



УДК 783

КОНДАК «СО СВЯТЫМИ УПОКОЙ» КАК ФЕНОМЕН РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XIX–XXI ВЕКОВ: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ

А.В. ПОТАПЦЕВ

Детская музыкальная школа, Свирск, 665420, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Данная статья открывает серию публикаций, посвящённых заупокойному кондаку «Со святыми упокой», который смог преодолеть рамки православного богослужения и интегрироваться в сферу композиторского творчества в качестве русского музыкального символа Смерти. Автор рассматривает его как чрезвычайно важное явление национальной культуры. Впервые в отечественном музыкознании в рамках настоящей статьи систематизируется и анализируется почти двухсотлетняя традиция музыкальных отсылок к мелодии «Со святыми упокой» киевского распева, представленная в светских сочинениях композиторов русской школы. Каждая из таких цитат или аллюзий получает оригинальное музыкальное воплощение, приобретая различные смысловые оттенки. Некоторые семантические аспекты, выявленные в авторских интерпретациях, присутствовали в заупокойном кондаке изначально. Другие – напротив, являются следствием чужеродного культурного влияния. В исследовании обозначены причины, которые способствовали актуализации интереса композиторов к напеву «Со святыми упокой». Среди них: уход из жизни близкого человека, военные события и иные общественные потрясения, предчувствие конца жизненного пути и его осмысление в поздний период творчества.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: кондак, «Со святыми упокой», музыкальный символ Смерти, русская музыка.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

KONTAKION “WITH THE SAINTS GIVE REST” AS A PHENOMENON OF RUSSIAN MUSICAL CULTURE OF THE 19TH–21ST CENTURIES: RESEARCH EXPERIENCE

A.V. POTAPTSEV

Children’s Music School, Svirsk, 665420, Russian Federation

ABSTRACT. This article opens a series of publications devoted to the funeral kontakion “With the Saints give rest”, which was able to overcome the framework of Orthodox worship and integrate into the sphere of composer creativity as a Russian musical symbol of Death. The author considers it as an extremely important phenomenon of national culture. The article is the first in Russian musicology to systematize and analyze the almost two-hundred-year tradition of musical references to the melody “With the Saints give rest” of the Kiev chant, observed in the secular works of composers of the Russian school. Each of these quotes or allusions receives an original musical embodiment, acquiring different semantic shades. Some semantic aspects identified in the author’s interpretations were initially present in the funeral kontakion. Others, on the contrary, are the result of foreign cultural influence. The publication highlights the reasons that contributed to the actualization of composer’s interest in the melody “With the Saints give rest”. Among them: the death of a loved one, military events and other social upheavals, a premonition of the end of life’s journey and its comprehension in the late period of creativity.

KEYWORDS: Kontakion, musical symbol of Death, Russian music.

LIST OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Православный заупокойный кондак «Со святыми упокой» без преувеличения можно назвать неотъемлемым элементом русской и мировой культуры. Текст этого песнопения был переведён на многие языки мира и неоднократно привлекал внимание как отечественных, так и зарубежных учёных-литургистов. Тем не менее, специального музыковедческого исследования данного кондака, насколько нам известно, не проводилось.

Целью предлагаемой статьи является рассмотрение технических и семантических аспектов интеграции темы «Со святыми упокой» в контекст произведений русских композиторов. Каждому профессиональному музыканту и просвещённому слушателю известно, что церковная мелодия «Со святыми упокой» в русской и отчасти зарубежной музыке приобрела значение *символа Смерти*. Преодолев границы богослужения, данный напев стал важным тематическим и драматургическим элементом целого ряда светских музыкальных произведений. Этим он подобен григорианской секвенции *Dies irae*, с которой имеет определённое интонационное сходство (см. об этом: [19, с. 98]). Однако практика показывает, что даже музыканты-профессионалы могут назвать только единичные примеры цитирования «Со святыми упокой». Во время работы над статьёй автор сделал для себя немало открытий, которыми хотел бы поделиться с читателями.

В первую очередь, хочется подчеркнуть, что традиция музыкальных отсылок к теме заупокойного кондака скоро приблизится к *двухсотлетней* отметке, а примеров обращения к напеву «Со святыми упокой» значительно больше, чем может назвать дипломированный музыковед.

Необходимая нам методология изучения «пропадания» древнерусской монодии в музыкальную ткань сочинений отечественных авторов разработана в трудах Е.Э. Лобзаковой [11–15]. Исследователь акцентирует внимание на сложном взаимодействии канонического образца и авторского начала (от стиливой имитации до стиливого «двуязычия» конфликтного или бесконфликтного типа), отмечая при этом *взаимовлияние* материала, заимствованного

из церковно-певческого обихода и интонационного контекста композиторского опуса [12, с. 68–69]. По мнению Е.Э. Лобзаковой, в результате интеграции русской церковной монодии в авторское сочинение она «проявляет себя как динамический конструкт, ценность и содержательное поле которого исторически мобильны и поддаются переосмыслению в процессе создания на её основе новых, очень разнородных в стиливом и жанровом отношении образцов» [12, с. 66]. Ни разу не упомянув в своих трудах тему «Со святыми упокой», Е.Э. Лобзакова, тем не менее, пишет о символической функции древнерусской монодии в рамках авторских произведений [13, с. 15–16], что имеет прямое отношение к настоящему исследованию.

В связи с феноменом заимствования мелодии киевского роспева в качестве «чужого слова» мы также обращались к музыковедческим работам, в которых так или иначе затронута проблематика цитирования и полистилистики [2; 19].

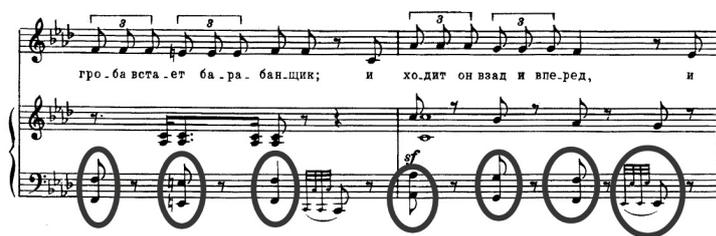
Очевидно, что на роль музыкального символа может претендовать только тема, ставшая общеизвестной. Она должна быть связана с фундаментальными философскими категориями, а кроме того, неизменно вызывать в памяти свой изначальный контекст бытования. Всем этим требованиям соответствует мелодия заупокойного кондака.

Четыре монодических варианта «Со святыми упокой» были впервые опубликованы в **Синодальном Обиходе 1772 года** и неоднократно переиздавались впоследствии. С начала XIX века наибольшее распространение в богослужении синодальной церкви получил заупокойный кондак *киевского роспева*¹. Причиной его гегемонии стало полунасильственное внедрение многоголосных переложений **Придвор-**

¹ Наряду с ним существовала древнерусская версия заупокойного кондака *знаменного роспева*. В редуцированном виде она тоже вошла в печатный Синодальный Обиход. Аутентичные версии данной мелодии бытовали в среде старообрядцев, сохранившись в их певческих книгах и устной практике вплоть до нашего времени. В новообрядческой церкви этот архаичный напев был практически полностью вытеснен *мелодией киевского роспева*, о которой и пойдёт речь в предлагаемой статье.



Пример 1. Кондак. Глас 8¹



Пример 2. М.И. Глинка. Романс-фантазия «Ночной смотр»

ной певческой капеллы в церковно-певческую практику. Именно в таком виде мы до сих пор слышим песнопение «Со святыми упокой» (пример 1) в православных храмах², провожая в последний путь своих близких или поминая их на панихидах.

Насколько можно судить, основоположником устойчивой традиции обращения к мелодии заупокойного кондака стал М.И. Глинка. В его романсе-фантазии «Ночной смотр» (1836), встречаем аллюзию на тему «Со святыми упокой»³. Завуалированный, но узнаваемый слухом мотив был заложен

композитором в вокальную партию произведения (пример 2). Если обнажить звуковысотный остов мелодии романса, убрав репетиционные повторы звуков в триольном ритме, то перед нами предстанет начальный оборот заупокойного кондака. В басовой линии, где репетиции триолями отсутствуют, контуры «Со святыми упокой» прослеживаются ещё более явно, на грани прямого цитирования.

Аллюзия, скорее всего, введена М.И. Глинкой сознательно в связи с мрачной «кладбищенской» фантастикой, присущей балладному тексту В.А. Жуковского. Не исключено, что в этой мелодической отсылке заключён и некоторый элемент иронии, в целом свойственной композитору: поднявшиеся из могил французские солдаты во главе с Наполео-

² Разумеется, что так заупокойный кондак исполняется при наличии четырёхголосного хора. Если такого хора нет, то фактура может быть сжата до 1-3-хголосия. Но и в этом случае редуцированное звучание отталкивается от версии Придворной певческой капеллы в качестве образца.

³ На это обращает внимание Б.В. Асафьев в своей работе «Слух Глинки» [4, с. 298].

¹ Здесь и далее по тексту статьи все нотные примеры приведены из изданий, находящихся в открытом доступе сети Интернет.



Пример 3. М.П. Мусоргский. «Полководец»

ном, маршируют под трансформированную мелодию *русского заукойного кондака*.

Сходство с темой «Со святыми упокой»⁴ можно обнаружить и в хоральных аккордах фортепианной партии **песни М.П. Мусоргского «Полководец»** (1877). Эта аллюзия, разумеется, обусловлена содержанием текста, выражающего триумф смерти и войны (пример 3). Примечательно, что аллюзия на тему русского заукойного кондака в последнем вокальном цикле композитора соседствует с аналогичным по смыслу западноевропейским музыкальным символом *Dies irae*, отчётливо слышимом в «Трепаке»⁵.

⁴ Об этом сходстве пишет О.И. Аверьянова в учебнике «Русская музыкальная литература» под редакцией Е.М. Царёвой [22, с. 565]. Обратим внимание, что рассматриваемый фрагмент песни М. П. Мусоргского может одновременно иметь своим интонационным истоком протестантские песнопения (см. далее разбор Реквиема А.П. Бородина).

⁵ Не исключено, что своего рода намёком на один из вариантов темы «Со святыми упокой» киевского роспева является и траурная модификация Прогулки, звучащая в пьесе «С мёртвыми на мёртвом языке» из «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского [18, с. 21]. Кроме того, Е.М. Левашёв и Н.И. Тетерина усматривают цитирование «ритмического мотива» заукойного кондака в кульминационной зоне «Ивановой ночи на Лысой горе» [10, с. 179]. Они отмечают «тождество ритмических формул» и «совпадение музыкальных акцентов с акцентами подразумеваемого литературного текста» [10, с. 172]. Исследователи

В «хоре схимы» из оперы М.П. Мусоргского **«Борис Годунов»** (1869) встречаем отсылку уже не к мелодии, а к тексту пространной версии кондака «Со святыми упокой». В своём относительно полном виде заукойный кондак ныне звучит только в пореформенном чине погребения священников и широкой публике мало известен. Сравним тексты (таблица).

Сопоставление демонстрирует отчётливые аналогии между текстом оперы и строфами заукойного кондака. Особенно очевидно родство между церковным песнопением и второй строфой закулисного хора. Поражает не только то, что М.П. Мусоргский явно знал столь редко исполняемое в православных храмах молитвословие, но и осуществлённый им гениальный выбор текстового фрагмента. Церковный музыкальный стиль хора и словесные отсылки к тексту заукойного кондака воссоздают атмосферу чина погребения. Обряд схимы (монашеского пострига), происходящий в реальности оперного повествования, в больном сознании умирающего Бориса трансформируется в его отпевание. Царю кажется, что его погребают заживо под траурный

истолковывают эту едва различимую аллюзию как воплощение в музыке «черной мессы», как глумление, святотатство [там же]. На наш взгляд, указанное сходство с заукойным кондаком практически не фиксируется слухом, утопая в «море» разнужданного плясового тематизма.



<p>Текст «хора схимы» из оперы «Борис Годунов»</p>	<p>Текст икосов полного заупокойного кондака*</p>
<p>Плачьте, плачьте, людие, несть бо жизни в нём, и немы уста его, и не даст ответа. Плачьте. Аллилуйя!</p>	<p>Облиимся вси слезами, егда видим мощи лежащия, и приближивше- ся вси целовати, равне же и сия привещавати: се оставил еси любя- щыя тя, не глаголеши с нами прочее, о дружже! чесо ради не глаго- леши, яко глаголал еси нам? но сице молчиши, еже глаголати с нами: Аллилуиа.</p>
<p>Вижу младенца умирающа и рыдаю, плачу; мятется, трепещет он и к помощи взывает, и нет ему спасенья...</p>	<p>Аз убо видех младенца умирающа, и живот мой оплаках, возьмате- ся бо весьма и трепеташе, и егда прииде час, возопи: отче, помози ми, мати, спаси мя! и никтоже доволен тогда помози ему, токмо видяще увядают и во гробе плачут его: Аллилуиа.</p>

* Текст кондака приводится по Требнику 2020 года Издательства Сретенского монастыря [21].

Таблица. Тексты «хора схимы» и заупокойного кондака

колокольный звон. Даже в момент смерти совесть (голос Божий) беспощадно напоминает герою о его страшном злодеянии. Невидимый и неслышимый для окружающих заупокойный хор поёт об умирающем беззащитном младенце, который молит о пощаде. Таким образом, слова заупокойного кондака, повествующие о том, что смерть порой не щадит даже грудного ребёнка, в контексте оперы «Борис Годунов» обретают более конкретный смысл. Он напрямую связан с убийством царевича Димитрия и воплощением центральной темы произведения: «преступления и наказания».

В 1878–1879 гг. участниками Беляевского кружка было написано коллективное сочинение под названием «**Парафразы для фортепиано**», изданное с комическим посвящением: «Маленьким пианистам, способным сыграть тему одним пальцем каждой руки». Своей шуточной полькой на «Тати-тати» **А.П. Бородин** вдохновил товарищей на продолжение столь оригинальной творческой задумки. Впоследствии он создал ещё три пьесы на эту детскую тему (Траурный марш, Мазурку и Реквием). Примечательно, что только из-под пера А.П. Бородина, мало склонного к трагизму, вышли две пьесы-парафразы, связанные с образом *Смерти*. Принято считать, что несоответствие детской темы и скорбных

жанров, имеющее место в Траурном марше и Реквиеме А.П. Бородина, вызывает комедийный эффект. Но при непосредственном прослушивании такого ощущения совсем не возникает. Напротив, Реквием (особенно в свободной вокально-оркестровой редакции Л. Стоковского) раскрывает перед слушателем потрясающую глубину и величие скорби. Имитируя колокольный перезвон, «Тати-тати» встраивается в это великолепное музыкальное воспроизведение европейского погребального ритуала (с характерной «органной» прелюдией и постлюдией). Весьма близкий образ, но уже на основе православной традиции, композитор позже воссоздаст в пьесе «В монастыре» из «Маленькой сюиты» для фортепиано⁶.

Основная тема бородинского **Реквиема** – «cantus firmus» (пример 4), по нашему мнению, может быть осмыслена как *многослойная аллюзия*. Она напоминает тему интроита из Реквиема В.А. Моцарта (пример 5), которая, в свою очередь, является заимствованием из Траурного антема Г.Ф. Генделя (пример 6)⁷. В то же время мелодические контуры

⁶ Эта пьеса была написана 1884 году.

⁷ Вариантом той же темы открывается Реквием ре-минор А. Брукнера, написанный и исполненный в 1849 году. Скорее всего, А.П. Бородин не знал этого раннего сочинения, созданного



Canto Solo.
Re - qui - em ae -

Coro.
ter nam do - na e - is.
Re - qui - em ae - ter -

Пример 4. А.П. Бородин. Реквием из «Парафраз»

1. Requiem

В.А.Моцарт

Adagio

Corni di Bassetto*)

Piano

Org. Tasto solo

Archi



Пример 5. В.А. Моцарт. Реквием. Интроит



The ways of Zion do mourn, do

Пример 6. Г.Ф. Гендель. Траурный антем на смерть королевы
Каролины



Пример 7. С.И. Танеев. Кантата «Иоанн Дамаскин». Вступление

«cantus firmus» оказываются близки начальной мелостроке «Со святыми упокой» киевского роспева. Нетрудно также заметить в этой теме сходство с приведённой ранее аллюзией из «Полководца» Мусоргского.

Следующим по времени возникновения сочинением, в котором звучит тема «Со святыми упокой», стала кантата С.И. Танеева «Иоанн Дамаскин» (1884). Церковный напев неоднократно появляется в 1-й и 3-ей частях⁸. Может показаться, что композитор в своей натурально-ладовой гармонизации буквально процитировал мелодию заупокойного кондака. Однако при непосредственном сравнении с оригиналом выясняется, что С.И. Танеев сконструировал на основе попевок мелодии киевского роспева *собственную, более компактную версию* (пример 7), приспособив её к тактовой системе, в результате чего получилась мнимая квадратность (3+5)⁹. Церковный напев гармонизован почти сплошь консонансами, в соответствии с нормами строгого стиля.

Таким образом, метод работы композитора с монодическим первоисточником можно охарактери-

зовать как *адаптированную цитату* (см. об этом: [9, с. 378]). Подчеркнём, что мелодия заупокойного кондака у С. И. Танеева, равно как и у его предшественников, существует автономно от его оригинального текста. Она звучит или в инструментальном изложении, или в партии хора, но со словами, являющимися поэтическим парафразом стихир из чина Погребения. Такая эмансипация мелодии от первоначального текста подчёркивает её символическую функцию. Семантика темы-цитаты в кантате «Иоанн Дамаскин» обладает примечательной двойственностью, которая является характерной чертой православного заупокойного богослужения в целом. С одной стороны, тема «Со святыми упокой» в шедевре С.И. Танеева связана с состоянием сдержанной скорби (во вступлении) и истовой молитвы о помиловании усопшего в день Страшного Суда (в фуге финальной части). В то же время она становится символом утешения и надежды на вечную жизнь: в заключительных тактах кантаты в просветлённо-катарсическом звучании хора без сопровождения мы слышим слова: «Прими усопшего раба в Твои небесные селенья».

Вслед за своим учеником, начальный фрагмент темы «Со святыми упокой» использовал П.И. Чайковский в своей Шестой симфонии (1893 г.). Обращение к образу Смерти и связанной с ним церковной мелодии-символу обусловлено предчувствием конца жизненного пути, о чём справедливо пишут все исследователи творчества гениального русского мастера¹⁰.

Цитата заупокойного песнопения интегрирована в начало второй волны разработки первой части

А. Брукнером в память об умершем друге. Как бы то ни было, тема, звучащая в названных произведениях Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта, А. Брукнера, М.П. Мусоргского и А.П. Бородина имеет аналоги в интонационном фонде протестантских духовных песнопений (см., например, гугенотские псалмы и лютеранский хорал "Herr Jesu Christ, du höchstes Gut"). Отметим, что к этой же мелодии протестантского хорала неоднократно обращался в своих кантатах И. С. Бах.

⁸ Тема-цитата проведена во вступлении и заключении кантаты, а также в качестве cantus firmus двух фуг.

⁹ С.И. Танеев работал с квадратнотным Обиходом Синодального издания (в его первой редакции). Кроме того, он, как и большинство русских людей того времени, знал обработку Придворной певческой капеллы. Примечательно, что из нескольких версий «Со святыми упокой», содержащихся в Синодальном Обиходе, Сергей Иванович выбрал мелодию не знаменного, а киевского роспева (см. подробнее об этом: [8, с. 48–50]).

¹⁰ Актуализация такого рода проблематики свойственна позднему периоду творчества многих композиторов, достаточно вспомнить В.А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Листа, Й. Брамса, Г. Малера, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, Б. Бриттена и др.



Пример 8. П.И. Чайковский. Симфония № 6. Первая часть. Вторая волна разработки

симфонии, становясь новым импульсом к напряжённому развитию. Тема-символ первоначально звучит как строгий хорал у медных духовых инструментов (пример 8), апеллирующий к натурально-ладовой гармонизации С.И. Танеева¹¹. Мысль о неизбежности Смерти, запечатлённая в мелодии «Со святыми упокой», порождает в душе лирического героя симфонии страдание, ужас и смятение. Это выражено в музыке интенсивной мотивной работой (вычлениением и секвенцированием нисходящего тетра хорда¹², заимствованного из оригинала темы-цитаты;

учащением ритмической пульсации; внедрением маршеобразной ритмики; нагнетанием динамики; тревожным и неустойчивым звучанием фигурированного доминантового органного пункта, вызывающего в памяти музыку вступления к 4-й картине «Пиковой Дамы»; появлением двухоктавного гаммообразного пассажа-тираты и интонации стога.

Таким образом, у П.И. Чайковского тема-символ, при всей своей первоначальной строгости и величественной объективности, постепенно драматизируется, приобретая *негативный смысловой оттенок*, что принципиально отличает его трактовку от истолкования С.И. Танеева.

Согласно убедительной гипотезе музыковеда

¹¹ И всё же, непосредственное сравнение с танеевской версией показывает, что изложение темы-цитаты у П.И. Чайковского имеет целый ряд отличительных черт. Среди них: краткость, нисходящая квартовая интонация в конце первой строки-попевки, применение осложнённых органным пунктом диссонирующих аккордов (II7, УмVII5/3), а также гармонической доминанты наряду с натуральной.

¹² Напомним, что Шестая симфония буквально пронизана нисходящими гаммообразными мелодическими линиями типа *catabasis*, репрезентирующими сферу враждебных человеку сил Рока и Смерти. Нисходящий тетра хорд, взятый из напева «Со святыми упокой», является частным случаем тематизма такого рода. Стоит обратить внимание на то, что и *начальный оборот* мелодии зауспокойного кондака (с характерным вращением в рамках малотерцово-ячейки) оказывается родственным интонационному ядру вступления и Главной партии первой части.

Эти две темы симфонии, в свою очередь, восходят к другой церковной мелодии – *надгробному Трисвятому*. Если учесть все упомянутые тонкости тематической работы, то становится очевидным, что тема «Со святыми упокой» была выбрана П.И. Чайковским не только из-за её траурной семантики, но и потому, что она превосходно встраивалась в интонационное поле всего произведения. М.Г. Рыцарева обращает внимание на интересный факт: в рукописном эскизе композитора почерк в тактах с цитатой зауспокойного кондака спокойный и аккуратный, что принципиально отличает данное место от напряжённой записи окружающего материала. Это лишний раз свидетельствует о том, что введение темы-цитаты в симфонию было заранее обдуманно и запланировано композитором [19, с. 98].



Пример 9. С.В. Рахманинов. Элегическое трио № 2.
Кода финальной части

А.В. Денисова «Со святыми упокой» в Шестой симфонии является своеобразной *криптоцитатой*, отсылающей к «Реквиему» А.Н. Апухтина. Это поэтическое произведение обрамляется парафразами заупокойного кондака: «Вечный покой отстрадавшему / много томительных лет, / Пусть осияет раба Твоего нескончаемый свет! / Дай ему, Господи, дай ему, наша защита, покров, / Вечный покой со святыми Твоими во веки веков!»¹³ (цит.

¹³ Алексей Николаевич Апухтин – далеко не единственный русский литератор, в творчестве которого встречается отсылка к тексту заупокойного кондака. Краткие упоминания начальной словесной формулы «Со святыми упокой» или аллюзии на иные текстовые фрагменты этого шедевра православной гимнографии можно найти в следующих произведениях: «Рославлев, или Русские в 1812 году» М.Н. Загоскина, «Питерщик» А.Ф. Писемского, «Овцебык» Н.С. Лескова, «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Князь Серебряный» А.Н. Толстого, «Сосны» И.А. Бунина, «Пётр и Алексей» Д.С. Мережковского, «Панихида» В.Я. Брюсова, «Ты в поля отошла без возврата» А.А. Блока, «Девушка и смерть» и «Три дня» М. Горького, «Последнее» из поэмы «Человек» В.В. Маяковского, «Шумел камыш» М.М. Зощенко, «Слева бесы» В.С. Высоцкого, «Чудо о Буяниках» Ю.В. Буйды и др. Наиболее часто слова заупокойного кондака упоминаются в связи с темой Смерти и ситуацией погребения. Однако встречаются иные смысловые грани и контексты, вплоть до сатиры и гротеска.

по: [6, с. 13]). Хорошо известно, что композитор отказался писать музыку к упомянутому стихотворению А.Н. Апухтина, сославшись на то, что свой Реквием (Шестую симфонию) он уже написал. Быть может, он имел в виду, не только присутствие в своём произведении реквиемных настроений вообще, но и конкретную смысловую связь симфонии с поэтическим опусом друга студенческих лет.

Аллюзию *на текст* заупокойного кондака можно обнаружить также в пятой картине *оперы П.И. Чайковского «Мазепа»* (1881–1883). Имеется в виду молитва Искры и Кочубея перед казнью: «Внемли молитве покаянья, и просветлённый вниду я, *туда, где нет печали, вздыханья и мук земного бытия*» (выделено нами – А.П.). Эти слова сочинены либреттистом Виктором Бурениным. Музыка же молитвы, хотя и основана на типичных оборотах православного многоголосного обихода, напрямую с мелодией «Со святыми упокой» киевского роспева не связана.

Причиной появления ещё одного сочинения, в которое интегрирована тема «Со святыми упокой», стала смерть П.И. Чайковского. Молодой **С.В. Рахманинов**, потрясённый внезапным уходом из жизни своего музыкального кумира, создал **Элегическое трио № 2** «Памяти великого художника» (1893). На последней странице этого мемориального опуса



дважды проводится *заключительная строка заупокойного кондака* (пример 9), которая в храме поётся с текстом «но жизнь бесконечная». Тема изложена в хоральном складе с применением гармонического минора, что вызывает в памяти популярную гармонизацию Придворной певческой капеллы. Очевидно, что именно данная версия «Со святыми упокой» звучала во время отпевания П.И. Чайковского в Казанском соборе Санкт-Петербурга.

Главным отличием рахманиновской версии от оригинала является ритмическое дробление первого звука. Можно предположить, что смысл подобной ритмической трансформации заключается в желании соединить тему-символ с жанровыми признаками траурного марша.

Между появлениями темы-цитаты звучит реминисценция главной темы Первой части в кодовом изложении. Отметим, что два проведения каденционной строки заупокойного кондака не идентичны. За вторым разом тема излагается в более низком регистре, а количество голосов уменьшается до 4-3 (в первом проведении благодаря дублировкам их было 7-6). Всё это, вкупе с угасанием динамики, создаёт ощущение погружения во мрак могилы.

Подчеркнём, что С.В. Рахманинов – единственный из композиторов обратился к *каденционной строке церковной мелодии, минувя её начало*. Возможно, что здесь мы имеем дело с мыслью, которую блестяще выразил К.С. Станиславский: «Точка в трагическом монологе?! Это конец! Это смерть!!» [20 с. 100]. Аналогом такой точки в музыке Элегического трио вполне может стать каденционный оборот заупокойного песнопения. Более того, здесь имеет место и диалог с музыкой покойного П.И. Чайковского. Вспомним, что в Шестой симфонии были воспроизведены *две начальные мелостроки* заупокойного кондака, а Сергей Васильевич будто бы доводит трагический монолог, начатый его предшественником, до *финальной точки*.

Насколько нам удалось выяснить, на опусе С.В. Рахманинова история цитирования «Со святыми упокой» в русской музыке XIX столетия заканчивается. Прежде чем перейти к примерам из XX–XXI вв. упомянем об одном нереализованном замысле. Известно, что тема заупокойного кондака

могла бы стать основой медленной части **Концерта для фортепиано с оркестром М.А. Балакирева**, но впоследствии композитор от этой идеи отказался. Тем не менее, сочинённая автором музыка сохранила присущий предполагаемой цитате колорит¹⁴ [7, с. 160].

Страницу музыкальной «жизни» церковной мелодии заупокойного кондака в XX веке открывает **духовная кантата-реквием А.Д. Кастальского «Братское поминовение»**, посвящённая памяти жертв Первой мировой войны. Ранняя 12-частная редакция этого сочинения для смешанного хора, солистов и органа была написана в 1915 году. В произведении совмещаются черты православной Панихиды и католического Реквиема, что отражено в двойных названиях номеров (славянских и латинских)¹⁵. Композитор многократно цитирует в кантате церковную музыку народов-союзников (русскую, сербскую, католическую, англиканскую).

Творческий метод А.Д. Кастальского зиждется на сочетании принципов композиторского мышления и центонной формы, характерной для древнерусских распевщиков (см. об этом: [16, с. 146–147]). Такую технику можно назвать *«квазицентонной»*.

¹⁴ Примечательно, что первым духовным произведением М.А. Балакирева был хор «Со святыми упокой», созданный ещё в 1859 году и существующий в двух редакциях. В нём использовался текст заупокойного кондака и икоса, а музыка была всецело авторской. Только в концовке икоса «Надгробное рыдание творяще» улавливаются ритмоинтонации обиходной мелодии (см.: [5, с. 90, 94]). Композитор предполагал включить материал этого хора в свой Реквием в качестве первой части [7 с. 171]. После М.А. Балакирева и другие русские композиторы создавали авторские версии и обработки песнопения «Со святыми упокой», предназначенные для исполнения в храме. Среди них: М. Виноградов, А. Архангельский, С. Смоленский, П. Чесноков, Б. Додонов, В. Успенский, Н. Лебедев, М. Остроглазов, С. Панченко, А. Шишкин, В. Самсоненко, К. Волков, В. Ляшевич, В. Копытько, И. Алфеев, и др.

¹⁵ Доподлинно неизвестно, знал ли А.Д. Кастальский упомянутый нами ранее стихотворный «Реквием» А.Н. Апухтина. Тем не менее, близость замыслов оказывается совершенно очевидной. У поэта присутствуют заглавия на латинском языке (Requiem aeternam et Dies irae), в то время как сами тексты стихотворения скорее являются парафразами песнопений православного чина погребения, в частности: кондака «Со святыми упокой» и «дамаскиновых» стихир.



Пример 10. А.Д. Кастальский. «Братское поминовение». «Со святыми упокой» (Requiem aeternam)

Основой творчества А.Д. Кастальского, как церковного композитора, знатока древнерусской церковнопевческой традиции и фольклора, стал богатейший попевоный фонд русских роспевов и народных песен. Как для средневековых распевщиков и носителей фольклора, эти мелоформулы стали для композитора родным языком.

Мелодия русского заупокойного кондака киевского распева появляется уже в первой части кантаты «Со святыми упокой (Requiem aeternam)». Сначала она звучит *на латыни* со словами интроита заупокойной мессы, а затем с оригинальным текстом на церковно-славянском языке (пример 10).

Специфика работы композитора с темой «Со святыми упокой» заключается не только в свободе обращения с оригинальной мелодией¹⁶, полифонической технике обработки, введении контрастного материала (“Te decet hymnus”), использовании звучания органа, но и в её латинской подтекстовке.

¹⁶ Фактически композитор создаёт новый авторский пространственный вариант мелодии «Со святыми упокой», отталкиваясь от интонационного ядра церковного распева и некоторых других его попевок. Этим подход А.Д. Кастальского отличается от адаптированной цитаты С.И. Танеева, который конструирует свою версию церковной мелодии, не привнося в неё новых мелодических оборотов.

Эти признаки указывают на преодоление конфессиональных рамок, согласующееся с основной экуменической идеей¹⁷ произведения. Экуменическая направленность «Братского поминовения» отчасти предвосхищает такие сочинения как «Вселенская месса» А.Т. Гречанинова (1934) и Четвертая симфония А.Г. Шнитке (1983)¹⁸.

Можно отметить определённое сходство данной части с рассмотренным ранее Реквиемом Бородина

¹⁷ Понятие «экуменизм» здесь рассматривается именно как объединение христианских конфессий мира. Такое истолкование значительно отличается от современной расширенной трактовки данного термина, предполагающей уравнивание всех религий на базе абстрактной и безликой «духовности», характерной для течения New Age («Эры Водолея»). Плодом нового экуменизма служат такие казусы как дни иудаизма и ислама в католической церкви, сопровождаемые совместными молитвами с представителями этих монотеистических религий. Можно вспомнить и о шокировавшем католиков-традиционалистов участии римского папы Франциска в языческих ритуалах под прикрытием экологических идей и т. п.

¹⁸ В двух упомянутых произведениях наряду с музыкой христианских направлений уже есть отсылки к синагогальной традиции. Следовательно, понятие «экуменизм» здесь уже изрядно расширено, подготавливая почву для современного его истолкования. Стоит сказать, что в последующих редакциях «Братского поминовения» и сам А.Д. Кастальский ввёл части, связанные с ритуальной музыкой «экзотических» стран (см. об этом далее).

Не очень медленно.

ИСКАНТЬ.
АЛЬТЪ.
Мо - лит - ву про - лі - ю ко

ТЕНОРЪ I.
Мо - лит - ву про - лі - ю ко Гос - по - ду, и То - му вол - вѣн - це -

ТЕНОРЪ II.
съ за - рыт - ымъ сто - мъ. Мо - лит - ву про - лі -

БАСЪ.
Мо - лит - ву

Басы II и половина I-х басовъ...

Гос - по - ду и То - му

- ча - ли мо - я, я - ко золь - ду - ша мо - я ис - пол - ни - ся,

- ю ко - Гос - по - ду

про лі

Пример 11. А.Д. Кастальский. «Вечная память героям».
«Молитву пролию»

из «Парафраз» (близость мелодического контура, латинский текст, органное звучание). Однако сам А.Д. Кастальский, насколько известно, не упоминал об этом влиянии, а его интерпретация «Со святыми упокой» отличается от версии Бородина необычным лиризмом: состояние кроткой печали сменяется катарсическим просветлением.

Обороты, близкие тематическому ядру «Со святыми упокой», можно обнаружить и в начале третьей части «Сам Един еси Безсмертный (Rex tremendae)», а со слов «Надгробное рыдание» и вплоть до тройной «Аллилуйи», начинается свободное цитирование церковной мелодии этого икоса¹⁹, известной по Синодальному Обиходу и изданиям Придворной певческой капеллы.

Второе явное проведение темы-цитаты смещено в последний номер цикла под названием «Вечная память (Requiem aeternam)». Здесь она излагается в партии хора и органа, приобретая эпически-монументальное звучание. Таким образом, тема заупокойного кондака обрамляет композицию «Братского поминовения», придавая ей особую стройность.

Позже А.Д. Кастальский создал более масштабную версию кантаты-реквиема с участием симфонического оркестра и органа, состоящую из 14-ти номеров. Партитура включала в себя имитацию колокольного звона, военные фанфары, пушечные залпы, погребальные плачи, что должно было придать ей черты Мистерии-действия (прослеживается влияние А.Н. Скрябина и символистов). Впоследствии композитор несколько раз расширял своё произведение. В частности, в связи со вступлением Америки в военный союз была добавлена часть «Rock of ages». Там звучали тексты американских духовных гимнов, совмещённые с музыкальными цитатами траурного марша Ф. Шопена, *кондака «Со святыми упокой»* и секвенции *Dies irae*. В результате «удельный вес» русского музыкального символа смерти в кантате ещё более увеличился. Кроме того, в партитуру были введены «экзотические» оркестровые интерлюдии на основе японской и индусской музыки.

Последней редакцией сочинения стал камерный вариант партитуры для хора без сопровождения, только *с православными текстами*. Он предназначался для исполнения в русских храмах или в условиях концерта. Эта редакция возникла под влиянием советов и высказываний в печати Б.В. Аса-

¹⁹ Стоит пояснить, что икос «Сам один еси безсмертен» тоже является частью древней формы заупокойного кондака.



Пример 12. Н.Я. Мясковский. Симфония № 5. Первая часть.
Побочная партия (первая тема)

фьева [3, с. 286]. Будучи опубликованной в 1917 году, она получила новое название: **«Вечная память героям. Избранные песнопения из панихиды»**. Смена названия не являлась случайной, поскольку изменения, сделанные композитором, были очень значительными. Порядок частей стал совершенно иным, в целом следующим логике чинопоследования православной поминальной службы. Автор убрал иноязычные названия и ремарки, указывающие на другие конфессиональные традиции. Исчезли все звукоизобразительные излишества, произведено сокращение или обновление материала.

Центром этой новой 11-частной композиции стал кондак «Со святыми упокой» (№ 6) с темой-цитатой в основе. Это тем более примечательно, что слово кондак (kontakion) в буквальном переводе с греческого языка означает палочку, на которую наматывался свиток с текстом песнопения, то есть некую *сердцевину*.

Кондак обрамляют две другие части, в которых тема-цитата в той или иной степени присутствует. Например, в № 5 «Молитву пролию», для которого А.Д. Кастальский здесь сочинил новую музыку²⁰, вариант мелодии «Со святыми упокой» становится контрапунктирующей темой (пример 11). В начале икоса «Сам един еси безсмертен» (№ 7), как и в предыдущих редакциях, можно расслышать отдельные обороты «Со святыми упокой». В результате в композиции «Вечной памяти героям» утверждается концентрический принцип.

По понятным причинам в Советский период

развития русской музыки количество прецедентов цитирования мелодии заукойного кондака сокращается до минимума. Тем не менее традиция, заложенная М.И. Глинкой, не прервалась. Так, аллюзией на кондак «Со святыми упокой», вероятно, является первая тема Побочной партии из **Первой части Симфонии № 5 (1918) Н.Я. Мясковского**. Эта тема проходит через всё сочинение, играя важнейшую роль в его драматургии (пример 12).

Как известно, свою «Тихую симфонию» Николай Яковлевич написал после возвращения с фронта. Многие темы произведения были сочинены в перерывах между военными действиями. Можно предположить, что намёк на русский музыкальный символ смерти в партитуре Пятой симфонии обусловлен не только историческими событиями начала XX столетия, но и связан с гибелью отца композитора, произошедшей зимой 1918 года. Эта потеря, несомненно, повлияла как на мировосприятие Н.Я. Мясковского, так и на его музыку.

С одной стороны, упомянутая аллюзия вызывает в памяти тему-цитату из Шестой симфонии П.И. Чайковского. Их роднят между собой: хоральный склад, сумрачный колорит, лаконизм, нисходящий квартовый скачок. Однако Н.Я. Мясковский *лишь намекает* на заукойный кондак, избегая его прямого цитирования. Кроме того, он гармонизирует мелодию «терпкими» диссонирующими аккордами, наделяет тему эпическими чертами, что роднит её с былинными образами А.П. Бородина, М.П. Мусоргского и А.К. Глазунова.

Тема-аллюзия после своего экспонирования не подвергается развитию, а сменяется цепью новых тематических образований. После этого её

²⁰ В предыдущих редакциях эта часть базировалась на английской мелодии.



динамизированный вариант завершает микроцикл Побочной партии в рамках экспозиции. В результате обнаруживается ещё одно отличие от Шестой симфонии П.И. Чайковского, где «Со святыми упокой» сразу же начинает активно развиваться. Отсутствие данной музыкальной темы в разработке первой части компенсируется её интенсивной монументализацией в зеркальной репризе. Здесь многократно усиливаются эпические черты. Однако и на этом потенциал темы-аллюзии не исчерпывается. Ещё более величавое и грандиозное звучание она приобретает в кодовом разделе Финала симфонии. Изначально мрачный, суровый, «заупокойный» образ первой темы Побочной партии постепенно набирает богатырскую мощь, подразумевающую концентрацию не столько физической, сколько духовной силы. В связи с этим можно вспомнить об особой роли *«памяти смертной»* в жизни православных монахов, воинов и мирян. Она удерживает человека от греховных поступков, даёт верные духовные ориентиры, помогает выстроить шкалу ценностей, а главное – подготавливает его к переходу в Вечную Жизнь.

Нам доподлинно неизвестно, был ли Н.Я. Мясковский верующим человеком, ведь в то время свою религиозность люди скрывали²¹. Тем более, что основоположник советского симфонизма всегда отличался сдержанностью и осторожностью. Он открывал свою душу только самым близким людям. Ю.Б. Абдоков приводит такой интересный факт: будучи на фронте в 1915 году, композитор просил родных прислать ему книгу священника Павла Флоренского «Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах», которую ранее они подарили его отцу. Ученик Н.Я. Мясковского Н.И. Пейко видел эту книгу в доме своего учителя незадолго до его смерти (см.: [1, с. 93]). Показательно, также, что в своей последующей Шестой симфонии (пожалуй, самой личной, исповедальной) Н. Я. Мясковский вновь обратится к образу Смерти уже в контексте проблематики «жертвенного восприятия Революции». Для воплощения этой сложной темы композитор прибегнет к цитированию

²¹ Попыткой приоткрыть завесу тайны духовной жизни Н.Я. Мясковского является замечательная статья Ю.Б. Абдокова, написанная на основе воспоминаний родных и друзей композитора, а также с использованием материалов его архива [1].

Dies irae и русского духовного стиха «О расставании души с телом». Тем самым он засвидетельствовал глубинную связь своего творчества и мировоззрения с православной традицией, которая немыслима без «памятования о смерти».

В качестве ещё одного примера обращения к теме заупокойного кондака можно привести музыку к **первой части фильма С.М. Эйзенштейна «Иван Грозный»**, написанную **С.С. Прокофьевым** в 1945 году. Внимания к церковным песнопениям требовал исторический сюжет кинокартины. Однако режиссёр и композитор не ставили своей целью воспроизведение подлинного звукового колорита русского Средневековья. Они выбрали более простой путь – цитирование образцов церковного пения XIX столетия, исполняемых в «чувствительной» манере, характерной для начала XX века.

Три заупокойных песнопения: «Вечная память», кондак «Со святыми упокой» и икос «Сам Един еси бессмертный»²² звучат едва различимым фоном в тот момент, когда царь Иван общается с приближёнными у гроба отравленной царицы Анастасии, а митрополит Пимен читает заупокойную Псалтырь. Сразу же оговоримся, что музыка этих акапельных фрагментов не является сочинением или обработкой С.С. Прокофьева, но введена им в качестве *точной цитаты*, вступающей в диалог с авторскими номерами партитуры.

Первые два церковных напева взяты из изданий Придворной певческой капеллы. Икос же принадлежит перу церковного композитора XIX века **протоиерея Михаила Виноградова** (1809–1888). Разумеется, отец Михаил создавал свой заупокойный икос для исполнения в храме (пример 13). Именно этим фактом, а также глубоким знанием современной ему церковно-певческой традиции предопределены некоторые особенности данного произведения.

Так, например, песнопение начинается и заканчивается мелостроками кондака «Со святыми упокой» киевского роспева. Кроме того, в нём звучит мелодический оборот из обиходной мелодии заупокойного икоса («надгробное рыдание творяще песнь») и попевки из других известных церковных песнопений (например,

²² В балете «Иван Грозный», созданном на основе музыки к фильму, этих хоровых номеров нет.

Пример 13. Протоиерей Михаил Виноградов. Икос «Сам един еси Безсмертный»

52 VII Der Ball / The Ball

Tempo di Valse

Пример 14. А.Г. Шнитке. «Гоголь-сюита». «Бал»

из «Тебе одевающегося» болгарского роспева). Таким образом, метод М. Виноградова, напоминающий творчество древнерусских роспевщиков, аналогичен «квазицентонной» технике, отмеченной нами в хоре А.Д. Кастальского. Однако М. Виноградов пришёл к такому способу сочинения раньше.

Мы не знаем почему С.С. Прокофьев и С.М. Эйзенштейн выбрали именно версию протоиерея М. Виноградова, ведь и в этом случае проще всего было процитировать обиходный напев в гармонизации Придворной певческой капеллы. Быть может, автора музыки к фильму и режиссёра привлекла мелодическая развитость песнопения и его интонационная производность от мелодии «Со святыми упокой».

В конце 70-х годов XX века к напеву заукойного кондака обратился **А.Г. Шнитке**²³. В номере

под названием **«Бал»** из музыки к спектаклю Ю.П. Любимова **«Ревизская сказка»** (1978 г.)²⁴ дважды звучит начальный оборот русского символа Смерти. Примечательно, что тема-цитата функционирует здесь только как *мелодическая линия*, без привычного гармонического сопровождения²⁵. Присутствие натурального лада и характерного

нерусских роспевщиков и неоднократно вводил в свои сочинения фрагменты раннего русского церковного многоголосия (см. об этом: [15]).

²⁴ В 1981 году на основе музыки к спектаклю «Ревизская сказка» дирижёр Г.Н. Рождественский создал «Гоголь-сюиту», куда «Бал» вошёл в качестве седьмого номера. А.Г. Шнитке одобрил редакцию Г.Н. Рождественского, которая стала активно исполняться.

²⁵ Напомним, что оригинал мелодии «Со святыми упокой», напечатанный в Синодальном Обиходе, был одноголосным. Знакомое большинству хоральное изложение заукойный кондак приобрёл в XIX веке в связи с популяризацией изданий Придворной певческой капеллы.

²³ Известно, что композитор восхищался мастерством древ-



квартового скачка в конце мелодии указывает на то, что А.Г. Шнитке процитировал *версию из Шестой симфонии П.И. Чайковского, свёрнутую до монодии*.

«Бал» открывается изложением темы-цитаты у приготовленного фортепиано с нарочито искажённым, «разбитым» тембром (пример 14). В результате возникает вопиющее несоответствие траурной семантики церковной мелодии и её тембровой окраски. Порождаемый данным приёмом трагикомический эффект подобен впечатлению от пошло-фальшивой игры духового оркестра, исполняющего на похоронах Траурный марш Ф. Шопена.

Кроме того, в нотном тексте можно заметить ещё один деструктивный элемент, который сначала не может быть осознан слухом и воспринимается только зрительно. Речь идёт о трёхдольной пульсации, скрытой в крупных длительностях «Со святыми упокой». Иными словами, тема-цитата в изложении А.Г. Шнитке содержит в себе «зародыш» последующего вальса – символа бально-банальной атмосферы. Замаскированная дансантичность вкупе с тембром приготовленного фортепиано способствуют снижению статуса заукойной темы, её десакрализации.

Несколько позже «Со святыми упокой» появляется в ином тембровом решении. Цитата поручена оркестровым колоколам, будто бы возвращаясь в свой изначальный сакральный контекст. Но и этот «островок» возвышенного звучания сохраняет присущую первому проведению темы вальсообразность. Трёхдольная пульсация здесь уже отчётливо улавливается слухом благодаря окружающим танцевальным темам. В дальнейшем мы больше не услышим в партитуре «Бала» русского музыкального символа Смерти. Он вытесняется «морем» банального и разнородного тематизма, который сливается в невообразимый эклектичный гул.

Введение напева заукойного кондака в гротескно-хиимерический интонационный контекст «Бала» является одним из парадоксов партитуры А.Г. Шнитке, сочетающей комическое и трагическое, возвышенное и профанное. Думается, что за подобным решением кроется не только стремление повергнуть публику в культурный шок, но и определённый философский смысл. Ведь перед нами не просто бал XIX столетия, а полуреальное-полумистическое танцевальное действие, на котором главного героя (Гоголя) окружают глумящиеся над ним персонажи

его произведений. В их числе чиновники с давно мёртвыми душами. Не исключено, что корни столь необычного семантического наполнения темы «Со святыми упокой» следует искать в творчестве самого Николая Васильевича Гоголя, прочитанного сквозь призму М.А. Булгакова. Собственно же музыкальные прототипы десакрализации заукойной темы можно усмотреть в сочинениях европейских композиторов, связанных с традициями Danse macabre (начиная с «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза) и их русских аналогов.

В 90-х годах XX века **М.Д. Смирновым** был написан **Концерт-симфония** для домры с оркестром. В заключительной партии данного одночастного произведения присутствует явная *аллюзия* на тему «Со святыми упокой». Отсылка к заукойному кондаку и интонациям причета обусловлены трагической концепцией опуса, связанной с крушением советского государства, войной в Чечне, ощущением безысходности и потери ценностных ориентиров [17, с. 120]. Тема-цитата в сочинении М.Д. Смирнова весьма близка версии П.И. Чайковского, если не принимать во внимание *пропуск первых двух звуков мелодии*. В качестве контрапункта к ней звучат ламентозные интонации в партии домры (пример 15).

Однако, в отличие от интенсивного симфонического развития, наблюдаемого в разработке Шестой симфонии П.И. Чайковского, здесь тема изложена статично. Мы слышим многократный повтор отдельных её оборотов, вызывающих благодаря тембрам народного оркестра аналогии с русским песенным фольклором.

Вероятно, последним к настоящему времени примером цитирования заукойного кондака в отечественной музыке является **композиция «Со святыми упокой»** из сборника экспериментальной шумовой музыки **«Донбасс 5» (выпуск 1 «Шум победы»)**. В описании плейлиста этого интернационального альбома сказано: «Сборник посвящён нашей победе в Вагнеровске (Бахмут) и нашей священной войне с западными силами Зла. Всецело поддерживаем нашу Россию и ВС СР. Надеемся, что наши сборники помогут всем патриотично настроенным людям! Спасибо участникам, благослови вас Бог! Победа будет за нами!»²⁶.

²⁶ https://vk.com/wall-91937051_153



Пример 15. М.Д. Смирнов. Концерт-симфония для домры с оркестром. Заключительная партия

Интересующий нас трек «Со святыми упокой» принадлежит **российскому музыкальному проекту «New orthodox line»**, создающему музыку в эстетике постмодерна с опорой на православную тематику. На странице сообщества жанровая специфика музыки определяется как «православный нойз», сочетающий аудиозаписи православного богослужения с индустриальными шумами, скрежетом, писком и т.п. Подобный синтез обосновывается тем, что он «весьма точно передаёт эмоциональную сторону этого течения христианства, в котором есть место и возвышенным переживаниям, и мрачным удручающим откровениям»²⁷.

В композиции «Со святыми упокой» можно услышать препарированные звуки человеческой речи, рёв военной техники, взрывы снарядов, звуки набатного колокола. На смену шумам приходит сопоставление двух оstinato повторяющихся аккордов кварто-квинтового соотношения. Они являются музыкальной имитацией траурного колокольного звона и в то же время подготавливают появление темы-цитаты. Итогом композиции становится кондак «Со святыми упокой», исполненный мужским ансамблем на фоне мерного позвякивания кадила.

Скорее всего – это подлинная запись Панихиды или Отпевания. Разумеется, перед нами вновь предстаёт версия Придворной певческой капеллы.

Не будем детально обсуждать уровень композиторской техники и действительную степень её экспериментальности, как и саму правомерность сочетания семплов, заимствованных из православного богослужения, с техногенными шумами. Вспомним только о том, что гораздо более яркие и изощрённые опыты в области электронной и конкретной музыки практиковались уже с конца 1940-х гг. XX века. Здесь же мы имеем дело с типичной для постмодерна ситуацией, когда программа проекта и его обоснование гораздо интереснее и важнее самой музыки. Слушатели «Донбасс 5» ценят сборник за его злободневность, за непосредственный отклик на животрепещущие проблемы современности. Композиции вроде «Со святыми упокой», независимо от их музыкальных достоинств, наверняка заставят современную аудиторию глубже задуматься над такими фундаментальными категориями как Жизнь и Смерть, Мир и Война.

На наш взгляд, приведённых в статье примеров вполне достаточно для подтверждения особой значимости зауспокойного кондака в русской музыкальной традиции. В заключение сделаем некоторые

²⁷ <https://vk.com/neworthodoxline>



обобщения. Мелодия «Со святыми упокой» киевского распева возникла в недрах русского церковно-певческого искусства пореформенного периода. В XVIII веке она была зафиксирована в образцовом Синодальном Обиходе первой редакции и неоднократно переиздавалась. В начале XIX столетия, благодаря повсеместному распространению гармонизации Придворной певческой капеллы, кондак «Со святыми упокой» приобрёл стандартное хоральное звучание и устойчивую семантику, связанную с православным погребальным и поминальным ритуалом.

С лёгкой руки основоположника русской классической музыки М.И. Глинки мелодия заукойного кондака вошла в «ткань» светского сочинения в качестве музыкального символа Смерти. Традиция, идущая от М.И. Глинки, не прерывается и по сей день. Примечательно, что подобный, и во многом синхронный процесс превращения «Со святыми упокой» в символ мы можем наблюдать и в русской литературе. Представляется возможным выделить несколько содержательных аспектов, которые мелодия заукойного кондака может приобретать в контексте авторских музыкальных произведений:

- 1/ Смерть в её трагическом понимании.
- 2/ Смерть, осмысленная в ироническом или даже гротескном ключе.
- 3/ Отсылка к атмосфере погребального или поминального обряда.
- 4/ Надежда на Воскресение и милость Творца.
- 5/ Обретение духовной силы через «памятование о смерти».

Далеко не все из названных возможностей истолкования были заложены в теме-символе изначально. Например, иронический аспект совершенно чужд православной богослужебной традиции, в которой смерть мыслится как священная Тайна. Появление такого семантического наполнения заукойной церковной мелодии, скорее всего, является плодом воздействия западноевропейской культуры. Речь идёт о влиянии «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза и других музыкальных интерпретаций «Плясок смерти».

Появление темы «Со святыми упокой» в композиторских опусах чаще всего связано со смертью близкого человека, с откликом на военные события или иные общественные катаклизмы, а также может выступать приметой позднего периода творчества композитора. Обращение авторов с заимствованной темой-символом реализуется в многообразных вариантах, таких как: в разной степени точная цитата, препарированная цитата, криптоцитата, аудиозапись-семпл, аллюзия, многослойная аллюзия, использование отдельных попевок в рамках квазицентонной техники. Все эти приёмы порождают широкий спектр возможных смысловых истолкований и взаимодействий с окружающим контекстом (от органичного слияния до вопиющего противоречия).

Разумеется, на этом проблематика, связанная с русским заукойным кондаком не исчерпана. Следующая наша публикация будет посвящена его бытованию в музыкальной культуре Запада.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Абдоков Ю.Б. Николай Мясковский «Да не смущается сердце твое...»: Жизнь как высвобождающееся призвание // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2021. Вып. 42. С. 79–114.
- 2/ Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
- 3/ Асафьев Б.В. Братское поминовение Кастаньского // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. V. Александр Кастаньский статьи, материалы, воспоминания, переписка. М.: Знак, 2006. С. 283–289.
- 4/ Асафьев Б.В. Слух Глинки // Избранные труды. Т. 1. Избранные работы о М.И. Глинке. М.: Издательство Академии наук СССР, 1952. С. 289–328.
- 5/ Балакирев М.А. Полное собрание духовных сочинений. М.: Музыка, 2015. 416 с.
- 6/ Денисов А.В. Тайные послания и шифры: феномен криптоцитаты в музыкальном искусстве // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 2. С. 8–21.
- 7/ История русской музыки в 10-ти томах. М.: Музыка, 1994. Т. 7: 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. 479 с.
- 8/ Корабельникова Л.З. Творчество С.И. Танеева: Историко-стилистическое исследование. М: Музыка, 1986. 296 с.
- 9/ Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. СПб.: Лань: Планета музыки, 2010. 427 с.
- 10/ Левашев Е.М., Тетерина Н.И. М.П. Мусоргский. «Иванова ночь на Лысой горе»: тексты и контексты. Статья первая // Художественная культура. 2021. № 2. С. 166–197.
- 11/ Лобзакова Е.Э. Древнерусский распев и современное композиторское творчество: типология сопряжений // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 7–14. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.007-014.
- 12/ Лобзакова Е.Э. Трансмиссия древнерусского распева в отечественной музыкальной культуре: методология исследования проблемы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 65–70. DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14009>
- 13/ Лобзакова Е.Э. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2007. 27 с.
- 14/ Лобзакова Е.Э. Древнерусская культовая монодия в пространстве отечественной музыкальной культуры: о двух подходах к изучению // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 3 (32). С. 26–31.
- 15/ Лобзакова Е.Э. Знаменная монодия в условиях современной камерно-инструментальной композиции: опыты А. Шнитке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 89–97. DOI:10.17674/2782-3601.2022.4.089-097
- 16/ Мартынов В.И. История богослужебного пения: Учебное пособие. Латвия: Музей Органической Культуры, 2014. 274 с.
- 17/ Мугалимова А.В. Причет как основа драматургии Концерта-симфонии для трехструнной домры с оркестром М. Д. Смирнова // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2012. № 4 (32). С. 120–130.
- 18/ Потапцев А.В. «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского: мистерия смерти и воскресения (Часть 2). Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2022. № 3. С. 12–30.
- 19/ Рыцарева М.Г. Тайна Патетической Чайковского (о скрытой программе Шестой симфонии). СПб.: Композитор, 2017. 176 с.
- 20/ Станиславский К.С. Работа актёра над собой. Часть II. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика // Собрание сочинений в восьми томах. Т. 3. М.: Искусство, 1935. С. 19–234.
- 21/ Требник в четыре частях. Часть вторая. М.: Издательство Сретенского монастыря, 2020. 559 с.
- 22/ Царёва Е.М. (ред.), Охалова И.В., Аверьянова О.И. Русская музыкальная литература. Выпуск 2. Учебное пособие. М.: Музыка, 2014. 593 с.

REFERENCES

- 1/ Abdokov, Yu.B. (2021), "Nikolai Myaskovsky "Yes, your heart is not embarrassed"...: Life as aliberating vocation" [Bulletin of PSTGU. Series V: Questions of the History and Theory of Christian Art], Iss. 42, pp. 79–114. (in Russ.)
- 2/ Aranovskij, M.G. (1998), "Muzykal'nyj tekst. Struktura i svojstva" [Musical text. Structure and properties], Kompozitor, Moscow, 343 p. (in Russ.)
- 3/ Asaf'ev, B.V. (2006), "Fraternal commemoration of Kastalsky" // Russkaya duxovnaya muzyka v dokumentax i materialax. T.V. Aleksandr Kastal'skij stat'i, materialy, vospominaniya, perepiska [Russian spiritual music in documents and materials. T.V. Alexander Kastalsky articles, materials, memoirs, correspondence], Znak, Moscow, pp. 283–289. (in Russ.)



- 4/ Asaf`ev, B.V. (1952), "Glinka's hearing" // *Izbranny`e trudy` . T.1. Izbranny`e raboty` o M. I. Glinke.* [Selected works. T. 1. Selected works about M. I. Glinka.], Izdatel`stvo Akademii nauk SSSR, Moscow, pp. 289–328. (in Russ.)
- 5/ Balakirev, M.A. (2015), *Polnoe sobranie duxovny`x sochinenij* [Complete Spiritual Works], Muzy`ka, Moscow, 416 p. (in Russ.)
- 6/ Denisov, A.V. (2022), "Secret messages and ciphers: the phenomenon of cryptocyтата in musical art", *Opera musicologica*. Vol. 14, No. 2. pp. 8–21. (in Russ.)
- 7/ (1994), *Istoriya russkoj muzy`ki v 10-ti tomax* [History of Russian music in 10 volumes], Muzy`ka, Moscow, Vol. 7: 70-80-e gody` XIX veka. Ch. 1 [70–80s of the XIX century. PART 1], 479 p. (in Russ.)
- 8/ Korabel`nikova, L.Z. (1986), *Tvorchestvo S.I. Taneeva: Istoriko-stilisticheskoe issledovanie* [Creativity of S.I. Taneev: Historical and stylistic research], Muzy`ka, Moscow, 296 p. (in Russ.)
- 9/ Kudryashov, A.Yu. (2010), *Teoriya muzy`kal`nogo sodержaniya: xudozhestvenny`e idei evropejskoj muzy`ki XVII–XX vv.: uchebnoe posobie dlya muzy`kal`ny`x vuzov i vuzov iskusstv* [Theory of musical content: artistic ideas of European music of the XVII–XX centuries: a textbook for music universities and art universities], Lan` : Planeta muzy`ki, St. Petersburg, 427 p. (in Russ.)
- 10/ Levashev, E.M., Teterina, N.I. (2021), "M.P. Mussorgsky. "Ivanova Night on Lysaya Gora": texts and contexts. Article one", *Xudozhestvennaya kul`tura* [Art culture], No. 2, pp. 166–197. (in Russ.)
- 11/ Lobzakova, E.E. (2020), "Old Russian chant and modern composer's work: typology of conjugations", *Problemy` muzy`kal`noj nauki / Music Scholarship* [Problems of Music Science], No. 1, pp. 7–14. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.007-014. (in Russ.)
- 12/ Lobzakova, E.E. (2019), "Transmission of Old Russian chant in domestic musical culture: methodology for studying the problem", *Yuzhno-Rossijskij muzy`kal`ny`j al`manax* [South Russian Music Almanac], No. 4, pp. 65–70. DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14009> (in Russ.)
- 13/ Lobzakova, E.E. (2007), *Vzaimodejstvie svetskoj i religioznoj tradicij v tvorchestve russkix kompozitorov XIX – nachala XX veka: Avtoref. dis. ... kand. Iskusstvovedeniya* [Interaction of secular and religious traditions in the work of Russian composers of the XIX – early XX centuries: Autoref. dis... Cand. of Art History], Rostov-na-Donu, 27 p. (in Russ.)
- 14/ Lobzakova, E.E. (2018), "Old Russian cult monody in the space of domestic musical culture: about two approaches to study", *Yuzhno-Rossijskij muzy`kal`ny`j al`manax* [South Russian Music Almanac], No. 3 (32), pp. 26–31. (in Russ.)
- 15/ Lobzakova, E.E. (2022), "Znamenny Monody in the Contemporary Chamber Instrumental Composition Context: A. Schnittke's Experiences", *Problemy` muzy`kal`noj nauki / Music Scholarship* [Problems of Music Science], No. 4, pp. 89–97. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.089-097 (in Russ.)
- 16/ Marty`nov, V.I. (2014), *Istoriya bogoslužbebnogo peniya: Uchebnoe posobie* [History of liturgical singing: Textbook], Muzej Organicheskoj Kul`tury`, Latvija 274 p. (in Russ.)
- 17/ Mugalimova, A.V. (2012), "Lamentation as the basis of dramaturgy of the Concert-Symphony for trichord domra with the orchestra of M.D. Smirnov", *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennoj akademii kul`tury` i iskusstv* [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts], No. 4 (32), pp. 120–130. (in Russ.)
- 18/ Potaptsev, A.V. (2022), "“Pictures from the Exhibition” by M.P. Mussorgsky the mystery of Death and resurrection (part 2)", *ARTE*, No. 3, pp. 12–30. (in Russ.)
- 19/ Ry`czareva, M.G. (2017), *Tajna Pateticheskoj Chajkovskogo (o skry`toj programme Shestoj simfonii)* [The secret of the Pathetic Tchaikovsky (about the hidden program of the Sixth Symphony)], *Kompozitor*, St. Petersburg, 176 p. (in Russ.)
- 20/ Stanislavskij, K.S. (1935), "The work of the actor on himself. Part II. Working on yourself in the creative process of embodiment. The Apprentice's Diary", *Sobranie sochinenij v vos`mi tomax. T. 3* [Collected works in eight volumes. Vol. 3], *Iskusstvo*, Moscow, pp. 19–234. (in Russ.)
- 21/ (2020), *Trebnik v chety`rex chastyax. Chast` vtoraya* [Trebnik in four parts. Part Two], *Izdatel`stvo Sretenskogo monasty`rya*, Moscow, 559 p. (in Russ.)
- 22/ Tsaryova, E.M. (red.), Oxalova, I.V., Aver`yanova, O.I. (2014), *Russkaya muzy`kal`naya literatura. Vy`pusk 2 Uchebnoe posobie* [Russian music literature. Issue 2. Tutorial], Muzy`ka, Moscow, 593 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Потапцев Анатолий Викторович, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Детская музыкальная школа, Свирск
E-mail: anatoly1307@mail.ru

Author information

Anatoly V. Potaptsev, Teacher of musical theoretical disciplines, Children's Music School, Svirsk
E-mail: anatoly1307@mail.ru