

Г. Н. Акбарова

Духовная тематика в творчестве Виталия Харисова

Аннотация:

В статье раскрываются вопросы претворения духовной тематики в творчестве композитора Виталия Харисова. В работе представлен музыкально-поэтический анализ кантаты-элегии «Душа», а также анализируется его Симфония-реквием. В произведениях, связанных с духовной тематикой, проявляется индивидуальный стиль композитора, в котором органично сочетаются светское и духовное начала.

Ключевые слова: Марина Цветаева, композитор Виталий Харисов, кантата-элегия, духовное и светское в музыке, поэзия и музыка, композиторы Татарстана, симфония-реквием, программность, жанровый синтез.

G. N. Akbarova

Spiritual themes in the work of Vitaly Kharisov

Abstract:

The end of the 20th century was marked in Russia by an unprecedented spiritual ascent. In the works of Vitaly Kharisov spiritual themes were reflected in works for choir, symphony orchestra, as well as in music for the film. The most significant works of Vitaly Kharisov are the cantata-elegy Soul based on poems by M. Tsvetaeva and Symphony-Requiem. The composer turns to spiritual themes as a means of philosophical comprehension of human existence, so the sacral theme is embodied through the prism of his personal perception. The work presents a musical and poetic analysis of the cantata-elegy Soul and also analyses his Symphony-Requiem. In works related to spiritual themes, the composer's individual style is manifested, which organically combines secular and spiritual elements.

Keywords: Marina Tsvetaeva, composer Vitaly Kharisov, cantata-elegy, the spiritual and secular in music, poetry and music, composers of Tatarstan, symphony-requiem, programmatic, genre synthesis.

Статья поступила: 29.05.2020.

Конец XX века ознаменовался в России небывалым духовным подъёмом, сопровождавшимся напряжёнными поисками вечных эстетических идеалов. На этом пути многие композиторы стали обращаться к духовной тематике, жанрам духовной музыки и воплощать свои идеи через индивидуальную стилистику. Художественное пространство духовной музыки существенно расширилось за счёт новых жанров, предназначенных не для храма, а для концертного исполнения¹.

Среди первых композиторов Татарстана, обратившихся в этот период к духовной тематике, были Ш. Шарифуллин, М. Шамсутдинова, Л. Любовский. В их творчестве сложились новые формы синтеза жанров и стилей: они смело соединяли канонический текст и современные техники письма, традиции ислама, православного и католического богослужения и фольклор. Духовная тематика пробуждала интерес и у молодых композиторов Татарстана, охватывая не только хоровое, но и камерно-инструментальное творчество, произведения для симфонического оркестра.

Одним из таких композиторов является Виталий Вакифович Харисов². В его творчестве духовная тематика нашла воплощение в произведениях для хора, симфонического оркестра, а также в музыке для фильма.

Впервые Харисов обратился к духовной тематике в 1992 году, написав музыку к художественному фильму «Долгий путь к проку» режиссёра Д. Чубарова³. Следующим обращением стала «Зимняя ночь» на стихи Б. Пастернака для смешанного хора *a cappella*. Поэзия Пастернака насыщена символикой, иносказаниями, сравнениями. Здесь духовная тематика претворяется метафорически в образах горящей свечи, ангела, слёз, крестообразных крыльев. Продолжением работы в этом направлении стало сочинение «На улице май» для смешанного хора *a cappella* (2012)⁴.

Самыми значительными сочинениями Виталия Харисова, содержащими сакральные

мотивы, являются кантата-элегия «Душа» на стихи М. Цветаевой и «Симфония-реквием». Композитор обращается к духовной тематике как средству философского осмысления человеческого существования, поэтому сакральная тема воплощается сквозь призму личного, авторского восприятия.

Кантата-элегия «Душа» написана Виталием Харисовым в 2008 году для хора *a cappella*⁵. Обозначение жанра как *кантата-элегия* в полной мере отвечает лирико-философскому характеру размышлений поэтессы о быстротечности жизни. Поэтическая лирика Цветаевой, положенная в основу кантаты, пронизана образами и выражениями сакрального характера, отсюда — синтез духовного и светского начал, воплощённый выразительными средствами хоровой звучности. Неслучайно он отказывается от использования инструментального сопровождения и сольных номеров: такое звучание придаёт сходство с православным церковным пением *a cappella*. Композитор, отлично знающий вокальную природу голоса, превращает хор в инструмент с особым прикосновением к звуку, к слову, необходимый для передачи всех оттенков цветаевской поэзии.

Кантата состоит из шести частей. В качестве текстовой основы композитором объединены в цикл 7 стихотворений, написанных поэтессой в разные годы (с 1915 по 1934 г.). Драматургия кантаты складывается в соответствии с особенностями лирического повествования. Образная сфера поэтических текстов выстраивается в виде символической параболы — от высокого образа духа к человеческим переживаниям, сравнениям чистого, возвышенного и обыденного, и снова к образу воспарившей души.

Открывает цикл хор «Ты проходишь на Запад Солнца...», написанный на одноимённое стихотворение М. Цветаевой 1916 года из сборника «Стихи к Блоку». Это стихотворение отражает личное отношение Цветаевой к великому поэту: она буквально обожествляет Блока, превозносит над миром, используя

цитаты из древнейшей христианской молитвы⁶: «Свете тихий Святыя славы...». Всё сочинение пронизывают цитаты этой молитвы, а также отдельные фразы-символы, относящиеся к образу Иисуса: «Божий праведник», «В руку, бледную от лобзаний, Не вобью своего гвоздя», «Восковому святому лику Только издали поклонюсь», «во имя твое святое», «Свете тихий — святыя славы — Вседержитель моей души». Образ поэта в глазах поэтессы обретает святость и божественное величие.

Виталий Харисов для музыкального воплощения поэтического текста выбрал тональность ре бемоль мажор, относительно небольшой диапазон, хоральную фактуру четырёхголосного хора. Музыка подчинена слову, как в канонических духовных хорах. Одна строфа — одна музыкальная мысль, состоящая из двух фраз, разделённых небольшой паузой (см. пример 1).

Однако музыкальный язык композитора своеобразен: гармоническая вертикаль мягко диссонирует из-за секундовых сочетаний в каждом аккорде, ладовая переменность (параллельные лады) создаёт впечатление тусклого свечения (закатный свет). Таинственный образ заката запечатлён в начальной фразе хора, близкой по характеру речитации к церковной псалмодии.

Простота трёхчастной формы и квадратность отдельных построений полностью соответствуют ритму стиха, как и симметричное замыкание крайних частей с включением фразы «Свете тихий». Молитвенный характер музыки обуславливает сосредоточенность на мелодии,

только в среднем разделе появляются короткие имитации и подголоски.

Для второй части цикла текстовой основой послужили два произведения М. Цветаевой: «Рябину рубили зорькою» (1934) и «Красною кистью рябина зажглась» (1916). Образ рябины, который широко распространён в русском фольклоре, в первом стихотворении раскрывается поэтом как символ несчастной судьбы (рябина — судьбина горькая). Произведение, написанное в период эмиграции, пронизано болью за родное отечество, переживаниями за те события, которые происходили в это время в России. Рябина здесь символизирует родную страну, однако рябина также является знаком судьбы самой Марины Цветаевой: на это указывает композитор, объединяя два стихотворения в одно музыкальное произведение. Судьба поэтессы и судьба России в этом сочинении перекликаются. Структура стиха (знаменитый рубленный стих) и эмоциональная составляющая позволяют сравнить произведение с традиционным русским жанром плача.

Второе стихотворение в этом номере кантаты посвящено самой поэтессе. В лаконичной форме Цветаева обозначает момент своего рождения. Рябина как знак судьбы, сопровождавшей её с момента рождения, появляется в её творчестве неоднократно. В данном стихотворении сделан акцент на красивой, яркой, спелой, но горькой рябине, символизирующей сложную и трагическую судьбу. Красный цвет ассоциируется с праздником, подчёркивает особенность дня⁷ (красный цвет, как никакой

1

В.Харисов. Кантата-элегия «Душа», ч.1 «Ты проходишь на Запад Солнца»

20

S. зя. В ру-ку, блед-ну-ю от лоб-за-ний, не-во-бью сво-е-го-гвоз-дя. И по-

A. зя. В ру-ку не-во-бью сво-е-го-гвоз-дя. И по-

T. зя. В ру-ку не-во-бью сво-е-го-гвоз-дя. И по-

B. зя. В ру-ку не-во-бью сво-е-го-гвоз-дя. И по-

другой, выделяется в природе на фоне всех остальных оттенков осени). Значимость описываемого дня связана с церковным праздником — днём евангелиста Иоанна Богослова — покровителя всех писателей, поэтов, издателей и других деятелей, связанных с книгами.

В музыке оба стиха объединены общим размером (6/8) и темпом. Интонации *lamento* и периодическое включение вокализа в разных голосах способствуют ассоциации с плачем. Часть построена в форме фуги, где первый стих соответствует изложению темы, а второй стих — развитию. Развивающая часть построена на теме в обращении и на материале интермедии, которая приобретает очертания самостоятельной темы. Фуга наполнена эмоциональными и интонационными переключениями, что позволяет передать эмоциональную насыщенность стихотворений.

Антифонным пением женского и мужского хоров достигается эффект колокольности («Спорили сотни колоколов»). При этом «спор» колоколов передаётся разными гармониями в мужском и женском хоре и их своеобразным «биением»: наложением разных гармонических функций (в женском хоре чередуются аккорды I и VII ступеней, в мужском хоре — II и I ступени).

Стихотворение «Милый друг», являющееся основой третьей части кантаты, посвящено памяти Петра Яковлевича Эфрона (1884–1914) — брата мужа поэтессы. Плач по родной душе, заложенный в поэтическом тексте, в музыкальном воплощении осуществляется такими композиционными решениями, как: включением в хоровую звучность солирующего голоса — альт; интонациями плача (*lamento*), звучащими неоднократно на конце фраз у солиста и в хоре; передачей хору функции аккомпанемента, оттеняющего интонации солирующего голоса (см. пример 2).

Терпкие аккорды хора в тихой динамике перерастают в *ff* в завершающем разделе (кульминации), олицетворяющий надрывный плач, истаивающий к концу.

Четвёртый номер кантаты основывается на стихотворении «Полубил богатый — бедную», которое построено на противопоставлениях. Два противоположных образа изображаются в стихотворении полярными понятиями. Человек, богатый духовно и материально (купечество существовало до 1917 года), впусив в свою жизнь бедную, был разорён, оставшись с «дырявым лукошком». Труды учёных потеряли свою ценность, когда после революции были отменены все учёные степени. Здоровый румянец сменился бледным нездоровым состоянием в новых условиях жизни. Завершающее сравнение «золотой» может говорить о ценности интеллигенции для Цветаевой, за которую она так трепетно горела душой. «Чёрная ночь» — символ мрака и зла, которое очень быстро («за ночь») уничтожило («растаяли») всё благородное и прекрасное («алые», «красные»).

Для воплощения идейно-художественного содержания текста композитор выбирает трёхчастную форму, соответствующую трём строкам стиха. Аккордовая фактура, быстрый темп, расчерченные ритмически и резко «обрубленные» в конце фразы создают маршеобразность, схожую с советской массовой песней патриотического характера. Но тональность ми бемоль минор придаёт музыке мрачный оттенок. Приёмом антифонного пения достигается впечатление диалога в музыке: вопросы задают женские голоса, отвечают мужские (купец, гордец, красавец). Вопросительные интонации и недоумение воплощены сменой ритмического рисунка и пульсации. В завершающем ответе на последний вопрос хор поёт тутти и после фразы «Крест серебряный под сапожками»

2

В. Харисов. Кантата-элегия «Душа», ч. 3 «Милый друг»

Музыкальный пример 2: фрагмент кантаты «Милый друг» В. Харисова. Темп: ♩ = 100. Динамика: *mp*. Текст: Ми-лый друг, у-шед-ший даль-ше, чем за мо ре! - Вот вам ро-зы, - про-тя-

воскликает («Ааа...»), словно герой внезапно понимает весь ужас своего положения.

В репризе, основу которой составляет последняя строфа стиха, композитором создаётся эффект присутствия толпы за счёт солирующих голосов (S, A) и топота в определённом ритме. Дуэт женских солирующих голосов составляют насмешливый «вскрикивающий» мотив (восходящие интервалы на терцию и кварту) на набор слогов («там, тарида, та...») с добавлением *glissando* в конце, перебивающем общее хорвое звучание на длинных нотах (см. пример 3).

Интонации солирующих голосов напоминают подобные приёмы у Шостаковича (к примеру, в «Катерине Измайловой»). Топот, сопровождающий эти интонации, усиливает звуковой эффект спора толпы людей. Женское соло является, на наш взгляд, олицетворением этой легкомысленной недалёкой девушки, у которой под сапожками крест. Этот образ символически связан и с новой властью, для которой религия, высокие идеалы и человеческие ценности ничего не стоят.

Пятая часть «Вот опять окно» связана с поэтическим циклом Цветаевой «Бессонница». Содержание данного стихотворения философично. Поэтесса обращает взор читателя к окну: «Вот

опять окно, где опять не спят...». Радость и горе; крик души от разлук и встреч, огонь страстей («окно с огнём») и переживаний, терзания от расставаний и невозможности былых отношений (в период написания Цветаева вернулась к своему мужу) — всё это много ночей не даёт покоя. Окно — это и бессонные глаза поэтессы в отблеске «сотни свеч». Три свечи также символичны. Это и символ надежды, веры и любви, и символ молитвы: у христиан существует обряд, когда ставят три свечи в трёх церквях и заказывают Сорокоусты для исцеления от тяжких недугов. Отношение к религии у Цветаевой было особым, к ней она обращалась только в самые тяжёлые моменты жизни, но в стихах религиозная символика встречается нередко.

В жанровом отношении в предпоследней части кантаты сочетаются черты молитвы, бардовской песни, хорала, лирической хоровой песни. Тональность ми бемоль минор, как и в предыдущем номере, служит связкой четвёртой и пятой частей и создаёт сумеречный колорит.

В стихотворении «Душа» (1923), которое завершает кантату, чувствуется эмоциональный накал, противостояние и непримиримость двух начал — тонко чувствующей природы поэта и окружающего мира. Это ощущается в мно-

3

В.Харисов. Кантата-элегия «Душа», ч.4 «Полюбил богатый — бедную»

44

S. solo

A. solo

S.

A.

T.

B.

R. f. (step)

L. f. (step)

там, та-ри-да, та...

там, та - да - да...

би бо-га-тый бед - ну - ю, не лю - би у - че - ный глу - пу -

би бо-га-тый бед - ну - ю, не лю - би у - че - ный глу - пу -

би бо-га-тый бед - ну - ю, не лю - би у - че - ный глу - пу -

би бо-га-тый бед - ну - ю, не лю - би у - че - ный глу - пу -

гочисленных тире и восклицательных знаках, в эпитетах и сравнениях, которые являются антитезами. Бунтарство её души («лётчица», «не спросившись лозы — отческой», «полыхание двух бурь») соединяется с такими характеристиками, как: возвышенность, святость («полыхание крыл», «скиния»), лёгкость и непринуждённость («полощется»), мифологичность («Нереиды», «муза», «лира»), неуловимость («ветер», «веющей», «шелест»). Частое присутствие в словах шипящих согласных создаёт определённую звукоизобразительность — впечатление ветра, ощущение его неуловимости. Здесь же возникает образ моря, ассоциирующийся с самой поэтессой (как известно, имя Марина — означает «морская», в другом стихотворении Цветаева писала: «Я — брэнная пена морская»).

Контраст усилен сопоставлением разных стилей речи — литературного и разговорно-бытового. В стихотворении соединяются просторечие и литературный слог, в нём проступают черты из разных эпох, античности и современности: неслучайно упоминается Хвалынское море (древнерусское название Каспийского моря), находящееся на стыке Европы и Азии — ещё одна пара противопоставлений. Но Душа поэта вне времени и пространства, она чиста, свята, как ангел, приближённый Богу («шестикрылый»). Именно поэтому ей нужны силы («крепись»), чтобы противостоять грубому («лови!», «полыхание двух бурь», «как смеешь ты»), притворному («между мнимыми — ниц», «игрою крупной») обществу, состоящему из «трупов», «туш» и «кукол». Резко и жёстко Цветаева обозначает современный ей мир продажных людей («общупана», «куплена»), в котором она старается оставаться настоящей, трепетной, с чистой душой.

После завершения пятого номера в спокойном темпе в ми бемоль миноре и аккордовой фактуре, финальная часть в тональности си бемоль минор звучит резким контрастом. Шесть куплетов составляют куплетно-вариационную форму с репризой (8+8+8+8+17+12). Диапазон заключительного номера самый широкий во

всей кантате — от *си бемоль* большой октавы в самом начале до *си бемоль* второй октавы (в последнем аккорде).

Синкопированный ритм, быстрый темп, короткие словно разорванные мотивы, резкие штрихи и акценты в аккомпанирующих партиях соответствуют необычному размеру стиха — трёхударному дольнику. Нарастание хоровой фактуры (от басового двухголосия до хорового восьмиголосия), расширение диапазона в сочетании со скачками и паузами передают характер свободного движения (у Цветаевой обозначено «полая и пляша»). Басы, которым поручена основная тема, акцентируют и продлевают окончания фраз, согласуясь с текстом. Необычная образность стиха — «Кипы счетов», «закипание — до кипени» — передана резкими акцентами на слабой доле, вскрикиваниями в высокой тесситуре. В третьем куплете, где укрупняются образы вещного, грубого мира, ритмика тоже укрупняется в 4 раза, подчёркивается сильная доля в гармонических голосах, а мелодия становится неповоротливой, застывает на одном-двух звуках. Утяжеляют фактуру и плотные дублировки в терцию у басов и теноров.

Музыкально отражён и заключительный образ — свободно парящей, вольной души. В противодвижении все голоса расходятся, словно фактура наполняется порывами ветра, унося мелодию ввысь.

Несмотря на то, что каждая часть кантаты имеет своё лирико-философское содержание, объединяющими элементами являются: тональное родство всех номеров, особая гармония с секундовыми сопряжениями голосов, преимущественно силлабическое строение мелодики, её речитативный характер, использование подголосочной полифонии, стреттных приёмов изложения. Но главное — это общая атмосфера печали и связь каждого номера с душевным состоянием поэтессы.

Хотя Цветаева не верила в существование Бога и загробной жизни, о чём писала В. Розанову в письме от 7 марта 1914 года, она тем не менее с большим уважением относилась к

верующим людям и признавала необходимость людей, посвятивших себя Богу. «У постели умирающего нужен не поэт, а священник», — говорила она [Цит. по: 3]. Религиозные мотивы были для неё богатым источником тем и образов. Композитор в полной мере прочувствовал эти особенности лирики Цветаевой и воплотил в ярком, самобытном сочинении, продемонстрировавшем широкие возможности хора.

В 2010 году композитор вновь обращается к духовной тематике: он пишет Симфонию-реквием, посвящённую памяти жертв Второй мировой войны. В соответствии с замыслом композитор объединяет в произведении два жанра: симфонию (по структуре, исполнительскому составу) и реквием (по характеру программности, траурным интонационным и тембровым краскам).

Жанр симфонии-реквиема нечасто встречается у композиторов, однако в истории мировой музыкальной культуры можно найти примеры подобного синтеза⁸. Уже в первые десятилетия XX века в музыке наметилось обновление традиционных жанров и возникновение новых. Большое влияние на изменение системы жанров оказывали процессы обновления музыкального языка, освоение новых композиторских техник. Существенно обновилась и симфония: появились новые жанровые разновидности, нарушающие устоявшиеся нормы жанрового канона симфонии. В 1940 году по заказу правительства Японии Бенджамин Бриттен пишет Симфонию-реквием и посвящает её памяти родителей. Несмотря на использование жанровых черт реквиема⁹, Бриттен не считал свою симфонию религиозной музыкой. В 1946 году Артюро Онеггер создаёт свою третью «Литургическую» симфонию, каждую часть которой сопровождает программными подзаголовками из Реквиема¹⁰. В 1957 году свою Первую симфонию (Реквием) для хора и большого симфонического оркестра создаёт Александр Локшин¹¹. В 1981 году грузинский композитор Гурам Бзванели пишет Симфонию-реквием для струнного оркестра, арфы и литавр. В 1995 году краснодарский композитор Владимир Магдалиц создаёт симфонию-реквием «Последние свидетели», по-

свящённую 50-летию окончания Второй мировой войны. Подобные жанровые переплетения также есть у композитора Леонида Любовского в сочинении “*Lacrimosa*” (памяти Сахарова) для большого симфонического оркестра с органом (1990). Хотя состав исполнителей такой же, как в Пятой симфонии композитора, однако “*Lacrimosa*” не является симфонией.

Точкой пересечения симфонии и реквиема становится «“обобществляющая функция”, заложенная в её семантическом инварианте — концепции Человека, благодаря которой симфония и смогла выполнить роль “светской мессы”» [1. С. 39]. Каждый композитор по-своему решает проблему синтеза симфонии с другими жанрами. Произведение Виталия Харисова представляет собой трёхчастный сонатно-симфонический цикл с быстрой средней частью и медленными крайними частями: *Largo* — *Presto* — *Grave*, но с элементами четырёхчастности, так как вторая часть состоит из двух крупных разделов. Такая компоновка цикла напоминает композицию Четвёртой симфонии Шостаковича и его же Альтовой сонаты. Классическое «равновесие граней симфонической концепции оказывается нарушенным — смещённым в сторону преобладания действия и рефлексии над всеми остальными аспектами человеческого бытия <...> из всех параметров человеческой сущности главное значение приобретают два — *действие* и *медитация*» [1. С. 38]. Именно такую направленность развития содержания обнаруживает Симфония-реквием Харисова.

Характер первой части симфонии скорбно-тревожный. Мерная поступь траурного марша, усиленная остиной ритмической фигурой тяжёлой синкопы, пронизывает всю часть. Медленное движение, в котором постоянно возникают небольшие сдвиги и замедления, неровный из-за постоянной смены пульсации маршевый шаг усиливают мрачно-скорбный колорит музыки. Добавление тембров меди вместе с включением литавр и тарелки в кульминационных моментах создают патетическое звучание в вагнеровско-листовском духе, символизирующим устрашающую силу (см. пример 4).

Основная тема, построенная на минорной пентатонике, складывается из микро-мотивов (интонаций), разделённых паузами. Из начального звука *до* постепенно, выстраиваясь в секунду со звуком *ре*, вырастают интонации *lamento*, пронизывающие всю часть и создающие основу для хроматического движения от-

дельных оркестровых групп. Отсюда же возникают ладовые и тембровые перекрещивания, наслонения на общее звучание медных духовых, а затем и ударных инструментов.

Вторая часть *Presto* отмечена предельной взволнованностью, растущим чувством страха и ужаса, в то же время борьбы (действия).

4 В. Харисов. Симфония-реквием, ч. 1 «Largo»

The musical score is arranged in systems. The first system includes Piccolo, Flauto I, Flauto II (alto in G), 2 Oboi, 2 Clarinetti in Bb, and 2 Fagotti. The Flauto II part has a melodic line starting in the fourth measure with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system includes 4 Corni in F (I, II, III, IV), 2 Trombe in Bb, and 2 Tromboni. The third system includes 4 Timpani (with *ppp* dynamic), Tamburo, Claves, Piatti, Triangolo, Grand Cassa, Celesta, and Piano. The fourth system includes Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The Violini I and II parts have a *pizz.* (pizzicato) marking and a tempo marking of 80. The Viole part has an *arco* (arco) marking. The Violoncelli part has an *arco* (arco) marking and a *p* (piano) dynamic. The Contrabassi part has a *p* (piano) dynamic.

Это выражается в активном участии ударной группы инструментов, в пульсации восьмыми (словно треск пулемёта), в постоянном перебивании метра синкопами, паузами, в использовании характерных штрихов, твёрдого туше.

Тематизм этой части разнообразен. Темы неоднократно повторяются, переплетаясь друг с другом. Можно предположить наличие в этой части скрытой программности, так как беспорядочное движение мелодических линий, стремительность смен тематизма ассоциируется с картиной внезапного нападения захватчиков, вызвавшего панику, страх и хаос. Но этот же страх вызывает и чувство протеста, и стремление противостоять грубой силе.

Общее нарастание звучания продолжается 327 тактов вплоть до внезапного срыва: резким контрастом звучит лирическая мелодия у солирующей скрипки, плавно переходящая в новую тему у флейты *piccolo*. Характер контраста отражает противопоставление «действия медитативности». Темп *sostenuto*, прозрачная фактура приносят спокойствие и умиротворение, которое вскоре прерывается одной из начальных тем.

Во второй части значительна тембровая драматургия. Каждая из образных сфер связана в представлении композитора с определённым характером звучания. Позитивные образы ком-

позитор связывает со звучанием деревянных духовых инструментов, яркой краской пентатоники и выразительной кантиленой, агрессивное начало персонифицировано в звучности ударных инструментов, с применением синкоп, полиритмии и полиметрии, что в сочетании с хроматикой создаёт впечатление беспорядочности и хаоса.

Атмосфера траурности вновь воцаряется в финале. Тяжёлая однообразная аккордовая поступь траурного марша противопоставлена выразительной ритмически независимой мелодии. Тембровое решение финала создаёт образную арку с первой частью. Композитор включает в состав исполнителей фортепиано (в первой и третьей части), а также оркестровые колокола и челесту, вместе создающих эффект колокольности. Кульминация достигается насыщением гармонии и тембровым наполнением, приближающим оркестр к звучанию органа (знак католической церковной службы). В момент достижения высшей точки звучание резко обрывается *с fff* на *spp*, в оркестре остаются только струнные и солирующий гобой, в партии которого звучат затухающие интонации плача. Звучки траурного марша у фагота, а затем у медных духовых постепенно стихают, растворяясь в пространстве Вечности, когда альтовая флейта в последний раз проигрывает тему. Завершаю-

щий раздел симфонии заставляет вспомнить, что реквием — это заупокойные песнопения, то есть тихие, скорбные молитвы и символический уход в пустоту и небытие.

Жанр заупокойной мессы органично связывается в этом сочинении с симфонией, по-новому раскрывая проблему жизни и смерти. Можно утверждать, что в Симфонии-реквиеме прослеживается связь с симфонической драматургией Шостаковича. Отсюда особая роль медитативного начала, экспрессивный характер кантилены, длительные нагнетания к кульминационным точкам и внезапные срывы. Скрытая программность и определённая образность (во второй части) становятся маркерами реального мира, тогда как в крайних частях с их статическим ощущением времени сосредоточены философские размышления и знаки сакрального. Очевидно, что в сочинении Харисова нашли отражение характерные для реквиемов XX–XXI веков тенденции к использованию неканонических текстов и концертной трактовке жанра.

В произведениях, связанных с духовной тематикой, проявляется индивидуальный стиль композитора, раскрываются разные грани его музыкальной философии. Религиозная символика преломляется в его произведениях опосредованно. Можно говорить об определённом круге интонаций (мотивы плача, скорбные возгласы, молитвенный характер высказывания), о моделировании хоровой звучности средствами оркестра, о семантике траурной маршевости и колокольности. На примере творчества В. Харисова мы можем наблюдать претворение духовной тематики не только через слово в жанрах хоровой музыки, но и средствами оркестра в инструментальных произведениях. Если в вокально-инструментальных жанрах, таких как кантата, композитор чутко реагирует на все детали поэтического текста, по-своему интерпретируя в музыке идейно-художественный замысел поэта, то в инструментальной симфонии акцентируются символические смыслы жанров и стилей, включённых в контекст произведения. Симфоническая драматургия у

Харисова, сохраняя конфликтность, свойственную классической симфонии, обогащается религиозно-медитативными чертами, идущими от традиций реквиема. Претворяя черты этого жанра в условиях сонатно-симфонического цикла, композитор приходит к оригинальному композиционному решению цикла, преодолению конфликтного принципа развития в пользу медитативности. В темброво-фактурном плане отчётливо противопоставляются кантиленные просветлённо-возвышенные темы в тембрах деревянных духовых и струнных и агрессивные резкие ритмы ударных. Возвышенной символикой наделяются колокольные звучности, также связанные с храмовой музыкой.

Произведения Виталия Харисова, связанные с духовной тематикой, можно отнести к так называемой «несакральной музыке» (определение Н. Гуляницкой). Композитор использует разные подходы к её воплощению. Но независимо от замысла и жанра произведений в них гармонично соединяются светское и духовное начала, архаический и современный музыкальный язык. На основе достигнутого синтеза композитору удаётся с большой внутренней силой и убеждённо раскрыть потенциал жанров духовной музыки.

Примечания

- ¹ Подобные произведения Гуляницкая относит к жанрам внецерковной/светско-сакральной/духовно-концертной музыки [2. С. 296]. При этом стоит заметить, что автор называет «...каждое современное произведение жанросозидающим, специфическим жанрообразованием, стилистически индивидуально разрешающим художественное задание» [2. С. 306].
- ² Харисов Виталий Вакифович (1962 г. р.) — композитор, концертирующий исполнитель-гитарист; талантливый аранжировщик, заслуженный деятель искусств РТ (2003). Выпускник Казанской государственной консерватории по специальности композиция. В его творческом портфеле: Симфония для оркестра, Поэма для оркестра народных инструментов, Концерт для фортепиано с оркестром, Концерт-поэма для фагота и струнных инструментов, «Дагестанский концерт» для гитары с оркестром, Концерт для флейты и гитары с оркестром, 24 прелюдии для гитары, инструментальные миниатюры и вокальные произведения на стихи А. Блока, Б. Пастернака, М. Цветаевой, Н. Гумилёва, А. Ахматовой, музыка для театра и кино.
- ³ В фильм также вошла музыка Д. Бикченетаева.
- ⁴ Слова взяты из известной бардовской песни В. Бережкова «Бог, на улице май, крылья мне дай».
- ⁵ Премьера кантаты состоялась 21 декабря 2008 года в Государственном большом концертном зале им. С. Сайдашева в исполнении Государственного камерного хора Республики Татарстан под управлением Миляуши Таминдаровой. В 2016 году это произведение принесло композитору звание лауреата Второго Всероссийского конкурса композиторов им. Д. Д. Шостаковича (г. Санкт-Петербург).
- ⁶ Приблизительно IV век, а в некоторых источниках II–III века.
- ⁷ Марина Цветаева родилась 26 сентября 1892 года, в ночь с субботы на воскресенье, на Иоанна Богослова.
- ⁸ Так в 1840 году Гектор Берлиоз создал последнюю «Траурно-триумфальную» симфонию для духового оркестра, позднее (1842) добавив в неё струнные инструмен-

ты и хор. В своём аналитическом каталоге Берлиоз причисляет Траурно-триумфальную симфонию к сочинениям в *колоссальном роде* или в *огромном стиле*» [Цит. по: 5. С. 40]

- ⁹ Заголовки частей Симфонии-реквиема взяты из заупокойной католической мессы, но в обратном порядке: *Lachrymose, Dies irae, Requiem aeternam*.
- ¹⁰ Названия частей симфонии Онеггера: *Dies irae, De profundis clamavi, Dona nobis pacem*.
- ¹¹ Локшин является автором десяти симфоний, и все они, кроме Четвёртой, представляют собой вокально-симфонические композиции.

Список литературы

References

1. Арановский М. Г. Симфонические искания. Исследовательские очерки. — Л.: Сов. композитор. 1979. — 287 с. [Aranovskii M. G. Simfonicheskie iskaniiia. Issledovatel'skie ocherki. — L.: Sov. kompozitor. 1979. — 287 s.]
2. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. — М.: Языки славянской культуры. — 450 с. [Gulianitskaia N. S. Poetika muzykal'noi kompozitsii. Teoreticheskie aspekty russkoi dukhovnoi muzyki 20 veka. — M.: Iazyki slavianskoi kul'tury. — 450 s.]
3. Козловская Г. Л. Шахерезада. Тысяча и одно воспоминание. — М.: Изд-во «АСТ», 2015. — 560 с. [Kozlovskaja G. L. Shakherezada. Tysiacha i odno vospominanie. — M.: Izd-vo «AST», 2015. — 560 s.]
4. Роллан Р. Музыканты наших дней. — М.: Музыка, 1989. — 256 с. [Rollan R. Muzykanty nashikh dnei. — M.: Muzyka, 1989. — 256 s.]