Наумов А.В.

ОТ «ОТЧЕ НАШ» ДО «ОТЦА НАРОДОВ» И ДАЛЕЕ: О ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ С.В. ЕВСЕЕВА

A. Naumov

FROM *PATER NOSTER* TO 'THE FATHER OF PEOPLES' AND BEYOND: ABOUT S.V. EVSEYEV'S CHORAL MUSIC

Аннотация. Статья основывается на архивных материалах и рассматривает ряд неизвестных сочинений С.В. Евсеева (1894—1956), крупнейшего ученого-музыковеда первой половины XX века, чье композиторское наследие ныне почти забыто. Церковные и светские хоровые партитуры этого автора дают повод к разговору о развитии великих традиций отечественной хоровой культуры, соединении черт «синодальной» и «консерваторской» школ Москвы, о творческом претворении их применительно к «социальному ангажементу» сталинской эры.

Abstract. The article, based on archival materials, is devoted to several unknown compositions by the famous Russian musicologist S.V. Evseyev (Yevseyev, 1894–1956). As composer, he is nowadays all but forgotten. His sacred and secular scores give rise to reflections on the development of the great Russian tradition of choral singing, on the relationship between Moscow 'Synodal' and 'Conservatoire' schools, and on the transformations of their features as applied to the 'social commission' of Stalin's era.

Ключевые слова. С.В. Евсеев, жанры православного церковного хорового пения, «синодальная» и «консерваторская» школы Москвы, песни в честь Сталина.

Key Words. S.V. Evseyev (Yevseyev), genres of Orthodox church choral singing, Moscow 'Synodal' and 'Conservatoire' schools, songs in Stalin's honour.

Постепенно отходя за черту «корректной» четвертьвековой исторической дистанции, советская эпоха в отечественном искусстве становится все более привлекательным объектом для исследователей: заполняются «белые пятна» фактологии, опровергаются кое-какие незаконно бытовавшие, но

общепринятые утверждения, открывается широкий простор для обобщающих суждений и гипотез. Вместе с тем делаются очевиднее и «болевые точки», моменты безнадежной недоговоренности, относительно которых истина, видимо, уже никогда не будет обретена. Кажется, абсолютная однозначная ясность в культурной летописи человечества — недостижимый мираж; всегда приблизительно половину обстоятельств возникновения и творческой жизни шедевров, а также мотивации и методы творцов составляют субъективные моменты, не поддающиеся фиксации, а то и нарочно утаиваемые от посторонних взглядов. В таком контексте всякое свидетельство, всякий документ, предъявляющий более или менее откровенное изложение точки зрения своего автора на тот или иной предмет, — ценность колоссальная.

Поводами к наиболее пристальному знакомству с архивами, пребывающими в забвении или небрежении будней, нередко становятся для искусствоведов юбилейные даты. Вот и 120-летие Сергея Васильевича Евсеева (1894—1955), празднуемое в нынешнем, 2014 году, заставило поднять его материалы, хранящиеся в собрании ОР ВМОМК им. М.И. Глинки (ф. 178), пробудить от длительного «сна» колоссальный (около 1500 единиц) свод нотных и литературных рукописей. Выяснилось, что на современный взгляд содержимое почти любой из папок достойно особого, пусть и небольшого исследования. Не занимая главенствующего места в рядах пианистов, композиторов или ученых своего времени, С.В. Евсеев, тем не менее, являлся той «солью земли», без которой и самая жизнь на этой земле немыслима. Он был настоящим «человеком эпохи», на страницах его дневников, записных книжек, рецензий, отзывов — портреты почти всех выдающихся деятелей музыкальной культуры первой половины XX века, а в письмах и телеграммах к нему — не менее богатая галерея их автографов. Кого не знал С.В. Евсеев, кто не знал его? Весь на людях, постоянно, на протяжении 45 лет на виду — в концертах, просветительских вечерах, методических собраниях, учебных классах… При такой востребованности неожиданными кажутся не угасшие с возрастом сомнения в собственной состоятельности, жесткий контроль над малейшими признаками «головокружения от успехов», неостановимый поиск оптимальных версий и форм — в каждом научном докладе, концертном монтаже, сольном фортепианном выходе; в этом, несомненно, тоже — эпоха и традиция, старая русско-интеллигентская совестливость дореволюционных еще времен, наследие учителей — С.И. Танеева, Г.Л. Катуара, А.Б. Гольденвейзера…

В музыкальном стиле евсеевских сочинений (более 60 опусов) встречались и сталкивались, в духе времени, разнообразные тенденции и приемы. Коренное основание манеры восходило к патетической лирике *à la* Чайковский с ее романсовой эмоциональностью и фольклорно-песенной кантиленой, притяжение этого стилевого полюса ощутимо уже в ранних камерно-

вокальных опусах и в дальнейшем не отторгалось. Однако и искусы «декаданса», прежде всего скрябинского, но также и прокофьевского толка не остались втуне, что особенно актуально для фортепианной музыки рубежа 1910—20-х годов. Можно также обратить внимание на черты неоклассицизма в инструментальных ансамблях 1920-х; единственное, что осталось чуждо — «атональные» эксперименты и конструктивистский «атематизм» в австро-немецком (нововенском) духе. В конце концов эволюция пришла к достаточно гармоничному слиянию контрастов в сосуде «правоверно-советского» по звучанию, но чуждого коньюнктурности, вполне искреннего и свежего творчества последних двух десятилетий жизни. Подобно многим сверстникам и старшим коллегам, он любовно вглядывался в образы такого еще недавнего прошлого отечественной профессионально-композиторской традиции (в хронографе концертных выступлений отсчитываются, например, вечера памяти С.И. Танеева — 10, 15, 20 лет со дня кончины[1]), находил в этом прошлом неисчерпаемые источники вдохновения и обновления позднего «русского романтизма». Идеологическая действительность вела себя по-разному: то «давала бой» академизму, то наоборот, призывала его на службу; чем-то приходилось жертвовать, и не одному С.В. Евсееву были знакомы мысли о «чистоте риз»… Спасали тончайшее чутье на любую фальшь и подделку в искусстве, глубокая, подлинная любовь к народной песне, а также унаследованная от великих педагогов завороженность магическими дисциплинами музыкальной технологии — гармонией и контрапунктом. Порой слияние этих компонентов давало неожиданные результаты. Об одной из подобных, типично евсеевских, хотя и неожиданных «побочных» ветвей творческого древа можно узнать при знакомстве с «Четырьмя духовными хорами», соч. 8, неопубликованая рукопись которых хранится все в том же собрании глинкинского музея[2].

Плоть от плоти московской традиции, последний ученик С.И. Танеева, для которого хоровая музыка без сопровождения имела особое историческое «эхо», С.В. Евсеев, по идее, просто обязан был обратиться к многоголосным вокальным жанрам — так же как являясь выдающимся пианистом, должен был писать для фортепиано и камерного ансамбля. В его композиторском наследии хоры представлены, однако, не слишком широко: главную «жанровую нишу» заняли инструментальные сочинения. Вокальная музыка и вообще не стала в полной мере «своей» — он писал ее главным образом в молодости, в расчете на определенных, хорошо известных исполнителей. С хоровыми коллективами подобного «близкого знакомства» свести почти не

[1] *Евсеев С.В*. Хронологическая таблица концертных выступлений за 1924—1955 гг. / Отчетно-регистрационная тетрадь Худколарта № 4. Рукопись. ОР ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 178 дело № 643. М., 1927—1931; 1933—1955. Л. 23—41.

[2] *Евсеев С.В*. Четыре духовных хора ор. 8. Рукопись. ОР ВМОМК им.М.И. Глинки, ф. 178, дело № 1376. М., 1922. Примечания Е.В. Евсеевой, 1973. 7 л.+3 л. текста.

удалось, рассматриваемые в данной статье партитуры являются памятником случайному, но важному эпизоду биографии, когда этот досадный порядок был нарушен. В кратком пояснении, приложенном к нотам, супруга С.В. Евсеева (по-видимому, с его слов, но много лет спустя) записала:

«В 1920 г. при бывш. Храме Никиты-мученика, что на Новокузнецкой улице, действовал большой хор, которым руководил в то время Константин Сильвестрович Алексеев. Будучи знаком с Сергеем Васильевичем, Алексеев предложил Сергею Васильевичу быть при хоре консультантом, а иногда и заменить его — дирижёра.

В этом хоре пели все братья Пироговы во главе с Александром Степановичем; артист Большого театра С.Н. Стрельцов, его жена Мария Михайловна (солистка-сопрано), Александрович (солистка — меццо-сопрано) и многие другие молодые артисты и певцы. Хором исполнялись такие сочинения, как «Литургия» — П.И. Чайковского; «Всенощная» — С.В. Рахманинова; сочинения Кастальского, Гречанинова. Бортнянского и многих других.

Вот тогда и были написаны четыре сочинения С.В. Евсеевым:

1. «Отче наш» solo с хором (для солиста А.С. Пирогова)
2. «Сугубая ектенья» solo (меццо-сопрано) — для Александрович
3. «Величание великомученика Никиты»
4. «Заповеди блаженства»

Е. Евсеева, 14 ноября 1973 г.»[3].

Небольшая записка приоткрывает дверь в давно исчезнувшее и минувшее, вводит в обиход сразу целый ряд малоизвестных фактов, не упомянутых, насколько можно судить, ни в одном из опубликованных источников. Самой очевидной, как ни странно, является в данном случае географическая «привязка» событий к разрушенной в 1935 году церкви вмч. Никиты «в старых Толмачах» на нынешней Новокузнецкой улице, д. 4/12, по диагонали от известнейшего и сейчас храма св. Николая «в Кузнецах». Насчитывавший несколько столетий истории, перестроенный в 1858 г. известным архитектором М.В. Быковским, этот исчезнувший памятник сохранился, по крайней мере, на фотографии из «альбома Найденова» и в достаточно подробных описаниях современников[4].

[3] Там же. Л. 1—2.

[4] См. *Паламарчук П.Г.*, ред.-сост. Сорок сороков. Краткая иллюстрированная история всех московских храмов. В 4-х тт. Т. 2. Москва в границах Садового кольца: Китай-город, Белый город, Земляной город, Замоскворечье. М.: Книга и бизнес, 1994. С. 609—611.

Рис. 1. Храм Великомученика Никиты на Новокузнецкой улице в Москве.
Фотография из альбома: Москва. Соборы, монастыри и церкви /
Изд. Н.А. Найденова. Часть III. Отд. 2. Замоскворечье. М., 1882.

Далее начинаются маленькие открытия: то, что известный московский регент К.С. Алексеев (1889—1951), впоследствии прославившийся как исполнитель на домре и выдающийся педагог-методист в этой областеории исполнительства[5], служил в Никитском храме, ни один источник не подтверждает; упоминается его работа в храмах св. вмц. Екатерины на Всполье (Б. Ордынка, 60, с 1924 года), св. мчч. Флора и Лавра на Зацепе (ныне Дубининская ул, 9/3, до закрытия храма в 1934 году), в «Николе в Кузнецах» и других известных замоскворецких церквах[6], руководство светскими коллек-

[5] См. *Ямпольский И.М.* Алексеев Константин Сильвестрович // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти тт. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1973. С. 100—101.
[6] См. *Свенцицкий А.М.* Они были последними? М.: Грааль, 1997. С. 174.

тивами. Впрочем, ничто этой информации и не опровергает, как и того, что С.В. Евсеев состоял при нем помощником и «заместителем». Нет сведений и в «официальных» биографиях братьев Пироговых (имеются в виду, по-видимому, кроме упомянутого Александра, Григорий и Алексей[7]) об их участии в московских богослужениях. Рязанцы по рождению, они пели в соборе на родине; один из братьев — Михаил — так и остался там протодьяконом. Связи с Церковью, очевидно, не разрывались, но прямых свидетельств о пении Пироговых в церковных хорах Москвы, да еще при советской власти, до сих пор не встречалось, однако и возразить нечем за отсутствием документов: подобные «улики», если и существовали, должны были оказаться впоследствии слишком опасны и, возможно, просто уничтожены. Ничего не известно о церковной жизни известного тенора, Народного артиста РСФСР С.Н. Стрельцова (1890—1953) и его супруги. Об Э.А. Александрович и вовсе почти никаких сведений найти не удалось: в 1920-х тот же С.В. Евсеев занимал ее в своих просветительских вечерах, высоко оценивал вокально-ансамблевое мастерство и артистизм[8], но позднее она полностью исчезла с его горизонта. Скорее всего, и бра8тья Пироговы, и все остальные именитые и безвестные клирошане приходили под своды храма св. Никиты в поисках дополнительного заработка; так же случается и в наши дни, но и теперь продолжают действовать две важнейшие закономерности, приподнимающие ситуацию над бытом:

1) творческий уровень артистов, как правило, соответствовал общему уровню коллектива, хорошие певцы стремятся к квалифицированным профессиональным условиям работы, а в тогдашней Москве — Мекке православного пения — еще было из чего выбирать и в плане вокальных сил, и в отношении регентского искусства

2) как бы меркантильны ни были цели человека, становящегося церковным певцом, атмосфера и стиль богослужения накладывает на него свой отпечаток; люди 1920-х, еще не пережившие нескольких антирелигиозных десятилетий, были в целом более «церковны» по духу, и обстановка в хоре, где состоял С.В. Евсеев, надо полагать, была достаточно возвышенной.

Как свидетельствует записка Е.В. Евсеевой, хор под руководством К.С. Алексеева существовал с 1920 года. Нотные рукописи С.В. Евсеева датированы разными числами 1922 года, то есть, надо понимать, композитор принимал более или менее регулярное участие в клиросной жизни на про-

[7] См. *Ремезов И.А*. Г.С. Пирогов. М.; Л.: Музгиз, 1951; *Ремезов И.А*. А.С.Пирогов. М.: Музгиз, 1953; *Львов М.Л*. А.С. Пирогов, Г.С. Пирогов / Русские певцы, М.: Музыка, 1965. С. 196—203.

[8] *Евсеев С.В*. Отчетно-регистрационная тетрадь Худколарта № 2. Рукопись. ОР ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 178 дело № 641. М., 1920—1923. Л. 14—16.

тяжении как минимум двух лет — трудных и страшных в истории Церкви, но все же еще не столь критичных, как последующие десятилетия. Эта хронология отчасти подтверждается записями в концертном дневнике: до 1923 года здесь регулярно отмечались даты православных праздников (особенно переходящих), с ними напрямую связывались изгибы «кривой посещаемости» светских мероприятий широкой публикой[9]. Срока, который выпал на долю С.В. Евсеева для близкого знакомства с певческим бытом, оказалось, впрочем, вполне достаточно для проникновения в святая святых московского хорового искусства. Причиной столь быстрого «погружения» стала не только личная музыкантская одаренность, но и особенность «должности», деликатно обозначенной в цитированном документе как «консультант». Заключалась она, по всей видимости, в достаточно прозаическом обеспечении хора нотной литературой: приобретении печатных изданий (в те времена их еще можно было купить задешево или даже найти на помойке — многие избавлялись от «хлама»), копировании рукописных партитур, позаимствованных на время у других регентов. Наконец, одной из самых тягостных обязанностей «библиотекаря» (таковая должность существовала при больших московских храмах вплоть до начала 1990-х; обычно ее занимали старые, спавшие с голоса певцы) являлось размножение партий для хористов (в 2—3 экземплярах для каждого голоса в зависимости от численности коллектива). В ситуации С.В. Евсеева не было худа без добра: за все вместе полагалась небольшая мзда, вдобавок появлялась возможность «предметного» ознакомления с обширным, малоизвестным для нецерковного музыканта материалом.

Что же побудило героя настоящей статьи к самостоятельному творчеству, и почему этот момент оказался отодвинут почти на два года от даты его прихода в хор? Едва ли ощущение скудости репертуара: даже в беглом перечислении (в записке-комментарии названа, конечно, лишь «верхушка айсберга») он выглядит очень представительно. Возможно, именно в 1922 году герою нашего повествования удалось более прочно занять место регента, взяться за управление хором и почувствовать по-настоящему этот своеобразный «музыкальный инструмент», литературу для которого он уже достаточно глубоко изучил. Косвенным подтверждением этого предположения могут служить факты из биографии К.С. Алексеева: в 1922—23 годах тот учился в Московской консерватории по классу дирижирования Н.А. Малько и мог чаще, чем обычно, пользоваться услугами своего «консультанта» именно в качестве «заместителя», предоставляя ему одновременно и более значительную творческую свободу. Первые два номера из «Четырех духовных хоров» соч. 8 предположительно написаны к службе «Троицкой родительской субботы», выпавшей в тот год на 3 июня (21 мая ст. ст.). Рукопись «Отче наш» датирована 22 мая (9 мая ст. ст.), то есть подго-

[9] Там же. Л. 12—15.

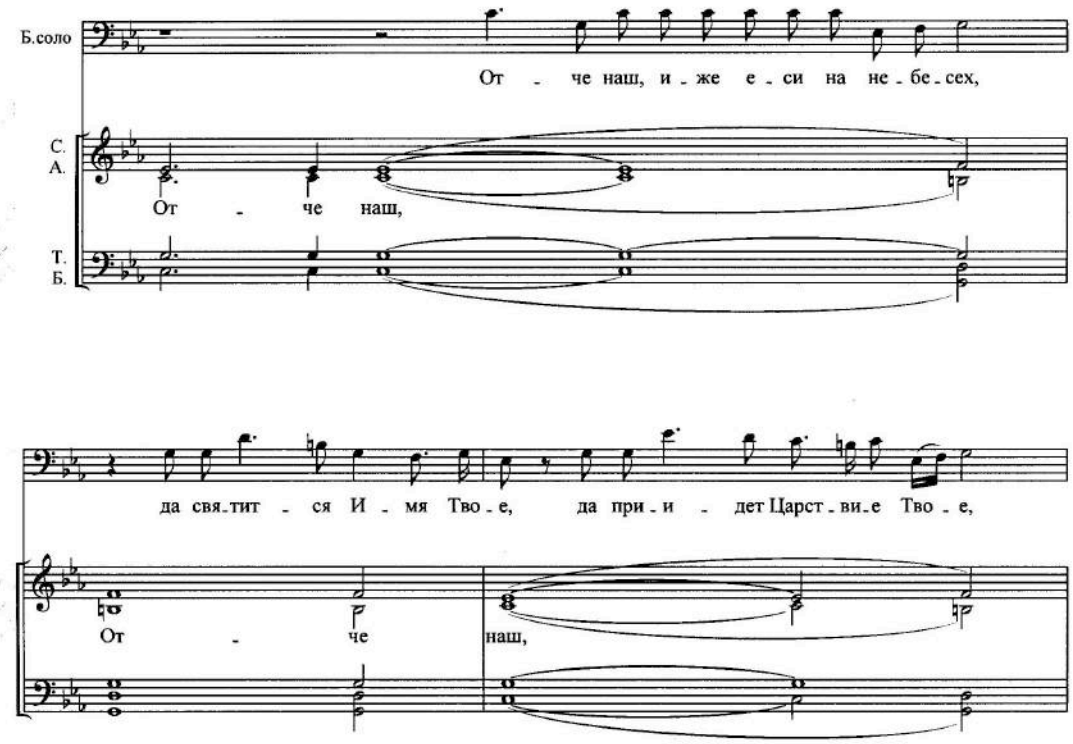
товлена за две недели до исполнения — срок, вполне достаточный для разучивания небольшой партитуры в профессиональном коллективе. «Сугубая ектения» не датирована, но по строению и характеру она единственно может иметь применение в заупокойной службе (к этому вопросу мы еще вернемся). Третий номер, «Величание вмч. Никите», закончен автором 30 августа 1922 года, и, очевидно предназначался для Всенощного Бдения в канун престольного праздника храма (память вмч. Никиты Готского — 28 сентября по новому стилю). Вероятно, приобретенный опыт двухнедельной подготовки к исполнению нового опуса оказался не вполне удовлетворителен, очередное сочинение писалось загодя. Неизвестно, кто руководил «премьерой», но она состоялась (к пометкам в рукописи мы еще вернемся). Последний номер написан 5 ноября. Установить, к какому конкретному дню он предназначался, едва ли возможно (по Уставу, «Блаженны» поются за всякой воскресной Литургией и в дни некоторых крупных праздников). Предположительно, исходя из логики датировки № 3 («Величания»), речь должна идти об одном из дней начала декабря (месяц спустя после завершения партитуры), а может быть, и конкретном: о празднике Введения во храм Пресвятой Богородицы (4 декабря/21 ноября ст. ст.). Есть соблазн связать минорный лад начала № 4 с Дмитриевской родительской субботой, приходившейся на 4 ноября 1922 года, но в данном случае он не несет особой «заупокойной» нагрузки, достаточно типичен для этого текста в традиции XIX века, да и принцип датировки «задним числом» или изготовления «чистовика» после первого исполнения для С.В. Евсеева, по крайней мере в этом опусе, не характерен. В рукописи «Заповедей блаженства» нет никаких пометок, указывающих на работу по ним, никаких исполнительских ремарок. В последний раз предположим, что расставание К.С. Алексеева и его «ассистента» с никитским клиросом состоялось как раз после 5 ноября, что и предопределило судьбу последнего хора из соч. 8. Жизнь и творчество С.В. Евсеева после 1922 года с церковным пением «внешне» никак не связаны, если не считать участия в «отвлекающих» концертах, нарочно устраивавшихся антирелигиозниками на Рождество и Пасху в 1930-х. Исполнялась там привычная для С.В. Евсеева академическая классика, но основную «идеологическую» задачу подобных выступлений он осознавал совершенно четко, что отражалось и в дневниковых заметках.

Обратимся теперь к более детальному рассмотрению церковных партитур композитора для хора *a cappella* и постараемся проследить их стилевую связь с более поздними, уже светскими сочинениями.

Текст «**Отче наш**» в клиросном обиходе развитой традицией исполнения с солистом до начала XX века не располагал. В подавляющем большинстве случаев он вообще предназначался для общинного пения на простейшую мелодию и среди приоритетов композиторского внимания, подобно, к примеру, тексту «Херувимской песни», не числился. С нарастанием

«циклической» тенденции, то есть с актуализацией идеи написания циклов для хора на основе чинопоследований Православной церкви[10], молитва Господня стала несколько более востребованной в среде профессиональных музыкантов. Так, уже в Литургии соч. 36 П.И. Чайковского (1878) этот номер играет заметную роль одного из композиционных столпов, а у С.В. Рахманинова (Литургия соч. 31, 1910) приобретает значение подлинного драматического центра, ярчайшего молитвенно-смыслового акцента религиозной концепции. Однако устремленность этих и других, менее известных циклов в сторону концертной эстрады, преобразование в них конкретной православной церковности в обобщенную «духовность» с самыми разными уклонами, характерными для интеллектуальных кругов рубежа XIX—XX веков, до определенной степени изолировала монументальные сочинения от живой повседневной практики, где все оставалось по-прежнему, а «Отче наш» сохранял свои традиционные позиции и образ звучания. В отдельных случаях композиторами, в том числе и видными деятелями церковно-музыкального обновления, создавались песнопения на текст молитвы Господней, но они, как правило, предназначались для хорового исполнения в рамках чина Венчания, что накладывало некоторые ограничения на музыкальную сторону. Исключались минорные краски, намеки на какую-либо драматизацию и усложнение содержания; сама партитура не должна была быть слишком крупной, учитывая компактность чина и его функциональную направленность. Одним словом, на подступах к первому своему хоровому опусу С.В. Евсеев ясного прообраза иметь не мог. Возможно, в регентской библиотеке С.В. Евсеев нашел одно из редчайших исключений — «Отче наш» Ф.А. Степанова: эта композиция явно не «венчальна» по предназначению (*c-moll*), но и не слишком ярка по выполнению; скорее, она могла отвратить от самой идеи, нежели дать ключ к такому ее претворению, которое впоследствии продемонстрировал молодой композитор:

[10] См. *Ковалев А.Б.* Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII — начала XX вв., специфика жанра и композиция цикла. Дис. … канд. иск. На правах рукописи. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2004. С. 86.



Пример 1. Ф.А. Степанов. «Отче наш», т. 1—3

Вероятнее всего, творческий импульс к созданию «Отче наш» соч. 8 № 1 шел не «изнутри» клиросной практики, но вообще извне церковной ограды. Наличие в никитском хоре выдающегося солиста — А.С. Пирогова, личное знакомство с ним (а к сильным и богатым голосам С.В. Евсеев оставался, как свидетельствуют записи о концертно-просветительской работе, неравнодушен до конца жизни) вызывало желание что-нибудь написать. Все равно, что. Обстоятельства контакта делали наиболее реальной «премьеру» в храмовой обстановке — значит, следовало обратиться к церковно-хоровому жанру. «Отче наш» был, что называется, под рукой — эти слова в старой России знали все, даже те, кто по идейным соображениям в церковь не ходил. Текст молитвы словно бы лишился своей узко-конфессиональной принадлежности, перешел, выражаясь языком современного авторского права в «общественное достояние», то есть оказался полностью свободен от груза клиросных традиций и условностей, которыми, как уже говорилось, и прежде не был чрезмерно обременен. То, что получилось у С.В. Евсеева, подходило более всего под определение Запричастного песнопения, или, в просторечии, Концерта на Господский праздник (возможно, Вознесение).

Форма четырехчастной композиции также напоминает о Концерте, только не в церковно-бытовом смысле, приобретенном этим термином к началу XX столетия, но в жанровых определениях русского XVIII века, освященного именами Д.С. Бортнянского, М.С. Березовского, А.Л. Веделя, С.А. Дегтярева и др. Конкретизации такого представления служат темповые

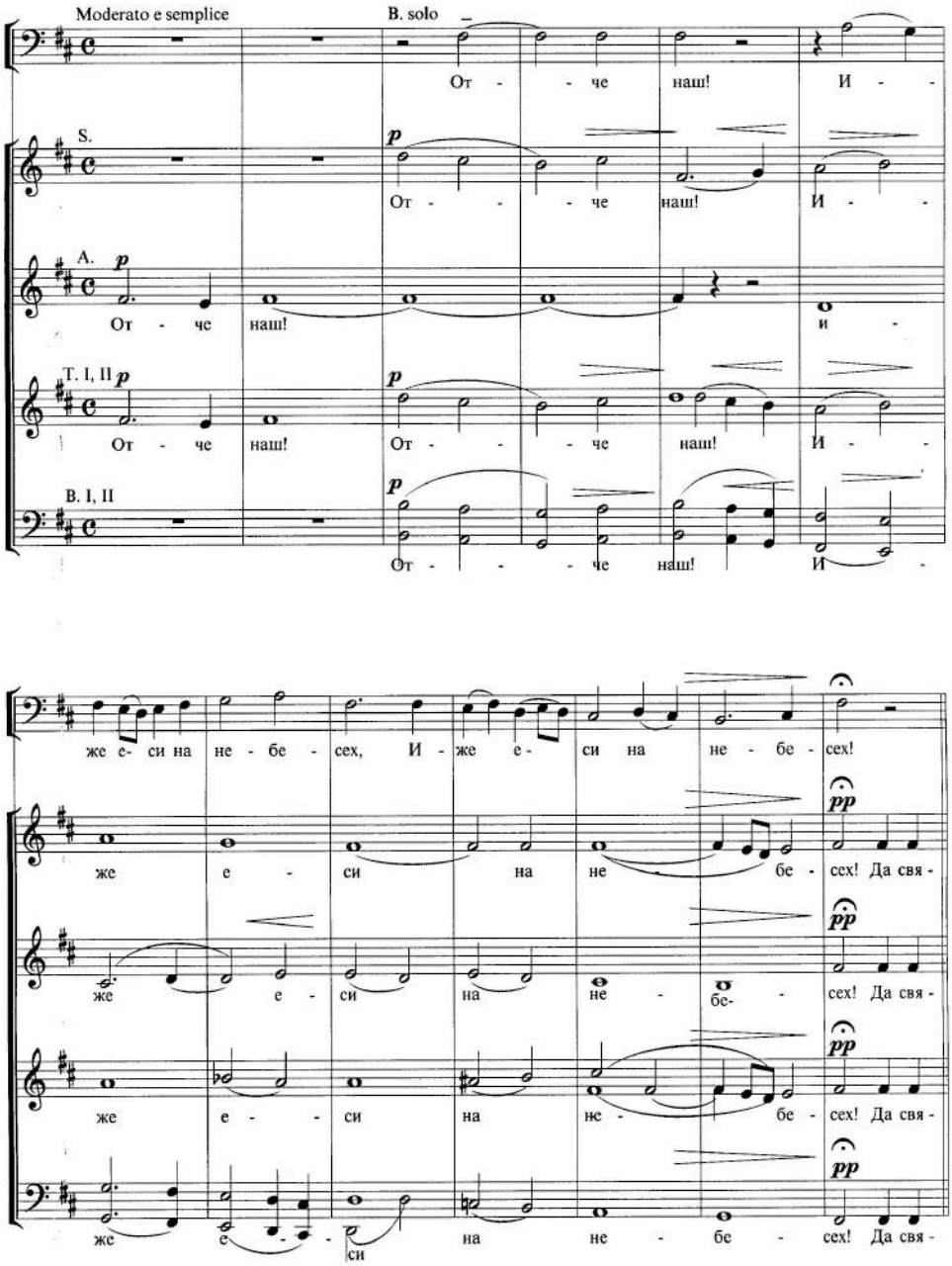
и артикуляционные пометки, сделанные в партитуре рукой автора — скорописью, возможно, в ходе репетиции. Изначально в нотах содержалось только одно темповое указание: *Moderato e semplice* в начале; была еще ремарка *risoluto* над последней текстовой строкой солиста («И не введи нас во искушение»). Впоследствии карандашом было вписано по-русски: *Торжественно* (над «Да будет воля Твоя») и *Покойно, смиренно* (над «Хлеб наш насущный даждь нам днесь»). Эти пометки четко выделяют в структуре две средние части. Их границы не совсем совпадают с тонально-гармоническими переходами (*H-dur*, окрашивающий II часть, вводится на словах «Да приидет Царствие твое»), но даже «запаздывающие» указания имеют большое значение с точки зрения авторски-исполнительского намерения.

Музыкальный склад партитуры выдает отличное знакомство С.В. Евсеева и с традициями так называемой синодальной школы, возможно, приобретенное в ходе клиросной работы, и с приемами многоголосия русской народной песни, которому впоследствии он посвятит большую часть своей исследовательской жизни, и с хоровыми традициями русской оперы и кантаты. Так, в I части примечательно начало с унисона альтов и теноров, стремящегося к удержанию «осевого» положения внутри ткани. Этот время от времени сдвигающийся выдержанный тон отсылает к византийской певческой традиции, служащей у «синодалов» знаком архаики и, одновременно, возводящего в исконному символическому значению истового «стояния в вере». Распевные линии голосов, окружающие этот «столп», приобретают, подобно орнамент храмового декора, многосложное значение «сада Господня», воплощающегося на земле и в самом церковном благостоянии, и, как говорится в Великой Ектении, «в благорастворении воздухов, изобилии плодов земных и временех мирных». Самые заметные из подголосков (так С.В. Евсеев будет спустя 40 лет называть в своей книге все «малые темы» полифонии русского стиля[11]) — секундовые «вздохи», ради которых вводятся *divisi* средних голосов; заметны также квартовые «поклоны» — типичные для московского письма начала XX века контрапунктирующие мелодико-риторические фигуры. В перечислении приемов нельзя, конечно, миновать повсеместные октавные удвоения, особенно басовые, словно бы рассчитанные на знаменитых синодальных профундо.

Совершенно особое значение имеет партия солиста, вплетаемая отдельной нитью в тканый узор фактуры на правах первой среди равных, не подавляющая равнинно-стелющихся слоев многоголосия, не претендующая на превращение их в аккомпанемент. Исподволь, на протяжении всей I части она набирает энергию, выбирается к верхнему краю тесситуры, отделяется от фоновых элементов. В подобных условиях достаточно трудно было бы сохранить необходимую для начального раздела мягкость звучания барито-

[11] *Евсеев С.В*. Русская народная полифония. Учебное пособие. М.: Музгиз, 1960. С. 101—102.

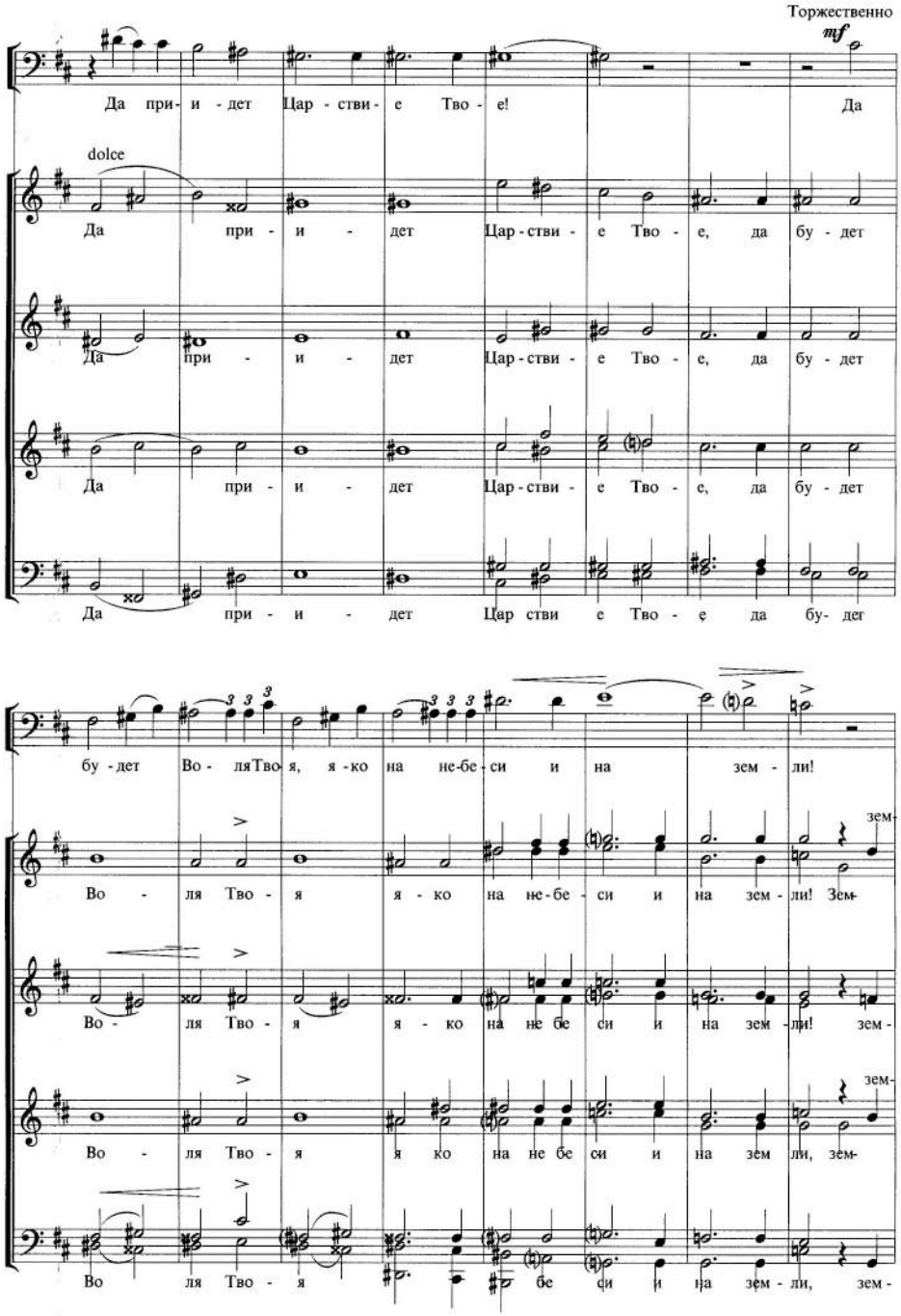
на, почти постоянно «перекрытого» тенорами и басами хора по принципу «искусственного ансамбля» (термин П.Г. Чеснокова[12]). Преодолевая сложности, С.В. Евсеев мастерски пользуется средствами ритмики: синкопы сольных вступлений и несинхронность произнесения текста создают эффект рельефной прописи слова, нечто вроде расписных буквиц на фоне «полуустава» манускриптов XVI—XVII веков.



Пример 2. С.В. Евсеев. «Отче наш» соч. 8 № 1, т. 1—13

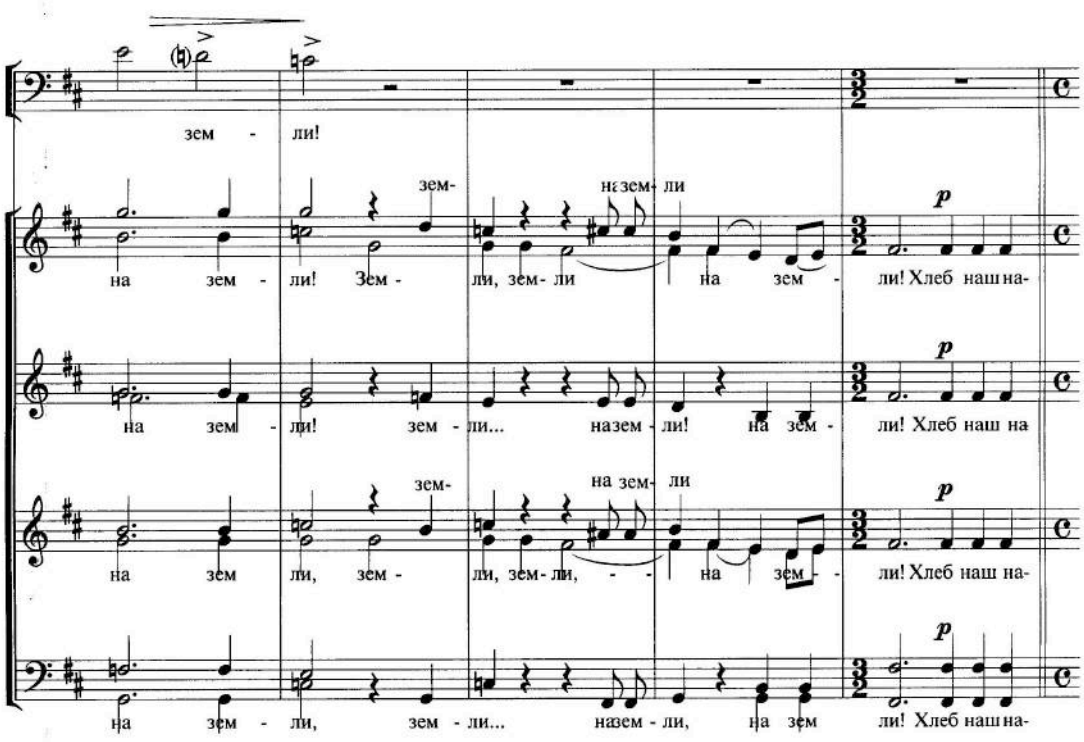
[12] *Чесноков П.Г.* Хор и управление им. Изд. 3-е. М.: Музгиз, 1961. С. 149—156.

Во второй части смиренное молитвенное стояние сменяется пафосом праздничного возглашения, огненно подкрепленного, как уже говорилось, одноименной ладовой сменой.



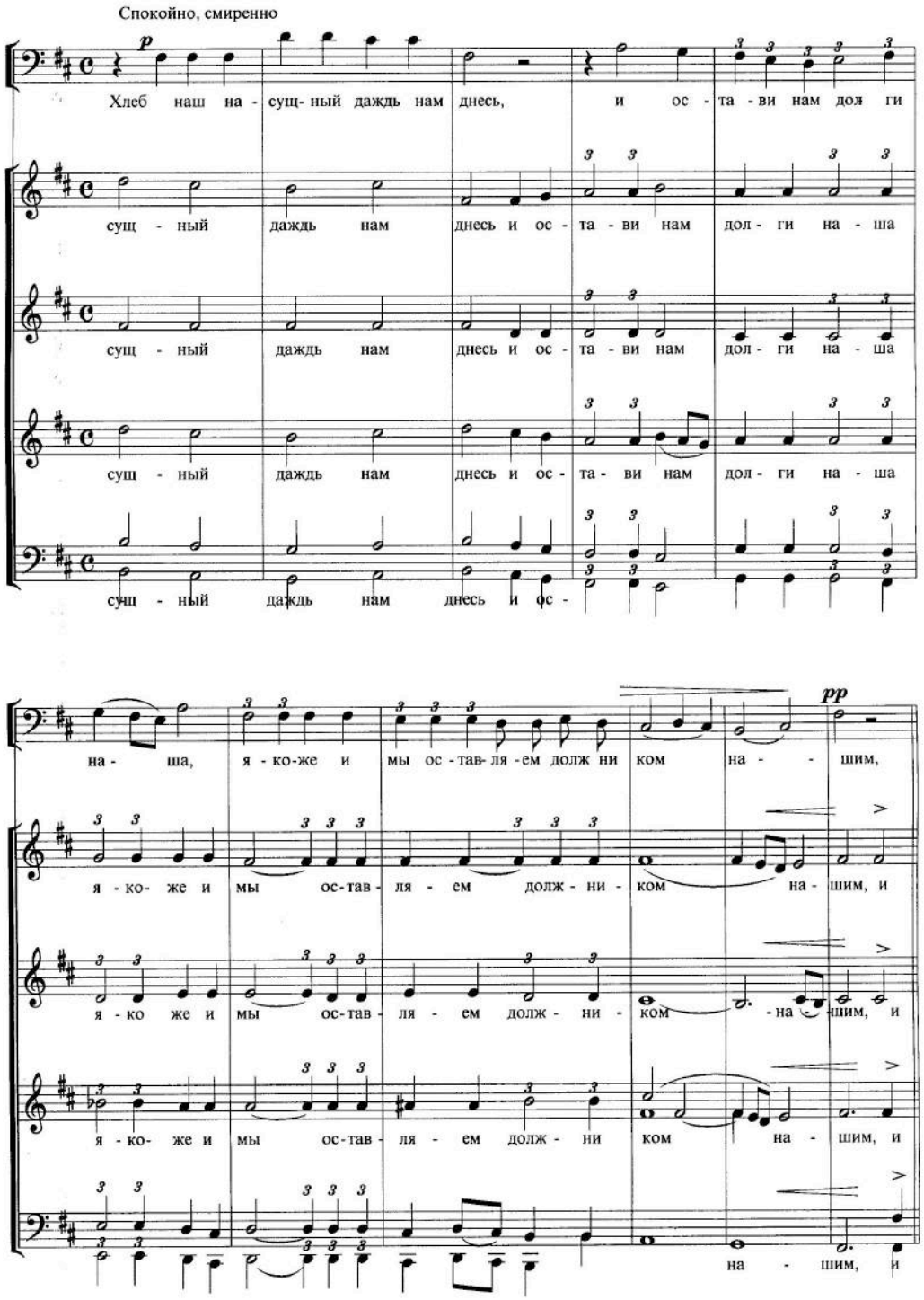
Пример 3. С.В. Евсеев. «Отче наш» соч. 8 № 1, т. 26—41

Хор, как можно заметить, несколько уступает позиции, его звучание входит в фактурные рамки гармонического аккомпанемента, и только на переходе к III части дается реминисценция начала, совпадающая с довольно неудобным для исполнения энгармоническим возвратом в основную тональность.



Пример 4. С.В. Евсеев. «Отче наш» соч. 8 № 1, т. 40—44

Разделы песнопения достаточно кратки, не более 20 тактов каждый, и исполнительское указание *Смиренно, спокойно* перед III частью не кажется избыточным. Страсти еще не улеглись, краткое связующее построение недостаточно для их полного угашения, а между тем, лирическая просительная секста на словах «Хлеб наш насущный», передающаяся от хоровых сопрано к солисту, требует прозрачного *piano* для выявления новой грани выразительности, открытой композитором в хорошо известном содержании духовного текста.



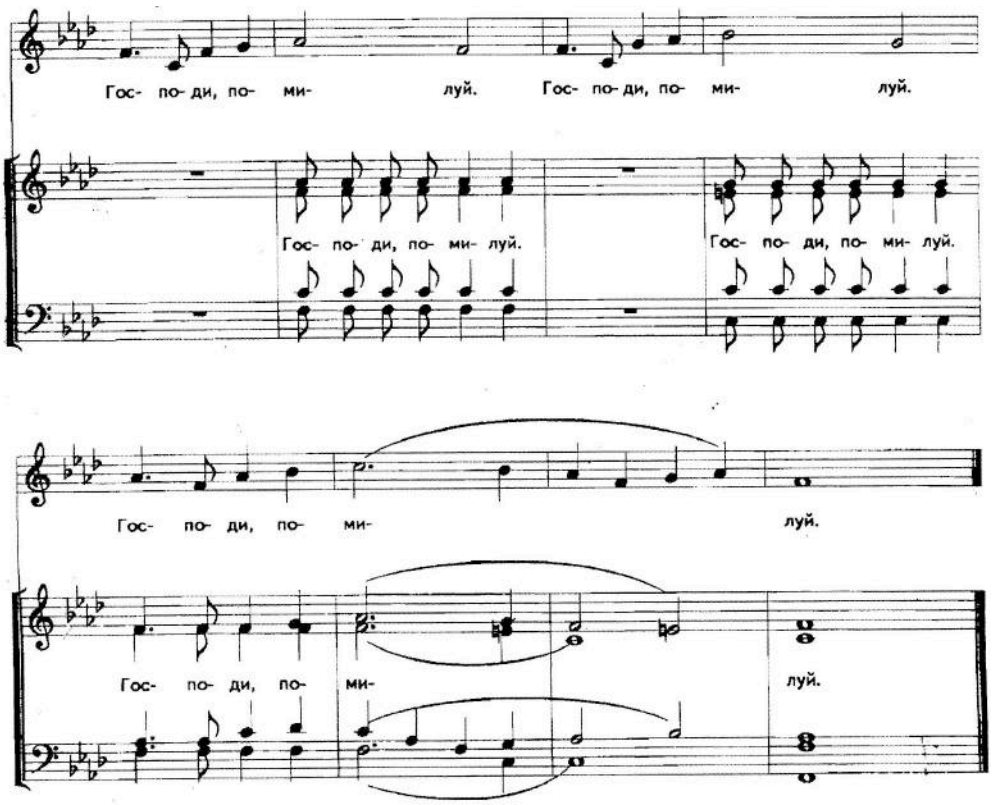
Пример 5. С.В. Евсеев. «Отче наш» соч.8 № 3, т. 45—55

Триоли, которыми «перебивается» синхронное произнесение слов, напоминают, и, по-видимому, не случайно о кульминации «Отче наш» С.В. Рахманинова.

Финал, IV часть, достаточно сложен по смыслу: в этих 14 тактах — образ борения духа, могучего порыва к благочестию, переданного полутоновым восхождением партии солиста по верхней квинте диапазона, наподобие

протодьяконской «заклички». «Завоевание святости» стоит огромного труда, здесь уже совсем нет места тонким краскам, все испещрено авторскими акцентами и выдержано в высочайшей динамике. Интересно, что путы, связывающие титана в его устремлении к духовным высотам — это гармонические построения хора: он до последнего момента «гасит» мажорное сияние *H-dur* минорными субдоминантовыми гармониями. Одноименная подмена в конце состоится, ведь «арка» к «да приидет Царствие твое» из II части, несомненно, имеет символический смысл, указывает направление героического порыва, но мученическая доля праведников, отразившаяся в музыке, имела, кажется, для начала 1920-х значение более конкретное и современное, нежели только церковно-историческая аллегория.

У «**Сугубой ектении**», второго номера опуса церковных хоров С.В. Евсеева, есть только одна общая черта с «Отче наш» — отсутствие прямого аналога-предшественника. Как уже говорилось, эта Ектения — «заупокойная», а значит, ни знаменитый фрагмент из «Демественной литургии» А.Т. Гречанинова, ни популярная под названием «Египетской» венчальная (после чтения Евангелия) Ектения М.Г. Смирнова «родственниками» для нее считаться не могут. Подобное решение поминального «Господи, помилуй» — с солирующим, да еще женским голосом, — вообще не слишком функционально. В московской традиции заупокойные Ектении поются за богослужением в момент чтения многочисленных записок с именами почивших, составляют фон чтению и, в то же самое время служат неким «гармонизующим» акустическим основанием относительно бедного в звуковом плане, но продолжительного момента ритуала. От музыки требуется в первую очередь не экспрессия горестной эмоции, но равномерная протяжность, мягкость и спокойствие. Нечто подобное можно слышать в Ектении Ф.П. Иванова — *solo* в них отделено от хора, возникает своеобразная «респонсорная» структура, эхом отражающая склад богослужебного момента.

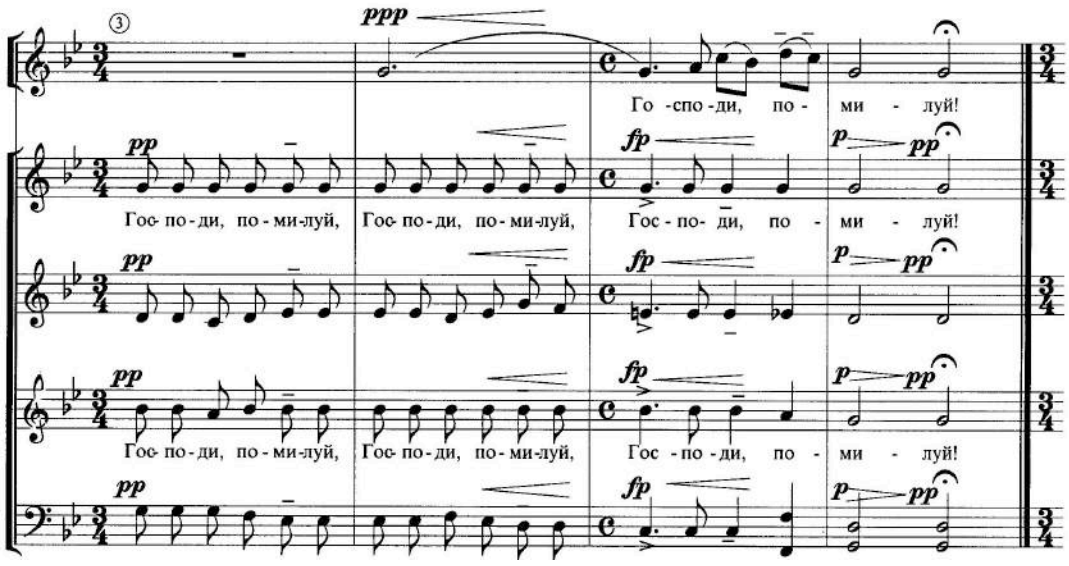


Пример 6 Ф.П. Иванов. Ектения сугубая (заупокойная), т. 3—10

Согласно очень поздней, уже XIX века традиции, эти, как и большинство других заупокойных песнопений, минорны, но никакого канонического основания к тому нет, да и особых напевов для подобных случаев в одноголосных обиходах не предусмотрено. То, что С.В. Евсеев писал именно так и именно в этот момент — несомненное свидетельство эпохи, еще более очевидное, нежели «мученическое *crescendo*» в финале «Отче наш».

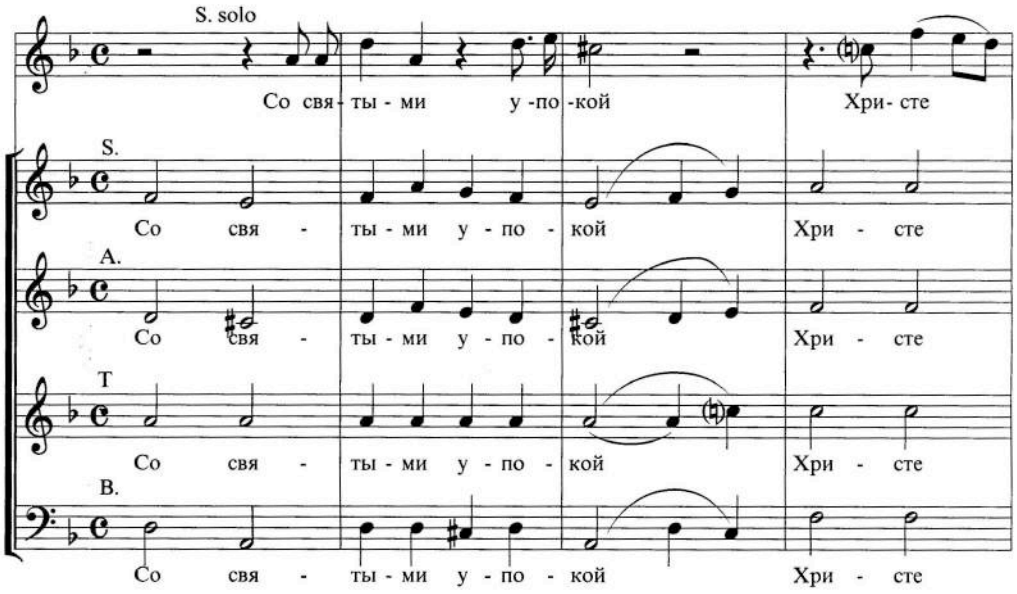
Композиция Ектении по записи, без учета невыписанных повторов, — два «малых» прошения «Господи, помилуй» (№ 1, 2) и четыре больших, включающих троекратное повторение тех же слов (№ 3—6). Начало (пять фрагментов, № 1—5) примечательно в основном каденционными переходами в родственные строи основного *g-moll*, создающими эффект, подобный развертыванию «барочного лада» (термин Ю.Н. Холопова[13]). Почти неизменна (лишь слегка варьируется) кантилена солистки, а хоровые припевы воспроизводят (в партии альтов) хорошо известный прихожанам контур псалмодии «киевского» распева.

[13] *Холопов Ю.Н.* Гармония. Практический курс. Часть 1: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. М.: Композитор, 2003. С. 56.



Пример 7. С.В. Евсеев. «Ектения заупокойная» соч. 8 № 2, т. 7—10

Примеры подобного присочинения *solo* к популярным переложениям из Обихода известны: сошлемся хотя бы на «Со святыми упокой» Н.А. Лебедева — сопрано на фоне хорового четырехголосия, полностью заимствованного из неоднократно критиковавшегося современниками, но легко принятого церковно-певческой практикой сборника Н.И. Бахметева (издание 1869 года).



Пример 8. Н.А. Лебедев. «Со святыми упокой», т. 1–4

Нетрудно представить, что в рамках заупокойной Литургии 1922 года в храме св. Никиты мог выстраиваться целый ряд «ариозных» эпизодов наподобие сборной траурной кантаты: «Со святыми упокой», поющееся сразу вслед за Ектенией, органично примыкало бы к тембровой линию, протя-

гивавшейся от дьяконских чтений из Апостола и Евангелия и различных «опевов» к упомянутым чтениям:

Прокимен Апостола «Души их во благих водворятся…» (стихи из Пс. 24)

Чтение (1 Фес.; 13—18)

Аллилуарий (стихи «Блажени яже избрал и приял Еси, Господи…» из того же Пс. 24 с припевом «Аллилуия»)

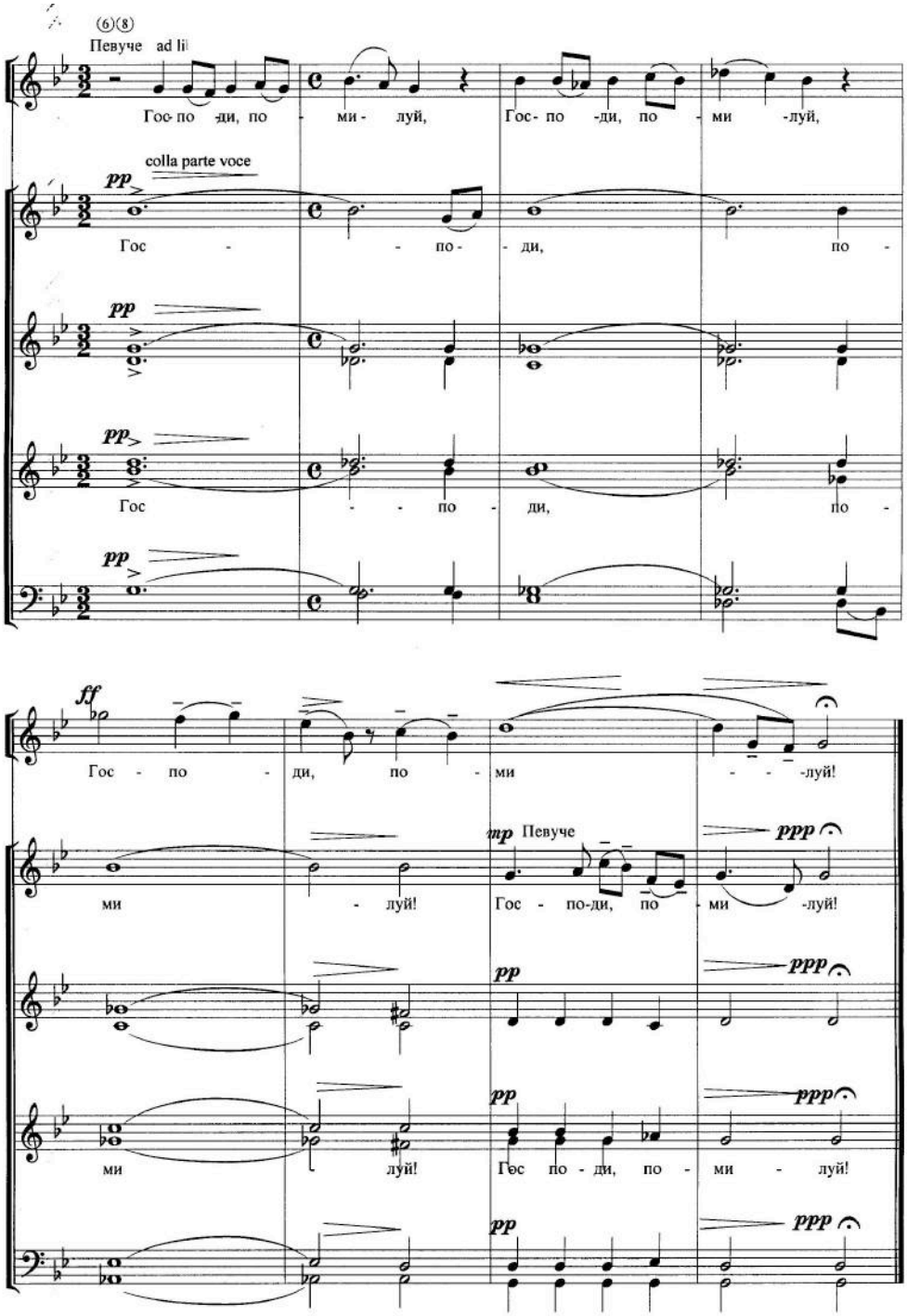
Перед Евангелием (припев «Слава Тебе, Господи»)

Чтение из Евангелия (Ин. 5; 24—31)

После Евангелия (припев «Слава Тебе, Господи»)

Ектении сугубые (заздравная и заупокойная)

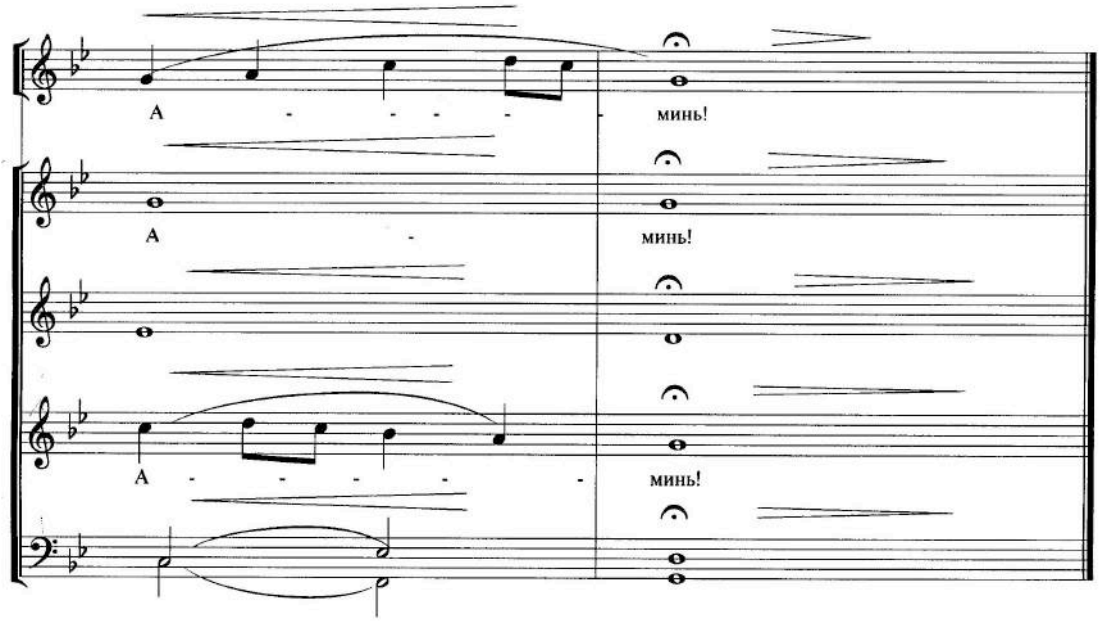
Наиболее ярок тот раздел сочинения С.В. Евсеева, о котором идет речь в цитированном выше Примечании вдовы композитора (по сокращенной записи — «Господи, помилуй» № 6). И в мелодическом, и в ладовом отношении это высокая кульминация формы с впечатляющим *marcato* рыдания на верхних нотах.



Пример 9. С.В. Евсеев. «Ектения заупокойная» соч. 8 № 2, т. 15—22

Такое музыкальное решение предполагало, кажется, единственность проведения в финале мини-цикла. Однако согласно предписанию С.В. Евсеева, «драматический прорыв» совершается трижды, перемежаясь с повторами других «тройных» припевов по схеме: №3—№4—№5—№6—№4—№5—№6, то есть в качестве сквозной композиции Ектения не мыслилась, сохраняла в сознании автора облик литургического эпизода и законо-

мерно обрамлялась традиционным «Аминь», также оформленным в виде краткого вздоха солистки на фоне плотного хорового сгустка.

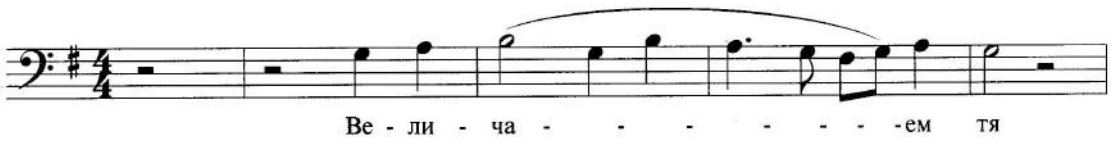


Пример 10. С.В. Евсеев. «Ектения заупокойная» соч. 8 № 2, т. 23—24

Жанр **Величания** относится к числу немногих «парадных» атрибутов певческой сокровищницы Православной церкви, специально предназначенных для оформления наиболее торжественных моментов. В богослужебной практике он используется главным образом за праздничной Утреней, во время Полиелея — момента, предваряющего евангельское чтение. Именно с пением Величаний здесь совершается церемониальный обход всего храма духовенством и каждение (курение ладана) перед иконами и другими святынями. Текст Величания — достаточно краткий припев, где упоминается сущностная характеристика праздника; он перемежается псалмовыми стихами, подобранными как ветхозаветные комментарии к новозаветному событию или деянию. В практике XX века первый припев запевает духовенство, затем он повторяется хором, который в дальнейшем поет только изменяемые стихи — повторяющаяся часть отдается общине: обиходная мелодия Величания не сложна, большинству постоянных прихожан отлично известна. Последний припев поют все вместе — хор, духовенство, прихожане — с максимальной громкостью и энтузиазмом.

Как можно заметить, в этой налаженной системе есть момент (сразу после первого вступления духовенства), в который хор имеет возможность вставить не обиходный повтор припева, но авторское песнопение на заданный текст. Эта возможность церковными композиторами не обойдена: существует ряд оригинальных гармонизаций старинных мелодий, есть и чрезвычайно популярное сочинение Б.С. Додонова для баса соло со смешанным

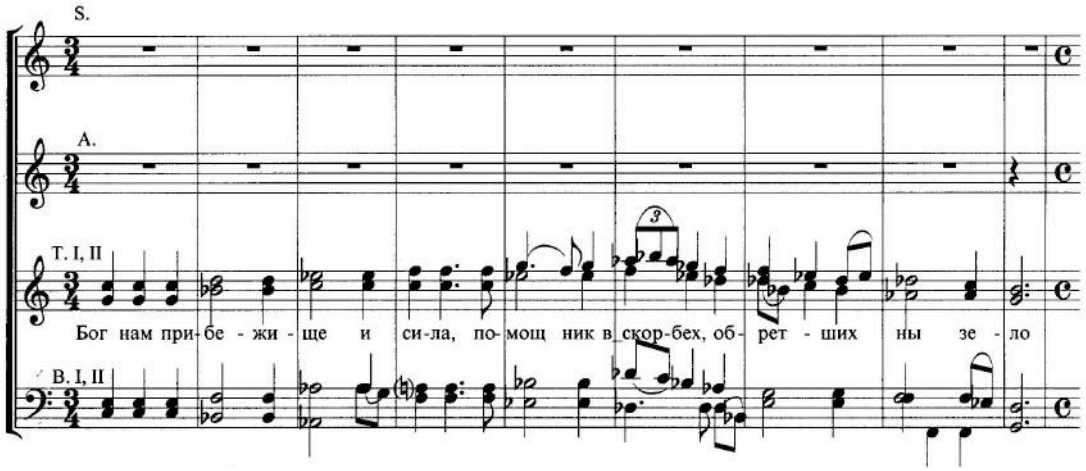
хором. Считается, что первоначально оно было адресовано празднику в честь св. Николая («Величаем тя, святителю отче Николае…»), но затем, еще при жизни автора и при его собственноручном участии столько раз меняло подтекстовку применительно к разным случаям, что установить, кому или чему на самом деле было посвящено, едва ли теперь возможно.



Пример 11. Б.С. Додонов. Величание св. Николаю. Партия солиста, т. 1—4.

Вот это-то сочинение, несомненно, исполнявшееся хором К.С. Алексеева с одним из Пироговых в качестве солиста (а может быть, и с каждым по очереди, в Москве любили подобные «парады» басов), и вдохновило С.В. Евсеева на его «Величание вмч. Никите», переросшее масштабные рамки Полиелея и превратившегося, подобно «Отче наш», в Запричастное песнопение (Концерт) к престольному празднику. Если рассматривать соч. 8 как цикл, то в его третьем номере объединились наиболее значимые черты двух предыдущих партитур, возник род синтетической репризы, был достигнут высочайший уровень мастерства хоровой аранжировки и демонстрировалась настоящая, зрелая композиторская фантазия, ограниченная, но не стесненная рамками богослужебного жанра и храмовой обстановки.

Интересна композиция Величания — оно начинается не с припева «Величаем тя, святый великомучениче Никито…», но прямо со стиха «Бог нам прибежище и сила», то есть с мотива борьбы, а не праздника. В контексте цикла это «продолжение игры» имеет особое значение, а применительно к данному номеру открывает возможность построения подобия редкой концентрической формы. Припев поется мужскими голосами, достаточно строго и даже сумрачно,



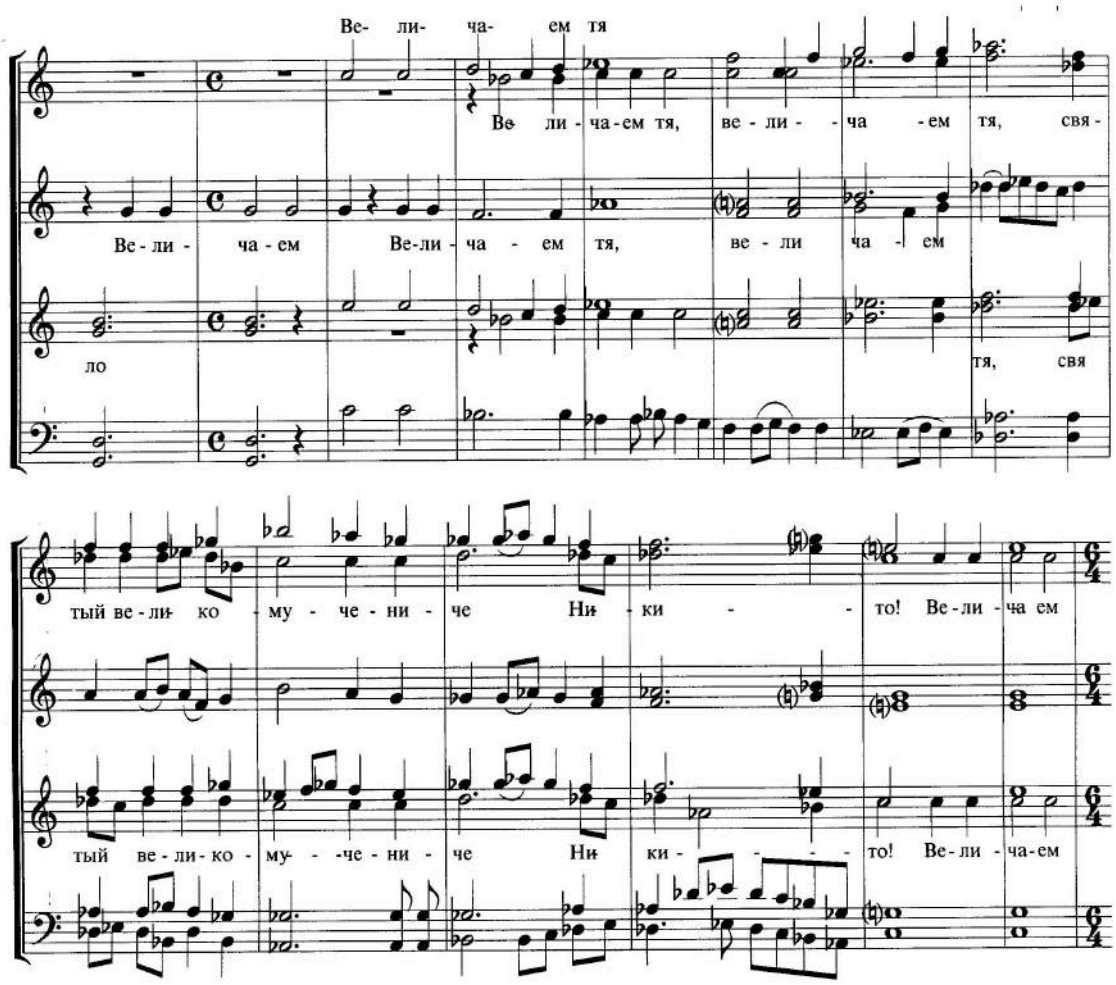
Пример 12. С.В. Евсеев. «Величание вмч. Никите» соч. 8 № 3, т. 1—9

однако примечание автора гласит: «Сплошная цепь мажорных трезвучий, составляющая гармоническую основу этого произведения, в исполнении должна получить сугубо-светлый, радостный и праздничный характер. Исполнение желательно по возможности плавное, без цезур». Действительно, в этом хорале впервые экспонируется аккордовая последовательность, в дальнейшем играющая роль «лейтмотива праздника» вплоть до финального «Аллилуия».

Следует заметить, что в церковной музыке подобные построения редки, их позволяли себе только очень смелые мастера из числа консерваторски-образованных музыкантов — П. Чесноков, А. Никольский, Н. Голованов. В своей книге С.В. Евсеев называет этот прием «хроматизмом вразбивку»[14]; в нем содержится зародыш «двенадцатитоновости на расстоянии» — характерного принципа техники Ю. Буцко и других авторов «новой фольклорной волны» второй половины XX века[15]. Сложность гармонии, однако, настолько сглажена плавностью голосоведения, что при исполнении в хоре создается эффект не сопоставления отдаленных строев, но возрастания некоего «супермажорного цветка» на почве первоначального *C-dur*.

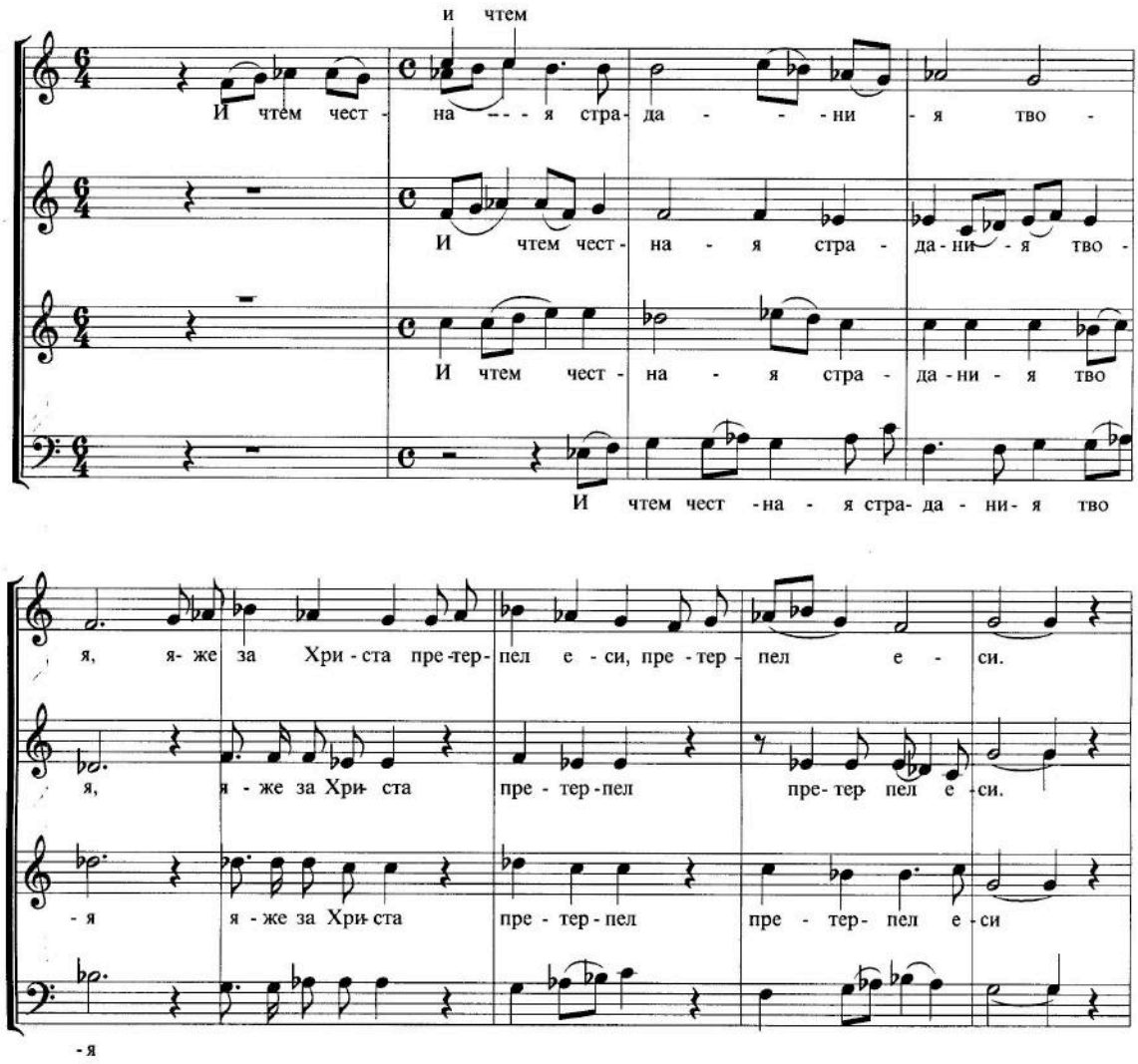
Припев, до которого наконец доходит дело, начинается, как и первые два хора из рассматриваемого опуса, с quasi-унисона, чтобы очень быстро развернуться веером 8—9-ярусной вертикали с дублировками и подголосками — мощной, но довольно воздушной, без низких басов, до поры прибергаемых в качестве фактурно-тембрового «резерва».

[14] *Евсеев С.В*. Русская народная полифония. Учебное пособие. М.: Музгиз, 1960. С. 27.
[15] *Старостина Т.А*. Помышление о Свете Незаходимом: о творчестве Юрия Буцко // Музыка из бывшего СССР. Сб. ст., ред-сост. В.С. Ценова. М.: Композитор, 1996. С. 19.



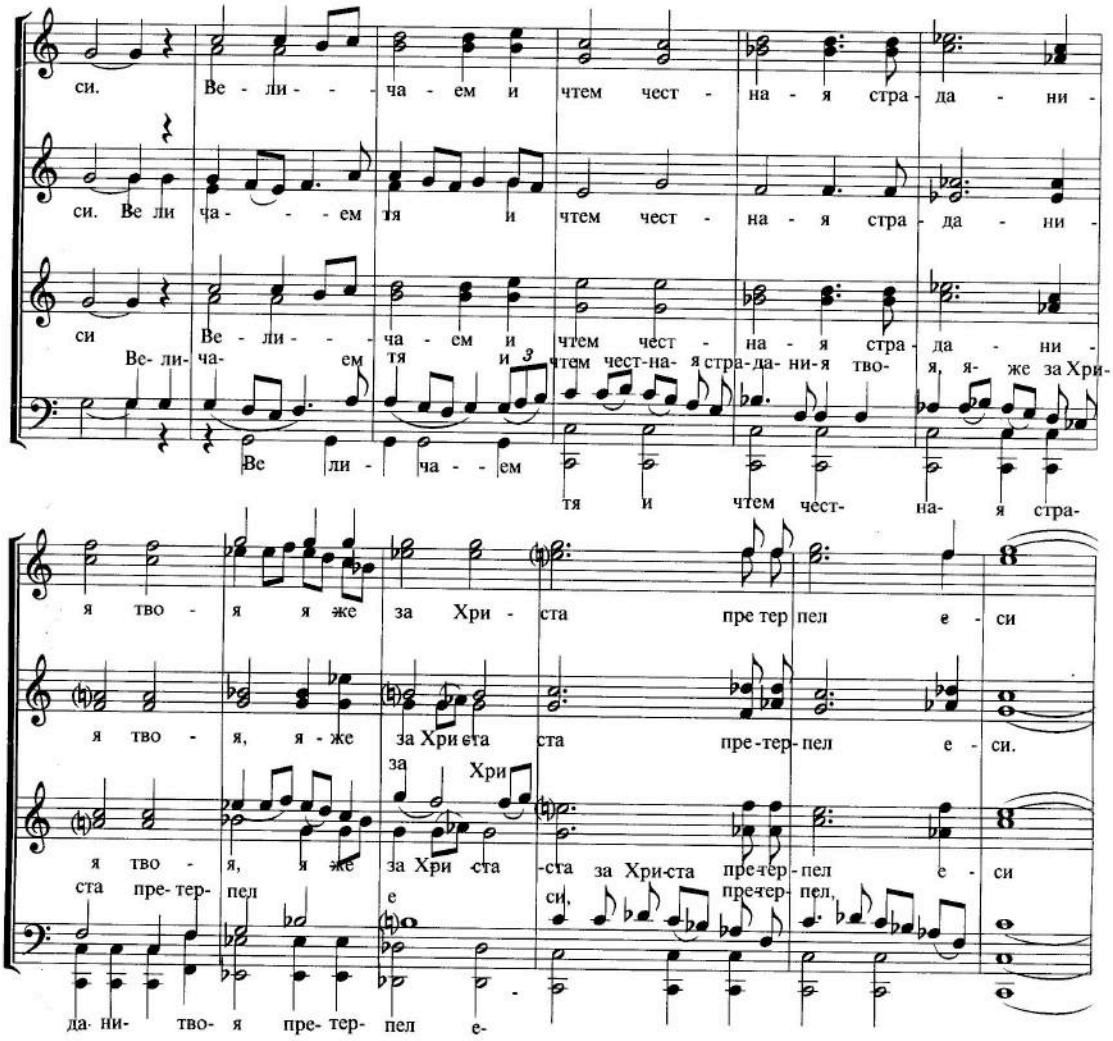
Пример 13. С.В. Евсеев. «Величание вмч. Никите» соч. 8 № 3, т. 9—22

Вторая строка припева «и чтем честная страдания твоя, яже за Христа претерпел еси» решена в расчете на квартет солистов: мелкие имитации в теснейшем расположении и с опорой на терпкие вертикали, резко контрастирующие базовой мажорной прогрессии. Краткость тематических элементов создает эффект беспорядочного подголосочного плача-причитания.



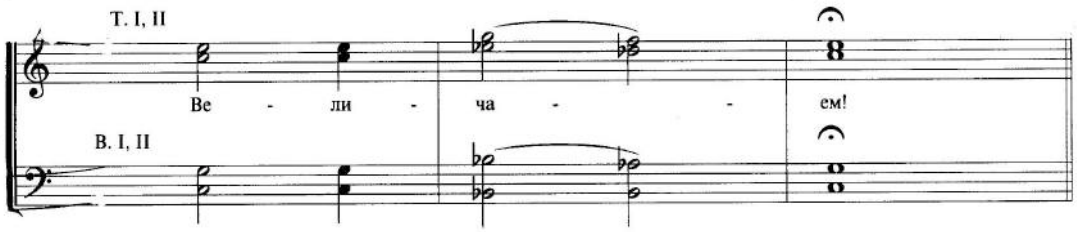
Пример 14. С.В. Евсеев. «Величание вмч. Никите» соч. 8 № 3, т. 24—32

Сжатое развитие обеспечивает высокую драматургическую динамику и подводит к кульминации — началу репризы: нарушая все уставные правила, С.В. Евсеев вводит здесь не новый псалмовый стих, но повтор припева. К пышной фактуре, дополненной, по сравнению с первоначальной, колокольными синкопами низких басов, добавляется мелодия партии баритонов, удивительно напоминающая сольную партию из «Отче наш». Обозначение *Solo* не проставлено, но по мелодической аналогии (в том числе и с опусом Б.С. Додонова) очень легко допустить, что оно подразумевалось:



Пример 15. С.В. Евсеев. «Величание вмч. Никите» соч. 8 № 3, т. 32—43

После кульминационной густоты припева отзвуков-антифоном звучит дополнительная «миксолидофригийская каденция» — лейтмотив заключительного раздела.



Пример 16. С.В. Евсеев. «Величание вмч. Никите» соч. 8 № 3, т. 44-46

И в тех же красках низкого регистра мужских голосов начинаются припевы «Слава… и ныне… аллилуия» в виде псалмодии на повторяющемся аккорде *C-dur* с приведенным выше хроматическим кадансом. Последнее, третье «аллилуия» играет роль коды, в нем восстанавливается полный сме-

шанный состав и последним лучом солнца звучат мажорные аккорды «лейтмотива праздника».

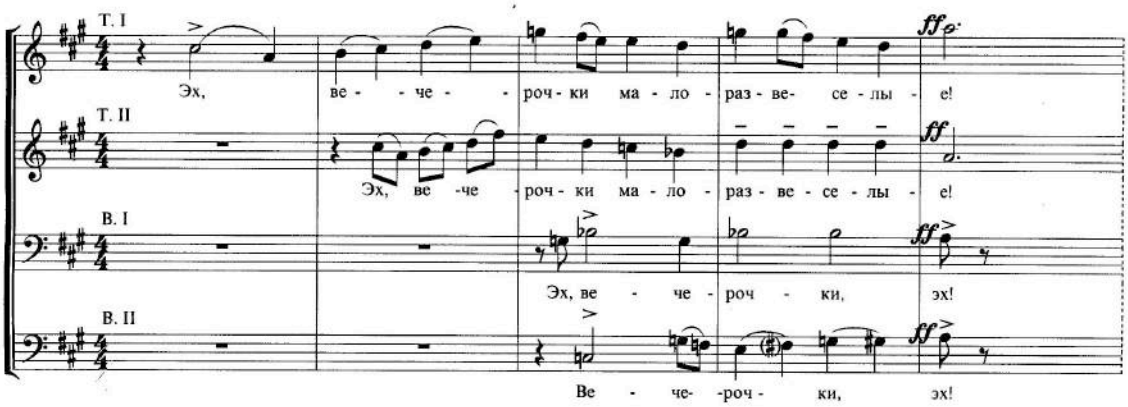
Приемы «Величания» еще раз нашли свое претворение в четвертом номере опуса — «**Заповедях блаженства**»: здесь есть и гармоническая последовательность из мажорных трезвучий, расположенных по целотонной гамме, и фактурный «веер», и антифон-противопоставление мужских голосов полному составу, и подголосочность, и одноименные ладовые блики.

С.В. Евсеев отказался в этом сочинении от принципа сквозного развертывания драматургии; возможно, сама ярко выраженная строчная структура текста воспрепятствовала подобной музыкальной трактовки. Композиция распадается на три примерно равных эпизода по три евангельские строки в каждом и с планомерным восхождением к кульминации в финальном фрагменте. Эпический тон «Блаженны» нельзя назвать недостатком, но сравнение с более ранними хорами партитура проигрывает. Возможно, пьеса не была доведена автором до полного блеска, предстояла еще какая-то доработка при подготовке к исполнению. А может быть, в «Величании» был достигнут «потолок», выше которого церковная стилистика, по индивидуальному ощущению автора, подниматься не могла и не должна была, а потому уже не могла вызывать и полноценного творческого интереса.

В последующие годы С.В. Евсеев мало писал для хора. Это объясняется в первую очередь отсутствием «творческой базы», дружественного коллектива, готового исполнять новые сочинения. На протяжении 15 лет после ухода из храма написаны и изданы лишь две пьесы, ни одно из которых не вносит принципиальной новизны в авторскую стилистику:

— обработка народной песни «**Уж вы ночи**» соч. 14 для мужского квартета или хора с солирующим кларнетом (Музгиз, 1930). Вся композиция выстроена как цепь «подголосочных систем» — мелких полифонических построений. В «Отче наш» подобные построения использовались как оттеняющий материал к более протяженной мелодии певца-солиста. Роль последнего в данном случае играет духовой инструмент, так что вокальные голоса обособляются по смыслу в некое подобие «темы-фактуры» (по аналогии с терминами В.Н. Холоповой[16])

[16] *Холопова В.Н.* Теория музыки: Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм. СПб.: Лань, 2002. С. 292—296.



Пример 17. С.В. Евсеев. «Уж вы, ночи» соч. 14, т. 4—8

— «**Солнышко над городом**» соч. 20 № 1 для хора без сопровождения на стихи А. Жарова (Музгиз, 1931): здесь принцип мелодии с сопровождением реализован в более «гомофонном» ключе — одна из партий ведет линию, остальные аккомпанируют аккордами, имитируя звучание инструментов, то есть принципы хоровой аранжировки «Ночей» и «Солнышка» соотносятся как зеркальные противоположности.

Разнообразие и развитие вносятся при помощи перемен на гранях куплетов: тема меняет тембр и регистр, сопровождение — ритмику и артикуляцию. Аналогичным образом решена и партитура поздней обработки песни «**Катенька веселая**» соч. 64 из сборника М.А. Балакирева, изданная посмертно (Музгиз, 1957); все эти «фольклорные» работы С.В. Евсеева присоединяются к достаточно обширной коллекции аналогичных опусов советских композиторов 1930—50-х, обеспечивавших репертуаром многочисленные академические и народные хоры в столицах и на периферии. Им не откажешь в гармонической и фактурной изобретательности, но эти качества выглядят несколько излишне «учеными» применительно к избранному материалу, особенно в сопоставлении с более органичными, хотя подчас и не столь яркими аранжировками, скажем, А.В. Свешникова.

Опыт работы в церковных жанрах и практика создания помпезно-торжественных полотен к общенародным праздникам неожиданно пригодились С.В. Евсееву в 1938 году, когда он создал юбилейную, к 60-летию «отца народов», «**Поэму о Сталине**» для хора с фортепиано. Произведение было начато, как свидетельствует пометка на последнем листе рукописи, в декабре 1937-го, затем переработано и закончено к осени 1938 года. Текст пензенского поэта М.И. Инюшкина с припевом «О Сталине мудром, родном и любимом», тогда еще не освященным иронией А.А. Галича, был достаточно востребован в композиторской среде. Еще в 1936 году его отыскал и «освоил» И.О. Дунаевский, а прямую конкуренцию С.В. Евсееву составил знаменитый А.В. Александров, располагавший серьезным творческим ресурсом в виде Ансамбля песни и пляски РККА. За сочинением Александрова осталось в

результате первенство по частоте исполнения и радиотрансляций, тогда как евсеевская партитура до широкой публики не дошла: она хранится в архивном фонде композитора[17]. Пожалуй, подобный исход борьбы за внимание массовой аудитории и ее правителя как адресата посвящения можно считать закономерным: музыка Александрова заведомо доступнее и проще на слух. Между прочим, столкновение интересов было не совсем виртуальным. В 1949 году Евсеев запишет, вернувшись после представления «Поэмы», радикально обновленной уже к 70-летию вождя, на заседании Секретариата Союза композиторов: «Я играл свою Вторую “Поэму о Сталине”, соч. 58. Все отметили “великолепную фактуру”, интерес и выразительность, но… сочли за неудобство писать на текст кантаты А.В. Александрова!»[18]. К сопоставлению двух редакций «Поэмы о Сталине» мы обратимся чуть позже.

Сам факт возвращения композитора к музыке, не востребованной одним юбилеем, при наступлении следующей круглой даты, необычен даже в контексте советского музыкального быта, хотя и легко объясним. Труднее объяснить другое: как сочиненная А.В. Александровым мрачноватая, медленно-эпичная баллада в строгой куплетной форме могла в 1938—1939 годах оттеснить яркую, брызжущую оптимизмом песню И.О. Дунаевского? Составлявшие последнюю распевная интродукции и энергичный марш во всем подобны киномузыке своего автора, которая пользовалась в те времена грандиозным успехом и одобрялась самим высокодержавным юбиляром. Что же «не сработало»? Ответ на данный вопрос скорее всего имеет отношение и к незадачливой судьбе сочинения С.В. Евсеева — по звучанию оно ближе к стилю композитора «Веселых ребят» и «Светлого пути», нежели к манере основателя Краснознаменного Ансамбля. Если вспомнить, что у последнего за плечами была Придворная певческая капелла, то есть его хоровая музыка имела вполне очевидный генезис, то все запутывается еще больше: ведь и Евсеев происходил от близкого церковностилевого корня! Что было более «ко двору» для 60-летнего Сталина — сокрытие причастности к храмовым традициям или подчеркивание таковой? Публицистами и историками нередко подчеркивается незаконченное семинарское образование советского тирана, протягивается нить от этого биографического факта к кампании по возрождению религиозной жизни в военные годы… Возможно ли, что композиторы не угадывали направления ветра? Имело бы смысл, конечно, упомянуть и о других тайных пружинах общественно-политической коньюнктуры. Мы этот пункт минуем, как и во-

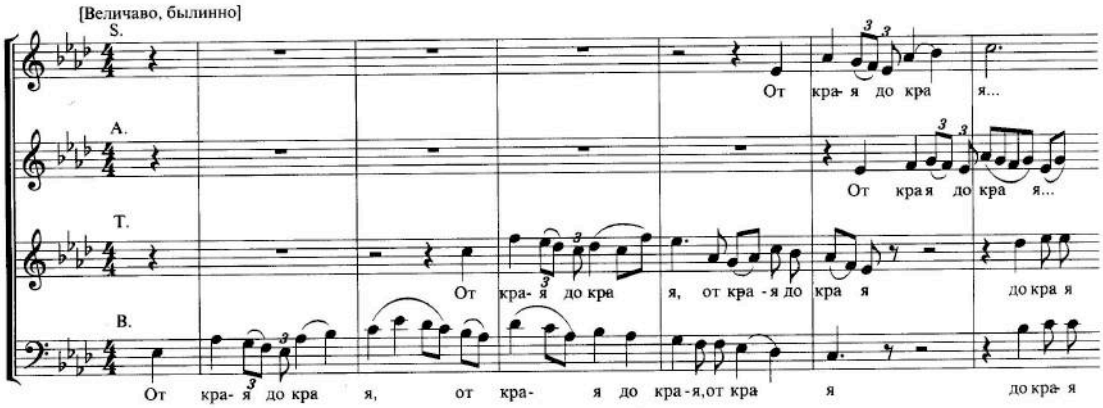
[17] *Евсеев С.В.* Поэма о Сталине для большого хора с сопровождением ф-но ор. 36. Партитура. Автограф. Рукопись. ОР ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 178, дело № 53. М., 1937—1938. 8 л.

[18] *Евсеев С.В.* Хронологическая таблица концертных выступлений за 1924-1955 гг. / Отчетно-регистрационная тетрадь Худколарта № 4. Рукопись. ОР ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 178 дело № 643. М., 1927—1931; 1933—1955. Л. 33.

прос о том, чего было больше в самом факте обращения С.В. Евсеева к верноподданическим стихам М.И. Инюшкина, — искреннего порыва или демонстрации лояльности. Наш предмет — техника хорового письма и семантика тех или иных его приемов у композитора, чья жизнь причудливым образом соединила несовместное; именно в данном аспекте «Поэма о Сталине» представляет особенный интерес.

Четыре поэтические строфы равномерно распределяются каждая в своем разделе формы, где, благодаря имитационному проведению заглавной темы, повторяемой в финале, сразу же просматривается модель четырехчастного партесного концерта с его вступительным *Maestoso*, срединными *Allegro* и *Andante* и заключительным *Presto*. Быстрый финал, одновременно являющийся кодой-апофеозом, нередко предварялся у русских мастеров конца XVIII века интрадой-предыктом — именно в подобной связке у С.В. Евсеева и заключена тематическая реминисценция начала. Все разделы композиции на удивление пропорциональны при масштабной единице в 17 т., так что темповые смены не нарушают ощущения архитектонической определенности и устойчивости в том же классическом духе.

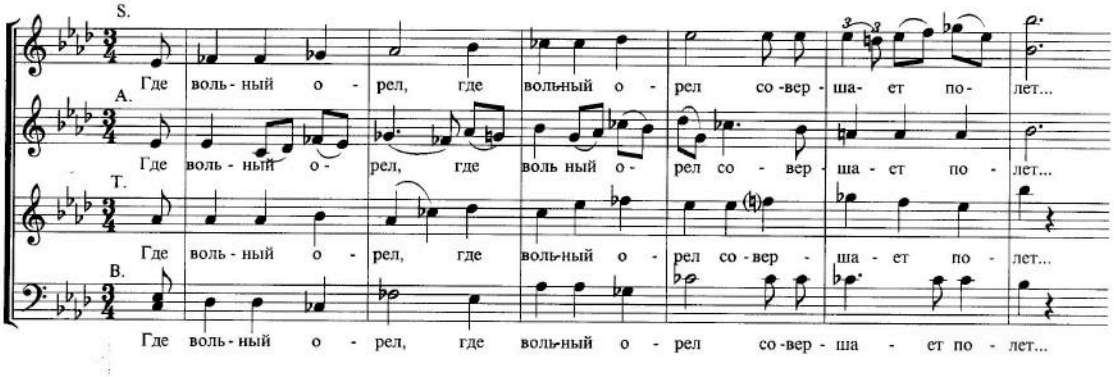
I часть (37 тактов) открывается кратким фортепианным вступлением (4 т.). Это единственный момент, где инструмент играет сколько-нибудь значимую роль; в хоровых разделах он только аккомпанирует, поддерживая общее настроение (в наших нотных примерах партия ф-но опущена). Былинное *arpeggiato*, сохраняемое и далее в качестве фактурного рисунка сопровождения, оригинальным гармоническим оборотом, начатым от минорной двойной субдоминанты *fis-moll/ges-moll*, подводит к доминанте основной тональности *As-dur*. Затем следуют три эпизода со словами, где <u>первый</u> («От края до края по горным вершинам…», 10 т.) — полифонический, в широком движении на 4/4, с соответствующей темповой ремаркой:



Пример 18. С.В. Евсеев. «Поэма о Сталине» соч. 36, т. 1—6

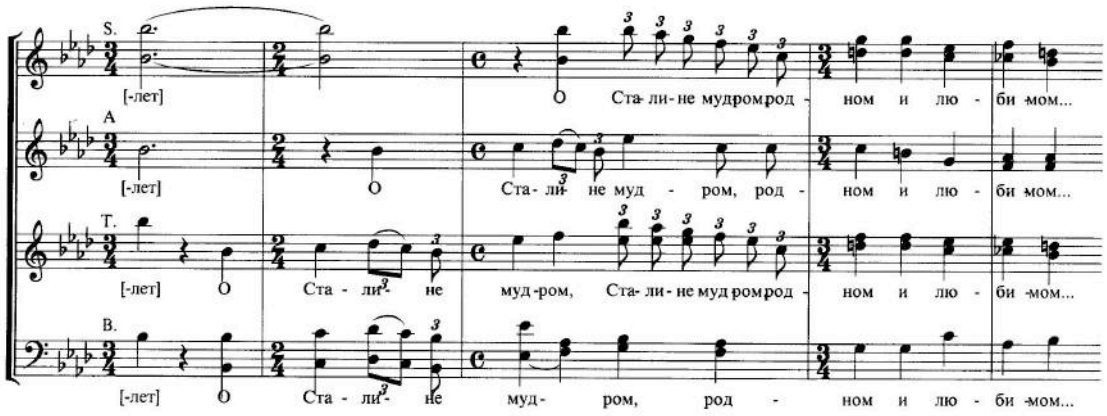
<u>второй эпизод</u> («Где вольный орел совершает полет…», 6 т.) — хорал, но движение его более компактно и стремительно благодаря трехдольному метру и триолям, дополняющим ритмику партии фортепиано; гармониче-

ское развитие (это вновь «хроматизм вразбивку» по примеру «Величания» соч. 8 № 3) словно призвано вернуть музыкальную логику от строгой функциональности первого имитационного построения к усложненному нормативу, заданному инструментальным вступлением:



Пример 19. С.В. Евсеев. «Поэма о Сталине» соч. 36, т. 11—16

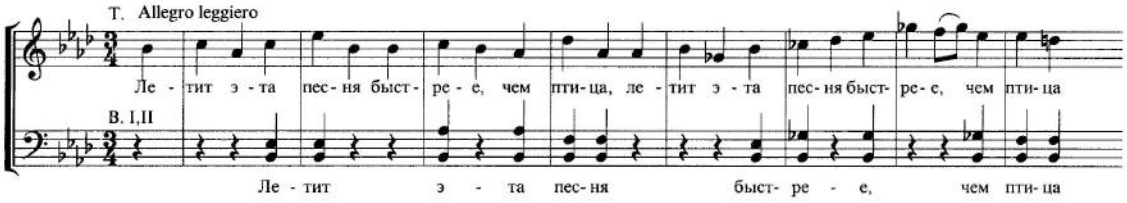
наконец, в третьем эпизоде («О Сталине мудром…», 17 т.) возвращается устойчивая тональность, но ради декламационного подчеркивания значимых слов используется переменный метр, а фактура приобретает величественную многослойность, так что этот фрагмент партитуры выглядит наиболее тяжеловесно и в то же время особенно «церковно»:



Пример 20. С.В. Евсеев. «Поэма о Сталине» соч. 36, т. 16—20

Текстовый материал распределен по разделам I части неравномерно, так что значение второй строки несколько снижено, а основное внимание отдается начальным словам и упоминанию «о Сталине мудром, родном и любимом…». Характерным приемом «укрупнения» вербальной первоосновы, явно заимствованным из церковных жанров, является повторение отдельных слов и целых фраз. Ни один из «соперников» С.В. Евсеева к этому приему не прибегал: А.В. Александров компенсировал сухость инюшкинского амфибрахия распевами мелодии и медленностью темпа, И.О. Дунаевский — добавлением оркестровых интермедий и повторами целых строф по образу и подобию песенных припевов.

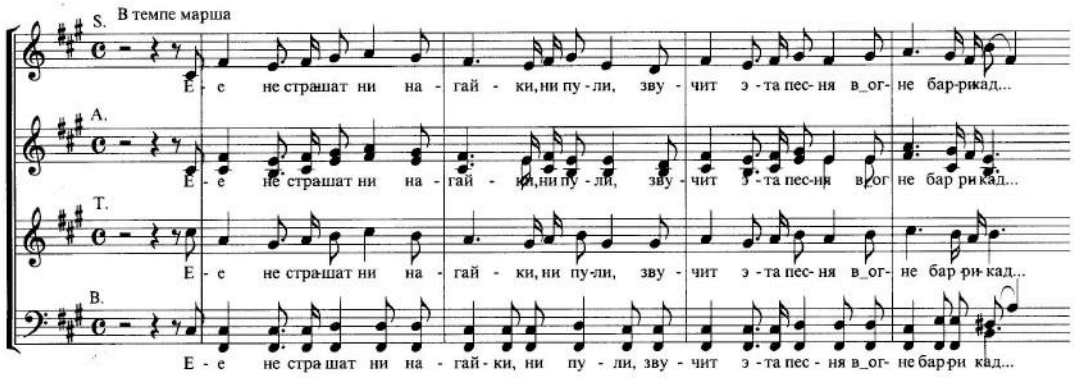
II часть — *Allegro leggiero* («Летит эта песня…», 33 т.) имеет несколько иллюстративный вид — мелодия (вначале в партии теноров, потом у сопрано) в буквальном смысле летит над аккордами аккомпанирующих хоровых голосов, поддержанных роялем, в трехдольном метре:



Пример 21. С.В. Евсеев. «Поэма о Сталине» соч. 36, т. 27—35

Такое фактурное изложение более характерно для фольклорных обработок С.В. Евсеева и резко контрастирует складу I части. Пафос снижен, весь раздел приобретает интермедийное значение, но насыщается гармоническими переходами. Исподволь, в плавнейшем голосоведении (по примеру второго эпизода I части) здесь осуществляется модуляция из *As-dur* в хорошо уже знакомый *fis-moll* — тональность **III части**.

Слова третьей строфы, наполненные суровой, «мужской» энергетикой революционного сопротивления («Ее не страшат ни нагайки, ни пули…») вызывает к жизни еще одно, не опробованное прежде фактурно-жанровое сочетание. Четырехдольность метра теперь обозначает воинственный марш *marcato* (соответствующие указания присутствуют в нотах), подпираемый пунктированными аккордовыми «столбиками»:



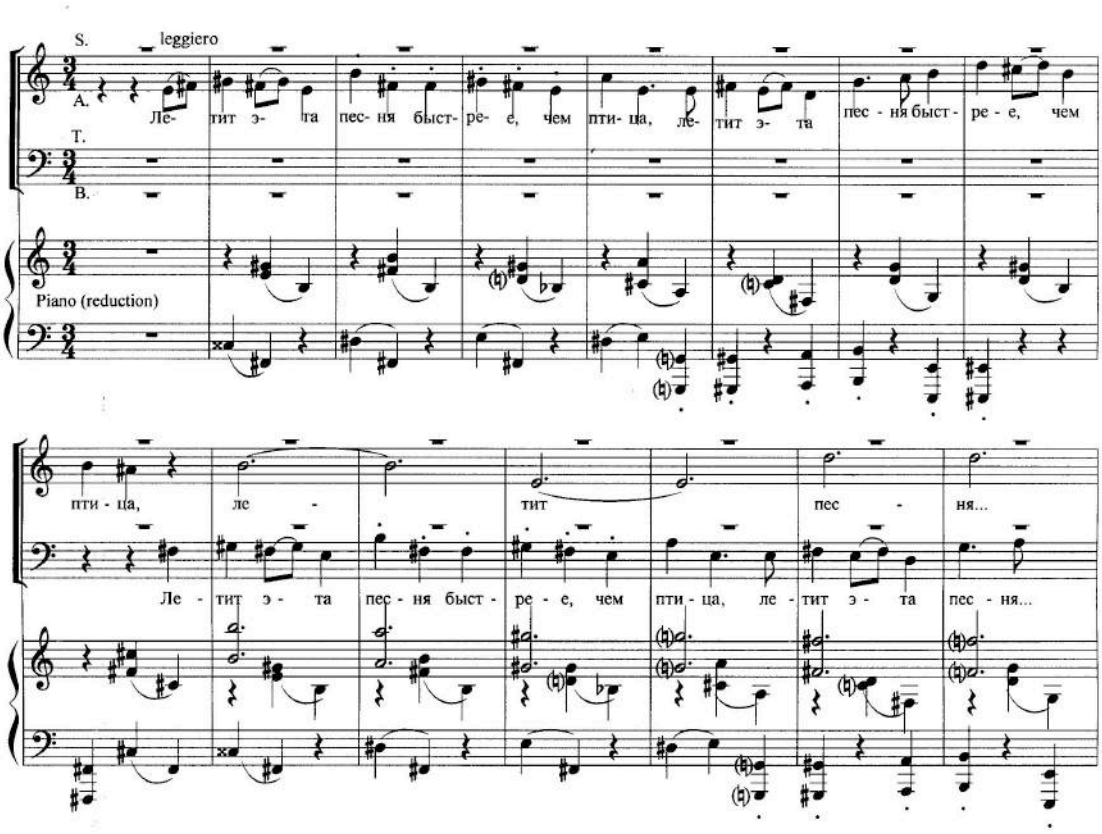
Пример 22. С.В. Евсеев. «Поэма о Сталине» соч. 36, т. 60—64

Объем части единственный раз отступает от принятой масштабной единицы (здесь всего 25 т.), но, учитывая изменение темпа, это отклонение не должно быть заметно. Партия рояля, сверх аккордового *ostinato* четвертными длительностями, обогащена еще и резкими «тиратами» в левой руке, но, как и прежде, остается лишь аккомпанементом, тогда как максимум выразительности передан хору. Слово здесь наиболее четко и ясно благодаря моноритмическому фактурному складу, хотя следует отметить, что разно-

образие партитурных приемов С.В. Евсеева неуклонно направлено и к артикуляционному заострению текста: последний, вне зависимости от степени сакрализации, должен доноситься до слушателя во всех деталях.

IV часть, реприза («А мы эту песню…», 17 т.) и продолжающая ее кода (34 т. + 4 т. фортепианного заключения), нового материала не вносят и выполняют исключительно динамические функции. В частности, хоровая фактура финальных тактов разветвляется до 9—10 голосов и охватывает фактически максимальный диапазон, доступный для смешанного хора (*Es—b*^{2}). Кульминация создана средствами, хорошо знакомыми по церковным хорам самых разных авторов XIX—XX веков, и должна была, по-видимому, переходить в овацию, объединяющую зал и сцену.

Обозначая **новую редакцию** «**Поэмы о Сталине**» особым номером опуса, С.В. Евсеев, судя по всему, придавал особое значение изменению облика инструментального сопровождения. Бóльшая часть тематизма сохранена в неприкосновенности, но рояль заменен оркестром, выразительные функции которого значительно расширены: введены дублировки к хоровым партиям и даже новые подголоски. В сохранившемся клавире они выписаны на отдельных строках. Разумеется, апофеоз коды стал еще масштабнее по динамике. Общий объем партитуры увеличился приблизительно на 25 тактов, главным образом благодаря новым интермедиям — «тематическим предвестникам» II и III частей; гармоничность пропорций при этом нарушилась, здание формы приобрело громоздкую помпезность. В духе этой перемены видоизменен и «легкомысленный» материал II части: при сохранении воздушности фактуры (за нее теперь отвечает вальсовый аккомпанемент оркестра) хоровые партии изложены в виде канона с кантиленной мелодией пропосты:



Пример 23. С.В. Евсеев. «Поэма о Сталине» соч. 58, т. 35—49

Возможно, на «песенном» переосмыслении сказалось влияние идеологии 1948 года: ведь и в мелодии остальных частей С.В. Евсеев добавил мелкие слоговые распевы, придав линиям унифицирующую вязкую горизонтальность, отчасти сгладившую контрасты первоначальной версии и «смазавшую» отчетливость текста. В этом виде «Поэма о Сталине» оказалась стилистически ближе к «Песне» А.В. Александрова, невольно провоцируя прямое сравнение при обсуждениях в Союзе композиторов и проигрывая, о чем уже говорилось выше.

Исторические несправедливости редко бывают исправлены, даже если они очевидны. Уходит момент, рассыпаются в прах суетные человеческие интересы и устремления, бег времени устремляется в вечность, увлекает за собою и само искусство, и его служителей. Попытки повернуть это течение вспять чаще всего бесплодны, хотя подчас и достойны уважения. Нечто в этом роде приходит в голову, когда берешь в руки ноты последнего по времени посмертного издания музыки С.В. Евсеева — «**Поэмы о Москве**» соч. 67 на стихи Н.Н. Берендгофа (Музгиз, 1957), законченной, как и упоминавшаяся выше «Катенька», летом 1953 года в Рузе. Словесный текст крайне немудрен, почти наивен:

Народы поют тебе славу,
От сердца идут все слова,
Столица великой державы,
Живи, дорогая Москва! и т.д.,

однако в партитуре несложно увидеть полную синтетическую «репризу» всей хоровой музыки композитора. Тема и имитационное развертывание 1-й строфы полностью заимствованы из сталинской поэмы; тональная перестройка (*As-dur — H-dur*) и антифоны хоровых групп во 2-й строфе напоминают стилистику церковных хоров; 3-я строфа — реприза начального фугато с внедрением приемов гомофонии по образцу фольклорных обработок… Наконец, кода — роскошное *solo* бас-баритона с повтором начальных слов — заставляет вспомнить, что А.С. Пирогов, для которого писался в свое время «Отче наш», в начале 1950-х был жив и находился фактически на пике карьеры, занимая, после ухода М.Д. Михайлова, царствующее место в пантеоне богов Большого театра. История страны вступала в очередную фазу, для большинства музыкантов старшего поколения это означало возможность более свободно, без оглядки на дамоклов меч политической цензуры, довершить начатые и реализовать заветные, потаенные проекты. С.В. Евсеев, подобно многим современникам, успел лишь подвести итог прошлому. Сделать шаг в будущее ему, увы, не было суждено.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. *Евсеев С.В.* Отчетно-регистрационная тетрадь Худколарта № 2. Рукопись. ОР ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 178 дело № 641. М., 1920—1923. Л. 14—16.
2. *Евсеев С.В.* Отчетно-регистрационная тетрадь Худколарта № 4. Рукопись. ОР ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 178 дело № 643. М., 1927—1931; 1933—1955. 42 л.
3. *Евсеев С.В.* Поэма о Сталине для большого хора с сопровождением ф-но ор. 36. Партитура. Рукопись автора. ОР ВМОМК им. М.И. Глинки ф. 178, дело № 53. М., 1937—1938. 8 л.
4. *Евсеев С.В.* Поэма о Сталине для большого хора с оркестром ор. 58. Клавир. Рукопись автора. ОР ВМОМК им. М.И Глинки ф. 178, дело № 52. М., 1949. 11 лл.
5. *Евсеев С.В.* Четыре духовных хора ор. 8. Партитура. Рукопись автора. ОР ВМОМК им. М.И. Глинки, ф. 178, дело № 1376. М., 1922. Примечания Е. Евсеевой, 1973. 7 л.+3 л. текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Евсеев С.В.* Русская народная полифония. Учебное пособие. М.: Музгиз, 1960.
2. *Ковалев А.Б.* Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII — начала XX вв., специфика жанра и композиция цикла. Дис. … канд. иск. На правах рукописи. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2004.
3. *Львов М.Л.* А.С. Пирогов, Г.С. Пирогов / Русские певцы М.: Музыка, 1965.
4. *Паламарчук П.Г.*, ред.-сост. Сорок сороков. Краткая иллюстрированная история всех московских храмов. В 4-х тт. Т. 2. Москва в границах Садового кольца: Китай-город, Белый город, Земляной город, Замоскворечье [Текст] М.: Книга и бизнес, 1994.
5. *Ремезов И.А.* Г.С. Пирогов. М.; Л.: Музгиз, 1951.
6. *Ремезов И.А.* А.С.Пирогов. М.: Музгиз, 1953.
7. *Свенцицкий А.М.* Они были последними? М.: Грааль, 1997.
8. *Старостина Т.А.* Помышление о Свете Незаходимом: о творчестве Юрия Буцко // Музыка из бывшего СССР. Сб. ст., ред-сост. В.С. Ценова. Вып. 2. М.: Композитор, 1996.
9. *Холопов Ю.Н.* Гармония. Практический курс. Часть 1: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. М.: Композитор, 2003.
10. *Холопова В.Н.* Теория музыки: Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм. СПб.: Лань, 2002.
11. *Чесноков П.Г.* Хор и управление им. Изд. 3-е. М.: Музгиз, 1961.
12. *Ямпольский И.М.* Алексеев Константин Сильвестрович // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти тт. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1973. С. 100—101.