

Научная статья

УДК 78.05

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.007

Musica sacra versus Musica nova в советских реалиях 1960-х годов**Савенко Светлана Ильинична**

Государственный институт искусствознания,

Москва, Россия

E-mail: savenkosi@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1437-7760>

Аннотация. В статье описывается процесс возрождения отечественного музыкального творчества, связанного с религиозными темами, текстами и жанрами, начавшийся в период общественной либерализации, вошедшей в историю как «оттепель». Как известно, либерализация была ограниченной и почти не затронула основные постулаты коммунистической идеологии, одним из которых был государственный атеизм. В СССР православная церковь была поставлена в условия борьбы за выживание; церковное пение превратилось в маргинальную часть общественного музыкального обихода. Однако благодаря характерному для периода «оттепели» расширению диапазона духовных интересов, проблемы религии и связанного с ней художественного творчества постепенно возрождались в общественном сознании. Начавшийся в 1960-е годы процесс достиг кульминационной стадии на рубеже 1980–1990-х годов. Черты православной литургической традиции проникали в музыкальное творчество благодаря наследию русской классики, а со временем через исторические темы и жанры прикладной музыки (театр, кино). Важным источником стали также появившиеся в 1960-е годы публикации образцов старинного церковного пения. Композиторы «новой музыки», или «советского авангарда» 1960-х годов постепенно обратились к духовным темам, сюжетам и жанрам. Этот общеизвестный факт рассматривается в статье в менее изученном аспекте, затрагивающем стилистические особенности сочинений Николая Каретникова, Альфреда Шнитке и Софии Губайдулиной периода 1960–1970-х годов.

Ключевые слова: советская музыка, «оттепель», религия, церковное пение, советский музыкальный авангард 1960-х годов

Для цитирования: Савенко С. И. Musica sacra versus Musica nova в советских реалиях 1960-х годов // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 43–52. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.007>

Original article

Musica sacra versus Musica nova in the Soviet realities of the 1960s**Savenko Svetlana I.**

State Institute for Art Studies,

Moscow, Russia

E-mail: savenkosi@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1437-7760>

Abstract. The article describes the process of revival of Russian musical creativity, related to religious themes, texts and genres, which began in the period of public liberalization, which entered history as «Thaw». As is known, liberalization was limited and hardly affected the basic tenets of communist ideology, one of which was state atheism. In the USSR, the Orthodox church was placed in a condition of struggle for survival; church singing became a marginal part of the public musical routine. However, due to the «Thaw» period's characteristic expansion of spiritual interests, the problems of religion and associated artistic creativity have been gradually reborn in the public consciousness. The process, which began in the 1960s, reached its climax at the turn of the 1980s and 1990s. The features of the Orthodox liturgical tradition have penetrated into musical creativity thanks to the heritage of Russian classical music, and over time through historical themes and genres of applied music (theater, cinema). The publications of samples of ancient church singing, which appeared in the 1960s, also became an important source. Composers of «New music» or «Soviet avant-garde» of the 1960s gradually turned to spiritual themes, subjects and genres. This well-known fact is considered in the article in a less studied aspect, touching on stylistic features of compositions by Nikolay Karetnikov, Alfred Schnittke and Sofia Gubaidulina from the 1960s to the 1970s.

Keywords: Soviet music, «Thaw», religion, church singing, Soviet musical avant-garde of the 1960s

For citation: Savenko S. I. Musica sacra versus Musica nova in the Soviet realities of the 1960s. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024;3(74); 43–52 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.007>

Как теперь хорошо известно, в комплекте либеральных свобод, провозглашенных эпохой «оттепели» (1956–1964), многого недоставало. Так, в сфере идеологии либерализация вообще не предусматривалась. Идеологическую основу существования СССР по-прежнему обеспечивали догматы марксизма-ленинизма; при этом позитивная роль Сталина как крупного теоретика, внесшего значительный вклад в развитие коммунистических идей, не оспаривалась ни при Хрущеве, ни позднее. Нерушимо сохранялось одно из центральных политико-идеологических положений, а именно, государственный атеизм¹. Более того, в хрущевские времена «борьба с религиозным дурманом» заметно усилилась. Глава государства обещал, что вскоре он продемонстрирует по телевизору, как музейную диковину, «последнего советского попа» [3, с. 382]².

В условиях борьбы за выживание, в которые была поставлена церковь, речь шла, прежде всего, о сохранении самих форм ее существования. Среди них важнейшее место занимало церковное пение. Потери здесь были велики, многое истреблено почти до основания. Вместе с церковью была разгромлена Новая русская школа церковного пения, активно развивавшаяся начиная с рубежа XIX–XX веков. Ее оплотом являлись Московский Синодальный хор, который наряду с участием в церковных службах осуществлял большую концертную деятельность, а также Синодальное училище церковного пения³. Синодальный хор был центром притяжения для крупнейших композиторов того времени; жанры церковной музыки воспринимались как поле для новаторского творчества. Художественной вершиной и символом Нового направления явилось «Всенощное бдение» С. Рахманинова, впервые исполненное Синодальным хором 10 (23) марта 1915 года в Москве, в зале Благородного собрания, и затем повторенное в концертах ближайших месяцев. После 1917 года, как и большинство других духовных сочинений, «Всенощная» на несколько десятилетий была изъята из публичного репертуара. Но полностью запретить духовную музыку не получилось. Отдельные церковные хоровые коллективы уцелели, как и сами общины, и некоторые из них продолжали петь традиционный репертуар⁴. Так, в одной из московских церквей с 1940-х регулярно исполняли сочинения Новой русской школы, и среди них в 1960 году появилась и «Всенощная». Еще раньше там начала звучать за службой «Литургия Иоанна Златоуста» П. Чайковского, исполнявшаяся в

день памяти композитора⁵. Все это происходило в одном из красивейших храмов русского ампира — московской церкви иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» (Спаса Преображения) на Большой Ордынке, где регентом с 1948 года служил выдающийся хормейстер Николай Васильевич Матвеев (1909–1992). Записи, сделанные под его руководством в 1980-е годы, стали эталонными в православной певческой традиции. В них можно услышать признаки синодальной манеры, которую Матвеев продолжил в своем творчестве, хотя и не был воспитанником училища. Подобными непрямыми наследниками Синодального хора стали также Виктор Степанович Комаров (1893–1974), регент Патриаршего хора в московском кафедральном Богоявленском соборе, и Николай Сергеевич Данилов (1895–1971), руководивший хором Всехсвятской церкви с 1945 года, благодаря которому число прихожан храма стало самым крупным в Москве.

Запись «Всенощной» под руководством Матвеева неизвестна. Об исполнении можно судить только по воспоминаниям тех, кто приходил в 1960-е годы в церковь на Ордынку. Поначалу оно не было удовлетворительным, хористы порой плавали в непривычных рахманиновских гармониях; к тому же, цикл песнопений звучал по ходу службы, при том, что для этого сочинения более предпочтительным традиционно считался концертный зал, а не церковный обиход.

Вскоре случилось событие «революционного» значения. «Всенощное бдение» было выпущено только что образованной (1964) Всесоюзной фирмой грамзаписи «Мелодия»⁶. Правда, теплая «реабилитация» оказалась, как всегда, половинчатой: советским гражданам пластинки практически не достались, так как почти весь тираж ушел за границу⁷. Но «Всенощная», а вместе с ней русская духовная музыка отныне была включена в советский культурный обиход.

Это была не первая акция подобного рода в СССР. После инициированного И. Сталиным восстановления патриаршества (1943) официальные духовные концерты сопровождали важнейшие события церковной жизни. Первый из них состоялся 6 февраля 1945 года в Большом зале Московской консерватории в связи с интронизацией Патриарха Алексия I. Выступал Патриарший хор, усиленный до 100–120 певчих. Церковные песнопения составили большую часть программы, завершенной светским патриотическим опусом — Торжественной увертюрой Чайковского «1812 год». Ее

исполнил Государственный оркестр СССР под управлением Н. С. Голованова.

Николай Семенович Голованов (1891–1953), воспитанник Синодального училища, в 1917 году рассматривался как первый кандидат на место регента Синодального хора. Взамен этому в его послужном списке в дальнейшем мы находим должности главного дирижера Большого театра и Большого симфонического оркестра Радиокomiteта, звание народного артиста СССР, четыре Сталинских премии, ордена и почетные звания. Все это Голованов совмещал с нерушимой верностью православию. Дома у него была молельня и около двух сотен икон; он не порывал прежних связей и поддерживал бедствовавших духовных лиц и регентов; сохранил часть Синодальной певческой библиотеки, включая раритеты, а также предметы церковного обихода [7, с. 707–708]. И продолжал писать духовные сочинения, «в стол», без всякой надежды их услышать⁸. В них жила и развивалась «отмененная» советской властью традиция Новой русской школы церковного пения. Литургические хоры Голованова составляли воображаемый фон для возвращенной «Всенощной», так же, как и песнопения его коллег по регентскому делу.

В торжественном концерте 6 февраля 1945 года Голованов отвечал за классическую часть программы. Увертюра «1812 год» Чайковского была его выбором: в годы войны он занялся возвращением в концертный обиход патристических сочинений композитора, приспособлявая их к советским условиям. Так, увертюру теперь заключало инструментальное переложение хора «Славься» из оперы Глинки «Жизнь за царя» (1836; в советской редакции «Иван Сусанин», 1939), заменившее гимн «Боже, царя храни» в оригинале Чайковского. Зато под палочкой Голованова в полной красе прозвучал обрамляющий Увертюру авторский оркестровый вариант напева из православного Обихода — тропарь «Спаси, Господи, люди Твоя», молитва о даровании победы. Заключительная часть «1812 года» была повторена по требованию публики; хор «Славься» сопровождался праздничным благовестом⁹.

Колокольный звон к тому времени практически исчез из советской жизни. Первым запретили в 1923 году набат — колокол беды и несчастья, призывавший к сплочению перед лицом опасности. Потом пришел черед колоколов праздничных и повседневных¹⁰. Их снимали, но чаще сбрасывали, переплавляли для производственных нужд, продавали за валюту наряду с другими художе-

ственными ценностями. В некоторых случаях остатки прежней звонницы перемещали внутрь храма, чтобы они не мешали окружающим жителям. Так поступили в 1961 году с колоколами вышеупомянутой московской церкви на Ордынке: на колокольный звон пожаловались члены Союза писателей, обитавшие в доме по соседству.

Итак, храмовое пение и колокольный звон, два столпа православной музыкальной культуры ушли из общественного слухового опыта, утратили свое прежнее влияние и смысл.

Интонационный словарь эпохи, естественно, не мог не меняться, и он постепенно эволюционировал; однако в отношении духовной музыки процесс форсировался насильственными методами. Разумеется, стерильно очищенным от «церковного» новый музыкальный язык не стал и стать не мог. Ассоциации с православными жанрами и интонациями неизбежно всплывали в музыке советских композиторов. Прежде всего, они проникали благодаря влиянию русской классики, так или иначе сохранявшейся в советских условиях¹¹, но порой — напрямую, словно бы из ранних воспоминаний о прежней жизни. Любопытный случай подобной «оговорки по Фрейду» можно найти, например, в опере Т. Хренникова «В бурю» (1939) — образцовом советском сочинении в «песенном» роде, одном из самых удачных опусов молодого композитора. Речь там идет об Антоновском крестьянском восстании на Тамбовщине в 1920–1921 — разумеется, в строго официальной трактовке. В одной из сцен ближе к концу, послушав рассказ «положительного» крестьянина Фрола (клон Ивана Сусанина) о том, как он с товарищем сходил к Ленину «за правдой», мужики поют хор, по характеру заметно отличающийся от прочих массовых сцен оперы: «Пахать бы теперь, весна, благодать...» [9, с. 218–220]. Он представляет собой аккордовый речитатив в манере псалмодии, с постепенным повышением тона (как при дьяконских возгласиях), переходящий в мягкий романсовый распев, напоминающий о стилистике регента и композитора Павла Григорьевича Чеснокова, чьи хоры так любили московские прихожане за лиричность и душевную теплоту¹². Очевидно, что «классово чуждый» интонационный прообраз всплыл тут у Хренникова не случайно. В словах хора, в сценической ситуации он услышал литургический жанр — молитву о мире, на которую и откликнулась его память¹³.

Несколько иной пример «касания» церковной традиции, на этот раз наверняка не бессознатель-

ного, встречается у С. Прокофьева. В оркестровом вступлении к XII картине оперы «Война и мир» (сцена смерти князя Андрея) внятно звучит начальный мотив молитвенного песнопения «Ныне отпускаеши» (Песнь Симеона Богоприимца) из «Всенощного бдения» Рахманинова [12, с. 214, тт. 1–2 и 6–7]. Оригинальное хоровое звучание острачено здесь регистром, слишком высоким для пения, но сама цитата явно рассчитана на узнавание.

Была ли она услышана, когда опера наконец добралась до сценической премьеры — во второй половине 1950-х годов, уже после смерти автора?

Вопрос не праздный. Публика, пришедшая в концертные залы и оперные театры к началу 1960-х годов, воспитывалась в массе вне соприкосновения с церковным обиходом. Последний всплеск коммунистической утопии¹⁴, пусть и воспринятый обществом с большой долей скепсиса, не без успеха заменял религию, вытесняя ее на периферию общественной жизни. Религия — это прошлое, коммунизм — будущее. Его воплощением служили научно-технический прогресс, освоение космоса, строительство гидроэлектростанций и новых железных дорог. Героями дня стали ученые естественного цеха, которым к тому же позволялась большая свобода мыслей и действий, нежели интеллигентам прочих профессий [13]. Религия не соответствовала тренду общественных настроений; к этому добавились и репрессивные акции. Как упоминалось выше, именно годы правления Н. С. Хрущева стали кульминацией гонений на верующих за четверть века. Лица, замеченные в участии в церковных обрядах, по-прежнему преследовались по месту работы или учебы, но к лету 1962 года священников обязали, кроме того, документировать совершение обрядов и передавать эти сведения официальным инстанциям. Отказ от доноительства был чреват для клириков изгнанием с приходов¹⁵. Для человека публичной профессии, будь то композитор, учитель, преподаватель вуза, художник — не свободный, а служащий¹⁶, — любые контакты с церковью грозили неприятностями. По той же причине певчих в храме старались во время службы скрыть от посторонних глаз. Шестилетие 1958–1964 осталось в истории Русской Православной церкви тяжелейшим периодом, сравнимым с 1920-ми годами.

В результате после отставки Хрущева сразу возникла необходимость перемен, и в церковной сфере была организована своего рода «мини-оттепель»¹⁷. Она означала, по умолчанию, что жесткие меры оказались неэффективными. Они вызвали

сопротивление верующих и не смогли остановить процесс религиозного возрождения, развивавшийся как следствие «основной» оттепели, начатой в середине 1950-х.

К этому времени в общественном сознании все сильнее проявлялись признаки расширения духовных горизонтов. Заново открывались темы, сюжеты, имена, художественные произведения, ранее вычеркнутые из истории и теперь подлежащие реабилитации, подобно выжившим узникам ГУЛАГа. Все это шло трудно, медленно, поскольку консервативная власть отнюдь не была заинтересована в той свободе, которая могла бы подорвать ее господство¹⁸. Процесс, продолжавшийся в течение десятилетий, затухал и возрождался, достигнув кульминационной стадии в период «гласности» рубежа 1980–1990-х годов. Для церкви и церковного музыкального обихода выход из прямого подчинения государству состоялся после 1988 года, когда широко отмечалось тысячелетие Крещения Руси.

Проникновение звучаний православного храма за его пределы наиболее наглядно происходило через музыку светских прикладных жанров. Темы русской истории привлекались в театре и кинематографе все шире, и для их звукового оформления естественно было использовать литургические источники, подлинные или стилизованные. Первый значительный пример такого рода появился задолго до «оттепели» в фильме Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный» с музыкой Сергея Прокофьева¹⁹. В нем среди сочиненных композитором эпизодов имелся ряд номеров, где были использованы подлинные образцы литургического пения²⁰. М. П. Рахманова, восстановившая полный корпус музыкальных номеров «Ивана Грозного», указывает целый ряд церковных песнопений, которые занимают в партитуре фильма видное место²¹. В трех случаях Прокофьев сделал собственные обработки подлинников. Особенно интересно торжественное «Многолетие» в сцене коронации царя Ивана, которое после выхода фильма «получило, по свидетельствам московских регентов, широкое распространение в церковном обиходе, где и ныне фигурирует под названием “Многолетие Прокофьева”»²². К этому можно добавить, что в церковную службу «Многолетие» вошло, очевидно, не из самого фильма, а из репертуара Патриаршего хора под управлением В. Комарова (см. выше), с участием которого была записана фонограмма «Ивана Грозного»²³. По окончании записи хор продолжил петь прокофьевскую обработку уже в храме, после чего она стала рас-

пространяться в регентской среде. И хотя Прокофьев не имел прямых композиторских связей с литургической традицией и вообще был довольно далек от церкви, он, тем не менее, сумел создать аутентичную версию, — прежде всего, благодаря своему дореволюционному воспитанию.

Через полтора–два десятилетия у советских композиторов уже не было подобного опыта. Так, музыку в православном духе, которая понадобилась в фильме «Дневные звезды» Игоря Таланкина (1966), Альфред Шнитке написал как чистую стилизацию. Однако свести подобные эпизоды к одной лишь иллюстративной функции было бы несправедливо: как правило, они несли на себе значительную драматургическую нагрузку. Интересный пример можно обнаружить в «Патетической оратории» Георгия Свиридова на слова Вл. Маяковского (1959) — в части под названием «Рассказ о бегстве генерала Врангеля». Ритмизованную речь солиста, с сухим злорадством комментирующего исход Русской армии из Севастополя, сопровождает молитвенное пение хора. Вначале тихое и отдаленное, оно затем постепенно приближается и крепнет, вплоть до фортиссимо в кульминации. Хор поет отдельные слова и фразы православной панихиды: возникающий сильный образ русской трагедии заметно выделяется на идеологически безупречном общем фоне оратории²⁴. Литургический прообраз воспроизведен близко к оригиналу, отклонения явно намеренны²⁵.

Следующий пример подобного рода у Свиридова еще более внушитель: речь идет о цикле «Три хора из музыки к трагедии А. К. Толстого „Царь Федор Иоаннович“»²⁶. Вскоре последовало издание (М.: Музыка, 1975); судя по указанным в нем датам, два хора Свиридов написал за четыре года до премьеры, а третий — за год, то есть, первоначально хоры сочинялись, очевидно, как самостоятельные композиции: 1. Молитва (1969); 2. Любовь святая (1969); 3. Покаянный стих (1972). Первый хор написан на слова молитвы «Богородице Дево, радуйся»; во втором интонирован духовный стих: на фоне хора солирует женский голос — отзвук излюбленного приема церковных авторов начала XX века. В третьем использованы слова и мотив распевщика XVI века Федора Крестьянина («Горе тебе, убогая душа», в расшифровке М. В. Бражникова). Все это, включая публикацию, оказалось возможным в условиях прикладного жанра — реалистически достоверной иллюстративной музыки. В сущности, отсюда начался путь Свиридова — автора литургических

композиций, которые в последнее десятилетие его творческой жизни обрели жанровую определенность духовных концертов²⁷.

С прикладной музыки начиналось духовное творчество Николая Каретникова, — как и большинства композиторов его поколения, неофита в отношении к религии, к духовной музыке и традиции церковного пения²⁸. Его первый цикл на молитвенные слова, посвященный памяти Бориса Пастернака (Восемь духовных песнопений для мужского хора op.24)²⁹, сложился в процессе работы над музыкой к фильму «Бег» по пьесе Михаила Булгакова³⁰. К этому времени Каретников являлся духовным сыном священника и богослова Александра Меня; их общение, в частности, повлияло на характер композиторского решения одной из начальных сцен фильма — развернутого эпизода в монастыре. Каретников создал впечатляющую звуковую картину, где пушечные залпы акустически модулируют в колокольные звучания и затем сменяются монашеским хором, который звучит подобно подлинному храмовому пению, а не как иллюстративное подражание³¹. Хоры Каретникова, особенно «Моление о спасении», в литургическом жанре прошения (ектении), естественно было бы представить звучащими в храме за службой. Еще раз подчеркнем, что близость к литургическим оригиналам предположительно возникла здесь благодаря о. Александру, Вергилию Каретникова на пути к православному певческому обычаю (известно, что он повлиял на выбор текстов цикла).

Второй подобный цикл Каретников завершил много позже — Шесть духовных песнопений для мужского хора op.31 (1992). Цикл воспринимается как вторая часть диптиха, однако его письмо сложнее, в гармонической вертикали заметны диссонантные сочетания, и в целом он больше похож на свободную композиторскую работу, чем предыдущий. Напомним, что Каретников известен как стойкий приверженец серийного метода сочинения в раннем варианте додекафонии Шёнберга, и, хотя православные хоры в его творчестве стилистически обособлены, сама «диссонантная интонация», очевидно, не могла миновать и эту область.

Так или иначе, композиторы «новой музыки», или «советского авангарда» 1960-х годов, постепенно повернулись в сторону духовных тем, сюжетов и жанров. Этот факт общеизвестен, особенно по отношению к таким крупнейшим фигурам как Альфред Шнитке или София Губайдулина. Однако заслуживает внимания вопрос о «материальных» аспектах этого поворота, определивших

стилистику подобных произведений. Ведь практически все композиторы этого поколения не просто воспитывались в условиях государственного атеизма — как раз он, как и коммунистическая идеология в целом, оказался к этому времени сильно поколебленным. Дело было не только в этом: сама православная певческая традиция в том виде, в каком она существовала в то время в церковном обиходе, была в большинстве случаев не просто *terra incognita*, она не вызывала интереса — профессиональному композитору делать там было нечего. Зато важным оказалось книжное знание.

Одним из его источников стало исследование древнерусской певческой практики, результаты которого начали публиковаться в середине 1960-х годов, после перерыва в несколько десятилетий³². Важнейшую роль сыграл выход в свет сборника «Образцы древнерусского певческого искусства», подготовленного Николаем Дмитриевичем Успенским, музыковедом-исследователем и богословом в одном лице, профессором Ленинградской Духовной академии³³. Книга состояла из расшифровок и переложений на современную нотацию церковных песнопений XII–XVII веков, начиная от древних примеров знаменного («крюкового») одногласия. Публикация вызвала исключительный интерес, отнюдь не только научный, но и практический. Песнопения сборника стали исполнять, тем более что их удалось издать с богослужебными текстами — вещь беспрецедентная по тем временам³⁴. Собранием Успенского заинтересовались и композиторы. Архаический интонационный материал, далекий от господствующей в православном пении школьной гармонии, звучал свежо, естественно сочетаясь с современным композиторским языком. Таковы были цитаты из собрания Успенского в инструментальных сочинениях Шнитке, где они становились источником полистилистической драматургии³⁵. Показателен в этом отношении один из первых опусов этого рода — Гимн I для виолончели, арфы и литавр (1974). К тому времени Шнитке уже был автором нескольких заметных сочинений, основанных на коллажных сопоставлениях/столкновениях разнородного материала (условно, современного и классического), в том числе Симфонии [№ 1]. Включение цитаты из собрания Успенского (№ 89, «Святой Боже» в расшифровке Бражникова) естественно встало в этот ряд, почти с программной конкретностью воплотив драматическую попытку «прорыва» к живому литургическому звучанию как символу веры³⁶.

Что касается Губайдулиной, то для нее имел

значение не только подлинный напев, но и слова цитаты, благодаря чему последняя приобретала смысл скрытой программы. Так, в пьесе «Descensio» («Нисхождение», 1981) звучит гимн о Сошествии Святого Духа на апостолов, переложенный для трижды трех исполнителей на духовых, ударных и клавишных инструментах³⁷ — сакральная числовая символика. Однако в более поздние времена значение цитат ослабевает, их замещает авторский материал, свободно развивающий стилистику подлинников. Подобные примеры особенно интересны. Таково завершение Первого концерта для виолончели с оркестром Шнитке (1985–1986) — «лишняя» 4-я часть концертного цикла, истинный финал произведения, до этого развивающегося традиционно и даже несколько шаблонно. В нем тема солирующей виолончели, в духе древнего церковного напева, постепенно поднимается, крепнет, достигая экстатической кульминации (сольный инструмент усилен микрофоном). Подобный финальный *anabasis* еще раньше встречался у Губайдулиной в Скрипичном концерте *Offertorium* (1-я редакция, 1980). В его заключительном разделе звучит хор струнных во главе с солистом-корифеем: прекрасная инструментальная имитация русского знаменного пения, с трезвучным усилением каждого тона, сопровождаемая гулками ударами колоколов³⁸. Так древнерусская литургическая традиция перекрещивается с новым композиторским творчеством.

И, наконец, в финале композиции «Аллилуия» Губайдулиной детский голос поет молитву из того же сборника Успенского — «Да исполнятся уста моя хваления Твоего, Господи» — полностью, со словами [18, с. 93]. Сочинение завершено в 1990 году — эпоха умолчаний и скрытых смыслов кончилась. Но еще раньше, в 1970–80-е годы литургические темы, тексты и жанры постепенно укреплялись в советской музыке, и к переломному 1988 она пришла подготовленной.

Примечания

¹ Борьба с православными институтами началась вскоре после окончания Гражданской войны. Основными репрессивными формами стали: лишение церкви правового статуса, реквизиция церковного имущества, закрытие и разрушение храмов, уголовное преследование и физическое уничтожение клириков и прихожан. Одним из активных деятелей этого фронта являлся сотрудник ГПУ при НКВД Евгений Александрович Тучков (1892–1957), член созданной в 1925 при ЦК ВКП(б)

секретной комиссии по вопросу закрытия церквей. Впоследствии Тучков благополучно миновал период сталинских чисток и в 1939 был уволен в звании майора НКВД, по причине «отсутствия работы по данному направлению». Другими словами, гибель Русской церкви была признана совершившимся фактом [1].

Однако к этому же времени выяснилось, что искоренить религию в СССР так и не удалось, в том числе и потому, что, начиная с 1920-х годов, широко распространились нелегальные «катакомбные» формы церковной жизни, в различных формах существовавшие до 1990-х годов [2, с. 643–650].

² См. также статистические данные, согласно которым на 1 января 1952 в СССР насчитывалось 62 монастыря и 13 786 действующих православных храмов (120 из них использовались не по назначению, как зернохранилища), а на 1 января 1966 года действовали всего 7523 храма и 16 монастырей — на всю страну, от Калининграда до Владивостока. [3, с. 391].

³ Хор прекратил существование в 1919, училище было реформировано в Государственную народную хоровую академию (1918) и в 1923 стало факультетом Московской консерватории [4; 5; 6].

⁴ Согласно принятой 5 декабря 1936 года «сталинской» Конституции, «свобода отправления религиозных культов и свобода антирелигиозной пропаганды» признавались «за всеми гражданами» (статья 124). Излишне говорить, что баланс одного и другого на практике никогда не соблюдался.

⁵ Чайковский скончался 25 октября / 6 ноября 1893 года. В XX веке дата по новому стилю переместилась на 7 ноября. Чтобы избежать совпадения с государственным праздником (годовщиной Октябрьской революции) Литургию пели обычно на следующий день, 8 ноября.

⁶ С. Рахманинов — Всенощная — Государственный Академический Русский хор СССР, художественный руководитель А. Свешников / «Мелодия» Д 016217–20 (2 пластинки), 1965.

⁷ Тем не менее, постепенно запись распространилась с помощью магнитофонного самиздата (в те времена технически несовершенного и весьма громоздкого). Позднее она неоднократно переиздавалась (последний цифровой релиз датирован 2020 годом).

⁸ Из 64 духовных опусов Голованова (1907–1952) примерно половина относится к советскому времени [7, с. 708]. Его хоры вновь зазвучали, начиная с 1980-х годов.

⁹ Этот «бис» сохранился в виде кинофильма

Nikolai Golovanov conducts Tchaikovsky's «1812» Overture (<https://m.youtube.com/watch?v=GIcoKAZ-NedY&t=0s> (дата обращения: 10.10.2023)).

¹⁰ 6 декабря 1929 года вышло постановление НКВД «Об урегулировании колокольного звона», которое жестко нормировало расписание церковных звонов. 30 января 1930 года решением Моссовета и Мособлисполкома колокольный звон был запрещен в Москве. Аналогичные циркуляры принимались и в других крупных городах. Осенью 1945 года церковный звон был вновь официально разрешен, однако в большинстве храмов традиция так и не смогла восстановиться.

¹¹ О механизме «присвоения» классической музыки см. [8].

¹² Но характерный подъем на малую септиму (почти такой же, как в его популярном песнопении «Да исправится молитва моя») у Хренникова ближе к массовой песне.

¹³ В кратком описании оперы о хоре сказано, что он «выдержан в духе протяжной народной песни» [10, с. 497]. С указанным жанром сходства в хоре не наблюдается; однако трудно представить, что автор текста не смог отличить песню от речитатива. Очевидно, в его задачу не входила музыковедческая точность, поскольку характеристика была здесь всего лишь формой комплимента именитому композитору. О Хренникове в основном писали в подобной манере, без конкретики и специальных деталей. Чуть ли не единственным известным нам исключением является глава об опере «В бурю» в фундаментальном исследовании: [11, S. 385–396].

¹⁴ На XXII съезде КПСС (1961) были приняты Устав (в новой редакции, включавшей «Моральный кодекс строителя коммунизма»), и Программа КПСС (третья по счету), провозглашавшая построение коммунизма в течение ближайших двадцати лет.

¹⁵ «Религию пытались уничтожить руками самой Церкви, чтобы она при этом сама себя еще и компрометировала» [3, с. 384].

¹⁶ Иметь официальное место работы стало обязанностью. Согласно Указу Президиума Верховного совета РСФСР от 14 мая 1961 года трудоспособный гражданин, «уклоняющийся от общественно-полезного труда», привлекался к уголовной ответственности по статье № 209 «Тунеядство» (исключение делалось для женщин с маленькими детьми). Статья применялась также в антирелигиозных репрессиях. Отменена в 1991 году.

¹⁷ В январе 1965 г. Президиум Верховного Совета СССР принял постановление «О некоторых

фактах нарушения социалистической законности в отношении верующих».

¹⁸ В этом заключалось ее отличие от «прогрессивного» авторитаризма, формула которого была определена А. С. Пушкиным: «Петр I не страшился народной свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество, может быть, более, чем Наполеон» [14, с. 14].

¹⁹ Первая серия была выпущена в прокат в январе 1945 года. За год ее посмотрели около миллиона зрителей; режиссер и съемочная группа были удостоены Сталинской премии первой степени. Вторая серия после жесткой критики не вышла на экраны; заодно была снята с проката и первая часть. Целиком фильм был допущен для показа только в 1958 году.

²⁰ Работа над музыкой к «Ивану Грозному» (1941–1942) была хронологически близка к созданию оперы «Война и мир», и напев «Ныне отпускаеши», о котором шла речь выше, появился в общей с фильмом интонационной атмосфере. Другой случай взаимовлияния хорошо известен: одну из тем «Ивана Грозного» («Степь татарская») Прокофьев перенес в оперу (X картина, ария Кутузова).

²¹ Полную партитуру и запись см. [15; 16].

²² Рахманова Марина. Пояснительный текст в [15; 16].

²³ Выход на экраны первой серии «Ивана Грозного» (конец января 1945) почти совпал по времени с Поместным собором Русской православной церкви и с торжественным концертом 6 февраля в честь интронизации патриарха Алексия.

²⁴ Ее концепция воскрешает утопические идеи первых лет революции, прославляя в громогласном финале победительную энергию поэтического творчества, уподобленного солнечному свету. В 1960 году Свиридов был удостоен за «Патетическую ораторию» Ленинской премии.

²⁵ Вначале звучит обиходная молитва «Ныне отпускаеши», которая не входит в канон панихиды; кроме того, в повторяющихся «аллилуия» второе «и» заменено на «й» и, следовательно, не распевается, вопреки традиции.

²⁶ Премьера 29 мая 1973 года; Москва, Государственный академический Малый театр, режиссер Борис Равенских. Кроме хоров, в спектакле звучали также фрагменты оркестрового сочинения Свиридова «Маленький триптих».

²⁷ «Песнопения и молитвы» — 5 циклов для большого смешанного хора без сопровождения на слова из литургической поэзии (1980/1988–1997).

²⁸ О пути композитора к православной вере и церковной певческой традиции см. [17].

²⁹ Пять песнопений написаны в 1969 году, в 1989 добавлены еще три.

³⁰ Режиссеры Александр Алов и Владимир Наумов, киностудия «Мосфильм», 1970.

³¹ Хоры записывали певчие московского храма на Большой Ордынке под руководством регента Н. В. Матвеева (консультанта фильма). См. о них выше.

³² В связи с упомянутым выше хором «Покаянный стих» Г. Свиридова заметим, что его автор входил в редакционную коллегию серийного издания «Памятники русского музыкального искусства», в одном из томов которого были опубликованы подготовленные М. В. Бражниковым «Стихиры Федора Крестьянина» (М.: Музыка, 1974).

³³ О том, насколько сложной оказалась история его выхода в свет, можно судить по редакционному предувещанию: «Публикуя труд Н. Д. Успенского <...> издательство отмечает, что содержащийся в нем музыкальный материал представляет большую познавательную ценность — независимо от того, что почти все публикуемые произведения в силу исторических условий были написаны на культовые тексты» — От издательства [18, с. 2].

³⁴ В филармонических концертах их пели участники ансамбля старинной музыки «Мадригал», основанного в 1965 году Андреем Волконским. При этом вначале древнерусские песнопения не допускались в основную (подцензурную) программу и звучали только на бис. См.: [19, с. 136].

³⁵ Сюита «Гимны» (1974–1979), Концерт для фортепиано и струнных (1979), Второй струнный квартет (1980).

³⁶ Гимн I представляет собой «перевернутый» вариационный цикл из шести строф, где вариации предшествуют теме. Мелодическое и темброматериальное нарастание начального мотива, включая четвертую строфу, обрывается на кульминации, после чего тихо, как бы в отдалении всплывает подлинный напев (пятая строфа, партия арфы). Он звучит отстраненно, не как достигнутый результат предшествующей отчаянной борьбы, а как дарованное чудо, тут же исчезающее подобно видению.

³⁷ Три тромбона, три ударника, фортепиано, арфа и челеста [18, с. 110].

³⁸ Еще один пример у Губайдулиной: «хоры» струнных в Партите «Семь слов» [Спасителя на кресте] для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982) — диатонические кластеры, изображающие стихийный гул толпы в страстном сюжете.

Список источников

1. Соловецкие лагерь и тюрьма особого назначения. История строительства системы концлагерей // Соловки. Энциклопедия. URL: https://www.solovki.ca/camp_20/butcher_tuchkov.php (дата обращения: 01.08.2023).
2. Беглов А. П., Шкаровский М. В. Катакомбное движение // Православная энциклопедия. Т. XXXI М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2017. С. 643–650.
3. Шкаровский М. В. Русская Православная Церковь при Сталине и Хрущеве. Государственно-церковные отношения в СССР в 1939–1964 годах. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье: Общество любителей церковной истории, 1999. 399 с.
4. Русская духовная музыка в документах и материалах / сост., вступ. ст. и ком. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. Т. I: Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. М.: Языки славянской культуры, 1998. 688 с.
5. Русская духовная музыка в документах и материалах / сост., вступ. ст. и ком. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. Т. II. Кн. 1: Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика. М.: Языки славянской культуры, 2002. 680 с.
6. Русская духовная музыка в документах и материалах / сост., вступ. ст. и ком. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. Т. II. Кн. 2: Синодальный хор и училище церковного пения. Концерты. Периодика. Программы. М.: Языки славянской культуры, 2004. 640 с.
7. Захарова О. И. Голованов Николай Семенович // Православная энциклопедия. Т. XI. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2011. С. 707–708.
8. Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи: механизмы «редукции классического наследия». М.: Новое литературное обозрение, 2014. 717 с.
9. Хренников Т. Н. В бурю: Опера в 4-х действиях, 6-ти картинах. Соч. 8 / Либретто А. Файко и Н. Вирты; Переложение для пения с ф.-п. А. Ефременкова. М.: Музгиз, 1954. 352 с.
10. Абрамовский Г. К., Друскин М. С. 100 опер: история создания, сюжет, музыка. М.: Музыка, 1964. 485 с.
11. Redepenning D. Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Band II: Das 20. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag., 2008. 443 S.
12. Прокофьев С. Война и мир / переложение для пения с фортепьяно Л. Т. Атовмьяна. М.: Музгиз, 1958. 221 с.
13. Вайль П., Генис А. 60-е: Мир советского человека. Ч. 1: Фундамент утопии. В поисках героев. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 429 с.
14. Пушкин А. С. Заметки по русской истории XVIII века // Полное собрание сочинений в 16 томах. Т. 11. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1949. 600 с.
15. Prokofiev S. Ivan the Terrible, manuscript film score, full score / edition by M. Rakhmanova and I. Medvedeva. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1997.
16. Sergei Prokofiev. The complete music for the film ‘Ivan the Terrible’ // Glinka State Central Museum of Musical Culture, Moscow, and Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg. CD NI 5662/3, Nimbus Records Ltd. 2000.
17. Каретников Н. Темы с вариациями. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. 176 с.
18. Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л.: Музыка, 1968. 354 с.
19. Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского: воспоминания, письма, исследования / ред. сост. Е. Дубинец, И. Микаэлян, А. Любимов, И. Блажков, В. Бойков. СПб.: Jaromír Hladík Press, 2022. 864 с.

References

1. Solovki. Encyclopedia, (2020), “Solovetsky camp and special purpose prison. The history of the construction of the concentration camp system”, available at: https://www.solovki.ca/camp_20/butcher_tuchkov.php (Accessed 08 January 2023).
2. Beglov, A. P., and Shkarovsky, M. V. (2017), “Catacomb movement”, *Pravoslavnyaya enciklopediya* [Orthodox Encyclopedia], no. XXXI, *Cerkovno-nauchnyj centr “Pravoslavnyaya enciklopediya”*, Moscow, Russia, pp. 643–650.
3. Shkarovsky, M. V. (1999), *Russkaya Pravoslavnyaya Cerkov pri Staline i Hrushcheve. Gosudarstvenno-cerkovnye otnosheniya v SSSR v 1939/1964 godah* [The Russian Orthodox Church under Stalin and Khrushchev. State-church relations in the USSR in 1939 and 1964], *Krutickoe Patriarshee Podvorie: Obshchestvo lyubitelej cerkovnoj istorii*, Moscow, Russia.
4. Zvereva S. G., and Naumov A. A., and Rakhmanova M. P. (ed.) (1998), *Russkaya duhovnaya muzyka v dokumentah i materialah* [Russian sacred music

- in documents and materials], vol. I *Sinodalnyj hor i uchilishche cerkovnogo peniya. Vospominaniya. Dnevnik. Pisma* [Synodal choir and school of church singing. Memories. The diaries. Letters], Yazyki slavyanskoj kultury, Moscow, Russia.
5. Zvereva S. G., and Naumov A. A., and Rakhmanova M. P. (ed.) (2002), *Russkaya duhovnaya muzyka v dokumentah i materialah* [Russian sacred music in documents and materials], vol. II, no. 1 *Sinodalnyj hor i uchilishche cerkovnogo peniya: Issledovaniya. Dokumenty. Periodika* [Synodal choir and School of Church singing: Research. Documents. Periodicals], Yazyki slavyanskoj kultury, Moscow, Russia.
 6. Zvereva S. G., and Naumov A. A., and Rakhmanova M. P. (ed.) (2004), *Russkaya duhovnaya muzyka v dokumentah i materialah* [Russian sacred music in documents and materials], vol. II, no. 2 *Sinodalnyj hor i uchilishche cerkovnogo peniya. Koncerty. Periodika. Programmy* [Synodal choir and school of church singing. Concerts. Periodicals. Programs], Yazyki slavyanskoj kultury, Moscow, Russia.
 7. Zakharova, O. I. (2011), “Golovanov Nikolay Semyonovich”, *Pravoslavnaya enciklopediya* [Orthodox Encyclopedia], no. XI, *Cerkovno-nauchnyj centr “Pravoslavnaya enciklopediya”*, Moscow, Russia, pp.707–708.
 8. Raku, M. (2014), *Muzykalnaya klassika v mifotvorchestve sovetskoj epohi: mekhanizmy “redukcii klassicheskogo naslediya”* [Musical classics in the myth-making of the Soviet era: mechanisms of “reduction of classical heritage”], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia.
 9. Khrennikov, T. N. (1954), *V buryu: Opera v 4-h dejstviiakh, 6-ti kartinah. Soch. 8* [Into the Storm: Opera in 4 acts, 6 paintings. Op. 8 / Libretto by A. Fayko and N. Virta; Arrangement for singing with F.-P. A. Efremenkova], Muzgiz, Moscow, USSR.
 10. Abramovsky, G. K., and Druskin, M. S. (1964), *100 oper: istoriya sozdaniya, syuzhet, muzyka* [100 operas: the history of creation, plot, music], Music, Moscow, USSR.
 11. Redepenning, D. (2008), *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik* [History of Russian and Soviet music], vol. II *Das 20 Jahrhundert* [The 20th Century], Laaber-Verlag, Laaber, Germany.
 12. Prokofiev, S. (1958), *Vojna i mir perelozhenie dlya peniya s fortepyano L. T. Atovmyana* [War and peace / arrangement for singing with piano by L. T. Atovmyan], Muzgiz, Moscow, USSR.
 13. Weil, P., and Genis, A. (1996), *60-e: Mir sovetskogo cheloveka* [60s: The world of the Soviet man], part 1 *Fundament utopii. V poiskah geroev* [The foundation of utopia. In search of heroes], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia.
 14. Pushkin, A. S. (1949), “Notes on the Russian history of the XVIII century”, *Polnoe sobranie sochinenij v 16 tomah* [The complete works in 16 volumes], vol. 11, Izdatelstvo Akademii nauk USSR, Moscow, Leningrad, USSR.
 15. Prokofiev, S. (1997), “Ivan the Terrible, manuscript film score, full score, Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg, Germany.
 16. Sergei Prokofiev (2000), “The complete music for the film ‘Ivan the Terrible’”, Glinka State Central Museum of Musical Culture, Moscow, and Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg, CD NI 5662/3, Nimbus Records Ltd.
 17. Karetnikov, N. (2020), *Temy s variaciyami* [Themes with variations], Izdatelstvo Ivana Limbaha, Saint Petersburg, Russia.
 18. Uspensky N. D. Samples of ancient Russian singing art. L.: Music, 1968. 354 p.
 19. Dubinets, E., and Mikaelyan, I., and Lyubimov, A., and Blazhkov, I., and Bojkov, V. (ed.) (2022), *Uzelki vremeni. Epoha Andrey Volkonskogo: vospominaniya, pisma, issledovaniya* [Knots of time. The Epoch of Andrei Volkonsky: memoirs, letters, research], Jaromír Hladík Press, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

С. И. Савенко — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания, профессор кафедры современной музыки Московской консерватории

Information about the author

S. I. Savenko — Doctor of Art History, Leading Research Fellow at the Music History Department of State Institut for Art Studies, Professor at the Contemporary Music Department of Moscow Tchaikovsky Conservatory

Статья поступила в редакцию 16.08.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 16.08.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 09.09.2024.