

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY



УДК 783.21:783.51

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_79

А. Я. СЕЛИЦКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

КАТОЛИЧЕСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ НИКОЛАЯ КАРЕТНИКОВА: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ, ФОРМА, СТИЛИСТИКА

Одно из последних произведений Н. Каретникова – «Песнопения к Святой католической Мессе для исполнения с прихожанами» (1991) на русские тексты молитв. Сочинение было написано по заказу, осталось в рукописи и, по всей вероятности, не исполнялось. Сам факт его создания ставит перед исследователем четыре группы вопросов. Первая из них касается возможного заказчика и причин такого заказа (ответить на них можно лишь гипотетически). Вторая группа относится к социокультурному контексту возникновения и реализации замысла, к состоянию католической церкви в Советском Союзе, которая обрела возможность нормального функционирования только в конце 1980-х годов. Тогда же, согласно решениям Второго Ватиканского собора, с опозданием дошедшим до позднего СССР, в российских католических приходах стали молиться на родном языке. Третья группа вопросов связана с богослужебными текстами: они в то время существовали в разных переводах, ибо еще не были утверждены литургической комиссией. Наконец, четвертая группа призвана охарактеризовать стилистику произведения. Анализ показывает: композитор не строго следует нормативным установлениям григорианики. Вместе с тем, в напевах обнаруживается сходство со знаменным пением.

Возможно, Каретников нарушал нормы церковной музыки неосознанно, уступая собственной творческой индивидуальности. Для общинного пения Месса Каретникова в авторской редакции подходит не вполне, что, скорее всего, и послужило препятствием для исполнения этого цикла в храме. В то же время, по тонкости работы с интонационным материалом, по форме, по осмысленному и прочувствованному отношению к словесному тексту названная Месса – сочинение мастерское, заслуживающее внимания. Из девяти ее частей наиболее масштабны третья и четвертая; в статье подробно рассматривается № 3 «Слава в вышних Богу».

Ключевые слова: Католическая церковь в СССР, месса, русские переводы латинских богослужебных текстов, общинное пение, григорианика, знаменный распев.

Для цитирования: Селицкий А. Я. Католические песнопения Николая Каретникова: история создания, форма, стилистика // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 79-88.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_79

A. SELITSKY

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

CATHOLIC CHANTS BY NIKOLAI KARETNIKOV: THE HISTORY OF CREATION, FORM, STYLISTICS

One of the last works by N. Karetnikov is “Hymns to the Holy Catholic Mass for performance with parishioners” (1991) on Russian texts of prayers. The composition was written by order, remained in manuscript and, in all probability, was not performed. The very fact of its creation poses four groups of problems to the researcher. The first of them concerns a possible customer and the reasons for such an order

(they can only be answered hypothetically). The second group relates to the socio-cultural context of the origin and implementation of the plan, to the state of the Catholic Church in the Soviet Union, which was able to function normally only in the late 1980s. At the same time, according to the decisions of the Second Vatican Council, which belatedly reached the late USSR, Russian Catholic parishes began to pray in their native language. The third group of problems is related to the texts: being traditional, they existed in different translations at that time, because they had not yet been approved by the liturgical commission. Finally, the fourth is designed to characterize the stylistics of the work. The analysis shows that the composer does not strictly follow the aesthetics of Gregorianism. At the same time, the melodies show similarities with znamenny chant. Perhaps Karetnikov violated the norms of church music unconsciously, yielding to his own creative individuality. This music in its original form is not quite suitable for singing by the community, which, most likely, served as an obstacle to its performance in the temple. At the same time, in terms of the subtlety of working with intonation material, in form, in a meaningful and heartfelt attitude to the verbal text, Karetnikov's Mass is a masterful composition that deserves attention. Of the nine parts of the Mass, the third and fourth are the most extensive; No. 3 "Glory to God in the Highest" is considered in more detail.

Keywords: Catholic Church in the USSR, mass, Russian translations of Latin divine service texts, community singing, Gregorianism, znamenny chant.

For citation: Selitsky A. Catholic chants by Nikolai Karetnikov: the history of creation, form, stylistics // *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 3. Pp. 79-88.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_79



Через много лет после ухода из жизни Николая Каретникова (1930–1994) в его архиве обнаружилась датированная 1991 годом рукопись, на титульном листе которой значилось: «Песнопения к Святой католической Мессе для исполнения к прихожанам». Сохранившаяся в семье информация крайне скудна: сочинение написано по заказу какого-то московского католического храма и, скорее всего, не исполнялось. Много в этом опусе способно вызвать удивление. Почему месса заказана композитору, исповедующему православие? Для чего приходу понадобились новые песнопения, ведь что-то пели же российские католики до этого, существовали соответствующие церковные книги, на худой конец – устная традиция? Наконец, вопрос, озадачивающий каждого, кто не слишком ориентируется в данной теме: месса исполняется на русском языке – разве такое возможно? Собственно музыка, казалось бы, не дает оснований для углубленного анализа: строгое одноголосие, сходство с мелодическими оборотами, слышанными много раз... Однако это – лишь на поверхностный взгляд.

Первое, в чем надлежит разобраться, – социокультурный контекст возникновения и реализации замысла. Данный сюжет не менее важен и интересен, нежели само сочинение: избранные тексты, музыкальная стилистика. Точнее, не попытайтесь мы реконструировать общественную ситуацию, атмосферу религиозной жизни в те бурные годы, многое в столь неожиданном для Каретникова опусе ускользнет от внимания.

Разумеется, мы можем предложить лишь некую версию событий. За давностью лет получить

информацию из первых рук уже невозможно. Как композитор, ярко и самобытно продолжавший традицию православной духовной музыки, попал в поле зрения заказчика из католической среды? Когда необходимо установить связь между далекими сущностями, мы ищем нечто, более или менее близкое им обеим. В нашем случае посредствующим звеном, выступил, что наиболее вероятно, православный священник – прот. Александр Мень, чьим прихожанином композитор был многие годы. Вряд ли о. Александр специально способствовал знакомству, для этого было достаточно самой его личности, которая притягивала верующих разных конфессий. Далекий от нетерпимости к инославным, известный широтой своих взглядов, он допускал посещение православными католического храма и наоборот. Близко общался с католическими священниками; в перестроечные годы, когда это стало возможным, ездил за границу на католические и протестантские симпозиумы. Любил повторять, что подлинная духовность не страшится чужого, говорил о необходимости преодолеть вражду, о желании понять других при сохранении верности своей традиции (что вызывало яростное неприятие ортодоксов). Появление католиков в его окружении – доказанный факт [1, с. 207, 237, 262, 315–316].

Знал ли тот из них, кто вступил в контакт с Каретниковым, его музыку ранее, доверился ли чьей-то рекомендации, пришел ли к мысли о заказе в результате личного общения, не столь уж важно. Да, большинство произведений мастера тогда практически не звучало, но именно его первый хоровой цикл, «Восемь духовных

песнопений», незадолго до этого был исполнен с большим успехом, стал событием московской музыкальной жизни. Так или иначе, знакомство состоялось, предложение последовало.

Изучение тогдашнего положения католической церкви в стране сильно сужает круг возможных инициаторов каретниковской Мессы. В год ее создания, последний год существования Советского Союза, единственным действующим католическим храмом в Москве был Храм Святого Людовика Французского, что на Малой Лубянке. (Кстати сказать, – одним из двух в стране; второй находился в Ленинграде, в том же 1991-м вернувшем себе историческое имя Санкт-Петербург.) Так было на протяжении 45 лет после Великой Отечественной войны. В этом московском приходе до 1990 года почти четверть века служил о. Станислав Мажейка, благодаря которому храм выстоял в трудные десятилетия. После него за короткий период сменились три священника: о. Франциск Рачюнас, о. Антоний Гей, о. Бернар Ле Леаннек. Вероятно, если не прямым заказчиком, то, во всяком случае, «куратором проекта» выступил один из них. Без одобрения настоятеля такой «проект» вряд ли мог бы состояться.

Неудивительно, что потребность в новой авторской мессе возникла именно в этом рубежном для страны году. Здесь сошлись и пересеклись два исторических процесса. Первый из них носил глобальный характер. Советский Союз во второй половине 1980-х годов стремительно преображался. Произошел поворот и в государственной политике в области религии. В 1988 году состоялась историческая встреча М. Горбачева с Патриархом Пименом, после которой торжества по случаю 1000-летия Крещения Руси, проходившие в июне того же года, приняли общенациональный характер. Осенью следующего года прошел еще более сенсационный визит главы государства, лидера коммунистической партии в Ватикан, где он встретился с Папой Римским Иоанном Павлом II, следствием чего стало установление дипломатических отношений между Святым Престолом и СССР. Перемены в отношении властей к отечественным католикам, которые чувствовали себя гонимыми среди гонимых, не заставили себя долго ждать. Католическая церковь в России получила возможность нормального функционирования. В том же 1991-м были созданы две первые Апостольские администрации, позднее преобразованные в полноценные епархии.

Второй процесс, который вплотную подводит нас к пониманию стимулов создания Мессы, разворачивался во внутренней жизни русской Католической церкви. Большие перемены расчистили дорогу к переменам частным, но

для католиков чрезвычайно важным. До страны, открывшей шлюзы общения с остальным миром, наконец, докатились – с большим опозданием – церковные реформы, принятые Вторым Ватиканским собором (1962–1965). Одна из них относилась к языку богослужения. Как известно, с V века, когда текст мессы был переведен с греческого на латынь, в течение полутора тысяч лет сохранялось строгое правило отправления службы на латинском языке. Решения Собора преследовали цель побудить прихожан к деятельному участию в богослужебной и пастырской жизни Церкви. Прямой путь к ее достижению лежал через дозволение служить мессе на национальных языках и вовлечение присутствующих во всеобщинное пение. Именно эти характеристики – исходные и определяющие в сочинении Каретникова: на русские тексты, для исполнения с прихожанами.

В церковных кругах отношение к нововведениям остается неоднозначным до сих пор: некоторые считают их слишком радикальными, видят в них «дух обмирщения», поворот (о, ужас!) к протестантизму и «безбрежному экуменизму». Тем не менее, как говаривал упомянутый выше исторический персонаж, процесс пошел. Если в советское время католические песнопения на родном языке имели ограниченное хождение (чудом просачивались через кордоны мизерные тиражи зарубежных изданий, трудился в меру сил самиздат), теперь за дело взялись всерьез. Но дело это оказалось очень непростым. И небыстрым.

Только в 2000 году Конференция католических епископов России приняла решение об издании единого сборника литургических песнопений, который вышел еще через шесть лет [2]¹. Издание закрепляет официальную позицию Церкви, выражающуюся в открытости католического мира другим конфессиям. В сборнике древние напевы соседствуют с современными, в том числе созданными в России, на тексты, переведенные с других языков. В издание включены даже некоторые русские православные песнопения, уже давно влившиеся в богослужение многих католических приходов, что отражает экуменическую направленность сборника.

При отборе составителями строго соблюдались четыре критерия. Богословский критерий – предпочтение, отдаваемое текстам из Священного писания и литургических источников, литургический – соответствие природе богослужения. Для нашей темы особое значение приобретают критерии третий и четвертый: филологический – соблюдение норм русского языка; наконец, музыкальный – соответствие традициям, степень сложности, удобство исполнения непрофессиональными певцами. Существенно

важен содержащийся во вступительной части сборника призыв Католической церкви к своим сыновьям и дочерям, обладающим поэтическими и музыкальными талантами, участвовать в развитии и обогащении священной музыки. Как видим, потребность в талантах была велика, а значит, их целенаправленно искали.

Одного из них и нашли в лице Каретникова. Перечисленные же критерии помогают понять, как он справился с задачей, на каких художественных и литургических основаниях ее решал и какого результата достиг.

Надо полагать, выбор поющих частей мессы, главной и древнейшей литургической службы в латинском обряде Римско-католической церкви, как и выбор их текстов, принадлежал заказчику. Обращение к унисонному пению (наверняка тоже входившее в соглашение с автором) воскрешает в новых условиях самые ранние формы мессы, когда одноголосные песнопения исполнялись общиной. Если порядок номеров издавна определен сложившимся чином службы, то с содержанием текстов, их лексикой и стилистикой все не так просто. Тексты несколько отличаются от тех, что звучат в российских католических храмах сегодня. Наверняка заказчик предоставил в распоряжение композитора текст в одном из вариантов, которые в 1950–1980-е годы существовали в обиходе параллельно и, естественно, расходились в деталях. По авторитетному утверждению еп. Николая Дубинина, на момент восстановления католических структур в России, а именно ко времени работы Каретникова над произведением, существовали четыре различных варианта обрядов мессы на русском языке [3, с. 85–86]. Именно в 1991 году была учреждена литургическая комиссия, занявшаяся упорядочением молитвословной сферы, а регулярная работа по подготовке полного официального перевода Римского Миссала на русский язык началась только в 1995 году (и завершилась в 1999). Таким образом, текстов, отвечающих сегодняшним церковным канонам, у Каретникова не было и быть не могло.

Однако при внимательном вслушивании в текст Мессы Каретникова трудно отделаться от мысли, что к некоторым лексическим «нарушениям» приложил руку он сам. С отдельными строками композитор обращается так, будто он пишет романс или оперную сцену. А в подобных случаях, как свидетельствуют многочисленные прецеденты, отклонения от оригинала обуславливаются не столько соображениями музыкальной формы (нередко требующей повторов слов, строк и строф), сколько исключительно заботой об удобстве для пения. Отсюда избегание длинных слов, шипящих согласных и т. п. – разумеется, при сохранении сакральных смыслов.

Вот лишь некоторые примеры – сравним:

Из бытовавших в СССР переводов литургических текстов	Вариант Каретникова
мир людям Его благоволения	мир людям доброй воли
берущий на Себя грехи мира	Ты взял на Себя грехи мира
и оттуда придет	снова придет
ожидаю пришествия Твоего	ожидаю Твоего прихода да к славе

Из девяти частей Мессы Каретникова семь, а именно со второй по восьмую, принадлежат к числу обязательных (так называемый *Ordinarium*), которые звучат в храме независимо от дня года и праздника: «Господи, помилуй!» (что соответствует латинскому «*Kyrie, eleison*»), «Слава в вышних Богу» (*Gloria*), «Символ веры» (*Credo*), «Свят Господь Бог Саваоф» (*Sanctus*), «Тайна веры» (*Mysterium fidei*), «Отче наш» (*Pater noster*), «Агнец божий» (*Agnus Dei*). Номер первый и последний относятся к молитвам, изменяемым в зависимости от церковного календаря (*Proprium*). Открывает Мессу «На вход» (священника в алтарь); текст входной молитвы заимствуется из Псалтири, в нашем случае это свободное и сокращенное изложение 92-го псалма, который в оригинале начинается словами: «Господь царствует; Он облечен величием...». Текст заключительной части «На причастие» – «Спасительной жертвой искуплены, примите плоть Христову, источник жизни вечной» – обнаруживает сходство с несколькими евхаристическими молитвами, однако используемый вариант в мессе отсутствует; происхождение его установить не удалось.

Наиболее сложным предметом анализа выступает музыкальная стилистика. Нам неизвестно, посещал ли Каретников предварительно католическую службу, имел ли перед собой какие-либо образцы, на которые мог бы ориентироваться и от которых мог отталкиваться. Единственная объективная реальность – авторская рукопись. Ее анализ в сопоставлении с историей и современными музыкальными традициями католической церкви в России приводит к следующим выводам.

Композитор не следует эстетике григорианского пения, хотя в отдельных попевках и более общих принципах сходство есть; мелодика во многом соответствует модальному стилю современной церковной музыки. Но автор Мессы далек и от сегодняшней литургической практики некоторых приходов, где можно услышать нечто похожее на приятные для среднестатистическо-

го слуха мелодии – например, детские песни и даже позднесоветскую эстрадную лирику.

С григорианикой связаны способы распева текста, который Каретниковым осмыслен и глубоко прочувствован. Основной способ – так называемый силлабический, когда один слог текста приходится на один музыкальный тон. Распевы, в которых на один слог может приходиться от двух до нескольких тонов (у Каретникова – не более двух), т. е. стиль невматический, применяется весьма умеренно. Мелизматические распевы (неограниченное количество тонов на слог) исключены. Чуткое вслушивание в словесный текст проявляется также в корректном подчеркивании ударных слогов и мягком выделении смысловых кульминаций. Показательный пример – слова «и умер» в «Символе веры», проинтонированные подобно тихому возгласу: они отграничены паузами, маркированы интонацией, которую иначе как ламентозной не назовешь, и самыми высокими тонами с начала песнопения (Пример 1).

Близость к речевому интонированию обеспечивается, наряду с малой распетостью стиха, и другими закономерностями: ровностью ритма, преобладанием поступенного движения в небольшом диапазоне, который лишь изредка превышает октаву, упрощенным попевочным материалом; встречающиеся скачки чаще всего заполняются противоположным мелодическим движением. Таковы, в частности, скачки на восходящую квинту в песнопении «Слава в вышних Богу» на словах «...ибо велика слава Твоя» и «Ты восседаешь одесную Отца». В «Символе веры» самые высокие тоны звучат на словах «вознесся на небеса», выше которых (и укрупненно ритмически) – только заключительное «Аминь!». Впрочем, из правил встречаются исключения, о которых будет сказано отдельно. Дополняя разговор о временной организации напевов, отметим: ритмические длительности обозначены, но вне метра, деление на такты отсутствует, как и указания темпа.

Ладовые устои преимущественно избегаются, маскируются или, по меньшей мере, подвижны (что в современной практике скорее является исключением). Так, песнопение «На вход» начинается как будто в *d-moll* и заканчивается в *g-moll*. В «Славе» *C-dur*, *G-dur/e-moll* чередуются с фразами тонально неопределенными; к концу намечается преобладание *C-dur*, но заканчивается молитва долгим тоном *a*. «Отче наш» начинается и завершается в условном *D-dur*, однако на всем протяжении молитвы тон *d* в качестве «центра тяжести» не выступает.

Вместе с тем, в напевах обнаруживается некоторое сходство со знаменным пением. В этом

нет ничего удивительного, ведь григорианика и знаменный распев восходят к общему для них корню – греческому октоиху³, хотя оба за многие столетия далеко ушли от первоисточника. Общее у них – попевочная техника, то есть сложение напева как целого на основе комбинации более или менее устойчивых мелодических формул. Ю. Холопов полагает, что древнерусские гласы как ладовая система типологически, генетически (не хронологически) даже старше, чем аналогичная система григорианских ладов [6, с. 192].

Примеры близкого родства напевов Каретникова с мотивами древнерусского церковного пения встречаются едва ли не в каждой части Мессы; ограничимся лишь одним из них, сравнив начальное песнопение с фрагментом «Верую» из Певческого крюкового обихода, приведенным в книге Б. Кутузова о знаменном пении⁴ [7, с. 280] (Примеры 2а, 2б).

Случаи переплетения в одном опусе характерных черт католической и православной традиций в истории не единичны. Вспомним хотя бы Симфонию псалмов Стравинского (1930) или Четвертую симфонию Шнитке (1983); в последней, помимо интонационного материала, восходящего к григорианскому хоралу и православному пению, звучат аллюзии на протестантский хорал, а также синагогальное пение.

В соответствии со словесным текстом, части Мессы разновелики. Наиболее масштабны части третья и четвертая – соответственно «Слава в вышних Богу» и «Символ веры». Здесь на передний план выдвигаются вопросы формы – в обоих смыслах: в более узком, как структуры, и широком, как совокупного действия выразительных средств. Форма каждой молитвы обусловлена строением вербального текста⁵.

«Слава», возвещающая приход Спасителя в мир, как должно, символизирует радость прихода. Молитва начинается в высокой тесситуре, с тона, именуемого вершиной-источником; здесь, в единственной из девяти частей, использованы шестнадцатые – как выразитель учашенного ритма речи (на словах «благословляем... поклоняемся... благодарим»). Напев делится на фразы в соответствии со смысловым членением текста (конец словесной строки обычно отмечен нисходящим движением напева, а новый подъем чаще совпадает с началом другой фразы). Естественный в такой стилистике принцип – повторение (вариантное повторение) слов – влечет за собой повторение (вариантное повторение) музыки. Но Каретниковым этот принцип выдерживается, как увидим, не всегда. В то же время музыкальная «реприза» может возникнуть и не в связи с текстовым повтором. Исходя из

Творчество композиторов XX-XXI веков

подобия лексического и смыслового, строки объединяются в более крупные построения, причем музыкальное решение дополнительно укрупняет разделы формы.

Объединим аналитические наблюдения в таблицу, которая наглядно показывает как совпадения, так и расхождения молитвословной и музыкальной структур, приведя материал в нотном Примере 3 сообразно таблице:

Текст построчно	Музыкальные фразы (мотивы)
1. Слава в вышних Богу	a
2. И на земле мир людям доброй воли	b
3. Хвалим Тебя	c
4. Благословляем Тебя	c ₁
5. Поклоняемся Тебе	c ₂
6. Превозносим Тебя	d
7. Благодарим Тебя, ибо велика слава Твоя	e
8. Господи Боже, царь небесный Боже, Отче всемогущий	f
9. Господи Сын едиnorodный Иисус Христос	a ₁
10. Господи Боже, Агнец Божий, Сын Отца	c ₃
11. Ты взял на себя грехи мира, помилуй нас	c ₄
12. Ты взял на себя грехи мира, прими молитву нашу	c ₅
13. Ты восседаешь одесную Отца, помилуй нас	e
14. Ибо Ты один свят	g
15. Ты один Господь	h
16. Ты один всевышний, Иисус Христос	c ₆
17. Со святым духом в славе Бога Отца	i
18. Аминь	j

Форма целого сочетает в себе свойства текучести, неперIODичности и внутреннего единства, предопределяемого особым значением мотива *c*, который вариантно повторяется семь раз (то есть почти половина музыкальных строк имеет общую основу). Буквальных повторов среди них нет, а характер вносимых изменений близок, как ни парадоксально это прозвучит, *мотивной разработке* (сжатие и расширение мотива) – при отсутствии «темы» как таковой. Сходное построение строк 3–6 предсказуемо вызывает сходство

соответствующих музыкальных фраз, за вычетом 6-й, построенной иначе (во избежание «назойливости» повторов). Подобие строк 8–10 не поддерживается подобием фраз авторского напева, однако в 10-й строке возвращается вариант мотива *c* – стержневого в форме данной части как целого: здесь все-таки берет верх логика музыкальной композиции. Аналогичным образом близкие по структуре и смыслу строки 14–16 распеваются на разные мотивы.

Примем во внимание и то, что мелодические подобия могут возникнуть «поверх» текста, ибо вступают в силу не только звуковысотные, но и ритмические особенности (ср. 7 и 3–6). Порой обнаруживается сходство рисунков не только начальных звуков фраз, но и «каденций» (ср. фразы 6 и 13).

Подобной виртуозной, хотя и внешне мало заметной композиционной работой отмечен и следующий за «Славой» другой масштабный номер – «Символ веры».

Судя по тому, что рукопись не помечена опусом (в отличие от двух циклов православных песнопений), композитор не считал эту работу в полной мере авторской. И ошибался. Текстовые «вольности» здесь оказываются не единственными. Специалисты в области католического богослужения обратили внимание, в частности, на антифон «Господи, помилуй». На первый взгляд, всё здесь соответствует традиции: три возгласа исполняются попеременно кантором (священником) и народом, попевки простые. Тексты первого и третьего возгласов тождественны, что подразумевает тождество вокальных фраз; согласно неизблемой традиции, реплики запева и ответа должны быть идентичны, либо ответ предельно близок запеву. Нетрудно убедиться, что композитор не соблюдает оба правила: запев и ответ отличаются не только интонационно, но и ритмически; отличается также третья фраза хора от первой (Пример 4). Кроме того, фразы священника и хора должны быть разделены цезурой – паузой или долгой длительностью. Однако в данном случае цезуры отсутствуют, и такое строение антифона требует участия подготовленного хора под руководством регента. Цезуры между фразами нередко отсутствуют и в других частях.

В ряде моментов ритм вообще неудобен для исполнения силами прихожан. Некоторые ритмические формулы слишком прихотливы, неискушенным певцам пришлось бы долго их разучивать, но ведь паства не посещает репетиции.

Таким образом, для всеобщинного пения эта музыка в своем оригинальном виде подходит не вполне, что и послужило вероятным препятствием для ее исполнения в храме. В то же время, по тонкости работы с интонацион-

ным материалом, по форме, по осмысленному и прочувствованному отношению к словесному тексту Месса Каретникова – сочинение мастерское, заслуживающее внимания.

Лишь на первый, беглый взгляд Месса в контексте творчества композитора кажется сочинением неожиданным. При ближайшем рассмотрении данный опус представляется вполне каретниковским. Он занимает вполне определенное место рядом с двумя хоровыми циклами – «Восемь духовных песнопений» (1969–1989) и «Шесть духовных песнопений» (1992), хронологически же располагается между ними. Эти произведения складываются в своеобразную жанровую группу, а даты их создания (завершения) свидетельствуют об особой концентрации интереса к обозначенной сфере на небольшом отрезке творческой биографии – рубеже 1980–1990-х годов. Такая временная локализация вполне объяснима с учетом общественно-политических обстоятельств горбачевской перестройки, о которых говорилось выше.

Но Месса соотносится и с более широким кругом произведений композитора. Если обратиться к опусам религиозной направленности, то следует упомянуть обе оперы – «Тиль Уленшпигель» и «Мистерию апостола Павла». Очевидна и более непосредственная их связь, на уровне использования одних и тех же текстов. В «Тиле», в сцене крещения, звучат строки «Символа веры», в «Мистерии» – снова «Символ веры», а также «Слава в вышних Богу» и «Отче наш» (последний используется и в «Восьми песнопениях»). Уместно заметить, что в операх композитор обращается с ними свободно, сокращая и соединяя тексты разных молитв.

Не должен удивлять и другой факт: композитор, исповедующий православие, с готовностью откликнулся на предложение сочинить цикл пес-

нопений для католической службы. Воспитанный в духе веротерпимости, Каретников не мог усмотреть в подобном заказе ничего зазорного. Перед его мысленным взором наверняка возникали исторические прецеденты, самый величественный из которых – грандиозная Месса h-moll Баха, созданная убежденным лютеранином на текст традиционного латинского ординария.

И в религиозно-идеологическом, и в чисто художественном плане для Каретникова между разными конфессиями не существовало непреодолимых барьеров. Ему была близка музыка армянской церкви, которая на протяжении многих веков поддерживала контакты как с Византией, так и с Римом. В операх Каретникова есть несколько почти идентичных по музыке хоровых эпизодов, только в «Мистерии» это пение общины первохристиан (исторически достоверные образцы подобных напевов не сохранились, создать такие хоры можно было, только дав волю воображению), а в «Тиле» – хоры инквизиции, причем первые звучат на русском языке, вторые – на латыни.

Как свидетельствуют другие случаи обращения Каретникова к древнейшим эпохам или давно сложившимся национальным стилям, важнее документальной точности было для него собственное ощущение. Так, совершенно вне «научного подхода» он создал партитуру «Из Шолом-Алейхема», доверившись своим интуитивным представлениям о клезмерской музыке.

Все это приводит к мысли, что Каретников просто не мог строго и точно выполнить заказ, ибо не мог, а возможно, и не хотел подавить в себе художника, поступиться собственной творческой индивидуальностью. Песнопения к святой католической мессе, сравнительно небольшое произведение начала 1990-х, – яркий и весьма характерный штрих в наследии московского мастера.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Главный редактор сборника Валентина Новаковская – видный религиозно-общественный деятель, руководитель музыкальной секции при названной Конференции, директор благотворительного фонда «Искусство добра», автор церковных органических и вокальных композиций (некоторые из числа последних вошли в сборник). В. Новаковская консультировала автора при написании данной статьи, за что он искренне ей признателен.

² Напомним, в двух циклах православных песнопений представлены тексты традиционные, но нетрадиционно отобранные и расположенные. Сам же выбор принадлежал композитору, за исключением двух частей на ветхозаветные тексты в «Восьми духовных песнопениях», введенных по совету о. Александра Меня (подробнее см.: [4, с. 207–211]).

³ О греческих корнях русского церковного пения – с опорой на труды Д. Разумовского, В. Металлова, Н. Успенского – убедительно рассуждает митрополит Иларион (Алфеев) [5, с. 803–806]. В отсутствие прямых доказательств греческого происхождения древнерусского певческого искусства такая точка зрения разделялась и разделяется не всеми. Генетическая связь григорианского пения с греческим, кажется, никем под сомнение не ставится.

Творчество композиторов XX-XXI веков

⁴ Автор выражает благодарность за ценные консультации доктору искусствоведения, профессору Т. Франтовой, указавшей ему на соответствующее сходство.

⁵ Ю. Холопов называет такую форму текстомузыкальной [8, стб. 882].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

стра - дал при Пон - ти - и Пи - ла - те, был рас - пят
и у - мер, и был по - гре - бён, со - шел во ад,

Пример 2 а-б

Го-сподь о-бле-чен ве-ли-чи-ем, Го-сподь об-ле-чен мо-гу-ще-ством,

Пример 3

①
Сла - ва в выш-них Бо - гу,
②
и на зем - ле мир лю-дям доб-рой во - ли!
③
Хва - лим Те - бя,
④
бла-го-сло-вля - ем Те - бя,
⑤
по-кло-ня - ем - ся Те - бе,
⑥
пре - во - зно - сим Те - бя,
⑦
бла-го-да-рим Те - бя, и - бо ве - ли - ка сла - ва Тво - я!

7

 бла-го-да-рим... Те-бя, и - бо ве-ли-ка сла - ва Тво-я!...

8

 Го - спо-ди Бо-же царь не-бе - сный, Бо-же От-че Все-мо-гу - щий!...

9

 Го - спо-ди Сын е - ди - но-род-ный И - и - сус... Хри - стос!

10

 Го - спо-ди Бо-же, А-гнец Бо - жий, Сын От-ца,

11

 Ты взял... на Се-бя гре-хи ми - ра, по - ми - луй нас!...

12

 Ты взял... на Се-бя гре-хи ми - ра, при - ми мо-лит-ву на - шу!...

13

 Ты... вос-се-да - ешь о-дес-ну - ю От-ца, по - ми - луй... нас...

14

 И - бо Ты о - дин... свят,

15

 Ты о - дин Го - сподь!

16

 Ты о - дин Все-выш-ний И - и - сус Хри - стос!...

17

 Со Свя-тым Ду - хом в сла-ве Бо - га От - ца!...

18

 А - - минь!

The image shows a musical score for a liturgical hymn. It consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff is divided into three sections: 'Свящ.' (Soprano), 'Хор' (Chorus), and 'Свящ.' (Soprano). The lyrics are: 'Го - спо-ди, по-ми-луй! Го - спо-ди, по-ми - луй! Хри-стос, по-ми-луй!'. The second staff is divided into three sections: 'Хор' (Chorus), 'Свящ.' (Soprano), and 'Хор' (Chorus). The lyrics are: 'Хри-стос, по - ми-луй! Го - спо-ди, по-ми-луй! Го - спо-ди, по- ми - луй!'. The music features a simple, rhythmic melody with a steady pulse.

ЛИТЕРАТУРА

1. Масленникова З. А. Александр Мень: Жизнь. М.: Захаров, 2002. 414 с.
2. Воспойте Господу: Литургические песнопения Католической Церкви в России. М.: Искусство добра, 2006. 703 с.
3. Дубинин Н., *ep.* Traditio, traductio, aptatio: применение принципов в русском переводе Римского Миссала // Вестник Свято-Филаретовского института. 2020. Вып. 36. С. 80–99.
4. Селицкий А. Я. Николай Каретников: Выбор судьбы: исслед. Изд. 2-е, испр. М.: Композитор, 2011. 336 с.
5. Иларион (Алфеев), *митр.* Православие: в 2 т. М.: Познание, 2021. Т. 2: Храм и икона. Таинства и обряды. Богослужение и церковная музыка. 978 с.
6. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2003. 544 с.
7. Кутузов Б. П. Русское знаменное пение. М.: Андрей Рублев, 2008. 304 с.
8. Холопов Ю. Н. Форма музыкальная // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. Стб. 875–906.

REFERENCES

1. Maslennikova Z. Aleksandr Men': Zhizn' [Alexander Men: His life]. Moscow: Zakharov, 2002. 414 p.
2. Vosпойte Gospodu: Liturgicheskie pesnopeniya Katolicheskoy Tserkvi v Rossii [Sing to the Lord: Liturgical Hymns of the Catholic Church in Russia]. Moscow: Iskusstvo dobra, 2006. 703 p.
3. Dubinin N., *ep.* Traditio, traductio, aptatio: primeneniye printsipov v russkom perevode Rimskogo Missala [Traditio, traductio, aptatio: Application of principles in the Russian translation of the Roman Missal]. In: Vestnik Svyato-Filaretovskogo instituta [Bulletin of the St. Philaret Institute]. 2020. Issue 36. Pp. 80–99.
4. Selitskiy A. Nikolay Karetnikov: Vybor sud'by [Nikolai Karetnikov: Choosing Fate]: research work. The 2nd corrected ed. Moscow: Kompozitor, 2011. 336 p.
5. Ilarion (Alfeev), *mitr.* Pravoslaviye [Orthodoxy]: In 2 vols. Moscow: Poznanie, 2021. T. 2: Khram i ikona. Tainstva i obryady. Bogosluzhenie i tserkovnaya muzyka [Vol. 2: The temple and the icon. Sacraments and rituals. Worship and church music]. 978 p.
6. Kholopov Yu. Garmoniya: Teoreticheskiy kurs [Harmony: A Theoretical course]: textbook. St. Petersburg: Lan', 2003. 544 p.
7. Kutuzov B. Russkoe znamennoye peniye [Russian znamenny chant]. Moscow: Andrey Rublev, 2008. 304 p.
8. Kholopov Yu. Forma muzykal'naya [Musical form]. In: Muzykal'naya entsiklopediya [Music Encyclopedia]: in 6 vols. Ed.-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1981. Vol. 5. Cols. 875–906.

Селицкий Александр Яковлевич

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
aria11@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-7082-3780

Alexander Ya. Selitsky

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music History
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
aria11@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-7082-3780