В. В. ПОНОМАРЁВ

ОЧЕРК ИСТОРИИ ПРАВОСЛАВНОГО БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ

 В ХРАМАХ СИБИРИ

© В. Пономарёв, 2011

Сибирь, вошедшая в состав Российского Государства в начале XVII века, не сразу стала полноправной участницей русской «церковной жизни», в которой к этому времени уже светились имена многих русских святых и подвижников, иконописцев и распевщиков. Связано это было с естественной причиной – адаптацией к новым условиям славян, осваивавших «дикий восток». Тормозило также сопротивление местных народов, иногда принимавшее отчаянный и жестокий характер. В результате, даже в крупных поселениях и первых сибирских городах в XVII веке храмы часто стояли «без пения», как об этом пишут сибирские летописи.

Начало регулярной церковной жизни в Сибири может быть отнесено только ко 2-й половине XVII века. Именно к этому периоду в основном относятся дошедшие до нас и хранящиеся в сибирских архивах древнейшие богослужебные книги, содержащие крюковую запись церковных распевов. Расшифрованные недавно доктором искусствоведения Ириной Ефимовой и изданные в 4-м выпуске серии «Православная музыка Сибири» в Красноярске в 2002 году, эти распевы дают представление о том, что могло звучать в сибирских храмах в XVII веке.

Однако, зазвучавший сегодня «голос сибирской церкви» XVII века не может быть назван «голосом правды». Во-первых, упомянутые богослужебные книги были привезены в Сибирь из европейских городов и отражали уже сложившуюся к этому времени в Европе традицию русского церковного пения не всегда адекватно воспроизводимую в Сибири, а во-вторых, атмосфера окружающего быта в которой пребывала православная церковь в Сибири, радикально отличалась от той атмосферы, которая окружала церковь в европейской части России.

В русской Европе в это время церковь обладала непререкаемым авторитетом и всеобъемлющим влиянием. Для Сибири же была характерна иная ситуация. Церковь в Сибири не обладала таким влиянием на жителей. Сибиряки не очень усердно посещали храмы, исполняли обряды и соблюдали нормы христианской жизни. В одной из назидательных притч, сочиненных сибирскими авторами этого времени нарисована такая сцена:

«Виде Пресвятая Богородица много людей, за ухи висящих.

— Что сии согрешима?

— Те, которые божественного пения не хотели слушать.

И прослезилась Пресвятая Богородица:

— Лучше не родиться, нежели такое согрешение иметь!»1

В XVIII веке ситуация в сибирском богослужебном пении была во многом аналогичной.

Новой чертой сибирской церковной жизни этого периода можно назвать открытие школ, и в первую очередь – школы в Тобольске усилиями митрополита Филофея (Лещинского). Эта школа прославилась не только качеством обучения, но и составом учебных дисциплин, в числе которых было и обучение церковному пению «по ноте».

Сибирские архивы свидетельствуют о том, что почти все, оказавшиеся в то время в Сибири профессиональные церковные музыканты, обучались на Украине, из чего можно сделать вывод о том, что в сибирских храмах XVIII века в обилии могло звучать церковное пение «украинской школы».

Появление и бурное развитие в Сибири форм светского бытового и публичного музицирования, музыка воинских оркестров, спектакли открывающихся в сибирских городах театров несколько отодвинули на задний план церковное пение и уменьшили его роль в музыкальном сознании сибиряков.

На фоне обозначенной выше ситуации – ослабленного по сравнению с Европой влияния церкви на быт и нравы сибирского населения – проявилась одна любопытная тенденция, отмеченная Т. А. Роменской в книге «История музыкальной культуры Сибири…». Суть её в том, что церковное пение, его так сказать реальное звучание, воспринимались сибиряками часто не в строгом догматическом значении, как часть богослужения, а эстетически, как собственно музыка. Возникновение этой тенденции проливает свет на многое из того, что мы могли наблюдать в сибирском церковном пении в XIX и XX веках.

XIX век по описаниям историков представляет пёструю картину, в которой можно найти богослужебное пение различных традиций и разного качества. Обычно в таком разговоре заходит речь о том, какие тогда исполнялись песнопения и каких авторов, однако нас в данном случае это интересует в меньшей степени.

В XIX веке стали широко распространяться нотные издания церковных песнопений, и мы можем говорить о наметившемся стремлении к сведéнию всего русского церковного пения к некоему единообразию. Особенно сильно эта тенденция проявилась во второй половине века, когда стали издаваться синодальные сборники «Всенощное бдение», «Литургия», «Постная триодь» и т. д. с приложением голосов. Регенту соборного хора ничего не требовалось, как только выписать эти ноты и работать с ними. На это накладывались личные музыкальные пристрастия регента, настоятеля собора или даже архиерея.

Следует заметить, что славянское население Сибири более чем наполовину состояло из украинских и белорусских переселенцев разных областей, почти все первые сибирские архиереи также были украинцами, и они либо везли с собой грамотных певчих, либо выписывали их из тех мест, где начиналось их служение. Приезжавшие затем архиереи, бывшие родом из российских губерний, также пытались организовать богослужебное пение «на свой манер». В результате возникали временные локальные традиции, которые потом причудливо смешивались со стилистикой, навязываемой песнопениями синодальных сборников.

Такая «полистилистика» отображена в «программках» торжественных богослужений, дошедших до нас, а сами песнопения в большинстве наличествуют в печатных изданиях, поэтому, повторим, всё это нас меньше интересует, ибо здесь для историка нет проблемы. Но к этому хочется добавить мысль, которая невоцерковлённому человеку может показаться странной, но всякий, постоянно бывающий в храме, ее поймёт.

Во время богослужения могут исполняться, оказавшись рядом, песнопения весьма не схожие по стилю. Например, «классицистские» сочинения Ф. Иванова или В. Старорусского рядом с лаврскими «степеннами» или гармонизациями знаменного распева, однако не это будет определять общий интонационный колорит службы, а способ пения стихир «на глас». Именно то, какие это гласы и как они поются, окрашивает всю службу.

Сибирский композитор, церковный регент и историк К. Туев, изучавший эту проблему, утверждает, что в Сибири XIX и начала XX века преобладал гласовый обиход, близкий по интонационному составу к московскому, но способ пения стихир был типично петербургским, что связано было, по мнению К. Туева, с большей «жизнеспособностью» традиций петербургской школы.

Такое, «оживлённое» исполнение стихир с ускорением на «читке» и фразирующими цезурами, можно было услышать в сибирских храмах и в течение всего XX века. Этот способ исполнения гласовых песнопений сложился в Петербурге под воздействием тенденции к большей концертности церковного пения, к большей «светскости» его звучания.

Тенденция эта была обусловлена близостью императорского двора и музыкой пышных светских мероприятий, проходивших в Петербурге. Известно, что музыку для этих мероприятий часто писали те же композиторы, которые создавали и богослужебные песнопения, и церковные «запричастные концерты». Таким образом, церковное пение в петербургских храмах имело большой «крен» в сторону «превращения его в музыку».

Возникнув в так называемых «неизменяемых песнопениях», т. е. песнопениях, текст которых повторялся без изменений на каждом богослужении и в «запричастных концертах», стремление к «музыкальному», т. е. драматургически выстроенному пропеванию молитвенного текста постепенно распространилось и на пение стихир. На наш взгляд, именно это стало главной причиной, по которой традиции петербургской школы церковного пения возобладали в Сибири.

Хочется напомнить о той тенденции, на которую указывала Т. А. Роменская: сибиряки более чем европейцы в целом воспринимали церковное пение эстетически, т. е. слышали в нём музыку, причиной чему был независимый характер жителей Сибири, отсутствие у них должной набожности и их «эпикурейские наклонности», о чем пишут все историки. Разумеется, всё это не могло не отразиться на формировании предпочтений в церковном пении.

Вместе с тем, резюмируя сказанное, хочется заметить, что описанные музыкальные процессы в Сибири протекали как бы в обратном порядке, и утвердившийся способ пропевания стихир распространился на «неизменяемые песнопения», но он сглаживал также стилистическую пестроту самих песнопений. В результате возникала «новая органика», и разностильность песнопений, звучащих рядом, «не резала ухо» также, как часто «не режет глаз» умозрительно обнаруженная архитектурная эклектика многих русских храмов. В пропетых же таким образом песнопениях, к какому бы направлению или школе они не относились, в большей мере раскрывалась их музыкально-эстетическая сторона.

Несколько слов о качестве сибирского церковного пения.

На протяжении всего описанного времени, это качество определялось грамотными музыкантами, которые либо приглашались в Сибирь для работы, либо оказывались там по иным причинам. Ещё упомянутый митрополит Филофей посылал прошение царю с просьбой разрешить петь в его хоре сосланным поднепровским украинцам. Эта ситуация так или иначе повторялась, и певчими (а часто и руководителями-наставниками церковных певчих, позднее – регентами) становились – уже без всяких прошений – ссыльные из Европы.

Таким образом, ни о каком стабильном качестве церковного пения в Сибири XVII, XVIII и даже начала XIX века говорить не приходится. Оно целиком зависело от того, имелись в данном месте «профессиональные кадры» певчих, или нет. «Стабилизация» профессионального уровня церковного пения наметилась лишь во второй половине XIX века. Судить об этом можно по сложности тех песнопений, которые стали звучать в сибирских храмах и по благожелательным отзывам современников.

Одной из причин такой «стабилизации» было открытие русских консерваторий. Их выпускников – из числа местных жителей и приезжих – становилось всё больше в сибирских городах. Однако и в это время подъём музыкальной жизни того или иного города и, соответственно, церковного пения в его храмах, обычно бывал связан с деятельностью приезжего ссыльного – если таким ссыльным был Ф. Мясников, или «вольнонаёмного» преподавателя, если таковым оказывался П. Иванов-Радкевич.

Ко 2-й половине XIX века относятся первые зафиксированные образцы церковных песнопений, созданных в Сибири. В основном это были «перетекстовки», когда под ноты одного песнопения подкладывался текст из другого и, соответственно, несколько изменялась ритмическая просодия.

Малоинтересными были и сочинённые песнопения, в которых не всегда значилось имя автора. Партитуры эти выдержаны в так называемом «общецерковном» стиле, а всё это вкупе делалось с единственной целью – заполнить имеющиеся пробелы обихода. Подобное делали регенты по всей России, и сибиряки здесь не были оригинальны.

Заметный качественный скачок произошел в сибирском церковном пении на рубеже XIX–XX веков. Он был связан с развернувшейся в этот период деятельностью Ф. Мясникова и А. Анохина в Томске и других городах, И. Степанова в Чите и Владивостоке и П. Иванова-Радкевича в Красноярске.

Все перечисленные музыканты – профессионалы с отличной выучкой и крупные церковные композиторы. Их песнопения (за исключением сочинений А. Анохина) печатались в Москве и Санкт-Петербурге, о чём есть свидетельства в изданных сегодня нотографических справочниках.

Разными путями оказались они в Сибири, а в их биографиях много белых пятен. Все четверо служили церковными регентами, но только о двоих – А. Анохине и П. Иванове-Радкевиче известно, что они получили профессиональное регентское образование в Придворной Певческой Капелле. О том, где учились Ф. Мясников и И. Степанов мы ничего не знаем, но в нотографическом справочнике Е. Левашова зафиксировано пятнадцать изданных песнопений И. Степанова и тридцать шесть Ф. Мясникова.

Менее всего у нас сведений о церковно-музыкальной деятельности А. Анохина. Историкам музыки советского периода он известен как фольклорист и этнограф, а следы его деятельности обнаруживаются на Алтае и в Бурятии. Работа же Анохина-регента протекала (а возможно, только начиналась) в Томске. Есть описание очевидцев, как уничтожался церковный архив там, где служил Анохин. Комиссары выбрасывали церковные книги и прочие бумаги во двор на землю, а присутствующие боялись к ним приблизиться, ибо за этим могла последовать немедленная смерть.

Сведений о том, были ли эти бумаги, в конце концов, уничтожены, или что-то сохранилось, а также о том, были ли среди этих бумаг рукописи Анохина, у нас нет. По отдельным, случайно сохранившимся в церковных библиотеках страницам его песнопений, невозможно судить о стиле этого композитора. Всё, что нам сегодня известно, – это свидетельства о высоком профессиональном уровне его регентской работы и о значительном количестве написанных им песнопений. Увы, ни одно из них не было издано, зато известны многочисленные обработки бурятских, алтайских и других народных мелодий, сделанные А. Анохиным, в том числе и для симфонического оркестра. Среди них есть даже записанные на пластинку в советское время.

Весьма скупы сведения о жизни и деятельности Ф. Мясникова, однако сохранились партитуры изданных и неизданных его песнопений.

Этот талантливый московский композитор работал в Томске и некоторое время в Красноярске в начале XX века. По некоторым данным, его пребывание в Сибири было обусловлено ссылкой. Мясникова можно отнести к числу самых известных церковных композиторов, а его «Песнь Пресвятой Богородицы» («Величит душа…») можно услышать в самых отдалённых точках России, на клиросах самых маленьких храмов.

По популярности с такими песнопениями Ф. Мясникова как упомянутая «Песнь Пресвятой Богородицы» и «Святый Боже» могут соперничать, пожалуй, лишь песнопения А. Архангельского.

Выразительными лирическими мелодиями полны все партитуры этого композитора, а обязательное присутствие мелодической темы, – причём, не всегда в верхнем голосе – можно назвать индивидуальной особенностью его стиля. Другим, легко узнаваемым компонентом его сочинений, является гармония. В простые гармонические сочетания он может неожиданно вставить характерный, иногда альтерированный аккорд, в результате песнопение приобретает неповторимый облик и надолго запоминается. Кроме названных особенностей, характерной чертой его музыки являются также внезапные скачки на широкий интервал, звучащие как вздохи. Такие скачки могут возникнуть в любом голосе, усиливая лирическое настроение, пронизывающее почти все партитуры этого замечательного композитора.

Помимо тридцати шести изданных сочинений Ф. Мясникова, в церковных библиотеках сибирских храмов по сей день обнаруживаются рукописи неизданных его песнопений.

Никаких конкретных сведений о И. Степанове у нас нет. Невозможно даже утверждать, тот ли это Степанов, о котором в начале ХХ века писали дальневосточные газеты как о руководителе известного казачьего хора. Период так называемого «становления советской власти на Дальнем Востоке» многое смешал, а многое просто стер в истории.

Судить о музыке этого композитора можно по изданным его партитурам. Некоторые из них посвящены Владивостокскому архиерейскому хору. В этих партитурах Степанов предстает как грамотный музыкант и хороший композитор, а их издание в Москве у Юргенсона и ряд других косвенных данных свидетельствует о том, что И. Степанов мог учиться в Москве.

Жизнь, творчество и общественная деятельность П. Иванова-Радкевича (1878-1942) сегодня хорошо описаны. Этому композитору повезло больше всех, и мы не только знаем, где и как он жил, что и для кого писал, но имеем практически все его сочинения – и изданные и неизданные.

Детство П. Иванова-Радкевича прошло в Петербурге, в «пансионате» А. Фатеева, известного петербургского церковно-музыкального деятеля, композитора и редактора церковно-певческих сборников, на дочери которого он впоследствии женился.

Сразу по окончании с отличием Придворной Певческой Капеллы в 1897 году, П. Иванов-Радкевич приехал в Красноярск «вольнонаёмным» преподавателем музыки и пения в Учительскую Семинарию, и провёл в этом городе свои лучшие годы. Здесь же были написаны почти все его сочинения – церковные песнопения, романсы и песни, а также детская опера «Царевна – Земляничка», являющаяся едва ли не первой русской детской оперой.

Неуёмная энергия этого человека постоянно побуждала к расширению сферы деятельности, и Иванов-Радкевич то объединял вместе хоры Учительской Семинарии и Женской Гимназии, то создавал оркестр, который аккомпанировал в его опере и готовил самостоятельные программы. Регентом он служил в маленькой гарнизонной церкви, и на вопрос, почему музыкант такого уровня не руководил крупным соборным хором, дают ответ автобиографические записки его сына, А. П. Иванова-Радкевича.

В них можно прочесть, что иногда к ним заходил соборный регент Ф. Мясников… Хочется сделать акцент на этом факте: два крупных церковных композитора в определенный период своей жизни жили в одном городе, и этим городом был Красноярск. Их деятельность, их творчество, разумеется, оставили заметные следы в культуре этого города.

После установления советской власти в Красноярске П. Иванов-Радкевич остался таким же энергичным деятелем и добился разрешения властей на открытие в Красноярске Народной Консерватории, ставшей первым крупным музыкальным учебным заведением в Сибири советского периода. Ныне она известна как Красноярский колледж искусств им. П. Иванова Радкевича. О том, как велось преподавание в Красноярской Народной Консерватории можно судить по тому, что в числе ее преподавателей был прославленный певец П. Словцов, а в числе учебных дисциплин значилась даже композиция.

В 1922 году П. Иванов-Радкевич переехал из Красноярска в Москву, чтобы дать образование своим сыновьям. Имея к этому времени плохое здоровье, он уже почти не сочинял. Двадцать одно песнопение П. Иванова-Радкевича было издано Юргенсоном в Москве, кроме того, в 1902 году там же была издана его трехголосная «Литургия», представляющая собой обработку обиходных напевов для нужд сельских школ, в которых обучают церковному пению. Помимо названных песнопений, в сибирских архивах (в Томске и Красноярске) были найдены неизданные прежде «Во царствии Твоем» и «Рождественские ирмосы» П. Иванова-Радкевича, сохранилось также несколько его песнопений московского периода жизни, являющихся обработками обиходных мелодий.

Многое можно было бы сказать о музыке этого композитора, но остановимся на главном, и это главное вновь будет касаться особенностей московской и петербургской школ церковного пения. Как уже было сказано, особенности эти почти не выявляются на интонационном уровне в музыке «неизменяемых песнопений», их можно обнаружить в способе исполнения этих песнопений, связанном со способом пения стихир. Вместе с тем, у некоторых московских композиторов в некоторых песнопениях эти черты всё же продиктовали специфику построения формы и характер самой музыки.

В качестве примера можно назвать известную «Херувимскую» соль минор П. Чеснокова («Софрониевскую»). Глядя на эту партитуру можно безошибочно сказать, что её написал именно московский автор, ибо в ней:

А. выдержан спокойный характер музыки от начала и до конца. Темп «Яко да Царя» не меняется, а все разделы соединены выдержанным звуком у басов, в результате возникает ощущение пения на «цепном дыхании»;

Б. нет больших динамических «подъёмов» и «спадов», кульминаций, фразирующих замедлений, ускорений и остановок;

В. нет элементов, которые можно было бы назвать «интонационными украшениями» в чистом виде.2

О песнопениях петербургских композиторов ничего подобного сказать нельзя. Ни у одного из композиторов, живших в самом Петербурге, нет ни одного песнопения, в котором таким же образом можно выявить отличительные черты, присутствующие в комплексе. Эти черты либо рассредоточены по разным партитурам, либо определяются как тенденция. Но повторим, такого композитора не было в самом Петербурге.

Есть основания полагать, что таким композитором может быть назван П. Иванов-Радкевич.

Заглянем в одну из его партитур, в песнопение «Во царствии Твоем». Эта партитура зрелого периода творчества П. Иванова-Радкевича. Она не была издана, из чего можно сделать вывод о её позднейшем происхождении.

В качестве текста песнопения взята Нагорная проповедь Христа, в которой перечисляются так называемые «заповеди блаженства». Обычно, песнопение «Во царствии Твоем» пишется в куплетной форме с повторением одного музыкального материала. П. Иванов-Радкевич поместил этот молитвенный текст в музыкальную форму, напоминающую свободные вариации на две темы с обрамлением.

Отличные по материалу от самих «заповедей», основной тональностью которых является до минор, вступление и заключение («Во царствии…» и «Радуйтеся…») изложены в ми бемоль мажоре. Вступительный раздел отличается также по темпу и характеру. У автора стоят обозначения «Медленно», а затем «Оживлённо». Всё развитие приводит к кульминации, небольшое diminuendo после которой оттеняет заключение, звучащее громко и в мажоре. Партитура песнопения изобилует многочисленными мелкими crescendi и diminuendi, а в построении фактуры композитор использует голосоведение с удвоениями и периодически возникающими параллелизмами у различных групп хора – в сексту, дециму и т. п.

В этом песнопении, кроме названных приемов, используется еще и «драматургия фактуры», когда выключая отдельные группы хора, композитор «оттеняет» следующие затем хоровые «тутти». Обобщая наблюдения, сделанные при знакомстве с партитурой «Во царствии Твоем» П. Иванова-Радкевича, можно вывести ряд черт, позволяющих обозначить его как характерного петербургского композитора:

А. в песнопении есть своя музыкальная форма и драматургия развития, прямо не зависящие от текста;

Б. партитура содержит многочисленные crescendi и diminuendi, замедления и остановки, смены темпа, характера и т. п.;

В. некоторые приёмы изложения можно назвать чисто колористическими и не несущими смысловой нагрузки, связанной с раскрытием содержания текста. К сказанному можно добавить, что в характере музыки песнопений П. Иванова-Радкевича ощущается гимническая торжественность, которую хочется назвать «петербургской торжественностью» и которая, вкупе с названными чертами, создает неповторимый стиль, позволяющий безошибочно узнавать сочинения этого автора.

Повторим, П. Иванов-Радкевич является единственным церковным композитором, в музыке которого всё перечисленное можно найти в комплексе и не в одном песнопении, а практически во всех его партитурах зрелого периода его творчества. Всё это можно назвать «парадоксом Иванова-Радкевича», написавшего почти все свои партитуры в Красноярске и которого сибиряки считают своим, высоко ценя его как музыканта и общественного деятеля.

Трудно говорить о советском периоде в сибирском церковном пении. Перед Великой Отечественной Войной в Сибири – как и по всей России – было разрушено более половины храмов, особенно в крупных городах. В Красноярске, например, был взорван прекраснейшей архитектуры Богородице-Рождественский собор (одним из архитекторов, создававших его, был К. Тон).

Соответственно, распадались хоры, уничтожались церковные библиотеки, а если и происходило что-то достойное внимания в церковном пении – крайне редко об этом сохранялись сведения. Из регентов и хормейстеров этого времени можно выделить С. Абаянцева, совмещавшего – пока это было возможно – регентскую работу и преподавание в Народной Консерватории, и Н. Озерова, крупного московского хормейстера и композитора, отбывавшего в Красноярске ссылку в конце 20-х годов.

Большей частью, информация о событиях того времени дошла до нас со слов очевидцев. Самым «прискорбным результатом» этого периода развития церковного пения в Сибири можно считать тот факт, что оставалось все меньше и меньше живых носителей традиций, у которых могли учиться молодые. Такая ситуация сложилась по всей России, но Сибири повезло…

В 40-е и 50-е годы стали переезжать в СССР русские харбинцы. В основном, это были люди, выросшие уже в советское время, но не в Советской России. Они были воспитаны вне атеизма и различных форм «идеологического прессинга». Часто среди них оказывались весьма образованные люди, так как в Харбине все это время продолжали функционировать учебные заведения, созданные в свое время специально для русских, в частности, – Первая Высшая Харбинская музыкальная школа, уровень профессионального обучения в которой примерно соответствовал уровню нынешних музыкальных училищ.

К сказанному следует добавить, что у всех этих людей в гимназиях преподавался Закон Божий, а в харбинских храмах, которые они могли свободно посещать, звучало богослужебное пение достаточно высокого уровня. Есть воспоминания очевидцев о том, как соперничали между собой эти храмы, привлекая прихожан. Например, накануне больших праздников, на дверях харбинских храмов можно было прочесть объявления о том, что во время торжественного богослужения в праздник будет исполнена целиком Всенощная Архангельского или Литургия Чайковского. Из этого мы можем сделать вывод, насколько были «избалованы» хорошим церковным пением русские харбинцы в первой половине ХХ века.

Их переезд в СССР был обусловлен, во-первых, большими симпатиями к Советскому Союзу, поставившему точку в борьбе с фашизмом. Симпатии эти ощущались во всех странах, через которые прошла война, и которые были близки к фронтам военных действий на Западе и на Востоке. Во-вторых, русским харбинцам было сделано конкретное предложение: возвращайтесь. Однако это возвращение порой несло большие разочарования. Приехавшим из Харбина не разрешалось жить в столице и вообще в европейской части страны, и они оставались в сибирских городах, ощущая по отношению к себе некоторую дискриминацию, но бывало хуже.

В начале 50-х годов из Харбина приехали два талантливых музыканта – Сергей Савватеев и Михаил Алтабасов, оба были выпускниками упомянутой Первой Высшей Харбинской музыкальной школы и к этому времени практикующими церковными регентами. Оба были сыновьями белоказачьих офицеров, расстрелянных в 1919 году, семьи которых спаслись бегством в Харбин. Ни один, ни другой не высказывали никаких претензий к советскому строю, однако, М. Алтабасов сразу был отправлен в лагеря ГУЛАГа, а С. Савватеев послан в ссылку в Казахстан, где начиналась советская целинная эпопея.

Впоследствии, эти талантливые композиторы и регенты служили в различных городах Сибири – в Томске, Красноярске, Минусинске, Абакане и др., попутно работая преподавателями музыки. В общении с ними многому научились молодые сибирские церковные певчие и регенты, в частности – автор этих строк, лично общавшийся с С. Савватеевым. Сами же эти музыканты оказались живой «связующей нитью», позволившей сохранить крупицы из того богатства, которое накопило русское церковное пение к началу ХХ века.

Интересны песнопения обоих названных композиторов. В них присутствует ощущение связи с традициями русского церковного пения, но нет явно выраженных признаков, ни московской, ни петербургской школ, ни каких-либо других устоявшихся православно-канонических систем.

Хочется остановиться на песнопениях М. Алтабасова, безусловно, весьма одарённого композитора. В основном они минорны и иногда в их эмоциональном строе ощущается трагический оттенок. В некоторых партитурах М. Алтабасова обнаруживаются интересные и необычные для православных песнопений приёмы формообразования.

Например, в песнопении «Блажен муж», написанном в ре миноре, текст псалмов первой кафизмы – от стиха к стиху – имеет взаимосвязанное сквозное музыкальное развитие, а припевы «Аллилуйя» повторяют один музыкальный материал с вариантами, причём соединяются два принципа варьирования – фактурный и гармонический. В каждом припеве «мелодизируют» два голоса, но всякий раз это другая пара. Первые два припева изложены в ре миноре, третий – в соль миноре, четвертый – в ля мажоре, наконец, в последнем припеве, заканчивающем песнопение и являющемся кульминацией, используется наложение гармонии двойной доминанты на выдержанный доминантовый бас.

Не менее интересен «Единородный Сыне» Алтабасова. В этой, интонационно и гармонически более простой партитуре, использован приём, создающий «эффект эха» с двукратными и даже троекратными повторами варьированных фраз.

Песнопений С. Савватеева сохранилось больше. Они проще по музыкальному языку и построению и, как правило, содержат лирические романсовые мелодии-темы. Некоторые из них, например, «Шестопсалмие» и «Благословлю Господа на всякое время» очень популярны и часто поются в сибирских храмах.

Все найденные песнопения М. Алтабасова и С. Савватеева изданы сейчас в нотных сборниках «Церковные песнопения сибирских композиторов» (серия «Православная музыка Сибири»).

Можно назвать и другие имена сибирских церковных регентов, бывших харбинцев. Это, в частности, Ю. Павлючек, служивший регентом в Новосибирске в 50-60 годы. Он не был композитором, но его работу можно оценивать как высокопрофессиональную хормейстерскую работу.

Хочу добавить один штрих к ситуации. В 1956 году в Новосибирске была открыта консерватория. Ю. Павлючек решил получить высшее хормейстерское образование и даже сдал вступительные экзамены. Однако, после того как стало известно что он служит в церкви – ему немедленно предложили забрать документы.

Деятельность других сибирских регентов послевоенного периода, которые часто становились и местными церковными композиторами, гораздо менее интересна. Это, как правило, были малограмотные музыканты, которые не боялись работать в церкви в годы воинствующего атеизма только потому, что им уже нечего было терять. Их хоры звучали плохо, а их сочинения были совершенно невыразительны. Даже переписанные ими ноты часто изобиловали ошибками и несуразицами. Автору этих строк много раз приходилось редактировать и исправлять такие партитуры, поскольку других просто не было.

Рубежным стал 1988 год, год празднования 1000-летия Крещения Руси, по сути, обозначивший конец эпохи атеизма в нашей стране. Люди потоком устремились в храмы, и этот поток не могли удержать уже никакие запугивания и угрозы. Среди этих людей было много грамотных музыкантов, становящихся церковными певчими и регентами.

Естественно, в этот период возросло качество пения церковных хоров, а в открывающихся приходах и духовных учебных заведениях стали создаваться новые певческие коллективы, деятельность и значение которых часто выходили за рамки функциональной работы.

К таким коллективам можно отнести, например, хор Новокузнецкого Духовного училища, созданный С. Толстокулаковым, хор томского Свято-Троицкого храма под управлением Л. Жбановой, смешанный хоровой ансамбль храма Александра Невского (регент Н. Воронкова) и мужской ансамбль Покровского храма (рук. свящ. А. Сметанников) г. Новосибирска, хор Покровского Кафедрального собора (регент В. Рязанов) и хоровой ансамбль Благовещенского храма (регент А. Веришко) г. Красноярска и др.

К ним можно добавить вновь созданные концертные хоры, главным направлением деятельности которых стало русское православное церковное пение. Это, например, Красноярский Камерный хор (рук. В. Рязанов), Ансамбль солистов, позднее – камерный хор «Тебе поем» (рук. К. Якобсон) и Детско-Юношеский Духовный хор «София» (рук. О. Русакова). Последние два коллектива также были созданы в Красноярске.

Увы, многие из перечисленных хоров сегодня уже не существуют, но их вклад в развитие сибирского церковного пения постатеистического времени значителен.

Самым впечатляющим фактом последнего периода истории православного церковного пения в Сибири стал необычайный всплеск церковно-певческого творчества в Красноярске.

Желание сочинять церковные песнопения проявилось и у профессиональных красноярских композиторов, и у самодеятельных авторов и композиторов-песенников, и у церковных регентов-хормейстеров, и у музыкально грамотных священнослужителей. Вот неполный список авторов, чьи песнопения можно услышать и в красноярских храмах, и в концертных программах светских хоров: Ф. Веселков, А. Масленников, Г. Шахраманян, А. Ридкоус, О. Проститов, В. Пономарёв, Э. Маркаич, Д. Васянович, К. Русяев, Е. Чихачёв, С. Пучинин, С. Анисимов, А. Веришко, А. Яковлев, А. Михель, Т. Блинова.

Помимо названных авторов, желанием сочинять церковные песнопения «заразились», будучи студентами Красноярской Академии музыки, кемеровчанин К. Туев и братчанка А. Огнёва.

Лучшие из этих песнопений были изданы в упомянутых сборниках «Церковные песнопения сибирских композиторов», а позже запечатлелись на нескольких компакт-дисках.

Красноярск был, разумеется, не единственным сибирским городом, в котором стали появляться новые церковные песнопения, но такого обилия не было нигде. Однако перечислим факты.

Хронологически первыми сочинениями в списке современных сибирских церковных песнопений должны быть названы «Два мотета» новосибирского композитора А. Мурова (1928-1996), возникшие в начале 80-х годов и написанные для русского хора Николая Качанова в Нью-Йорке. В качестве текста для них композитор взял два евангельских фрагмента в современном русском переводе («Отче, прости им...» и «Блаженны изгнанные за правду»), поэтому эти партитуры не могут быть названы песнопениями в строгом смысле слова. Вместе с тем, в музыке «мотетов» композитору – уже в те годы, когда вся российская музыка еще не имела опыта современного церковного песнотворчества – удалось воссоздать атмосферу православной молитвенности, поэтому церковные регенты сразу обратили внимание на эти партитуры и стали пытаться вводить их в обиход.

Поскольку главным препятствием был русский текст, некоторые регенты – в частности, А. Веришко в Красноярске – перетекстовывали отдельные фразы текста на церковно-славянском, немного изменяя просодию, другие же – например Л. Жбанова в Томске – исполняли это сочинение без изменений в качествe запричастного концерта.

Нужно сказать, что интерес к мотетам Мурова был обусловлен не только тем, что они стали первыми сибирскими церковными песнопениями нового времени, но, в первую очередь, конечно, художественными достоинствами самой музыки. Впоследствии, Аскольд Муров написал еще немало «настоящих» песнопений, изданных и звучащих сегодня в храмах и на концертной эстраде.

Помимо Мурова, в Новосибирске в 90-е годы церковные песнопения писали Е. Бабаева, И. Сальникова и И. Гирунян. В других городах Сибири также стали появляться «песнотворцы»: в Омске – Ю. Орлов; в Новокузнецке – С. Толстокулаков; в Кемерово – Н. Зданевич, Д. Ганин, К. Туев; в Томске – А. Верхановский (Никольский), Л. Жбанова, М. Плотникова; в Братске – А. Огнёва.

Есть информация о попытках создания оригинальных церковных песнопений в других сибирских городах. Лучшие из песнопений названных авторов также были опубликованы в сборниках «ЦПСК», Красноярск же заслуживает отдельного разговора.

Когда перед нами встал вопрос о причинах необычайного духовного подъема, проявившегося у красноярских музыкантов, первая мысль была о том, что это прорастают зерна, посеянные Ф. Мясниковым и, особенно, П. Ивановым-Радкевичем. Среди старшего поколения красноярцев до самого недавнего времени можно было встретить людей, лично знавших и хорошо помнивших П. Иванова-Радкевича, поддерживавших переписку с его родственниками. Нельзя не сказать также о влиянии русских харбинцев, которых по сей день немало в Красноярске, причём не только среди простых прихожан храмов, но и среди преподавателей и профессоров красноярских ВУЗов, Академии Музыки и Театра и Училища искусств.

Напомним, некоторое время в Красноярске жили и работали С. Савватеев и М. Алтабасов. Наконец, еще одной причиной этого явления можно назвать официальное благословение на исполнение песнопений современных авторов. Это благословение дал архиепископ Красноярский и Енисейский Антоний после того, как прослушал несколько песнопений и высказал свои замечания. Вот дословный текст его резолюции:

«Благословляю, изучая классику церковных песнопений прошлого, не пренебрегать и новыми произведениями, которые отвечают требованиям церковных канонов и выдержаны в духе православных традиций.

Архиепископ Антоний»

Этот прогрессивный шаг красноярского архипастыря, безусловно, стал дополнительным стимулом к творчеству для всех красноярских композиторов.

В заключение этого очерка хотелось бы сделать ряд выводов:

1. православное богослужебное пение в Сибири имело свои особенности, повлиявшие во многом и на выбор путей его развития;

2. процессы, происходившие в сибирском церковном пении, не копировали буквально всё происходившее в это же время в русской Европе, иногда эти процессы имели сугубо индивидуальный характер;

3. накопления, сделанные православным богослужебным пением в Сибири, делают возможным прогнозирование возникновения сибирской школы церковного пения.3

В настоящий момент можно говорить о том, что церковное песнотворчество сибирских авторов заняло достойное место в современной российской хоровой музыке, а сибирские песнопения – и наших современников, и композиторов прошлого – звучат в храмах за богослужением и в концертных выступлениях лучших хоровых коллективов, входят в гастрольные программы и записываются на компакт-диски. Профессиональный уровень сибирских церковных хоров позволяет им исполнять песнопения любой сложности, а регентам составлять программы песнопений для богослужений не только в соответствии с каноническими требованиями, но и находить соответствие с архитектурой храма, его акустикой и т. п. Этому способствует не только исполнительский уровень коллективов, но и местный музыкальный материал.

К последнему хочется добавить, что церковными регентами в Сибири сегодня часто становятся профессиональные музыканты самого высокого уровня – композиторы, известные хормейстеры, преподаватели музыкальных ВУЗов. Быть соборным регентом для сибирских музыкантов стало честью. Разумеется, сказанное не означает, что все это в равной степени представлено в каждом сибирском городе, но в любом из них в соборе за богослужением можно сегодня услышать хор, достойный хорошего концертного зала.

Данный очерк – скромная попытка рассмотреть одну сферу музыкальной жизни региона, бывшую долгое время «белым пятном» в силу идеологических запретов. Остается добавить, что за констатацией фактов сегодня приходит время осмысления всего произошедшего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Л. Калтат. Павел Иванов-Радкевич / Монографический очерк — Москва, 1947.

2. Н. Кяарманн. П. Иванов-Радкевич // Енисейская энциклопедия — Красноярск, 1998 — с. 227.

3. В. Пономарев. Сергей Савватеев // Енисейская энциклопедия — Красноярск, 1998 — с. 535.

4. В. Пономарев. Несколько страниц истории церковного пения в Сибири // Суриковские чтения: научно-практическая конференция. Тезисы — Красноярск, 2002 — с. 60-63.

5. В. Пономарев. Боголюбивые песнотворцы сибирской земли // Журнал красноярско-енисейской епархии № 1 — Красноярск, 2000 — с. 80-83.

6. В. Пономарев. Распев и партес. Рассуждения композитора и регента // Журнал красноярско-енисейской епархии № 3 — Красноярск, 2002 — с. 81-83.

7. В. Пономарев. От редактора-составителя // Церковные песнопения сибирских композиторов, вып. 1 — Красноярск, 1999 — с. 3-9.

8. В. Пономарев. Церковные регенты, хоровые дирижеры и хоры Красноярска // Рождественские чтения в Красноярске: сборник статей — Красноярск: Православный фонд, 2006.

9. Г. Пономарева. Вступительная статья // Церковные песнопения сибирских композиторов, вып. 2 — Красноярск, 2001 — с. 3-7.

10. Г. Пономарева. Воспойте Господеви песнь нову, яко дивна сотвори Господь (пс. 97, 1) / Очерк российского церковно-певческого творчества последних десятилетий // Журнал красноярско-енисейской епархии № 2 — Красноярск, 2002 — с. 61-65.

11. К. Туев. От редактора-составителя // Церковные песнопения сибирских композиторов, вып. 3 — Красноярск, 2002 — с. 3-10.

12. К. Туев. Церковные песнопения сибирских композиторов и репертуарные проблемы современного клироса // Журнал красноярско-енисейской епархии № 3 — Красноярск, 2002 — с. 74-80.

13. Т. А. Роменская. История музыкальной культуры Сибири от походов Ермака до Крестьянской Реформы 1861 года — Томск: Изд-во Томского Университета, 1992.

14. Летописи сибирские / Сост. и общая редакция Е. И. Дергачевой-Скоп — Новосибирск: Новосибирское книжное изд-во, 1991.

15. Е. Левашов. Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова: 1825-1917. Нотография.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Цитата по книге: Т. А. Роменская. История музыкальной культуры Сибири от походов Ермака до крестьянской реформы 1861 года — Томск: Изд-во Томского Университета, 1992 — с. 21

2 Все эти черты характерны для исполнения стихир по московской традиции. Они всегда поются в едином спокойном темпе, без ускорений и замедлений на «читке», без динамических кульминаций и фразирующих цезур, на «цепном дыхании» до последнего стиха.

3 Первым эту мысль высказал К. Туев в одной из своих статей о сибирском церковном пении.

© «Академическая музыка Сибири», оформление, редакция, 2011