University of Central Lancashire
UCLan

Central Lancashire Online Knowledge (CLoK)

Title	Композитор Сергей Василенко и его вклад в русскую музыкальную культуру
Type	Article
URL	https://clok.uclan.ac.uk/id/eprint/26441/
DOI	
Date	2015
Citation	Artamonova, Elena (2015) Композитор Сергей Василенко и его вклад в русскую музыкальную культуру. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА. pp. 96-103.
Creators	Artamonova, Elena

It is advisable to refer to the publisher's version if you intend to cite from the work.

For information about Research at UCLan please go to http://www.uclan.ac.uk/research/

All outputs in CLoK are protected by Intellectual Property Rights law, including Copyright law. Copyright, IPR and Moral Rights for the works on this site are retained by the individual authors and/or other copyright owners. Terms and conditions for use of this material are defined in the http://clok.uclan.ac.uk/policies/

Е. А. Артамонова

КОМПОЗИТОР СЕРГЕЙ ВАСИЛЕНКО И ЕГО ВКЛАД В РУССКУЮ МУЗЫКАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ

Сергей Никифорович Василенко (1882–1956) в постсоветской России считается незначительным композитором и конформистом. Однако неопубликованные архивные документы и материалы, которые автору удалось обнаружить, показывают его талантливым, глубоко эрудированным музыкантом, преданным хранителем русских духовных истоков, достойным преемником Сергея Ивановича Танеева, своего профессора по композиции, и его композиторской школы, сформировавшейся в Московской консерватории на рубеже XX века. Поиск места, «ниши» в советской музыкальной культуре заставил Василенко скрывать от власти и публики свои настоящие музыкальные произведения и интересы.

В настоящей статье раскрываются профессиональные творческие интересы композитора, находившиеся в русле старообрядческих духовно-музыкальных традиций и особенностей церковного пения.

ДРЕВНЕРУССКОЕ ЦЕРКОВНОЕ ПЕНИЕ. КРЮКОВАЯ НОТАЦИЯ

С момента становления Василенко в дореволюционной России и в период зрелого творчества в советское время знаменный распев был органичным элементом музыкального языка композитора, игравшим важную роль в формировании самобытного стиля, в выражении преемственности с русским наследием, личной духовной культуры с христианской верой.

На рубеже XX века Василенко предпринял скрупулёзную исследовательскую и практическую работу по изучению крюковой нотации и старинных знаменных распевов, которые в первозданной форме практиковались только во время службы у староверов или старообрядцев, до 1905 года официально именовавшихся «раскольниками»[1]. Несмотря на официальные запреты после раскола Русской православной церкви в конце XVII века, староверы, тем не менее, тайно проводили литургии.

По рекомендации директора Московской консерватории Василия Ильича Сафонова, принадлежавшего к староверам[2], и профессора Степана Васильевича Смоленского, ведущего специалиста по древнерусской литургической музыке, Василенко было разрешено посещать литургии староверов в Москве, которые проводились в строгой конфиденциальности от «иноверцев-шабашников» (так, по словам Василенко, староверы называли тех, кто не принадлежал к их вероисповеданию). В неопубликованной статье конца 1920-х годов Василенко так объяснял причины интереса к старообрядческим традициям и службам: «В этих годах (1899–1901) я очень увлекался старообрядческим церковным пением, ревностно изучал крюковые книги и посещал раскольничьи службы. Благодаря протекции моего незабвенного учителя по истории церковного пения С. В. Смоленского я мог попадать на закрытые церковные службы Рогожского и Преображенского кладбищ, где свёл знакомство с певцами их хоров и собрал огромный материал по старинным крюковым напевам. В это время у меня было увлечение отнюдь не конфессиональными формами религиозности, но наиболее яркими проявлениями экстаза на религиозной почве» [16, *1–2*].

Нужно заметить, что Рогожское и Преображенское кладбища были местами захоронения и важнейшими духовными центрами старообрядцев в Москве. После некоторых послаблений, наметившихся в 1760–80-х годах, во второй половине XIX века власти все же запретили старообрядцам проводить службы полным чином, включая Божественную Литургию, а их алтари были опечатаны. Несмотря на это, богослужения продолжались тайно, участие в них «иноверцев» не допускалось. Благодаря особому поручительству для Василенко было сделано исключение.

Практический опыт произвел на молодого композитора глубокое впечатление, способ-

[1] Староверы не приняли церковных реформ патриарха Никона и царя Алексея Михайловича 1650-60-х годов, которые унифицировали богослужебный чин Русской церкви, сложившийся в XIV–XVI веках, с Греческой и Константинопольской церквями. Старообрядцы были объявлены еретиками и подверглись беспрецендентным гонениям и репрессиям. Только 17 апреля 1905 г. Николай II принял Указ «Об укреплении начал веротерпимости», уравнявший староверов в правах.

[2] Василий Сафонов принадлежал к единоверцам — либеральному течению староверов, которое было единственной легальной организацией староверов в царской России.

ствовал осмыслению им канона богослужебного пения. Особенности чинопоследования и смысл ритуалов староверов его интересовали мало, будучи предметом лишь общего наблюдения. Василенко узнал не только технические элементы знаменных распевов, но и почувствовал силу их музыкального воздействия, которое при сохранении строгой манеры исполнения и минимального мелодического развития выражало глубину религиозного самозабвения, веры и молитвы[3].

Знаменный распев — монодийное мелизматическое литургическое пение в унисон — был основой древнерусской певческой традиции Русской православной церкви, упраздненной реформами патриарха Никона, которые ввели полифонический тип пения, заимствованный в Западной Европе, в частности в Польше, Германии и Италии. Ю. Н. Холопов (1932–2003), известный российский музыковед, считал, что указанные церковные реформы во многом происходили под влиянием назревших внутренних преобразований в самой РПЦ.

Первый научно-музыкальный труд на русском языке «Мусикилийская грамматика», датируемый 1679–1681 годами, был написан русским музыкантом-теоретиком Николаем Дилецким [см.: 7, *240–248*]. Открытие в последние годы ранее неизвестных архивных материалов указывает на непосредственное влияние католиков на эти преобразования. Идеи Дилецкого сформировались в годы его обучения в Иезуитской Академии в Вильно (Вильнюс), одном из старейших университетов Восточной Европы, основанном в 1579 году Орденом Иезуитов, монашеским орденом Римско-католической церкви. Современные исследования неоднозначны и в вопросе происхождения Дилецкого, который, по разным источникам, имел польские, украинские и еврейские корни [см.: 3, *163–173*].

Мелодии знаменного распева, созданные из попевок, фит, лиц и крюков в старинных модальных ладах, стали использовать, согласно закономерностям западноевропейской мажоро-минорной гармонии, с включением многоголосия или партесного пения. Пятилинейная нотация заменила древние знаки-крюки, пришедшие в Россию из византийской нотации с ее невменными знаками или знамёнами. Василенко отмечал трудности, возникавшие при изучении и прочтении крюков: «Древние ноты, так называемые “крюки”, не представляли собой отдельных звуков. Эти фигуры, носившие курьёзные названия “голубчик борзый”, “два в челну”, “немка кудрявая” и так далее, включали целый комплекс нот. Нужно было, по образцу китайской грамоты, знать наизусть бесчисленное количество фигур и уметь их соединять» [17, *39*][4].

«СКАЗАНИЕ О ВЕЛИКОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ И ТИХОМ ОЗЕРЕ СВЕТОЯРЕ»

Первое крупное произведение Василенко кантата «Сказание о великом граде Китеже и тихом озере Светояре» (оп. 5, 1902) написано с использованием аутентичных древних мелодий и легенд староверов-схимников Волжского региона. Кантата посвящена В. И. Сафонову, который дирижировал премьерой в концерте Русского музыкального общества 16 февраля 1902 г. в Москве. Произведение произвело сенсацию: оно имело успех не только у публики, но и у критиков, и принесло известность автору. За эту кантату Василенко был награждён золотой медалью, что предопределило создание Н. А. Римским-Корсаковым в 1904 году оперы на эту тему. По его личной просьбе в Московской консерватории было организовано прослушивание переложения кантаты на двух роялях, исполненного автором и А. Б. Гольденвейзером, которое было высоко оценено Римским-Корсаковым [см.: *20*].

Василенко не оставил названий старинных напевов и разделов, в которые их поместил. Более того, композитор подчёркивал, что мелодии в кантате были сочиненны на основе услышанного крюкового материала, так как староверы запретили ему что-либо записывать на службах. В результате он был вынужден полагаться только на память и музыкальные впечатления.

Автору настоящей статьи удалось обнаружить, что тема вступления кантаты, которая начинается в *си миноре* у тромбонов, представляет древнюю мелодию знаменного распева «Бог Господь», исполнявшуюся в староверческих приходах ежедневно на утренних службах. Василенко лишь транспонировал её на малую

[3] Значительное собрание знаменных распевов из коллекции Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук теперь доступно в электронном формате на сайте интернет-проекта «Фонд знаменных распевов»: http://znamen.ru Этот сайт также содержит современные аудиозаписи знаменных распевов, древнерусские певческие рукописи и редкие пособия по крюкам с инструкциями об их расшифровке и исполнении.

[4] Крюки имели свои названия и духовные символы. Так «голубчик борзый» обозначал два восходящих звука и символизировал Святого Духа [см.: 4, *32–49*].

терцию вниз и немного изменил ритм[5]. За этой темой следует ария гусляра, повествующего легенду о Китеже, который староверы ассоциировали со святым городом и земным раем, где истинные верующие могли открыто вести религиозную жизнь [5, *157–173*; 6, *168–183*]. Характерным для знаменных распевов постоянным мелодическим и нотным повторам Василенко противопоставлял определенную ритмическую и метрическую свободу. Это единственный раздел кантаты, опубликованный в первый и последний раз в 1902 году издательством П. Юргенсона [10, *1–13*].

Ни запись исполнения кантаты, ни публикация партитуры не были осуществлены, осталась только рукопись. Значительное произведение Василенко оказалось незаслуженно забытым, несмотря на высокие музыкальные достоинства. Очевидные музыкальные ассоциации с запрещенными мелодиями староверов-раскольников, открыто прозвучавшие на концертной эстраде, стали камнем преткновения для царской цензуры в лице Святейшего Синода, что послужило изъятию произведения с концертных афиш Москвы. Василенко, выступая в качестве дирижера и пианиста, лишь изредка позволял включать в свои концертные программы отдельные номера из «Китежа».

Следуя совету М. М. Ипполитова-Иванова, он переделал кантату в двухактную оперу, премьера которой состоялась на сцене Товарищества Московской частной русской оперы (Театр Солодовникова) 22 марта 1903 г. Спектаклем дирижировал Ипполитов-Иванов, сценические декорации подготовили Аполлинарий Васнецов и Казимир Малевич. Ни отличный состав солистов, хора и оркестра, ни замечательные декорации не способствовали успеху постановки, поскольку либретто оперы сильно уступало тексту кантаты по динамике развития и целостности. Опера вскоре прекратила существование.

Кантата Василенко предназначалась для концертных исполнений и поэтому по своему маштабу и сценическому эффекту не могла сравниться с оперой Римского-Корсакова, премьера которой состоялась в 1907 году. Несмотря на религиозный контекст легенды о Китеже и святой Февронии Муромской, либретто оперы Римского-Корсакова обрело светско-историческое содержание и по музыкальной концепции стало нерелигиозным. Тогда как в кантате Василенко использование узнаваемых мелодий знаменного распева подчеркивало религиозную суть легенды. Последовавшие вскоре социально-политические преобразования в стране и обе революции 1917 года привели к тотальным репрессиям религиозных организаций, запрету выражения любых форм религии и тем религиозного содержания. Василенко был вынужден приспосабливаться к новым социальным условиям, не афишировать свою приверженность к ценностям и религиозным традициям дореволюционной России.

«МАДОННА ТЕНЕРИНА»

Знаменный распев следовал иным принципам композиции в сравнении с западноевропейской музыкальной системой. В то же время в нем можно найти некоторые характерные черты плейнсонга (plainsong) — *невмы*, написанные без регулярного метра, что было основой *чантов* и *мотетов* в католической церкви. Как и знаменный распев, они носили монофонический характер — представляли поступенную мелодию без скачков, составленную из тонов и полутонов, лад которых превышал октаву.

Практические навыки Василенко в изучении знаменного распева, несомненно, повлияли на восприятие им старинной литургической музыки. Композитор подчеркивал, что был во многом увлечен старообрядческими службами благодаря глубокому впечатлению, производимому звучанием и манерой исполнения древних православных мелодий. Без каких-либо внешних украшений, придававших красоту музыке и службе в целом, они создавали особое молитвенное ощущение священнодействия, активно пробуждая чувство веры.

Аналогичное состояние христианской молитвы, усиленное типичным для знаменного распева музыкальным аскетизмом, прослеживается во второй пьесе «Мадонна Тенерина» цикла «Четыре пьесы на темы лютневой музыки XVI–XVII веков» (оп. 35) для альта и фортепиано, созданных в 1918 году [13][6]. «Мадонна Тенерина» создана на основе старинной итальянской мелодии, которую Василенко обнаружил в материалах архивов, когда в 1910–1913 годах изучал старинную музыку в Италии, Франции и Германии. По возвращении в Россию он сочинил несколько произведений, среди которых сюиты для камерного оркестра «Лютневая музыка мин-

[5] Эта мелодия-напев записана под номером глас 7 в разделе «Неизменяемые песнопения суточного и седмичного круга. Утреня. Бог Господь» в собрании знаменных распевов [см.: 24].

[6] Пьесы были обнаружены автором этих строк и впервые записаны на компакт-диск в 2011 году, почти век спустя после написания [см.: 15].

незингеров XV–XVI веков (оп. 24, 1912), «Лютневая музыка XVI века (оп. 24а, 1914).

Созданные Василенко стилизации лютневых пьес очень убедительны, продуманны и понятны современным слушателям. Строгий минимализм первой мелодии «Мадонны Тенерины» в соль миноре, изложенный поступенно без скачков и каких-либо украшений, с прозрачной гармонизацией, создает впечатление «блуждания» вперед-назад по звукам *ми, фа-диез, соль* и *ля*. Далее мелодия не развивается, напоминая об аскетичной простоте, безыскусности и спокойствии монодийных чантов. Выразительно изобразительные качества музыкальной молитвы, обращенной к Деве Марии, явственно ощущаются с первых же тактов. Они отражают и барочное мышление, и особую повествовательность музыкального языка, характерную для произведений русских композиторов второй половины XIX века, а также иконографические и живописные образы.

МУЗЫКА И ЖИВОПИСЬ

Влияние визуальных образов, особенно цвета и живописи на музыку Василенко — тема отдельной статьи. Композитор дружил со многими крупнейшими отечественными художниками своего времени, в том числе с яркими представителями русского символизма Михаилом Врубелем и Виктором Борисовым-Мусатовым, братьями Виктором и Аполлинарием Васнецовыми, которые были мастерами исторической и фольклорной живописи, Михаилом Нестеровым, в творчестве которого религиозная тема занимала особое место.

Визуальные ассоциации с церковной службой, несомненно, имели важное значение для восприятия композитором музыки. В своих воспоминаниях, подчеркивая их особую взаимосвязь, Василенко писал: «Мглистым, морозным утром в пять часов ехал я на извозчике на Рогожское кладбище. Насквозь прозябший вошел в темный храм. Старинные десятипудовые “ослопные” свечи мерцали дымным пламенем. Молящиеся (все в тёмных одеждах, женщины в белых расшитых платках) словно представляли собою картину Михаила Нестерова “Великий постриг”. Одноголосное (унисонное) пение громадного хора было великолепно» [17, *39–40*].

Богослужения, в которых безукоризненно соблюдался устав не только самой службы и музыкального сопровождения, но и строгие правила формы одежды, бесследно исчезли из канона служб Русской православной церкви, оставшись предметом исследования учёных. Так, в августе 2013 г., автор настоящей статьи посетила Рогожское кладбище в Москве, которое является центром Московской Митрополии Русской православной старообрядческой церкви. Правила посещения старообрядческих храмов вызывают затруднения даже у опытных исследователей и путешественников — неукоснительность и строгость их исполнения несравнимы с правилами посещения храмов РПЦ или с дресс-кодом для посетителей Собора Святого Петра в Ватикане. Перед входом в Покровский кафедральный собор лежали бесплатные брошюры («Вы зашли в храм... О том, почему мы верим именно так»), висели объявления, напоминавшие входящим о разрешенной форме одежды. В правилах поведения для нестарообрядцев читаем: «Женщины носят юбки ниже колен, одежда с длинным рукавом, на голове — платок. Брюки, шапки, шарфики, макияж в храме не годятся. Мужчины должны быть в брюках и одежде с длинными рукавами, обувь у всех должна быть закрытая, причем женская — без высоких каблуков» [23, *23*].

С. Н. Василенко тесно связывал музыку староверов с древними иконами, которые, по его мнению, передавали атмосферу мистического (иррационального) мира, гармонировавшего с музыкальными устремлениями композитора. В конце 1940-х годов он вспоминал: «Возможно, это было лишь моё воображение, но в то время я был глубоко подвержен этой идее и активно изучал древнее изобразительное искусство» [18, *11*]. Небеспричинно старообрядческие службы сравнивались им с картинами его друга художника Нестерова, который был ведущим представителем религиозного символизма в русском изобразительном искусстве. «Глубоко верующий, православный Нестеров, — писал Василенко, — свое дореволюционное творчество отдал созданию отрешенных от мира душ. Эти картины имели огромное влияние на моё музыкальное творчество. Они действовали на воображение вовсе не под изломом святости и религиозного чувства. Какой-то “неизречённый свет”, потустороннее настроение находили созвучие в моём творческом интеллекте» [18, *39–39а*].

Символические визуальные и повествовательные ассоциации в сочетании с наиболее эффективным воздействием религиозной музыки были главными устремлениями Василенко, которые он воплотил не только в кантате «Китеж» и в «Мадонне Тенерине», но и в других сочинениях.

ПОЭМЫ «ВИРЬ» И «ВДОВА»

Интерес Василенко к риторике староверов в сочетании с поэзией русских символистов Се-

ребряного века отразился в романсе «Раскольничье» по поэме Константина Бальмонта «Ты цвети, цвети» из вокального цикла «Заклинания» (оп. 16, 1909, для сопрано и фортепиано), опубликованного в 1911 году издательством П. Юргенсона[7].

Две поэмы Василенко «Вирь» и «Вдова» для баса и оркестра (оп. 6, 1903) продолжили ту же линию. Они были написаны на тексты поэм Ивана Бунина и Якова Полонского с одноименными названиями и посвящены Фёдору Шаляпину. Первая поэма (соль минор) изображает скрытый в густой чаще леса старообрядческий скит, охраняемый фантастической лесной птицей *вирь*. Звон колоколов к вечерней молитве, пламя свеч усиливают таинственность аскетично сурового поселения. В написанной в низком регистре мрачной ритуальной мелодии постоянно повторяются интонационные обороты, что схоже с техникой письма в кантате «Китеж». Затем она развивается от *lento* к *allegro strepitoso*, регистр расширяется большими скачками; обе партии полиметрически противопоставляются друг другу. Однако звучание этих достойных внимания произведений не было записано, хотя они и были изданы в 1905 году [11].

«ДЕВУШКА ПЕЛА В ЦЕРКОВНОМ ХОРЕ». ОБРАЗ БОЖЬЕЙ МАТЕРИ ОДИГИТРИИ

Религиозная тема с элементами символизма нашла продолжение в романсе Василенко «Девушка пела в церковном хоре» («№ 1, оп. 13, 1908) на слова поэмы с одноименным названием Александра Блока [12]. На первый взгляд, романс можно интерпретировать как изысканную лирическую композицию о девушке, чье красивое пение в церкви вселяло в слушателей надежду и веру в лучшую жизнь. Корабли, покидающие гавань, воплощали мечты, уплывающие вдаль, что было одним из типичных образов поэзии символистов Серебряного века [см.: 8, *254–266*]. Тем не менее, данный текст имеет особый исторический и религиозный подтекст. Поэма была написана в августе 1905 г., а в мае того же года при Цусиме в последнем, определяющем сражении русско-японской войны, которое стало для России огромной потерей, было уничтожено две трети русского флота.

Таким образом, этот романс представляет собой не только ностальгическое живописное повествование, но также является символичной музыкальной молитвой о всех погибших за Родину. Последние строки обращены к Царским Вратам и ребенку, который плачет о тех, кто никогда не вернется:

> «И голос был сладок, и луч был тонок,
> И только высоко, у Царских Врат,
> Причастный Тайнам, плакал ребенок
> О том, что никто не придет назад» [1, *118*].

Икона Божьей Матери Одигитрии с младенцем Иисусом на руках в православных церквях традиционно располагается на иконостасе слева от Царских врат, указывая, таким образом, путь к истине и молитве, направляя молящихся к единственному искупителю и спасителю от грехов.

Тема романса близка наброскам поэм Василенко для хора и симфонического оркестра «Образ Божией Матери Одигитрии» и «Ангел скорби» для хора без сопровождения, которые были уничтожены автором [16, *2*]. Стиль этих сочинений можно назвать религиозным символизмом в музыке, что было далеко не простым устремлением, поскольку противоречило русским и западным традициям религиозной музыки.

Заметим попутно, что новое прочтение музыки, написанной на религиозные темы и тексты, сегодня оформилось в произведениях митрополита Иллариона (Алфеева), известного богослова и композитора. Его творческое видение можно считать наполнением «старых форм» новым содержанием, в котором переплетаются и взаимодействуют русские и западноевропейские традиции религиозной и светской музыки, а также заметно влияние православных алтарных образов. Композитор подчеркивает, что видит свою задачу в написании «музыкальных фресок, которые составляют последовательное, единое целое в иконографическом произведении, посвященном Спасителю» [цит. по: 9, *8*; перевод автора. — *Е. А.*].

Приведенный выше факт объясняет короткий комментарий композитора в его мемуарах, посвященных лютневой сюите (оп. 24, 1912), на основе которой в 1918 году был написан цикл лютневых пьес для альта и фортепиано. Василенко отмечал, что сюита была сочинена под влиянием произведений символизма и импрессионизма, наряду с симфоническими поэмами «Сад смерти» (оп. 13) и «Полёт ведьм» (оп. 15). Последние были созданы в 1908 году после неожиданной смерти его малолетнего сына Алексея [2, *123*].

Подход Василенко к религиозным темам в музыке был, вероятно, не только порождением его артистического интеллекта (как он под-

[7] Впервые этот романс был исполнен Верой Петровой-Званцевой и Сергеем Василенко в Москве в 1911 году.

чёркивал в своих мемуарах), но также символическим отголоском личной невосполнимой потери. Истинные мотивы, послужившие импульсом к созданию названных произведений, сегодня не имеют принципиального значения. Важно, что уникальный практический опыт, научные исследования, новое открытие и прочтение древних песнопений возвысило значение произведений Василенко на религиозную тематику и приблизило их к русским истокам.

К ВОПРОСУ ОБ ОРИГИНАЛЬНОСТИ ПРОИСХОЖДЕНИЯ И МАНЕРЕ ИСПОЛНЕНИЯ КРЮКОВЫХ МЕЛОДИЙ

Отметим, прежде всего, что С. И. Танеев, часто пользовавшийся в своих произведениях русскими литургическими темами, скептически относился к крюковому материалу, которые Василенко применил в кантате. Римский-Корсаков вообще подвергал сомнению его оригинальность. Выражая недоверие, он считал, что после двухсотлетних гонений этот музыкальный материал неизбежно обретал некоторые черты фольклора. В определённой степени, Римский-Корсаков был прав: в православных приходах, в отличие от западноевропейских христианских конфессий, тексты гимнов и песнопений для прихожан традиционно не печатаются — они звучат в исполнении церковного хора и запоминаются молящимися на слух. Более того, к концу XVII века староверы раскололись на два направления: наиболее распространённое — поповцы (признающие необходимость священников) и более консервативно настроенные беспоповцы (без священников). Это закономерно привело к адаптации певческих практик в соответствии с нуждами и возможностями того или иного прихода, так как певцов часто не хватало.

Традиционно на церковных службах разрешалось петь лишь мужчинам. Обученных певцов было мало, и в церковные хоры постепенно стали допускать мужчин и женщин из числа обычных прихожан, которые не были обучены пению по крюковым книгам. Они запоминали мелодии на слух, неизбежно привнося в пение элементы фольклора.

По-видимому, в некоторых приходах старообрядцев существовало перекрестное влияние церковного и народного пения. Так, народные песни казаков-некрасовцев, принадлежавших к поповцам, были подвержены влиянию церковного пения. Есть несколько общих характеристик мелодий, которые указывают на это предположение — мелодии поступенного характера с повторением одних и тех же звуков, но без скачков; звукоряд некоторых мелодий не превышал чистую квинту; они одноголосны и написаны в нижнем регистре, хотя исполняются смешанным хором.

Автору статьи удалось слушать оригинальные записи некрасовцев, сделанные в 1984 году в казачьем поселении Левокумского района Ставропольского края во время этнографической экспедиции, организованной Московской консерваторией и возглавляемой В. Н. Медведевой, музыковедом, членом Союза композиторов России. Некоторые песни не вошли в грампластинку «Казаки-некрасовцы в Московской консерватории», выпущенную фирмой «Мелодия» в 1984 году [см.: *14*]. Исследования в области культуры и традиций казаков-некрасовцев с примерами песен доступны в электронной версии архива исследователей Фёдора и Тамары Тумилевич «Казаки-некрасовцы: наследие казачества» [25].

Тем не менее, различные изменения не меняли общей манеры исполнения, так как традиционно от исполнителей знаменного пения требовалось петь непрерывно, без пауз, а, главное, естественно, в стиле, близком к фольклору, который не предполагал обучения вокалу или постановки голоса в классической манере. Два главных центра-прихода староверов в Москве, где Василенко услышал и записал аутентичные мелодии, имели хорошо обученных певцов, бережно передававших из поколения в поколение традиции знаменного пения. Поэтому в случае с Василенко скептицизм Римского-Корсакова относительно аутентичности музыкального материала вряд ли оправдан.

Что касается взгляда Танеева, то, в отличие от Василенко, он не мог отделить музыкальные традиции от специфики старообрядческих канонов и их отшельнического миропонимания, которые не соответствовали его вере и убеждениям, тогда как для Василенко передача музыкального и визуального воздействия служб староверов были основным стремлением и главной задачей. Такой необычный подход позволил ему внести и развить особые элементы древнерусской музыкальной культуры в старинной музыке западноевропейского происхождения, сопряженные с поэзией русских символистов Серебряного века, произведения которой он самобытно перекладывал на музыкальный язык.

НАСЛЕДИЕ СЕРГЕЯ ВАСИЛЕНКО СЕГОДНЯ

140-летие со дня рождения С. Н. Василенко в 2012 году прошло почти незамеченным для широкой публики и средств массовой ин-

формации России. Лишь Хор Московской консерватории под управлением С. Калинина 15 октября дал в Рахманиновском зале МГК юбилейный концерт в рамках абонемента «Выдающиеся деятели русской хоровой культуры».

Между тем, вклад Василенко-композитора, дирижера, филантропа и общественного деятеля в русскую культуру весьма многогранен и не ограничивается только сочинениями для хора. Автору настоящей статьи посчастливилось обнаружить и записать на компакт-диск неизвестные ранее произведения Василенко для альта и фортепиано, которые, несомненно, обогатили альтовый концертный репертуар XX века.

Огромный пласт интересного инструментального, вокального и симфонического наследия Василенко ожидает своего возрождения, исполнителей и исследователей. Ранее неизученные архивные материалы из фондов Василенко и его коллег, которые нам удалось исследовать, проливают свет на важные события музыкальной жизни Москвы и свершения советской музыкальной культуры первой трети XX века. Среди них — конкурс на лучшую инструментовку Гимна СССР, сфабрикованные обвинения в антисемитизме Н. С. Голованова, важнейшее событие дореволюционной Москвы — цикл общедоступных «Исторических концертов». Эти темы ждут специальных исследований и новых публикаций.

В неопубликованном докладе на Первом пленуме Союза советских композиторов (1948 год) С. Н. Василенко подчеркивал важность связи отечественных музыкантов с национальными корнями и самобытной школой, необходимость преемственности поколений и всестороннего знания прошлого для достижения новых вершин и открытий в творчестве [21, *9–11*]. Поразительно, насколько современно звучат эти слова — обращение 76-летнего советского композитора — сегодня, в XXI веке. Действительно, культурное и историческое наследие России — огромная, еще не вполне осознанная ценность, способное не только формировать и развивать интеллектуальный потенциал современного российского общества, но и стать неотъемлемой частью мирового культурного богатства. Открытие в российских архивах ранее неизвестных документов позволяет узнать многое из советского прошлого, чтобы по-новому взглянуть и по достоинству оценить вклад его представителей.

ЛИТЕРАТУРА И ПРИЛОЖЕНИЯ

1. *Блок А.* Избранные произведения. — Л: Лениздат, 1970.

2. *Василенко С. Н.* Страницы воспоминаний. — М., Л.: Государственное музыкальное издательство, 1948.

3. *Герасимова И.* К вопросу о происхождении композитора Николая Дилецкого // Древнерусское песнопение. Пути во времени. Выпуск 4: Мат-лы науч. конф. «Бражниковские чтения, 2008–2009», ред. А. Кручинина, Н. Рамзанова. — СПб.: Гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2010. — С. 163–173.

4. *Григорьев Е. А.* Пособие по изучению церковного знаменного пения. — Рига: Рижская Гребенщиковская старообрядческая община, 1992.

5. *Комарович В. Л.* Китежская легенда. Опыт изучения местных легенд. — М.; Л.: Академия наук СССР, 1936.

6. *Понырко Н.*, ред. Легенда о граде Китиже // Библиотека литературы древней Руси. XIII век, том 5, ред. кол. Д. Лихачёв, Л. Дмитриев, А. Алексеев, Н. Понырко. — СПб.: Наука, 1997. — С. 168–183.

7. *Холопов Ю. Н.* Русская философия музыки и труды Алексея Лосева // Вопросы классической филологии. Выпуск 11, ред. А. Тахо-Годи. — М.: Изд-во МГУ, 1996. — С. 240–248.

8. *Якобсон Р.* Стихотворные прорицания Александра Блока // Его же. Работы по поэтике, ред. М. Гаспаров. — М.: Прогресс, 1987.

9. Metropolitan Hilarion Alfeyev, Oratorio St Matthew Passion, British Première. Moscow Synodal Choir, Russian Orchestra of London, Alexei Puzakov, conductor. Sunday, 8 February 2015, Cadogan Hall, London (Митрополит Илларион Алфеев, «Британская премьера оратории «Страсти по Матфею», Лондон, 8 февраля, 2015 г.).

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

10. *Василенко С. Н.* Вступление и ария гусляра. «Сказание о великом граде Китиже и тихом озере Светояре». Текст Н. Манькин-Невструев. — М., Лейпциг: П. Юргенсон, 1902.

11. *Василенко С. Н.* Две поэмы для баса с оркестром; оп. 6, переложение для баса с фортепиано. «Вирь», слова И. Бунина; «Вдова», слова Я. Полонского. — М., Лейпциг: П. Юргенсон, 1905.

12. *Василенко С. Н.* Романсы №. 1–3, оп. 13. — М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1909.

13. *Василенко С. Н.* Четыре пьесы на темы лютневой музыки XVI–XVII веков, оп. 35. — М.; Вена; Нью-Йорк: Госмузиздат, 1930, 1932.

АУДИОЗАПИСИ

14. «Казаки-некрасовцы в Московской консерватории», грампластинка, 1984, Мелодия, С20 20435 009.

15. *Sergei Vasilenko*, "Complete Music for Viola and Piano. First Complete Recording," *Toccata Classics*, TOCC 0127, Elena Artamonova, viola, and Nicholas Walker, piano [Сергей Василенко «Первая полная коллекция произведений для альта и фортепиано», Елена Артамонова (альт), Николас Уокер (ф-но)]. http://www.toccataclassics.com/cddetail.php?CN=TOCC0127

АРХИВНЫЕ И НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ МАТЕРИАЛЫ

16. *Василенко С. Н.* Вокальные произведения. — Клин: ГДМЧ, фонд 36 (Коллекция автографов и редких документов), оп. 1.

17. *Василенко С. Н.* Воспоминания. Первоначальный вариант. — М.: РГАЛИ, фонд 2579 (Фёдоров, Василий Васильевич), оп. 1, ед. хран. 410.

18. *Василенко С. Н.* Воспоминания. Первоначальный вариант. — М.: РГАЛИ, фонд 2579, оп. 1, ед. хран. 412.

19. *Василенко С. Н.* Мои учителя и друзья. — М.: РГАЛИ, фонд 2579, оп. 1, ед. хран. 413.

20. *Василенко С. Н.* «Сказание о великом граде Китеже и тихом озере Светояре» оп. 5, 1902. Переложение для двух роялей. — М.: РГАЛИ, фонд 952 (Муз. изд-во П. Юргенсона), оп. 1, ед. хран. 68.

21. *Василенко С. Н.* Мое выступление на Первом пленуме. — М.: ВМОМК им. Глинки, фонд 52 (Василенко, Сергей Никифорович), ед. хран. 1536.

22. *Artamonova E.* Between Tradition and Modernity. Sergei Vasilenko and His Unknown Works for Viola and Piano. Doctoral Thesis. — University of London, 2014.

ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

23. «Старообрядческая мысль»: http://starove.ru/izbran/brochura/

24. «Фонд знаменных распевов»: http://znamen.ru

25. Фонд Тумилевич «Казаки-некрасовцы: наследие казачества»: http://www.tumilevich.ru/index.php