
УДК 784/785

ББК 85.316

К 21

Караманова М.Л.

Аспирант кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, e-mail: karaman86@yandex.ru

«Стикс» Г. Канчели как полижанровое сочинение *(Рецензирована)*

Аннотация

Освещаются вербальный, внутритематический, композиционный уровни синтеза в сочинении «Стикс» Г. Канчели для альты, хора, оркестра. Полижанровость целого образуется взаимодействием музыкальных и немusical жанров: концерта, кантаты, реквиема, симфонии, поэмы, киноискусства, молитвы, литургии. Композиция соединяет черты сонатного аллегро, множественного рондо, моноцикла, вариаций. Выявлены многослойность мифологического пространства драматургии, концепция апокалипсиса.

Ключевые слова:

Синтез, полижанровость, концерт, литургия, множественное рондо, моноцикл, мифологическое пространство, концепция, апокалипсис.

Karamanova M.L.

Post-graduate student of Music History Department of Rostov State Conservatory named after S.V. Rakhmaninov, e-mail: karaman86@yandex.ru

«Sticks» by G. Kancheli as a multigenre composition

Abstract:

The paper discusses the verbal, intra-thematic and composite levels of synthesis in the composition «Sticks» by G. Kancheli for a viola, chorus and an orchestra. The multigenre whole is formed by interaction of musical and extra musical genres, namely: concert, cantata, requiem, symphony, poem, motion picture art, prayer and liturgy. The composition connects features of sonata allegro, the multiple rondeau, a monocycle and variations. The author reveals the multilevel character of mythological space of dramatic art and the apocalypse concept.

Keywords:

Synthesis, multigenre character, concert, liturgy, multiple rondeau, monocycle, mythological space, concept, apocalypse.

Гия Канчели – выдающийся грузинский композитор второй половины XX – начала XXI столетий, творчество которого завоевало поистине мировое признание. Он постоянно расширяет свою

творческую палитру, экспериментирует в области жанрового синтеза, драматургии, зачастую не обозначая жанра своихopusов, как, например, в сочинении «Стикс» для солирующего альты, смешанного хора

и оркестра. На премьерах в 1999-2002 году в разных странах мира оно потрясло слушателей мощью таланта композитора, масштабами концепции, оригинальностью процессов синтеза искусств, новациями исполнительских ресурсов с учетом творческого потенциала гениального альтиста Юрия Башмета. Цель статьи – характеристика драматургии, процессов жанровых взаимодействий в «Стиксе». В научных изданиях это осуществляется впервые.

Синтез присутствует в «Стиксе» на *вербальном, внутритематическом, композиционном уровнях, в масштабе целого*. В драматургии главенствуют тема Судьбы, тема Жизни и Смерти, тема Памяти, тема Творчества. Вербальный текст «Стикса» не является целостным художественным сочинением и не связан с мифологическими предистоками, к которым апеллирует название. Либретто композитор сочинял вместе с режиссером Робертом Стура и его женой Дуданой, филологом по образованию, руководствуясь чисто фонетическим звучанием слов. В процессе исследования мы обнаружили в них несколько *смысловых блоков*. *Первый – культовый* – включает названия храмов, монастырей, соборов Алаверди Бетания, кафедральных соборов Гречи и Сиони. *Второй блок* запечатлевает *наименование исторических местностей Грузии (Vaios veli), имена народностей в северной Грузии – Zari*. Фраза «Vaios veli» – долина Вайо (историческая местность в Грузии) – заимствована Канчели из его же песни с красноречивым названием «Родина, как господь». *Третий блок* состоит из наименований разновидностей *народных и ритуальных песен, духовных гимнов*: Lileo-lile, Naduri, Odio, Odoia, Galoba, Dio, Eria, eri. Например, Lileo-lile – ритуальная песня, посвященная Солнцу. *Четвертый* включает память рода и родственных связей: мама, папа, бабушка, жена, ребенок, внук, устанавливая мифологическую вертикаль жизненных кругов. *Пятый* обращен к картинам и явлениям природы, выступающим как

мифологемы: хорошая погода, рассветает, смеркается, дальняя дорога, чистое небо, шелест травы. Они символизируют циклы времени суток, противопоставление небесного (горного) и земного (дольного), мифологему Пути. *Шестой* включает в себя *имена* недавно ушедших из жизни и ныне живущих сокровенных друзей, разделявших устремления композитора при жизни, а также их исторических предшественников: Альфред Шнитке, Авет Тертерян, Гиви Орджоникидзе, Георгий Алекси – Месхишвили, Резо Габриадзе, Сулхан Насидзе, Теймураз Чиргадзе, Тито Калатозишвили. *В седьмой* вошли тексты молитв «Хвала Господу» и «Хвала Богородице», строки из поэмы грузинского поэта Галактиона: «Ветер дует! Где ты?» Также присутствуют двусложные словосочетания и предложения: «колокол звонит», «одинокая душа».

Молитвы и фрагменты ритуальных текстов символизируют земной путь и воскресение. Господа, Иисуса Христа, устанавливают самый *масштабный сакральный цикл, включающий в себя циклические круги истории и духовной жизни нации, жизненного цикла и мученического пути Художника-творца*. Некоторые элементы текста – слова, слоги и даже отдельные буквы-звуки – Канчели назвал «*припевными*», тогда как основные блоки вербального ряда стали «*запевными*». В конце появляется законченный фрагмент текста, который сводит все блоки в единое смысловое целое – строки Шекспира из «Зимней сказки», которые произносит аллегорический персонаж Время. Автору это необходимо для *раскрытия идеи вечно текущего изменчивого времени, осмысления взаимосвязей сакральных и профанных процессов*.

Указанные блоки из фраз, слов, имён распределены по всей композиции сочинения. Только имя Альфреда Шнитке выделено в самостоятельный эпизод. В результате формируются *три драматургических уровня*: символический – вневременной (молитвы, строки Шекспира), внутренний – время переживания (блок

имен и семейные термины близких, блок фраз из текстов других авторов – переключки художников разных эпох), блок внешнего мира – фразы о силах природы и географические названия. Медиатором, связывающим всё и вся, становятся *имена* монастырей и храмов. По мысли автора, эти блоки слов-понятий-смысловых сгустков проносятся в памяти человека, оказавшегося перед Всевышним в День Страшного Суда.

Среди элементов процесса темообразования выделяются стилевые константы различных эпох, из которых образуются основные *музыкально-тематические комплексы*. Это народно-жанровые элементы; барочные риторические фигуры *lamento*, *circulato*, **мотивы креста**, распятия, «зова», сожаления, *passus duriusculus*, фуги; культовые истоки – черты протестантских, григорианских, грузинских хоралов и гимнов, псалмодический речитатив; интонации арий оперы-seria; старинная сарабанда; классические – кантилена, героические тираты, фанфарные, виртуозные гаммообразные и трезвучные комплексы; романтические – романсные, народно-жанровые, декламационные элементы; инструментально-конструктивный комплекс, основанный на 12-ти ступенной хроматической тональности, приемах алеаторики, музыки тембров, сонористики, микрохроматики.

Второй уровень – композиционный – *синтез принципов формообразования* разновидностей музыкальных форм. Важнейшим среди них является импровизационность, присущая национальной музыке Грузии. Свободный интонационно-тематический поток при детальном рассмотрении обнаруживает синтез закономерностей *вариационного цикла (монотематичность), сонатного аллегро и сонатного цикла*. Это указывает на присутствие в «Стиксе» принципов формообразования, характерных для моноцикла, что роднит его с *симфонической поэмой*. В композиции присутствуют так-

же черты *множественного, «слоистого» рондо* за счет многократных повторов *четырёх основных комплексов (лейтмотивы Фатума, молитвы-прошения, страдания, креста)*, каждый из которых, относительно остальных, берёт на себя функцию рефрена.

Третий уровень – синтез высшего порядка – действует в масштабе целого. В сочинении присутствует *полижанровость* (см. [1]), учитывая синтез многих музыкальных и внемузыкальных жанров, в частности, средств кинематографии, культовых проповедей, молитв, реквиема, кантаты, концерта, симфонической поэмы, визуальных картин. *Искусство кино* воплощается в приемах *монтажа* текста и музыкальных элементов в оркестре и хоре, кинематографических наплывах разделов и эпизодов.

Одним из составных жанров является *кантата*, которая в XX веке сливается с ораторией, симфонией, музыкой к драматическим спектаклям и фильмам (пример - «Александр Невский» С.Прокофьева). В Четырнадцатой симфонии Д.Шостаковича синтезированы черты кантаты, симфонии и вокального цикла. Аналогичные явления находим в сценических кантатах «Carmina Burana», «Catulli carmina», «Триумф Афродиты» К. Орфа, в полижанровых «Пляске мёртвых» А. Онеггера, «Огненном замке» Д. Мийо. Два последних сочинения посвящены, как и «Стиксе», теме смерти. Кантата Мийо близка «Стиксу» по скорбно-трагическому тону, наличию черт Реквиема (см. [1]). Образ-символ Смерти у Онеггера предвосхищает Фатум «Стикса». Сакральное и профанное начала взаимодействуют уже в тексте. Духовную линию прочерчивают ритуальные песни («Lileo-Lile»), ряд фраз из Апокалипсиса («Настанет день», «этот день настанет»), молитвы «Хвала Всевышнему», «Хвала Божьей матери». Светская проводится через тексты и напевы грузинских народных песен («Naduri», «Odio», «Odoia»),

бытовую музыку из кинофильмов («Читогврито»). **Скорбно трагический эмоциональный** тонус, фрагменты поминальных текстов и заубойных молитв, главенство темы Смерти - всё это подтверждает присутствие жанра *реквиема*. Недаром идея названия возникла у Г.Кремера под влиянием уже завершеного произведения. Ибо Фатум Канчели в «Стиксе» так же грозен и страшен, как **Dies irae в Реквиеме**. Как в поминальной молитве, вспоминаются имена умерших друзей (Гиви Орджоникидзе, Джансуга Кахидзе, Авета Тертеряна, Альфреда Шнитке), родственников и родителей. Сам композитор с горечью отмечал в своих интервью, что вся музыка последних лет похожа у него на Реквием. Это результат вынужденной эмиграции, невозполнимой потери горячо любимой Родины, связь с которой он остро ощущает [2]. Именно после отъезда за границу в творчестве мастера начинают активно проявляться ярко национальные черты: присущая грузинской музыке триольность, структура аккордов, формы многоголосия.

Особое место в «Стиксе» занимают перечисления храмов и монастырей Грузии, что, вместе с молитвами и культовыми напевами, усиливает аналогии с *литургией*. Изображения храма всегда включаются в литургическое действие, мистически являя единение неба и земли. По учению Симеона Солунского, «священные изображения» Спасителя, Богоматери, святых и апостолов на алтарной преграде (иконостасе) означают «и пребывание Христа на небе со своими святыми, и присутствие его здесь, среди нас». Вся Церковь, земная и небесная, воплощается в Литургии. Её участники являют небесные силы в их «великом и страшном» служении, о чём поется в Херувимской песне: «Мы, херувимов тайно изображающие». Литургические образы, не являясь, по сути, архетипом, по своей антиномической природе обладают его силой. О словесной части культа, облеченной в напевно-мелодический поток, Св. Иоанн

Златоуст писал: «Ничто так не возвышает душу, ничто так не окрыляет ее, не удаляет от земли, не освобождает от телесных уз, не наставляет в философии и не помогает достигать полного презрения к житейским предметам, как согласная мелодия и управляемое ритмом божественное песнопение».

Литургическая символика тесно связана с пониманием богослужения как «воспоминания» (анамнесиса). Поясняя литургическое священнодействие, св. Дионисий Ареопагит говорит, что оно совершается «в Его воспоминании». Это – особое, вневременное воспоминание, не подчиняющееся логике бытия. В нём живут и прошлое, и настоящее, и будущее, как уже бывшее и вечно длящееся, то есть это воспоминание, выходящее за пределы антиномий «литургического времени», преодолевает и этим снимает «логику» бытия. Так в анамнесисе из евхаристической молитвы литургии, приписываемой св. апостолу Иакову, брату Господню, «вспоминают» «второе и славное и страшное Его пришествие, когда Он придет со славою судить живых и мертвых и воздать каждому по делам его»; в евхаристии Литургии св. Иоанна Златоуста говорится: «вся еже о нас бывшая: крест, гроб, тридневное воскресение, на небеса восхождение, одесную седение, второе и славное паки пришествие», что отражает также текст символа веры. Не только части Литургии, но и внутреннее устройство храма имеет «напоминательное» назначение. Патриарх Герман считал, что «алтарь указывает на второе пришествие Его, когда Он придет со славою судить живых и мертвых». Эти идеи пронизывают тексты «Стикса», формируя его *концепцию*. Боль и тревогу за судьбу народа автор воплощает в образе-символе Рока-Смерти, в картинах апокалипсиса и Страшного Суда.

Фактурные процессы в сочинении выстраивают мифологическое горное пространство, символизирующее грузинскую мифологию. Моделируя пространство за счет распределения звуковых объектов, современные «композиторы мыслят его в

роли полноправного «участника» концепции музыкального содержания» [3]. Всплески динамики сочинения, контрасты соло и tutti, внезапные срывы мелодической линии в момент кульминации ассоциируются также с реальным горным пейзажем карты Грузии – родины Канчели. Пространство Жизни и Смерти, мир мертвых и мир живых как бы встроены друг в друга с помощью образа реки Стикс, которая одновременно является и мифическим существом, и рекой, символом реки *Времени* и реки *Памяти*. Её олицетворением, своеобразным проводником из одного мира в другой, из прошлого в настоящее выступает партия альты – образ-символ *Художника-Творца*, так как сознание его – тот универсум, в котором соединяются прошлое и настоящее, Жизнь и Смерть, Пространство и Время. Он – хранитель генетической Памяти нации и, как медиатор, соединяет бытие и инобытие. Тембр альты, удивительно «живого», «человеческого» инструмента, помогает раскрыть внутренний мир художника, тайны его исповеди перед Творцом.

Строки покаянной молитвы «Господи, прости мне грехи мои» помещены после фразы «Настанет день, этот день настанет» из *Dies irae* апокалипсиса. Наличие масштабной партии альты, стержня драматургии, указывает на жанр необычного, *синтетического концерта* для альты в *диалогах* с хором и оркестром, *концерта-симфонии*, воссоздающего принципы *совмещенного иерархического моноцикла* Канчели (термин Г. Калошиной [4]). Автор находит отличный от своих симфоний (см. [4]) принцип организации процессов развития – принцип синтеза *всех тематических комплексов хора и оркестра* в едином мелодическом потоке партии альты.

Так, во взаимодействии духовных и светских, музыкальных и внемузыкальных жанров в «Стиксе» Канчели рождается *оригинальный жанровый гибрид*, составляющие компоненты которого сливаются в *единое синтетическое целое*, в котором выстраивается *мифологическое пространство многослойной драматургии* и воплощается *концепция апокалипсиса*.

Примечания:

1. Калошина Г. Проблемы синтеза искусств и жанровых взаимодействий во французской опере, оратории и кантате XX столетия // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве. Ростов н/Д: Изд-во РГК, 2009. С. 164-176.
2. Зейфас Н. Гия Канчели в диалогах с Натальей Зейфас. М.: Музыка, 2005. 587 с.
3. Мозгот С. Специфика исследования пространства в музыке: к проблеме включения аналитического метода // Вестник Адыгейского государственного университета. 2007. Вып. 3. С. 260-264.
4. Калошина Г. Драматургические процессы и проблема цикла в симфониях Гии Канчели // Памяти учителей. Ростов н/Д: Изд-во РГК, 1995. С. 109-119.

References:

1. Kaloshina G. Problems of synthesis of arts and genre interactions in the French opera, oratorio and cantata of the XX century // Modern aspects of art synthesis in musical art. Rostov-on-Don: RGK, 2009. P. 164-176.
2. Zeyfas N. Giya Kancheli in dialogues with Natalia Zeyfas. M.: Music, 2005. 587 pp.
3. Kaloshina G. Dramaturgic processes and a cycle problem in Giya Kancheli's symphonies // In memory of teachers. Rostov-on-Don: RGK Publishing house, 1995. P. 109-119.
4. Kaloshina G. Dramaturgic processes and a cycle problem in Giya Kancheli's symphonies // In memory of teachers. Rostov-on-Don: RGK publishing house, 1995. P. 109-119.