

## ОБРАЩЕНИЕ КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦКОГО К РУССКИМ МУЗЫКАЛЬНЫМ ТРАДИЦИЯМ; ПРОБЛЕМА ДИАЛОГА КУЛЬТУР

*И.И. Сорокин*

Очевидно, что в наши дни исключительно важна тема диалога культур и взаимоотношений между народами. Особенно значимы для нас взаимосвязи между славянскими народами – во многом разными, но имеющими достаточно выраженные языковые и культурные взаимосвязи как в прошлом, так и в настоящем.

*Взаимосвязи между Польшей и Россией XX века требуют особого внимания, так как еще недостаточно исследованы, но в то же время дают большие возможности в понимании современных культурных процессов.*

Кшиштоф Пендерецкий – один из тех композиторов, которые сочетают в себе подлинный интерес к музыкальным культурам всего мира (особенно к западноевропейской и русской), истинную любовь и внимание к польской культуре и яркую личную индивидуальность.

Эта работа посвящена обращению К. Пендерецкого к русским традициям. Сам композитор считает себя наследником двух музыкальных традиций: европейской и русской<sup>1</sup>.

К. Пендерецкий – один из тех польских композиторов, которые прочно связаны с русской культурой. Это проявляется как в самых глубоких внутренних влияниях, так и в самых явных и сознательных обращениях к русской культуре.

По мнению самого композитора, сильное влияние на него оказал Д. Шостакович. Как человек XX века, К. Пендерецкий не мог обойтись без влияния М.П. Мусоргского. В сочинениях К. Пендерецкого чувствуется глубокое знание русской музыкальной культуры.

Одним из наиболее ярких примеров обращения Кшиштофа Пендерецкого к русской традиции стала «Заутреня» – диптих для смешанного хора и оркестра, посвященный смерти и Воскресению Иисуса Христа.

8 апреля 1970 года в готическом соборе монастыря Альтенберг близ Кельна впервые была исполнена первая часть «Заутрени» ("Jutrznia") Кшиштофа Пендерецкого. А ровно через год в Мюнстере прозвучали обе части диптиха – «Положение Христа во гроб» и «Воскресение Господне».

В «Заутрене» композитор обращается к текстам на церковнославянском языке и напевам православной службы. Автор либо прямо цитирует выбранные напевы, либо аранжирует их с помощью новейших музыкальных техник и приемов. Помимо самого пения, в качестве звукового материала используется манера пения священника и диакона, колокольный звон.

«Заутреня» – не богослужбное произведение. Это, скорее, глубокое впечатление автора, поляка и католика, полученное в России и оформленное музыкальными средствами европейского авангарда. В 1966 году во время посещения Троице-Сергиевой лавры и родился замысел «русской мессы» (такое второе название дал ей композитор).

По своим жанровым особенностям «Заутреня» ближе всего к оратории<sup>2</sup>.

Тексты в партитуре написаны на старославянской кириллице. В большинстве изданий есть также латинская транслитерация и перевод на польский.

Обращаясь в «Заутрене» к русским церковным традициям, К. Пендерецкий не только использовал тексты богослужения, но и включил в ткань произведения целый ряд *прямых цитат* из православных церковных песнопений. Несмотря на цитатность, «Заутреня» – произведение, отражающее яркую индивидуальность автора. Яркая эмоциональная экспрессия, свойственная сочинениям К. Пендерецкого, нередко проявляется в диптихе.

Учитывая то, что «Заутреня» состоит из отдельных эпизодов и фрагментов (подобных кадрам в кино), некоторые из которых – музыкальные цитаты, можно прийти к выводу, что эти цитаты связаны с остальными элементами искусственно, а следовательно, «Заутреня» – это лишь давно потерявший актуальность эксперимент в области соединения *сонорики* и традиционной музыки.

Однако более внимательный слушатель мог бы обнаружить здесь более тесные связи между этими двумя стихиями (сонорика и русская богослужебная музыка).

«Заутреня» имеет следующую структуру:

1. Положение Христа во гроб (Złożenie Chrystusa do grobu)
  - 1.1. Тропарь (Tropar)
  - 1.2. Величание (Wieliczanie)
  - 1.3. Ирмос (Irmos)
  - 1.4. Не рыдай Мене, Мати (Nie rydaj Mienie, Mati)
  - 1.5. Стихира (Stichira)
2. Воскресение Господне (Zmartwychwstanie Pańskie)
  - 2.1. Евангелие (Ewangelia)
  - 2.2. Стихира (Stichira)
  - 2.3. Псалом с Пасхальным тропарем (Psalm z Troparionem paschalnym)
  - 2.4. Канон Пасхи, песни 1, 3, 6, 9 (Kanon Paschy, Pieśń 1, 3, 6, 9)
  - 2.5. Канон Пасхи, песнь 8 (Kanon Paschy, Pieśń 8)
  - 2.6. Кондак (Kontakion)
  - 2.7. Икос (Oikos)
  - 2.8. Канон Пасхи, фрагменты предшествующих напевов (Kanon Pasy, fragmenty spiewow poprzednich)

Первая часть «Положения во гроб» – «Тропарь» – написана для мужских голосов а capella. Это короткая вводная часть произведения. Текст тропаря кратко описывает снятие с креста тела Иисуса Христа.

Эта часть и произведение в целом начинается со строгого монотонного пения. Медленно, глубоко распеваются слова тропаря: «*Благообразный Иосиф...*». Это пение явным образом ассоциируется с древнерусской монашеской богослужебной практикой, вводит слушателя в атмосферу Великого поста и вполне соответствует смыслу произносимых слов.

Но вот, медленно, постепенно, это строгое пение переходит в сложную систему голосов – в медленный, но беспокойный диссонанс.

Язык авангарда почти всегда отличается особенной многогранностью. Он как будто бы выражает стремление современного человека объять необъятное, выразить идею со всех возможных сторон одновременно. Рожденный в многолюдности, суетливости, повышенной информационной насыщенности современных городов, авангард сам часто обладает способностью передавать огромные массивы образов, значений. Особенно это характерно для музыкального авангарда.

Система образов «Заутрени» также очень многогранна. Прежде всего, это, конечно, то, на что указывает текст – смерть и Воскресение Иисуса Христа. Эта тема здесь основная. Но уже в ней явным образом присутствуют два плана: это и ход церковной службы, и сами евангельские события, переживаемые теми, кто находится в храме, так, как будто они присутствуют при погребении и затем при Воскресении Иисуса Христа.

Но, кроме того, менее явно присутствует и другое. Кажется, что, помимо перехода от погребения к Воскресению, в этом сочинении присутствует еще и переход от зимы к весне. Эти «плывущие», «растекающиеся», «скользящие» диссонансы, выросшие из строгого, почти монашеского пения, напоминают первые строфы стихотворения «На Страстной» Б. Пастернака, где строгий ритм «чтения псалтыри» перерастает в беспокойное состояние по-весеннему мокрой и растрепанной природы, полной страстной скорби и одновременно надежды Воскресения. Эти «весенние» образы «Заутрени» повторяются потом снова и снова, до самого конца.

Уже в первой части, кроме хора, появляется и другой персонаж – народ в храме. Господствующая тема сопровождается очень тихими, будто бы беспорядочными голосами, которые создают атмосферу участия людей в богослужении. Этот шум едва уловим. Но в некоторых местах четко слышны, особенно подчеркнуты ключевые слова тропаря: «плащаницею чистою», «пречистое тело Твое».

Вторая часть – «Величание» – самая длинная в этом произведении. Она состоит из множества хоровых и сольных эпизодов, включающих величания, тропари и отрывки из покаянных псалмов.

Инструментальное вступление второй части – как бы новое, еще одно введение ко всему «Положению во гроб». Грозные, трагические, жесткие, но торжественные звучания – это рассказ о великой и страшной катастрофе, о смерти Иисуса Христа. Это глубокая, по-настоящему значимая, всемирная трагедия.

И вот среди бури беспокойных, напряженных, «хаотичных» звуков возникает соло – голос «церковного чтеца»: *«Господи, научи мя оправданием Твоим...»*. Это очень необычный голос. Он похож на возгласы священника или канонарха, но звучит как-то надрывно. Так может звучать уставший от многочисленных служб голос священника или напряженный голос командира в очень тяжелой битве.

Здесь впервые можно угадать и еще один план. Здесь с темой погребения и Воскресения ассоциируется еще и тема войны и Победы.

Для человека, детство которого прошло во время Второй мировой войны, это вполне естественная ассоциация. Май – это месяц, на который в 1945 году пришлась Пасха (6 мая), и это для Польши (и для многих других стран) время Освобождения.

В грохочущих оркестровых фрагментах и в порой напряженно-экспрессивных, «изломанных» вокальных партиях «Положения во гроб», в радостных и торжественных репликах «Воскресения Господня» трудно не заметить и эту тему.

Открывается длинная, медленная, скорбная часть «Заутрени». То тянется длинное-длинное печальное пение, то звучат возгласы, то сложные хоры.

И вот звучит высокий женский голос: *«Помилуй мя, Боже, по велицей милости Твоей...»*. Начиная чисто и медленно, почти традиционно, он постепенно переплетается с другим голосом, вступает с ним в противоречие. Все это перерастает в колоссальные волны экспрессии, в экстатические возгласы. Все это не похоже на русскую церковную традицию, скорее это ближе к музыкальному языку «Страстей по Луке» того же автора.

И еще долго длится печальная музыка.

В конце впервые появляется таинственное постукивание. Что это? Приглушенные колокола? Ход времени? Пока это лишь короткие, лаконичные признаки того, что еще будет звучать позже.

Третья часть – «Ирмос» – написана на текст девятой песни канона к Пресвятой Богородице. Ее исполняет смешанный хор а capella.

Если вторая часть в целом медленная и печальная и бесконечно, до унылости и томительности, долгая, и лишь иногда содержащая всплески сильной экспрессии, то третья часть – может быть, самая напряженная, самая экспрессивная из всех. Она наиболее контрастна. Тихий шепот, шорох сменяется громкими и грозными восклицаниями.

Иногда кажется, что действие происходит уже не в храме, а где-то на огромной площади, где в событиях участвует уже весь мир.

Четвертая часть называется «Канон Великой Субботы, Песнь 9» (или: «Не рыдай Мене, Мати»). В ее основе – подражание диаконской псалмодии, особой манере пения православных диаконов. Одна из важных функций этой части – ясное изложение сюжета. В других частях «Заутрени» главенствует музыка, часто не так важно, ясны слова или нет. Здесь все слова слышны четко. И это не случайно.

Мы слышим такой диалог (очень значимый с точки зрения происходящих событий):

— Слава долготерпению Твоему, Господи, и ныне, и присно, и во веки веков.

— Не рыдай Мене, Мати...

— ...зряще Мене во гробе, Его же во чреве без семени зачала есть.

Пятый раздел – «Стихира» – последний в первой части «Заутрени».

Он начинается с цитаты из традиционного церковного величания. Цитата близка к оригиналу. Но особые паузы, специфические акценты делают песнопение особенно торжественным. Композитор чувствует в православных песнопениях особую затаенную силу, подчеркивает эту таинственность и торжественность.

Этот раздел «Заутрени» отличается особой органичностью в сопоставлении цитат, обращенных к традиции, и авангардного языка. Здесь оба эти стиля взаимно дополняют друг друга.

Первая часть «Воскресения Господня» с точки зрения текста представляет собой чтение субботнего Евангелия. В этом Евангелии речь идет о женах-мироносицах, первыми увидевшими, что гроб Иисуса Христа пуст.

Начинается этот раздел с того самого постукивания, но на этот раз более отчетливого, которое было в конце второй части «Положения во гроб». Теперь этот стук – лейтмотив. Здесь, в сочетании с будто бы «беспорядочными» репликами из Евангелия, которые произносятся народом, этот стук хорошо передает тревожную радость ожидания. Это символ времени, символ ожидания, подготовки к Воскресению.

Вторая часть – пасхальная «Стихира». Она начинается с внезапного и радостного возгласа «Христос Воскресе!» и отзыва «Воистину Воскресе!», который сразу же утопает в праздничном звоне «колоколов». Этот звон композитор имитирует только оркестровыми средствами: кластеры струнных и деревянных духовых, игра смычками по краю там-тама и деревянного колокола. Звон изображен живо, детально, тонко. Имитируется вся энергетика, все эхо и все отголоски, все специфические особенности звона. То, что это имитация, услышать нетрудно, но она очень красива и убедительна. Звон здесь становится символом беспредельной пасхальной радости, праздника, победы и освобождения.

И как контраст к этому громкому веселью звучит тихое, затаенное, но внутренне радостное традиционное хоровое пение: «Воскресение Твое, Христе Спасе...». И вот, как будто от нетерпения, как будто сменился кадр в кино, это пение перебивается «диаконским» возгласом, затем – снова колокола.

Так во второй части «Заутрени» («Воскресение Господне») долго и неустанно сменяют друг друга, переходят друг в друга различные фазы радости. То это сдержанная радость «священнических» или «диаконских» возгласов, в которых чувствуется колоссальный запас энергии, то медлительная и еще более сдержанная радость песнопений, то торжество и праздничность тропарей, кондаков и величаний, входящих в общий музыкальный текст, то возрастающий радостный гул народа, который не может сдержать своих чувств, то открытая и какая-то почти языческая, почти восточная, почти дикая радость инструментальных партий. Все присутствующие не устают веселиться и праздновать, радоваться и ликовать.

Третья часть «Воскресения Господня» начинается как будто печально, как будто победители вспомнили прежний плач, прежнюю скорбь.

На вот отдаленный радостный голос певицы из хора, подобный голосу канонарха, восклицает что-то. И снова звучит полный торжества и радости тропарь Пасхи:

*Христос воскрес из мертвых,  
Смертию смерть поправ  
И сущим во гробех  
Живот даровав.*

Перебивая тропарь, другая часть хора начинает:

*Пасха, Господня Пасха...*

Снова перебивая, не закончив пения, хор начинает тропарь. Как будто уже нет времени, нет терпения допеть до конца. Неспokoйная радость подчеркнута точно расставленными глубокими паузами, звучаниями оркестра. Кажется, вся природа пляшет от радости.

На вот снова колокола – на этот раз медленные, как будто усталые. Реплики солистов уже спокойные.

Четвертая часть начинается легкими, тихими «колокольчиками». Они кажутся сказочными, лиричными, фантастическими. Да, и это тоже о Пасхе.

Но опять – неустанная бурная радость. Теперь уже какая-то странная – как будто «плывущая». Снова маленькие «колокольчики». Потом – новые песнопения, шум толпы.

Пятая часть – снова восторженная, бурная, экспрессивная. Народ (хор) то шумит, то поет громко и радостно. В конце – главные слова снова принадлежат диаконам. Как начальники, они «берут слово» и воцаряется тишина. Все внимательно слушают их пение:

*...мироносицам вещавый: «Радуйтесь!»...*

Шестая часть отличается тихой повествовательностью. Здесь радость тихая. После вступительного тихого и торжественного песнопения-вступления: «Воскресение Твое, Христе Спасе, ангели поют на Небесах...» все слушают тихий певучий рассказ солистов о Воскресении Христа.

Праздник продолжается. Снова в короткой седьмой части звучат пасхальные песнопения. На этот раз – с особой торжественностью:

*Аще и во гроб снизшел еси, Безсмертне,  
Но адову разрушил еси силу,  
И воскрес еси яко Победитель, Христе Боже.*

И в ответ:

*Поем Твою, Христе, Спасительную Страсть  
И хвалим Твое Воскресение*

И опять хор поет:

*Аще и во гроб снизшел еси, Безсмертне...*

Последняя часть составлена как в киномонтаже. В ней снова и снова звучат песнопения, фрагменты второй части «Заутрени» – «Воскресения Господня».

У «Заутрени» нет «заключительного аккорда». Даже в самом конце праздник не заканчивается, а лишь постепенно затихает.

Итак, исходя из этого описания «Заутрени» можно сделать вывод о том, что едва ли это сочинение можно назвать просто «экспериментом» по соединению сонорики с русской церковной традицией. Скорее всего, «Заутреня» – это многогранное, многозначное произведение, содержащее огромный пласт информации, рождающее бесконечный ряд ассоциаций,

В западнославянской музыкальной культуре XX века «Заутреня» – одно из немногих произведений, посвященных православной богослужебной традиции. До «Заутрени» было, пожалуй, лишь одно известное сочинение, в основе которого – православная церковная музыка. Это «Глаголическая месса» чешского композитора Леоша Яначека, написанная еще в первой половине столетия.

Но, в отличие от «Заутрени», «Глаголическая месса» связана с русской *церковной* традицией только богослужебными текстами. В ней нет ни цитат из русского мелоса, ни обработок русских песнопений. По своему музыкальному языку она похожа то на западноевропейскую мессу, то на русскую оперу. «Глаголическая месса» Л. Яначека и «Заутреня» К. Пендерецкого подобны ступеням, последовательно приближающим западнославянский музыкальный мир к русским традициям.

В «Заутрене», что свойственно авангарду в целом, большое внимание уделяется акустике и психоакустике. Огромный хоровой и оркестровый состав, расположенный согласно указаниям композитора, специальные приемы сонорики, сочетающиеся с традиционными приемами хорового церковного пения – всё это служило тому, чтобы в огромном соборе монастыря Альтенберг передать акустические особенности православного храма и православной службы.

«Заутреня» К. Пендерецкого не раз исполнялась в России. Она – одно из самых популярных сочинений этого композитора в нашей стране. Конечно, она оказала влияние и на русскую музыкальную культуру. Наверное, без ее влияния едва ли обошлось бы творчество многих русских композиторов, таких, как Э. Денисова или А. Рыбникова.

«Херувимская песнь» К. Пендерецкого также написана на церковнославянский текст.

Многое в этом произведении задано жанровыми особенностями, принятыми в православной традиции, в соответствии с которой это песнопение должно быть не длинным, но медленным. Короткий текст распевается достаточно долго. Обычно «Херувимская песнь» делится на две части. Одна очень медленная и протяжная, другая – на ту же мелодию, но в более быстром темпе. Песнопение занимает значительное место в богослужении. В нем люди, стоящие в храме, символически изображают Херувимов, несущих над собой и прославляющих Царя Небесного, а поэтому призываются к особенному вниманию.

«Херувимская песнь» как музыкальный жанр имеет в России давнюю традицию. Это и древние песнопения различных распевов, и композиторские версии. Есть «Херувимская песнь» у С.С. Рахманинова, у П.И. Чайковского, у П.С. Чеснокова и у других композиторов. Это очень богатая и разнообразная традиция, мало освоенная в западнославянских странах.

«Херувимская песнь» К. Пендерецкого была написана сравнительно недавно, в тот период, когда композитор уже перестал считать себя авангардистом, открывая новые пути в музыке, направленные на освоение традиций и, прежде всего, традиции XIX века.

«Херувимская песнь» – тонкая и усложненная стилизация, созданная по образцу русских церковных сочинений XIX века. Но это не просто подражание. Авангардные приемы не исчезли. Новый метод сочинения требует лишь более осторожной, тонкой работы с ними, они должны быть почти незаметны.

Медленная, загадочная, сложная и красивая «Херувимская веснь» К. Пендерецкого стала достойным продолжением традиции авторских «Херувимских» и, можно сказать, определенного рода примирением XX века с веком XIX.

Детская опера (точнее, детский музыкальный спектакль с пением, разговором и инструментальными вставками) «Самый сильный» (Najdzielniejszy), казалось бы, не связана с русской традицией. Простое, детское, без всяких признаков авангарда, это произведение появилось неожиданно, как будто случайно, еще в тот период (поставлено 15 мая 1965 года в театре «Марцинек»), когда «Страсти по Луке» не были написаны, когда сам авангард еще воспринимался как нечто новое и имел яростных почитателей и непримиримых противников.

Однако польские критики недаром сравнивали оперу «Самый сильный» с «Петей и волком» С.С. Прокофьева<sup>3</sup>. Сам К. Пендерецкий говорил о том, что он следует примеру русских композиторов. «После смерти Прокофьева и Стравинского, – говорил он, – я не вижу ни одного человека, который мог бы придумать что-нибудь смешное для инструментов. С годами понимаешь, что гораздо проще написать большую драму, нежели хорошую комедию»<sup>4</sup>.

Еще одно произведение К. Пендерецкого напрямую связано с русской музыкальной культурой. Это – «Слава святому Даниилу, князю московскому». Оно было сделано на заказ в 1997 году, в год празднования 850-летия Москвы.

Это сочинение не длинное. Автор называет его гимном.

Произведение торжественно. Оно напоминает русскую музыку первой половины XIX века и, прежде всего, стиль М.И. Глинки. Это не осталось незамеченным критиками, на что сам композитор отвечает: «Но ведь и Глинка был поляком!»<sup>5</sup>

Текст к этому произведению взят из Литургии святому Даниилу. Образ Даниила выбран не случайно. Это первый московский святой и первый князь, сделавший Москву центром удельного княжества.

Говоря о своем сочинении, К. Пендерецкий отрицает любое влияние авангарда, говоря, что он из этого «давно вырос»<sup>6</sup>. Действительно, в этой работе едва ли найдется что-то похожее на авангард. Но это и не только подражание старым формам. Произведение, в отличие от «Заутрени», не содержит цитат, не построено на них. За подражанием формам XIX века нетрудно разглядеть современного автора.

«Слава Святому Даниилу, князю московскому» связано и нередко сравнивается с другим юбилейным произведением – «Семь врат Иерусалима», посвященном 3000-летию города. Несмотря на то что сочинение посвящено Иеру-

---

салиму, многие критики называют его «славянским». В одном из интервью К. Пендерецкий признается, что Иерусалим, Византия и Россия в его сознании – это нечто единое, некий обобщенный символ православной культуры<sup>7</sup>.

Разумеется, обращение к русской культуре – не единственная и не определяющая черта творчества К. Пендерецкого. В то же время в его творчестве отчетливо отразился подлинный интерес к музыкальной и культурной жизни нашей страны. Рассматривая его произведения, а также сочинения других польских авторов, нетрудно усмотреть достаточно сильное притяжение друг к другу двух культур – русской и польской. Все это имеет колоссальное значение для понимания истории и современности тесных взаимоотношений двух культур.

---

<sup>1</sup> *Кшиштоф Пендерецкий*. Из авангарда я давно уже вырос // Русский телеграф. 7. 10. 1997. [www.musiccritics.ru](http://www.musiccritics.ru).

<sup>2</sup> *Кокорева Л.М.* Музыкальная культура Польши XX века. М., 1997. С. 98.

<sup>3</sup> *Ивашкин А.В.* Кшиштоф Пендерецкий. М., 1983. С. 36.

<sup>4</sup> Цит. по: *Ивашкин А.В.* Кшиштоф Пендерецкий. М., 1983. С. 36.

<sup>5</sup> *Кшиштоф Пендерецкий*. Из авангарда я давно уже вырос... Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же.