



А. В. ЛАПЕНКО

*Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова*

УДК 783.035 (47+57)

ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ЦИКЛЫ РАХМАНИНОВА В СВЕТЕ ЦЕРКОВНОЙ ТРАДИЦИИ

Произведения С. В. Рахманинова на канонические церковные тексты — «Литургия святого Иоанна Златоуста» (1910) и «Всенощное бдение» (1915) постоянно вызывают полемику относительно исполнительской трактовки. Главный вопрос связан с определением жанровой природы названных сочинений: соответствуют ли рахманиновские песнопения духу и форме православного богослужения или они предназначены исключительно для концертного зала? Вопрос можно поставить и по-другому: соответствует ли звуковая ткань этих сочинений в большей степени жанру светской концертной композиции или подобные музыкальные средства скорее свойственны стилистике православного богослужения? В данной статье, однако, избран другой, не менее важный ракурс — музыкальный текст, разомкнутый историко-культурной интерпретацией. Восприятие различными кругами общества и поколениями содержания и музыкально-языковой стилистики «Литургии» и «Всенощной», по существу, позволяет рассмотреть соотношение светской и церковной традиций в российской культуре прошедшего столетия, о метаморфозах восприятия православного богослужебного пения в контексте развития светской музыки.

Первые исполнения богослужебных песнопений Рахманинова в начале XX века обозначили определённую жанрово-стилевую установку и «адрес» — концертную среду, однако при участии специализированного церковного хорового коллектива. Созданные по своеобразному «творческому» заказу ректора Московского Синодального училища С. В. Смоленского, эти сочинения исполнялись хором училища под управ-

лением Н. М. Данилина в светских концертных залах. Профессиональная подготовка хора, специально обучающегося церковному пению, была естественным гарантом адекватного содержательного воплощения. Непосредственно в церковную службу они при жизни композитора не включались. Здесь сыграли свою роль исторические обстоятельства: война, революция, эмиграция Рахманинова.

После окончания второй мировой войны судьба этих литургических песнопений оказалась не намного счастливее. Советская идеология вытеснила их с концертной эстрады, но они не звучали и в церкви¹. Отказ последней от включения в службу рахманиновских песнопений сегодня нередко преподносится в мотивации несоответствия этой музыки церковному уставу. Главным аргументом против Рахманинова в самом общем плане является позиция многих служителей церкви, отрицающих саму возможность многоголосной «гармонизации» древних напевов. Однако этот вопрос остаётся актуальным и для священников, не столь категорично настроенных на древнее одноголосие в силу известных требований, предъявляемых к церковному пению в целом. Музыка в церкви, без сомнения, должна соответствовать эмоционально-психологическому модусу службы, её особому духу и смыслу.

Данное соответствие, как известно, в очень большой мере зависит от хора и регента — их профессиональной культуры, умений, исполнительской стилистики. В наши дни, когда певцами и руководителями многих церковных хоров являются студенты и выпускники светских учебных заведений, эта

проблема приобретает особую остроту. Как отмечал на Московском певческом семинаре в 1999 году М. Ващенко, «хор и регент *не должны исключать себя из числа молящихся* [курсив мой. — А. Л.]. Они обязаны разумно понять песнопение, проникнуться его содержанием и передать его во всеуслышание так, чтобы все присутствующие в храме могли настроиться на молитву» [2]. Отметим, что заведующий Регентским отделением при Санкт-Петербургской Духовной Академии не намерен обвинять саму музыку: «А если у нас ещё существуют хоры, далёкие от правильного понимания своего предназначения, то в этом виновна не сама система (монодия или партес), а отсутствие церковности в его исполнителях. Наша задача найти пути к воцерковлению таких хоров, а, главное, их руководителей» [там же].

Распространённым требованием церкви к характеру песнопения в богослужении является отрешённость, минимальная вариантность церковного пения — чтобы не вызывать у молящихся иных чувств, кроме тех, которым надлежит быть в молитве. Многие церковнослужители не замечают известной «монотонности» в привычных, всегда повторяющихся песнопениях, и решительно отвергают и даже осуждают самодовлеющую красоту в такого рода жанрах. Протоиерей Анатолий Правдолюбов в своих знаменитых «Беседах о музыке» провозглашает: «Строго говоря, даже и духовную, даже и церковную песнь иной раз надо петь, а иной раз и заменить либо молчаливой внутренней молитвой, либо монотонным, хотя и чётким чтением» [8]. Перенесение психологического акцента в восприятии паствы с молитвы на эстетическое наслаждение церковь не допускает и не может допустить. Не удивительно поэтому, что сочинения Рахманинова — замечательной красоты, ярко выраженного интонационного богатства, изысканной хоровой фактуры — противоречат такой установке на богослужебный музыкальный текст. В особенности это относится к «Всенощному бдению», признанному его вдохновителем, руководителем хора Московского синодального училища А. Кастальским высшим достижением русских композиторов в церковной музыке, «венцом московской композиторской школы»².

Упрёки в красоте, восторженном отношении к творениям «светских» композиторов — одна из самых распространённых причин отклонения литургических циклов Рахманинова от церковной практики. Хотя нельзя не упомянуть, что в последнее время всё чаще раздаются и бесхитростные утверждения о том, что эти хоровые композиции просто очень трудны, и что

исполнение их силами обычных церковных хоров совершенно нереально. В единичных случаях церковь сегодня осуществляет службу с песнопениями Рахманинова — но только тогда, когда есть сложившийся серьёзный хоровой коллектив, руководимый высоко профессиональным регентом. Так, эта традиция ежегодно поддерживается хором под управлением А. Пузакова в храме Святителя Николая при Третьяковской галерее. В 2001 году в университетском храме Св. мученицы Татьяны на торжественном богослужении в день памяти св. Филарета Песнопения Всенощного бдения прозвучали полностью. Заметим, что такие службы привлекают значительное количество народа именно возможностью услышать выдающееся творение отечественной музыки (социально-психологические установки при этом приближаются к восприятию концерта, хотя и особо одухотворёного, исполненного необыденных эмоций).

Светская практика исполнения литургических песнопений С. В. Рахманинова, в свою очередь, вольно или невольно подпадает под влияние деклараций священнослужителей. В наши дни их объясняет не просто свобода церкви в обществе и её влияние на общественное мнение, но и своеобразный социально-психологический маятник, качнувшийся в обратную сторону от «запретного плода». Сегодня мы можем говорить не просто о легализации церкви в перестроенной России, но о возрастании её авторитета у самых разных слоёв россиян³. В своих public relations — в печатных СМИ, специальных беседах и передачах на телевидении, на множестве красочных и подробных сайтов в интернете — церковь сегодня располагает огромными возможностями пропаганды своих принципов, рассчитывая на внимание широчайших кругов слушателей (и не только воцерковленных). Требования к воспроизведению церковной музыки становятся в этих условиях достаточно жёсткими, настраивая исполнителей на соблюдение соответствующих стандартов в исполнении литургических песнопений и в светской среде.

Один из характерных примеров — рецензия на концертное исполнение «Литургии св. Иоанна Златоуста» хором Шведского радио с латышским дирижёром Каспарсом Путнинсом: «Эти музыканты могут делать всё. Но то, что они делали в "Литургии", при всём совершенстве их пения, не имело никакого отношения ни к литургии, ни к Рахманинову, и даже в известной мере разрушало суть и красоту музыки ... Русская дикция у певцов замечательная, но содержание текста и место его в православной литургии им

были, судя по всему, неизвестны [курсив мой. — А. Л.]» [9].

Вместе с тем, практика концертного исполнения порождает и противоположную позицию. Музыковед А. Тевосян в критических очерках, в аннотациях к аудиодискам не раз подчёркивал специфические задачи исполнения в связи с особенностями художественного решения того или иного культового жанра. «"Литургия" Рахманинова — монументальное, целостное, рассчитанное на высокопрофессиональное исполнение концертное сочинение. По существу, это уже не сама Литургия, но её обобщённый музыкально-поэтический образ [курсив мой. — А. Л.]» [11]. А в рецензии на исполнение «Литургии святого Иоанна Златоуста» Московским камерным хором под управлением Владимира Минина⁴ он всячески поддерживает такую интерпретацию: «Трактовка, как и у самого композитора, диктовалась не канонами первичного жанра, но философским, музыкально-эстетическим содержанием сочинения, его концертным исполнением» [там же]. Сам В. Минин вполне определённо формулирует своё отношение к спорам вокруг «норм» исполнения песнопений на церковные тексты: «Петь их надо, с моей точки зрения, подчиняясь в первую очередь законам эстрады, а не законам Церкви. В церкви музыка является одним из слагаемых воздействия на личность человека. Она действует наряду со словом, с соборностью (ты стоишь в тесном сообществе людей), с иконописью, с архитектурой, со светом, с обонянием, наконец. Слушание... в концертном зале подразумевает несколько другое восприятие музыки, чем в храме. Музыка здесь является главенствующей, самодовлеющей. Поэтому тут ты должен подчиняться законам концертной эстрады и петь уже по другим канонам, по законам, которые диктует всякое исполнение на эстраде» [7]. Приведённые оценки можно отнести к истории исполнения песнопений Рахманинова, но фактически проблема гораздо шире и характеризует отношение светской и церковной музыкальных практик, диалог литургической и светской концертной традиций, идеологическое и реальное соотношение и взаимодействие жанров.

Церковь, будучи идейно и духовно альтернативной радостям «грешной» жизни, в разные периоды истории не раз начинала активно поворачиваться в сторону светской художественной культуры. Ради понимания сущности богослужения христианские реформаторские церкви не только переводили на национальные языки Библию, но и создавали (для большей полноты эмоционального воздействия) фонд богослужебных песнопений из народных мелодий. Аналогичные

процессы внедрения светских элементов происходили и в храмостроении, и в изобразительном декоре — темах фресок, мотивах в иконописи. Музыка в церкви, может быть, сильнее других видов художественной деятельности была подвержена механизму своеобразной «секуляризации» за счёт светского песенного фонда.

И российская история отношений православной церкви со светской музыкальной культурой развивалась в русле волнообразных вспышек противостояния: битвы за первоначальную чистоту богослужебных песнопений на фоне активной ассимиляции западного стиля. Аутентичная российская православная музыка для сегодняшнего искусствоведа связана с древним церковным пением, самобытным творческим развитием византийского осьмогласия, в котором к XVI–XVII вв. сложились все известные нам разновидности распева — знаменного, киевского, греческого, болгарского, монастырских и местных вариаций канонических песнопений. Мы немного знаем о хорах того времени, о том, как они пели, но сокровищница национального мелоса свидетельствует о сложившейся высокохудожественной системе, которая к XVII столетию, в свою очередь, активно воздействовала на жанры бытовой среды (например, псалмы, светские хоровые канты). Как известно, эта система подверглась активному воздействию музыкального стиля западной Европы в эпоху государственных реформ Петра I, затронувшим и строй церковной жизни. Поэтому к концу XVIII века культура православного богослужебного пения претерпела колоссальные метаморфозы в результате влияния итальянских мастеров, работавших при дворе Екатерины II. Они сочиняли «свою» музыку на православные тексты, руководили главным хором империи. Управляющий Придворной капеллой Д. С. Бортнянский имеет сегодня на Западе бренд «Русский Моцарт», и это определение справедливо не только для его популярной Концертной симфонии или концертов для клавирина, но и для песнопений богослужения.

В XIX веке стилистическим ориентиром для русских композиторов становится немецкая школа, поэтому весь православный певческий обиход обретает стилистику протестантского хора. Это явление можно наблюдать в многочисленных гармонизациях управляющего Придворной певческой капеллой А. Львова и его помощников Г. Ломакина и П. Воротникова. Указ императора Николая II с предписанием для всех храмов России исполнять только эти «гармонизации» и не издавать ничего без утверждения директора Придворной капеллы, надолго отбро-

сил назад все творческие попытки русских композиторов найти современный и верный оригинальному мелосу древнего распева стиль многоголосия. Русская оперная школа ещё в первой половине XIX в. заявила о себе в подлинно европейском масштабе «Жизнью за царя» и «Русланом», «Камаринская» открыла дорогу русскому симфонизму, в то время как композиторы, пишущие для православного богослужения (включая Г. Львовского и А. Архангельского), не смогли совершить подобного. И наверное, не по причине творческой несостоятельности. Здесь действовали разного рода идеологические, политические, исторические обстоятельства — всё то, что мы называем историко-культурным контекстом. Именно поэтому столь важным для русской богослужебной музыки оказался 1878 год, привнесший событие особого исторического значения: Литургия св. Иоанна Златоуста П. Чайковского стала первым духовным сочинением, напечатанным и исполненным в публичном концерте без разрешения Придворной капеллы. Это было падением «монополии» императорской капеллы на церковные песнопения.

В связи с проблемой восприятия литургических циклов Рахманинова нельзя не упомянуть об историческом противостоянии в XIX веке Москвы и Петербурга, распространявшемся на многие сферы духовной жизни и частично сохранившемся в музыкальной среде до наших дней⁵. Славянофильство уже со второй четверти века заявило оппозицию традиции петровской России с её ориентацией на западноевропейские культурные и идеологические ценности. Это было, преимущественно, «московское» направление, провозгласившее «особый путь» России с его спасительной ролью православия как единственно верного христианского вероучения. Естественно, что пение такой церкви не могло быть похожим на западное. И именно в Москве, в противостоянии имперской столице, аккумулируются творческие идеи преобразования богослужения путём возврата к древнему мелодическому фонду. Особенно заметна здесь фигура переехавшего из Петербурга в Москву князя В. Одоевского, собиравшего старинные церковные нотные рукописи и написавшего ряд статей о древнерусском пении, о певческой традиции в приходских церквях. Смерть прервала начатый им проект съезда археологов в Москве, на открытии которого ученики консерватории должны были под его руководством исполнять древние русские церковные напевы.

Интерес к обновлению православного богослужебного пения, возрождению национальных основ церковно-певческого искусства в начале XX века тесно связан и с таким важным обстоятельством жизни культуры, как мощный подъём хорового исполнительства, рост профессионализма и популярности хоровых коллективов, возникновение новых. Ещё в помещицкой усадебной культуре XVIII века в крепостных театрах были хоры, лучшие из которых исполняли наряду с церковными песнопениями и народными песнями западноевропейские оратории и кантаты. Со второй половины XVIII века хоровое пение развивалось чрезвычайно активно. А. Лебедева приводит такие цифры: крупных церковных хоров не менее 500, крепостных капелл — около 200, военных хоров — свыше 400 [4, с. 246]. В XIX веке в России активно развиваются жанры кантаты и оратории; светские хоры для домашнего музицирования создают А. Алябьев, А. Даргомыжский, во второй половине века Ц. Кюи, А. Направник, Н. Римский-Корсаков, А. Рубинштейн, П. Чайковский и другие. Замечательное явление русской музыки — хоровые сочинения С. Танеева.

Рахманинов с воодушевлением пишет для хора светские композиции — кантату «Весна», поэму «Колокола». А восхищение великолепным хором Синодального училища было настолько велико, что решение композитора создать литургические песнопения, возможно, было связано именно с художественным авторитетом этого коллектива. На всех репетициях Синодального хора он неизменно присутствовал, и есть свидетельство его неподдельного восторга от исполнения «Всенощной», которое приводит переписчик нот Большого театра Н. Озеров: «Я и не ожидал, что написал такое произведение» (цит. по: [10]).

Безусловно, Синодальный хор — главный хоровой коллектив Москвы, альтернативный петербургской Придворной капелле — сыграл колоссальную роль в движении за обновление музыкального содержания православного богослужения. Организованный в конце XVI в., этот коллектив, будучи преемником хора патриарших певчих, через 300 лет становится символом Возрождения традиций православного пения. Большое значение в этом процессе имела деятельность регента Синодального хора В. Орлова (с 1886 г.) и его последователя Н. Данилина, под управлением которого исполнялись литургические циклы Рахманинова. Важно также, что являясь на рубеже столетий хором профессионального церковного учебного заведения, Синодальный хор много выступает в

концертных залах, вызывая огромный резонанс в гастрольных выступлениях за границей (1899, 1911, 1913). Трудно даже сказать, в какой мере само православное богослужение, истовая вера и религиозность послужили толчком для московских композиторов в создании церковных песнопений. Возможно, именно великолепный артистический коллектив Синодального хора служил отправной точкой в творческих поисках М. Балакирева, А. Кастальского, А. Лядова, Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, П. Чайковского, П. Чеснокова, ищущих новые принципы воплощения древнего церковного распева.

Это — немаловажное обстоятельство в подходе к вопросу об определении жанровой природы «Литургии» и «Всенощной» Рахманинова. Идеологически и политически поиски композитором нового языка и стиля богослужебного пения были, по всей вероятности, порождены московской концепцией нового русского государства на основе возрождённого Православия. Не исключается здесь и патриотический порыв: возможно, композитору хотелось в этом сочинении поднять православное песнопение на достойную высоту. Однако в качестве музыкального стимула выступал именно хор с его высоким профессиональным уровнем.

Ещё один важный ракурс проблемы — восприятие Рахманиновым внутренней сущности богослужения. Обычно в случае обращения к литургическим жанрам того или иного композитора музыковеды задаются вопросом о религиозности автора, его трактовке мира с позиций христианского вероучения, его участия в богослужении и ритуалах церкви⁶. О личной религиозности Рахманинова достоверных сведений практически нет. Что касается христианских основ мировоззрения, то они для ряда исследователей по-разному проступают в его произведениях. Известно, что композитор общался с лучшими представителями русской интеллигенции — Н. Булгаковым, З. Гиппиус, Д. Мережковским, П. Флоренским и был знаком с их философскими исканиями смысла человеческого бытия в христианской модели мира. Ярким образцом здесь может служить манифестация Н. Бердяева: «...история есть ... некая мистерия, имеющая своё начало и конец, свой центр, своё связанное одно с другим действие. История идёт к факту — явлению Христа и идёт от факта — явления Христа ... Христос и есть глубочайшая мистическая и метафизическая основа и источник истории, драматической, трагической судьбы её» [1, с. 27].

Рахманинову, несомненно, были близки подобные идеи, в связи с чем некоторые исследователи в конце XX века начинают прочитывать его сочинения в религиозно-философском контексте⁷. Так, Г. Калошина описывает религиозно-философскую символику в Первой и Третьей симфониях, Симфонических танцах, «Колоколах», «Острове мёртвых» — в создаваемых ими образах Смерти и Вечности, Мрака и Света, Бога и Души [5, с. 106]. И. Дёмина рассматривает влияние жанра христианской романтической драмы на симфонические произведения [3]. Е. Лобзакова в диссертации и ряде публикаций отмечает следы религиозных жанров и музыкально-языковой символики в светских сочинениях композитора [6]⁸.

Для того, чтобы ещё раз подчеркнуть, что тексты музыкальных сочинений открыты историческим воздействиям и прочтениям, вспомним, как оценивал движение новой русской религиозной философии конца XIX века один из её выдающихся современников. А. Чехов в 1902 году заметил в письме к С. Дягилеву: «Про Россию я ничего не скажу, интеллигенция же пока играет в религию и главным образом от нечего делать ... Скажу только, что религиозное движение, о котором Вы пишете, само по себе, а вся современная культура сама по себе, и ставить вторую в причинную зависимость от первой нельзя» [12, с. 507]. С точки зрения понимания интереса, проявляемого Рахманиновым к музыке православной литургии, а также силы выражения этой темы в его произведениях, необходимо ясно представлять, почему и насколько религиозные образы и настроения России этого времени завладевают сознанием творческой личности в среде российской интеллигенции.

Исторические факты — мнения, суждения, оценки — можно приводить ещё. Но для науки важно другое: никакое обстоятельство не может служить для вынесения «приговора». Будут ли признаны православной церковью песнопения С. В. Рахманинова, смогут ли способствовать обновлению музыкальной стилистики богослужения или споры утихнут сами собой, оставляя хоровые шедевры русской музыки исключительно для концертной сцены, наука предсказать не может. Можно только понять, насколько историческая канва реальной жизни произведения сложна и неоднозначна.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вероятно, единственное исключение здесь представляет московская церковь на Ордынке, где в течение многих лет (с конца 40-х годов) в богослужении Великим постом исполнялись песнопения рахманиновского «Всенощного бдения», ставшие своего рода мемориальной акцией, посвящённой датам рождения и смерти композитора (1 апреля и 28 марта).

² Вместе с тем, не стоит исключать тот факт, что многолетнее звучание «Всенощного бдения» в упомянутой церкви «Всех Скорбящих Радосте» собирало на Большой Ордынке огромные потоки слушателей. Далеко не все они были верующими, просто приходили послушать замечательное, к тому же «запрещённое» сочинение. Искреннее восхищение музыкой Рахманинова именно в этой обстановке влекло людей и к церкви — особому состоянию души и духа, возникающему здесь и благотворно действующему на человека.

³ Отношение к Церкви изменилось почти столь же решительно, как в своё время — к культуре андеграунда.

⁴ Имеются в виду концерты 1987 года на родине композитора в новгородском Софийском соборе и в Большом зале Московской консерватории.

⁵ Ещё совсем недавно различия в названиях аккордов при обучении гармонии управлялись противопоставлением учебников «московской» и «ленинградской» школ.

⁶ В отечественной науке такие исследования появляются особенно часто в последние десятилетия во многом благодаря уже упоминавшейся реакции на «запрещённые» в советской музыкальной науке темы.

⁷ Особенно широко представлена была эта позиция на ростовских юбилейных конференциях 1993 и 2003 гг. в консерватории им. С. В. Рахманинова.

⁸ Существует определённая закономерность появления подобных исследовательских мотивов: интерес к русскому философскому Возрождению конца XIX — начала XX веков переживает расцвет на рубеже следующих столетий благодаря стечению во многом похожих исторических обстоятельств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Смысл истории. — М., 1990.
2. Ващенко М. Воскресное всенощное бдение. Роль хора и регента в богослужебном пении: доклад заведующего Регентского отделения при Санкт-Петербургской Духовной Академии, прочитанный на Третьем Московском Певческом семинаре 1999 г. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.spbda.ru>.
3. Дёмина И. Мотивы христианской романтической драмы в «Симфонических танцах» Рахманинова // Сергей Рахманинов. От века минувшего к веку нынешнему. — Ростов н/Д, 1994. — С. 91–101.
4. История русской музыки. В 10 т. Т. 3 / редкол.: Ю. А. Келдыш и др. — М., 1985.
5. Калошина Г. Религиозно-философская символика в симфониях Рахманинова и его современников // Сергей Рахманинов. От века минувшего к веку нынешнему. — Ростов н/Д, 1994. — С. 102–109.

6. Лобзакова Е. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX — начала XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Ростов н/Д, 2007.
7. Минин В. Интервью с В. Ойвиным [Электронный ресурс]. — URL: www.credo.ru.
8. Правдолюбов А. Беседы о музыке [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.seminaria.ru/chsing/paptalkmus.htm>.
9. Прицкер М. Всё смешалось в мире интерпретации [Электронный ресурс]. — URL: http://www.nrs.com/print/190807_183640_19826.html.
10. «Сенар». С. В. Рахманинов [Электронный ресурс]. — URL: www.senar.ru.
11. Тевосян А. Комментарии к CD // Рахманинов С. Литургия св. Иоанна Златоуста / исп. Камерный хор п/у В. Минина. — [М.]: Мелодия, 1990.
12. Чехов А. П. Собр. соч. В 12 т. Т. 12. — М., 1957.

Лапенко Анна Владимировна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова

