовных

стихов как самостоятельной жанровой системы» (Мурашова, 2017, с. 89). Подробно общеисторические аспекты его формирования и развития нашли отражение в работах П. А. Безсонова (1861), Ф. И. Буслаева (1861), Ю. В. Келдыша (1983), Н. А. Герасимовой-Персидской (1994), И. В. Кошминой (2001), С. Е. Никитиной (2004), Ф. М. Селиванова (1995), Л. Ф. Солощенко (1992), Н. А. Федоровской (2010), Н. С. Мурашовой (2017). «Столь пристальное внимание к рассматриваемому вопросу, в первую очередь, обусловлено сложным генезисом духовного стиха: его неоднородным жанровым составом, стилистической многоликостью, растянутой во времени историей формирования, постоянным взаимодействием устных и книжных традиций» (Мурашова, 2017, с. 86).

Изучение проблемы бытования стихов в народной среде, их сюжетные особенности, своеобразие претворения в духовном стихе народного религиозного мировоззрения стало активизироваться еще в XIX веке. Изначально столь сложное и в отдельных аспектах даже противоречивое явление русской культуры привлекло внимание именно собирателей – фольклористов, которые фиксировали по преимуществу словесные тексты духовных стихов. Уже на начальном этапе соприкосновения с духовным стихом собирателями (Буслаев, 1861; Безсонов, 1861; Варенцов, 1860) были отмечены многокомпонентность и многогранность этого феномена, обладающего к тому же большой вариативностью – как на вербально-текстовом уровне, так и в напевах.

С 1845 года Песенная комиссия Русского хорового общества начала уделять значительное внимание фиксации и музыкально-песенной составляющей народной песни в целом, и духовного стиха в частности. Позже к работе комиссии по собиранию русских народных песен были подключены ведущие композиторы XIX столетия – М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, С. М. Ляпунов (Пчелинцев, 2020). Изначально духовные стихи публиковались в виде авторских сборников обработок и гармонизаций, но открывшиеся богатство и художественная самобытность этого музыкального материала все чаще побуждали композиторов включать духовные стихи в произведения крупных вокально-симфонических жанров. Так, стих зазвучал в операх «Псковитянка» (1873), «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1907), «Садко» (1897) и кантате «Стих об Алексее, Божьем человеке» (1878) Н. Римского-Корсакова; «Хованщина» (1872) и «Борис Годунов» (1872) М. Мусоргского; в цикле «Восемь русских народных песен» (1906) для оркестра; в симфонической картине «Из Апокалипсиса» (1912) А. Лядова; в опере «Сон на Волге» (1890) А. Аренского; в Шестой симфонии (1923) Н. Мясковского.

На исходной стадии взаимодействий духовного стиха с крупными вокально-симфоническими формами его драматургическая роль, кроме создания в произведении атмосферы старины, очень часто оказывалась напрямую связанной с образом калик перехожих, что неудивительно, поскольку каликами перехожими называли паломников (странников), которые появились в период становления христианства на Руси. Это тема, к которой на рубеже XIX-XX вв. наблюдалось повышенное внимание со стороны русских композиторов. При этом следует подчеркнуть, что постепенно образ калик серьезно трансформировался. Если в X столетии он олицетворял собой сильных выносливых людей, к которым в их скитаниях по Святым местам, миссионерстве и проповедничестве нередко присоединялись даже священнослужители, то к XIX в. так стали называть странствующих нищих, нередко увечных людей, которые являлись основными исполнителями духовных стихов на Руси (Федоровская, 2010).

Например, Н. А. Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни», описывая историю создания оперы «Псковитянка», отмечал: «Балакирев настаивал на том, чтобы в 4-м действии, в 1-й картине которого дело происходит в виду Печерского монастыря, я вставил хор калик перехожих в виде песни об Алексее, Божьем человеке» (1980, с. 152-153). Воспользовавшись советом, Н. А. Римский-Корсаков ввел в оперу подлинную мелодию и текст указанного духовного стиха из сборника Т. И. Филиппова. В окончательную редакцию оперы «Псковитянка» (1891-1892) хор калик перехожих все же так и не вошел, поскольку в ней была сокращена сцена в Печерском монастыре. Однако, убрав его из оперы, композитор не оставил без внимания столь яркий образец русского народного песнетворчества и на основе этого фольклорного материала создал самостоятельное произведение – кантату «Стих об Алексее, Божьем человеке» для мужского хора и оркестра, ор. 20 (1878).

В опере-былине «Садко» (1898) Н. Римский-Корсаков, давая музыкальную характеристику жизни народа, для усиления колорита древности вводит в IV картину напев одного из самых известных духовных стихов «Стих о Голубиной книге». Историко-бытовая «достоверность» и стилеобразующая «былинность» сцены достигнуты посредством обращения к обобщенному образу калик перехожих, которых автор включил в хоровой состав действующих лиц.

Подобная идея реализуется и в опере «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1907). Для создания масштабной народной сцены Римский-Корсаков вводит в действие группы людей различных социальных слоев, в том числе и нищую братию, которая во II действии оперы распевает поминальный духовный стих «Да помянет Господи». Причем если в качестве основы напева композитор использует интонационное зерно народно-песенного источника из сборника «40 народных песен», то словесный текст стиха полностью изменен в соответствии с драматургическими задачами оперы.

Подлинный старообрядческий духовный стих звучит и в заключительной сцене оперы М. П. Мусорского «Хованщина» (1886). Мелодия стиха была записана русской певицей и пианисткой Л. И. Кармалиной на Кавказе по запросу композитора. Впоследствии, редактируя оперу, Н. А. Римский-Корсаков воплотил задумку М. П. Мусоргского, которую автор озвучил в письме к Л. И. Кармалиной: «Я хочу беседовать в особенности о раскольничьей песне. Столько в ней страды, столько безотговорочной готовности на все негодное, что без малейшего страха я дам ее унисоном в конце “Хованщины”, в сцене самосожигания» (Мусоргский, 1971, с. 179).

В финале оперы Н А. Римский-Корсаков поручил исполнение подлинной мелодии духовного стиха смешанному хору, унисонное звучание которого передает особую атмосферу архаичной религиозности в жизни раскольников.

В отдельных операх XIX – начала XX столетия образ калик перехожих также вводится композиторами для создания колорита старины, но прием цитирования духовного стиха утрачивает свою популярность, уступая место привлечению элементов стилизации в границах узнаваемого авторского стиля. Так, хор калик перехожих «Слава Тебе, Творцу Всевышнему» звучит в прологе оперы «Борис Годунов» (1869) М. П. Мусоргского, формируя атмосферу монастырской жизни. Искусное применение приемов стилизации (мелодические обороты с узким диапазоном, «кружащие» мелодические фразы с повторяющимися ритмическими фигурами) способствовало достижению композитором эффекта «подлинности» звучания духовных стихов, распеваемых каликами перехожими у стен монастыря.

Включение А. Серовым древнерусских странников в число персонажей оперы «Рогнеда» (1865) отразило стремление композитора следовать в музыкальной драме сформулированному им самим идеалу «исторической *правды*, верности колорита и характеров» (курсив А. Серова) (1881, с. 2). Поскольку действие оперы происходит в контексте событий периода христианизации Руси (конец X века), особый акцент на образе древнерусского паломника отвечал условию исторической достоверности при раскрытии духовно-религиозной линии спектакля. Аскетичное и возвышенное звучание мужского хора a cappella (хор странников «Во Иордан-реке мы от грехов омылись» – № 11 из III д.) образует драматургический контраст к музыкальным характеристикам противоборствующей христианам стороны – язычников, почитателей бога Перуна (например, двухоктавный унисон хора и оркестра заклинательно-монотонной темы, сопровождаемой жесткими акцентами в № 3 «Жаден Перун, попить охота» из I д. и др.). Кроме того, устами народных богомольцев-странников прорекается завершающая оперу ее основная духовно-нравственная и патриотическая идея: «Милосерд Господь, с высоты небес / Верой правою просветит Он Русь: / И врагам грозна, и во век славна / Святорусская будет жить земля» (Серов, 1881).

Примечательно, что, несмотря на значительный в целом успех постановки оперы «Рогнеда», она не была поддержана композиторами «Могучей кучки» и даже стала объектом насмешек с их стороны. «Творческой» кульминацией этой иронии стало появление оперы-фарса «Богатыри» (1867) А. Бородина, в которую композитор позволил себе включить пародии на оперу «Рогнеда», в том числе и посредством аллюзии на образ калик перехожих, который приобретает в «Богатырях» уже откровенно комический эффект. «Серьезно-трагедийный текст подменяется на заведомо сниженный бытовой (эпизод “Где Задира?”, хор калик)…» (Мартынова, 2003, с. 62). Однако следует подчеркнуть, что даже в условиях пародийной оперы на рубеже XIX-XX вв. подтвердилась значимость образа калик перехожих и высокая концентрированность присутствующих в нем символических для русского мира духовных смыслов. О том же, в частности, свидетельствовала и премьерная постановка в Большом театре нового произведения, в котором вновь возникла тема странствующего песнепевца, – оперы-былины «Добрыня Никитич» (1903) А. Гречанинова.

В III действии сам Добрыня «перевоплощается» в калика перехожего с тем, чтобы вызволить жену Настю из дома князя Владимира. Добрыня доносит до окружающих правду, и именно для этого понадобился образ калика перехожего как признанного народного «транслятора» неоспоримых духовно-нравственных истин. По наблюдению О. С. Горюновой (2022, с. 128), композитор применяет стилизацию напева духовного стиха как прием музыкальной характеристики героя, изменившего свой облик. Тема солиста характеризуется плавным голосоведением в спокойном и размеренном темпе, напоминающем разговорную речь, и сопровождается имитацией гусельного наигрыша, воспроизведенного в оркестровом звучании.

Второй вариант привлечения духовного стиха в качестве материала для композиторского творчества был реализован русскими композиторами в начале XX в. в инструментальных сочинениях. Так, симфонический цикл «Восемь русских народных песен» (1906) А. Лядова открывается номером под названием «Духовный стих». В его основу положен оригинальный напев стиха «Господи, помяни», который представлен в драматургической композиции цикла как одна из разновидностей народно-песенного творчества. (Другие номера цикла, взятые из сборников русских народных песен, которые были составлены самим композитором, посвящены различным фольклорным жанрам – хороводной, плясовой, колыбельной, протяжной песням и т. д.).

Духовный стих звучит также и в симфонической картине А. К. Лядова «Из Апокалипсиса» (1912). Композитор выбирает известный стих «Страшный суд» и вводит его узнаваемое мелодическое ядро, что создает в произведении аллюзию на древнерусскую народно-песенную традицию. «Символическим образам “конца мира” противопоставлено скорбное, человеческое начало – мольба о спасении, выраженная у Лядова через жанр духовного стиха» (История русской музыки, 1994, с. 335). Духовный стих в симфонической картине «Из Апокалипсиса» предстает как выразитель непоколебимой веры в христианские ценности и как духовная опора в предощущении грядущего катаклизма.

В послереволюционный период и во время гражданской войны направление работы с духовным стихом, сложившееся в творчестве А. Лядова, применил в своей VI симфонии Н. Мясковский, включив в финал произведения цитату старообрядческого духовного стиха «О расставании души с телом» из сборника М. Е. Пятницкого. По справедливому мнению О. А. Гумеровой, духовный стих в симфонии звучит как отражение «глобальной социальной катастрофы и кровавого хаоса, повлекшего за собой внутренний раскол России» (2017, с. 160).

Таким образом, установлено, что опера и симфонический цикл стали теми первыми крупными сферами академической музыки, в которых отчетливо проявился композиторский интерес к духовному стиху. На основе проведенного анализа можно сделать вывод, что интеграция духовных стихов в профессиональное

композиторское творчество происходила по двум направлениям. Проводниками духовного стиха в оперу стали калики перехожие, точнее, их обобщенный образ, и певческие традиции, укорененные в глубинных слоях русской культуры. Присутствие странствующих песнепевцев в операх связано и с исполнением цитируемых или стилизованных образцов духовного стиха как сплава народного и церковного певческого искусства. Духовные стихи в операх неизменно создают атмосферу старины, ассоциируются с монастырскими обителями, с вековыми традициями и незыблемыми исконными ценностями русской культуры.

На линии разработки духовного стиха в инструментальной музыке (А. Лядов, Н. Мясковский) его роль меняется. Здесь духовные стихи наполняются новым смыслом: через них композиторы транслируют свой взгляд на трагические события российской истории начала XX столетия. Они используют духовные стихи в символическом значении духовного оплота, стабильности, нерушимой крепости, противостоящей хаосу и разрушениям текущего времени.

Сформированные композиторами XIX столетия подходы к работе с духовным стихом нашли отражение в музыкальном творчестве многих отечественных авторов XX-XXI веков. Возрождение интереса к духовному стиху на данном временно́м рубеже было обусловлено, прежде всего, празднованием 1000-летия Крещения Руси, на фоне которого в целом усилилось всеобщее внимание к духовной сфере – как в жизни отдельного человека, так и в жизни всей страны. Как покажет дальнейшее изложение материала, приоритетные жанровые направления реализации художественного потенциала, заложенного в духовном стихе, на рубеже XXI-XXI вв. сместились в сторону хоровой музыки и, в частности, ее крупных циклических форм.

Следование драматургическим принципам адаптации духовного стиха к жанровым условиям академической музыки, реализованным в русской опере конца XIX в. (создание атмосферы древности, архаичности и глубинной «русскости»), спустя столетие изначально проявилось в таких произведениях, как Первая симфония-сюита «Древнерусская живопись» (1970), Камерная симфония № 3 «Духовный стих» (1982) Ю. М. Буцко и в цикле Г. В. Свиридова «Три хора из музыки к трагедии А. К. Толстого “Царь Федор Иоаннович”» (1973). Выбор для анализа музыки именно этих композиторов не случаен. Их творчество ознаменовало собой возрождение стиха в русской культуре после длительного духовного кризиса, возникшего после революции 1917 года.

Первую симфонию-сюиту «Древнерусская живопись» для большого симфонического оркестра и соло баса в семи частях Ю. Буцко написал в 1970 г. Это масштабное сочинение возникло в процессе работы над одноименным документальным фильмом, вся музыка к которому и вошла в состав Симфонии. Основанием для введения духовного стиха в музыкальное оформление фильма стал эпизод, повествующий о древней иконографии первых русских святых, князей-страстотерпцев Бориса и Глеба. Появление в Симфонии-сюите духовного стиха (соло баса в сопровождении оркестра), подобно тому, как это происходило в операх композиторов XIX века, сразу погружает слушателя в атмосферу архаики. Композитор без изменений цитирует напев стиха, сокращая только вербальный текст, в котором каждая строка связана с повторяющимся мелодическим материалом при небольших вариационных изменениях, удерживаемых в стилевых границах обиходного песнопения (повторность напева, мелодия речитативного плана, неширокий диапазон, простой ритм, внутрислоговая распевность, свободный метр). Также духовный стих, соединивший в себе церковнопевческие и фольклорные элементы, колоритно характеризует Бориса и Глеба – подчеркивает глубину их подвига, который возвел сыновей киевского великого князя Владимира Святославича в ранг поистине народных святых.

Примечательно, что ровно через девять лет Ю. Буцко на основе того же фольклорного источника написал самостоятельное крупное произведение «Былина о Борисе и Глебе» для четырехголосного смешанного хора a cappella и солиста. Здесь прослеживается прямая параллель с творчеством Н. А. Римского-Корсакова, когда эпизодическое обращение к духовному стиху об Алексее, человеке Божьем в опере «Псковитянка» привело впоследствии к созданию композитором большой законченной кантаты.

То же направление в формах и способах привлечения духовного стиха в симфонические жанры наблюдается и в Камерной симфонии № 3 Ю. М. Буцко «Духовный стих», посвященной семье старообрядцев Лыковых. Знакомство с историей их жизни произвело сильное впечатление на Ю. Буцко, а само старообрядчество как носитель русской традиционной культуры оказало огромное влияние на творчество композитора. «Старообрядческие “корни”, обращенность вглубь древности и драматичный ракурс личностного осмысления, опора на церковные, фольклорные пласты, отечественную музыкальную традицию, сочетание духовного и светского начал, связь со словом, “вокальность” – вот константы творчества Ю. Буцко в целом», – отмечает искусствовед Н. Ю. Филатова (2011, с. 10).

Таким образом, введение старинного старообрядческого духовного стиха «Виде Бог, виде Творец» в хоровой финал Симфонии неслучайно и является логичным завершением созданного композитором образа, отражающего основные идеи старообрядчества.

Аналогичными рассмотренным в творчестве Ю. Буцко обстоятельствами было обусловлено и появление духовного стиха в цикле Г. В. Свиридова «Три хора из музыки к трагедии А. К. Толстого “Царь Федор Иоаннович”», созданного в 1973 году. Музыка композитора звучала в спектакле Малого театра «Царь Федор Иоаннович» в постановке режиссера Бориса Равенских более 30 лет. Все три номера цикла так или иначе связаны с русскими духовными традициями и претворяют в спектакле различные художественно-образные сферы. Сам композитор так объяснил мотивы своего обращения к вековым пластам русской религиозно-певческой культуры: «Мне показалось ненужным писать много музыкальных номеров, помогающих эмоционально обрисовать ситуацию, иллюстрирующих действие драмы. Я пошел по другому пути. Пытаюсь музыкой выразить внутренний, душевный мир драмы» (Свиридов, 2002, с. 123-124). Завершающая цикл часть «Покаянный

стих» раскрывает трагичность образа «блаженного» русского царя (1584-1598) Федора Иоанновича, который уединение и молитву ставил превыше государственных дел и самого царствования. Слова духовного стиха «Горе тебе, убогая душа» становятся эмоциональным ключом к пониманию драматичности жизни и смерти последнего представителя московской ветви династии Рюриковичей, причисленного в 1606 г. к лику святых.

Второе направление, оформившееся в симфонических произведениях А. К. Лядова и Н. Я. Мясковского, почти столетие спустя было продолжено в Симфонии-сюите № 4 «Народная Русь Христа ради…» (1992) Ю. М. Буцко. Здесь духовный стих выступает в символическом значении незыблемых основ человеческого бытия и противопоставляется непостоянству и разрушительности современного мира.

Ю. М. Буцко всегда чутко откликался на происходящие в стране социально-политические изменения, остро переживал стремительное течение неспокойного и непредсказуемого времени, в котором ему довелось жить, одновременно он тонко чувствовал неразрывную связь с многовековой историей своей Родины. «Творческий путь композитора совпал с эпохальными периодами в истории нашего Отечества – он застал и время Советского строя, и годы так называемой Перестройки, и период Новейшей истории» (Филатова, 2019, с. 12). Поэтому для его произведений характерны такие названия, как «Народная Русь Христа ради…», «Бродячая Русь Христа ради», «Русь уходящая» и т. п. Включение же элементов знаменного распева, фрагментов фольклорного творчества и, в частности, духовных стихов отражает стремление композитора определить «путеводные» ориентиры в реалиях неустойчивого мира и сформулировать своей музыкой взгляд на нетленные и не подверженные трансформациям жизненные ценности.

Симфония-сюита № 4 «Народная Русь Христа ради…» Ю. М. Буцко написана для солистов (меццо-сопрано и двух теноров), мужского хора и большого симфонического оркестра с включением гуслей, мандолины, гитары, бас-гитары и синтезатора, заменяющего орган. Симфония состоит из двенадцати частей, три из которых так или иначе ориентированы на духовный стих: № 2 «Мати пустыня», № 10 «Песня странника» (Голубиная книга) и № 12 «Духовный стих».

В оркестровой части «Мати пустыня» композитор использует мотивный принцип варьирования, сочетая фольклорные элементы в мелодии с имитацией колокольного звона. Наименование десятого номера («Песня странника» (Голубиная книга)) сразу же ориентирует слушателей на духовный стих, поскольку, как мы помним, странниками издревле называли калик перехожих, а «Голубиная книга», повествующая о сотворении мира, и по сей день считается одним из самых известных духовных стихов. Однако при всей очевидной нацеленности названия на конкретный фольклорный источник музыка части дает лишь тонкую аллюзию на духовную образную сферу, создавая неуловимый образ небесного мира посредством обращения к тембру солирующей блокфлейты, применения очень прозрачной фактуры и звучания инструментов в высокой тесситуре.

Финал же всей Симфонии-сюиты написан для хора и оркестра и построен на материале духовного стиха о Страшном суде. Источник, на который в данном случае опирался композитор, неизвестен, однако в словесном тексте сохранены все ключевые черты стихов эсхатологической группы, связанные с предостережениями о наказании за грехи, размышлениями о смерти и мимолетности жизни. Появление данного стиха в финале Симфонии-сюиты № 4 «Народная Русь Христа ради…» неслучайно. Произведение было написано в 1992 году – на сложном и переломном для России историческом этапе. Духовный стих о Страшном суде, с одной стороны, отразил поистине апокалиптический масштаб разворачивающейся в стране социальной трагедии, с другой – символически обозначил те духовные ориентиры, от которых отклонился русский народ на своем историческом пути, но которые по сей день сохраняют свою силу, значимость и ценность.

Заключение

Таким образом, исследование способов введения духовных стихов в крупные музыкальные произведения композиторов XIX – начала XX в. выявило два основных направления, которые продолжили свое развитие и на рубеже XX-XXI столетий.

Первое направление, преимущественно характерное для оперного жанра, тесно связано с образом калик перехожих. Включение духовного стиха в оперу служит не просто музыкальной иллюстрацией, а художественным приемом, создающим атмосферу старины, духовной святости, а также способствующим усилению достоверности «музыкально-исторической декорации» в сценах, действие которых разворачивается вблизи церквей или монастырей.

Второе направление, более характерное для инструментальной музыки XIX века, представляет духовный стих как воплощение идеи неизменности, искренности и несокрушимости христианской веры. В симфонических произведениях он символически противопоставлен образу современного мира, находящегося в бедственном духовном состоянии.

Оба эти направления нашли продолжение в творчестве композиторов XX – начала XXI в. и получили на данном временном этапе наиболее ранние и яркие художественные претворения в наследии Г. В. Свиридова и Ю. М. Буцко. В финальном номере «Покаянный стих» из цикла «Три хора из музыки к трагедии А. К. Толстого “Царь Федор Иоаннович”» Г. Свиридова обращение к архаичному звучанию духовного стиха усиливает трагические черты в музыкальной характеристике образа царя.

В творчестве Юрия Буцко ярко представлены оба выявленных направления. В Симфонии-сюите «Древнерусская живопись» духовный стих становится главным выразительным средством в воплощении образов русских

святых Бориса и Глеба. В Симфонии-сюите № 4 «Народная Русь Христа ради» духовный стих противопоставлен изменчивости и трагичности событий русской истории, снова подчеркивая вечность духовных ценностей.

Таким образом, композиторы XX столетия, обращаясь к духовным стихам, во многом продолжили традицию, заложенную их предшественниками в XIX веке. Однако следует отметить в рассмотренных произведениях Г. Свиридова и Ю. Буцко и новаторские черты, связанные, прежде всего, с усилением авторского почерка и усложнением музыкального языка. Эти новаторские искания, впервые предпринятые в конце XX в., были активно продолжены в творчестве следующих поколений российских композиторов (А. Г. Шнитке, В. Ю. Калистратов, А. Л. Ларин, М. Р. Гоголин), чем обусловлены перспективы дальнейшего изучения и развития темы.

Материалы исследования | Research materials

1. Варенцов В. Г. Сборник русских духовных стихов / сост. В. Г. Варенцов. СПб., 1860.
2. Мусоргский М. П. Литературное наследие: письма, биографические материалы и документы / сост. А. А. Орлова, М. С. Пекелис; под общ. ред. М. С. Пекелиса. М.: Музыка, 1971.
3. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Изд-е 8-е. М.: Музыка, 1980.
4. Серов А. Н. Рогнеда: опера в 5 действиях арранжированная для пения с фортепиано. М.: П. Юргенсон, 1881. https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004473583/

Источники | References

1. Безсонов П. А. Калеки перехожие: сборник стихов и исследование П. Безсонова. М.: Тип. А. Семена, 1861.
2. Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861.
3. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века: встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994.
4. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор. М., 1981.
5. Горюнова О. С. Жанр духовного стиха в хоровом творчестве Ю. М. Буцко на примере кантаты «Четыре старинных русских песнопения из сборника “Цветник”» // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2022. Вып. 45. https://doi.org/10.15382/sturV202245.126-144
6. Горячих В. В. «Из Апокалипсиса» Лядова [«Из апокалипсиса» Анатолия Лядова (к проблеме содержания, музыкальной формы и стиля)] // Непознанный А. К. Лядов: сборник статей и материалов / ред. Т. А. Зайцева. Челябинск: MPI, 2009.
7. Гумерова О. В. Духовный стих «О расставании души с телом» и секвенция “Dies irae” в рецепции Н. Я. Мясковского // Вестник культуры и искусств. 2017. № 4 (52).
8. Жоссан Н. К проблеме претворения русских фольклорных жанров в отечественной хоровой музыке // Проблема жанра в отечественной музыке: сборник трудов. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. Вып. 143.
9. Земцовский И. И. Фольклор и композитор: теоретические этюды. Л. – М., 1978.
10. История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1994. Т. 9. Конец XIX – начало XX века / сост. Ю. В. Келдыш, М. П. Рахманова, Л. З. Корабельникова, А. М. Соколова.
11. Келдыш Ю. В. Древняя Русь. XI-XVII века // История русской музыки: в 10 т. / редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. М.: Музыка, 1983. Т. 1.
12. Коленченко И. Г. Преломление жанра духовного стиха в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Регионология. 2012. № 4 (81).
13. Кошмина И. В. Русская духовная музыка: в 2 кн. М.: ВЛАДОС, 2001. Кн. 1. История. Стиль. Жанры.
14. Мартынова С. С. Опера-фарс А. П. Бородина «Богатыри»: проблемы текстологии: дисс. … к. иск. М., 2003.
15. Мурашова Н. С. К проблеме происхождения духовного стиха: временной и пространственный аспекты // Вопросы русской литературы. 2017. № 3-4 (41-42).
16. Мурашова Н. С. Старообрядческий духовный стих в контексте культурно-исторической эволюции внебогослужебного духовного пения: дисс. … д. иск. Новосибирск, 2020.
17. Никитина С. Е. Русские духовные стихи и мир // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность / ред.-сост. Ю. И. Паисов. М.: Композитор, 2004. Вып. 2.
18. Петров А. К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980-2005): основные тенденции, новые композиторские подходы: дисс. … к. иск. М., 2007.
19. Пчелинцев А. В. Великий миниатюрист: народная песня и отражение ее генетических истоков в обработках А. К. Лядова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 38. https://doi.org/10.17223/22220836/38/18
20. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / сост., предисл., коммент. А. С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002.
21. Селиванов Ф. М. Русские народные духовные стихи. Йошкар-Ола: Марийский гос. универ., 1995.
22. Солощенко Л. Ф. К проблеме типологии традиционных русских духовных стихов // Музыкальная культура средневековья / сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская. М., 1992.
23. Теплова И. Б. Духовный стих «Алексей Божий человек» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2012. № 3 (33).
24. Федоровская Н. А. Духовный стих в русской культуре: дисс. … д. иск. СПб., 2010.

25. Филатова Н. Ю. О Боге великом он пел, и хвала его непритворна была. Вспоминая о Юрии Марковиче Буцко // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019. № 3 (30).
26. Филатова Н. Ю. Художественный мир хоровых сочинений Ю. М. Буцко 1980-х –1990-х годов: дисс. ... к. иск. М., 2011.

Информация об авторах | Author information

RU

Аксенова Алла Владимировна[1]
[1] Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова

EN

Alla Vladimirovna Aksenova[1]
[1] Tambov State Musical-Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov

[1] *aksyonova06@mail.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 01.09.2025; опубликовано online (published online): 06.10.2025.

Ключевые слова (keywords): калики перехожие; духовный стих в композиторском творчестве; номер «Покаянный стих» Г. Свиридова; симфония-сюита «Древнерусская живопись» Ю. Буцко; историческая преемственность; wandering minstrels; spiritual verse in compositional creativity; piece “Penitential Verse” by G. Sviridov; symphony-suite “Old Russian Painting” by Yu. Butsko; historical continuity.