



РУССКАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА
В ДОКУМЕНТАХ И МАТЕРИАЛАХ

Том III

ЦЕРКОВНОЕ ПЕНИЕ
ПОРЕФОРМЕННОЙ РОССИИ
В ОСМЫСЛЕНИИ СОВРЕМЕННОКОВ

1861—1918



ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИМЕНИ М. И. ГЛИНКИ

РУССКАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА
В ДОКУМЕНТАХ И МАТЕРИАЛАХ
Том III

ЦЕРКОВНОЕ ПЕНИЕ ПОРЕФОРМЕННОЙ РОССИИ
В ОСМЫСЛЕНИИ СОВРЕМЕННОКОВ
1861—1918

Составление: *А. А. Наумов, М. П. Рахманова*
Вступительная статья, подготовка текста и комментарии:
М. П. Рахманова

ПОМЕСТНЫЙ СОБОР
РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ
1917—1918 ГОДОВ

Вступительная статья, подготовка текста и комментарии;
С. Г. Зверева



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
Москва 2002

Издание осуществлено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 01-04-16107

- Р 89 Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861—1918) / Гос. ин-т искусствознания; Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки; Сост. А. А. Наумов, М. П. Рахманова; Вступит. ст., подгот. текста и коммент. М. П. Рахмановой; Поместный Собор Русской православной церкви 1917—1918 гг. / Вступит. ст., подгот. текста и коммент. С. Г. Зверевой. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 904 с., ил., вклейка после с. 448. — (Язык. Семиотика. Культура.)

ISBN 5-94457-067-9

Данный том возник как естественное продолжение, или расширение, первых двух томов серии, посвященных реформированному Синодальному училищу церковного пения. В отличие от первого тома, где композиционный принцип связан с персоналией, с фигурами крупных деятелей, и от второго тома, где последовательно освещаются разные аспекты истории и деятельности Синодального училища и хора, в третьем томе установлен принцип хронологический. Задача настоящего тома — представление основных тенденций церковно-певческой жизни и их идеологического осмысления в России второй половины XIX и начала XX столетия, с упором на Москву как центр традиционной культуры и на явления не индивидуального, а коллективного творчества. Финальную часть составляют материалы Поместного собора 1917/18 годов, того его отдела, который сосредоточился на рассмотрении вопросов церковного искусства.

На наш взгляд, материалы всего тома представляют интерес для всех, кто ныне трудится в области церковно-певческого исполнительства и образования, поскольку, ввиду известных исторических обстоятельств, острые вопросы предреволюционного периода не были разрешены и при нынешнем возрождении церковной жизни в России многие из этих вопросов вновь встанут в полный рост.

ББК 85.318

© А. А. Наумов, С. Г. Зверева, М. П. Рахманова.
Подготовка текста, вступит. ст. и коммент.,
2002

© А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семиотика.
Культура», 1995

Оглавление

Вступительная статья.....	13
---------------------------	----

I. 1860—1870-е

Вступительная статья.....	25
---------------------------	----

Владимир Федорович Одоевский	46
---	----

<i>Д. В. Разумовский</i> . Музыкальная деятельность князя В. Ф. Одоевского	46
--	----

<i>К. В. О.</i> [Князь Владимир Одоевский]. К вопросу о древнерусском песнопении	50
--	----

<i>Любитель церковного пения</i> [В. Ф. Одоевский]. Заметки о пении в приходских церквах	61
--	----

Мнение кн. В. Ф. Одоевского по вопросам, возбужденным министром народного просвещения по делу о церковном пении (19 февраля 1866 года).....	66
---	----

<i>Филарет</i> , митрополит Московский. О нотном церковном пении в начальных народных училищах и о правах Придворной капеллы в отношении к оному	80
--	----

<i>Н. Ф. Глебов</i> . Несколько слов об изучении церковного пения в духовных училищах.....	86
--	----

Общество древнерусского искусства	95
--	----

Вступительная статья.....	95
---------------------------	----

[В. Ф. Одо е в ски й]. Общество древнерусского искусства	102
--	-----

Димитрий Васильевич Разумовский	108
--	-----

<i>С. В. Смоленский</i> , <i>Д. Ф. Голубинский</i> , <i>Ю. К. Арнольд</i> . Воспоминания о протоиерее Д. В. Разумовском	108
---	-----

<i>Д. В. Разумовский</i> . Церковно-русское пение (фрагменты)	116
---	-----

<i>Д. В. Разумовский</i> . Николай Михайлович Потулов и его труды по разработке древнецерковного русского пения	127
---	-----

Разные голоса	137
----------------------------	-----

<i>П. М. Воротников</i> . Заметки по поводу рассуждений о гармонизации церковно-русской мелодии.....	137
--	-----

<i>Московский приходский священник. Напоминание московским любителям духовных концертов</i>	142
<i>Г. А. Ларош. О нынешнем состоянии церковной музыки в России</i>	150

II. 1880—1890-е

Литургия П. И. Чайковского	159
Вступительная статья.....	159
<i>Регент [Д. Н. Соловьев]. Литургия св. Иоанна Златоустого для четырехголосного смешанного хора. Сочинение П. Чайковского. Изд. Юргенсона. Москва</i>	168
<i>Старый московский священнослужитель [Епископ Амвросий (Ключаев ?)]. Духовный концерт в зале Российского Благородного собрания 18 декабря</i>	176
<i>И. С. Аксаков. Москва, 14 февраля [Передовая статья в газете «Русь»]</i>	179
<i>П. И. Чайковский. [Предисловие к первому изданию Всенощного бдения]</i>	186
Общество любителей церковного пения	190
Вступительная статья.....	190
<i>Ю. Н. Мельгунов. Записка о церковной музыке, читанная в заседании Московского Общества любителей церковного пения в мае 1883 года</i>	213
<i>С. И. Танеев. Отзыв о сочинениях, представленных на премию ОЛЦП в 1885 году</i>	221
<i>Василий Федорович Комаров</i>	225
Вступительная статья.....	225
<i>В. Ф. Комаров. Средства к улучшению церковного пения</i>	232
<i>Петр Дмитриевич Самарин</i>	290
Вступительная статья.....	290
<i>П. Д. Самарин. Желательно ли и возможно ли дальнейшее существование Общества любителей церковного пения?</i>	293
<i>А. В. Никольский. Памяти П. Д. Самарина</i>	322
<i>А. Г. Страхов. Мысли о церковном пении: По поводу предложения от Общества любителей церковного пения — переложить обиходные напевы для пения хором</i>	328
Разные голоса	341
Вступительная статья.....	341
<i>С. А. Рачинский. Народное искусство и сельская школа</i>	348

<i>С. В. Смоленский</i> . О русском церковном пении: В ответ г-ну Миссаелидесу, протопсалту церкви святой Фотинии в Смирне	361
<i>[Протоиерей А. Н. Иванов]</i> . Попытки к восстановлению древнецерковного пения	371

III. Рубеж веков

Полемика о церковном пении в газете «Московские ведомости» (1899—1903)

Вступительная статья	413
1899	421
<i>А. А. Кычигин</i> . Церковное пение в сельских храмах	421
<i>Н. Д. Кашкин</i> . О церковном пении в России	425
1900	428
<i>А. П. Григоров</i> . К вопросу о церковном пении	428
<i>А. Т. Гречанинов</i> . Несколько слов о «духе» церковных песнопений	430
<i>А. Т. Гречанинов</i> . Письмо к издателю	435
<i>А. П. Григоров, Г. Г. Урусов</i> . О духе церковного пения (по поводу статьи А. Гречанинова)	436
<i>Священник Митрофан Афонский</i> . К вопросу о духе церковных песнопений	444
<i>А. Т. Гречанинов</i> . По поводу моей статьи «О “духе” церковных песнопений»	447
<i>Г. А. Ларош</i> . О современных нуждах церковной музыки в России	453
<i>И. Самаров [И. В. Липаев]</i> . Церковное пение	460
<i>С. С-ий [С. В. Смоленский]</i> . Об оздоровлении программ духовных концертов в Москве	464
1901	471
<i>Н. И. Компанейский</i> . О стиле церковных песнопений	471
1902	484
<i>Е. М. Витошинский</i> . Русские духовные композиторы перед судом цензуры	484
<i>В. М. Металлов</i> . О современном состоянии и нуждах церковного пения	489
1903	497
<i>Н. И. Компанейский</i> . Возражение священнику В. М. Металлову	497

IV. 1900—1910-е

Новое направление

Вступительная статья.....	513
<i>Священник М. А. Лисицын. О новом направлении в русской церковной музыке</i>	525
О церковности духовно-музыкальных сочинений:	
Полемика в журнале «Хоровое и регентское дело» (1909—1910)	562
<i>А. В. Никольский. О «церковности» духовно-музыкальных сочинений: Заметка</i>	562
<i>А. В. Никольский. О «церковности» духовной музыки</i>	564
<i>Е. М. Витошинский. О церковности духовно-музыкальных сочинений</i>	570
<i>А. К[уде]яф. О старом и новом направлениях</i>	574
<i>Н. Ф. Букреев. К вопросу о церковности духовно-музыкальных сочинений</i>	578
<i>В. Беляев. О «церковности» духовной музыки</i>	584
Духовные концерты и их задачи (1909—1913)	597
<i>А. Н-ий [А. В. Никольский]. Духовные концерты и их задачи</i>	597
<i>Ю. И. [Г. Я. Извеков]. Новые задачи православной церковной музыки в России: Вниманию композиторов духовной музыки</i>	602
<i>А. Г. М-й [А. Г. Гумай]. По вопросу о новых задачах православной церковной музыки в России</i>	607
<i>Д. В. Аллеманов. К восстановлению церковно-певческой старины: Доклад члена-наблюдателя за частными церковно-певческими хорами в Наблюдательный церковно-певческий совет при Синодальном училище церковного пения в Москве</i>	614
<i>Н. П. Долгушин. Тормозы церковного пения</i>	626
<i>Н. И. Компанейский. Глумление ли над православною верою художественное пение в храме?</i>	634
<i>Н. И. Компанейский. Обязанность консерватории по отношению к русской церковной музыке</i>	639
<i>А. Н-ий [А. В. Никольский]. Один из «больных» вопросов церковного пения</i>	645
<i>Я. А. Богатенко. Воскрешение древности: По поводу последнего концерта Синодального хора</i>	650
<i>А. В. Преображенский. Культовая музыка в России (фрагменты)</i>	656

V. Поместный Собор Русской православной церкви 1917—1918 годов: Материалы о церковном пении

Вступительная статья.....	675
1917 год	
Сентябрь	714
Протокол № 1 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 8 сентября 1917 года.....	714
Докладная записка председателя Подотдела о церковном пении и чтении Е. М. Витошинского в Отдел о богослужении, проповедничестве и храме. 12 сентября 1917 года.....	722
Протокол № 3 заседания Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. 12 сентября 1917 года.....	723
Запись к протоколу № 3 заседания Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. 12 сентября 1917 года.....	725
Протокол № 2 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 16 сентября 1917 года.....	731
Протокол № 3 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 18 сентября 1917 года.....	738
Доклад члена Поместного Собора священника Л. Е. Иваницкого «Об упорядочении церковного пения».....	741
Протокол № 4 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 21 сентября 1917 года.....	746
Протокол № 5 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 27 сентября 1917 года.....	749
Протокол № 6 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 30 сентября 1917 года.....	750
Доклад члена Поместного Собора П. Т. Кладинова «Краткий очерк участия Придворной капеллы в обработке церковных мелодий».....	751
Октябрь	758
Заявление Исполнительного центрального комитета Всероссийского съезда хоровых деятелей в Подотдел о церковном пении Всероссийского Поместного Собора. 4 октября 1917 года.....	758
Протокол № 7 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 4 октября 1917 года.....	759
Протокол № 8 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 8 октября 1917 года.....	760
Протокол № 9 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 10 октября 1917 года.....	763

Запись к протоколу № 9 заседания Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. 12 октября 1917 года	765
Протокол № 10 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 14 октября 1917 года	767
Протокол № 11 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 16 октября 1917 года	768
Протокол № 12 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 18 октября 1917 года	771
Протокол № 13 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 23 октября 1917 года	772
Протокол № 14 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 25 октября 1917 года	773
Протокол № 15 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 26 октября 1917 года	774
Ноябрь	775
Первая редакция проекта резолюций об осмогласии и партесном пении. 7 ноября 1917 года	775
Протокол № 16 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 8 ноября 1917 года.....	778
Доклад члена Поместного Собора Г. А. Ольховского «Об общенародном пении в богослужении»	781
Протокол № 17 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 11 ноября 1917 года.....	788
Доклад диакона В. П. Богословского «Перспективы церковного пения в будущем».....	790
Письмо председателя Отдела о богослужении, проповедничестве и храме архиепископа Волынского и Житомирского Евлогия председателю Наблюдательного совета при Синодальном училище церковного пения А. Д. Кастальскому. 15 ноября 1917 года.....	797
Вторая редакция проекта резолюций об осмогласии и партесном пении, составленная Подотделом о церковном пении и чтении. Ноябрь 1917 года	798
Ходатайство правления Общества регентов в Петрограде Всероссийскому Церковному Собору о сопричислении регента к церковному клиру. 16 ноября 1917 года	801
Протокол № 18 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 18 ноября 1917 года.....	803
Редакционные поправки протоиерея В. М. Металлова в проекте резолюций об осмогласии и партесном пении. 22 ноября 1917 года.....	805

Протокол № 19 заседания Подотдела о церковном пении и чтении. 25 ноября 1917 года.....	806
Протоколы № 20, 21, 22 заседаний Подотдела о церковном пении и чтении. 27 и 29 ноября, 2 декабря 1917 года.....	807
Декабрь	808
Протокол № 1 соединенного заседания членов Подотдела о церковном пении и чтении Поместного Собора и Наблюдательного совета при Московском Синодальном училище церковного пения по вопросу об употреблении органа за православным богослужением. 8 декабря 1917 года	808
1918 год	
Январь	817
Заявление председателя Подотдела о церковном пении и чтении Е. М. Витошинского в Отдел о богослужении, проповедничестве и храме. 25 января 1918 года	817
Февраль	818
Протокол № 2 соединенного заседания членов Подотдела о церковном пении и чтении Поместного Собора и Наблюдательного совета при Московском Синодальном училище церковного пения. 16 февраля / 1 марта 1918 года	818
Докладная записка председателя Подотдела о церковном пении и чтении Е. М. Витошинского в Отдел о богослужении, проповедничестве и храме. 25 февраля / 10 марта 1918 года	819
Март	822
Запись к протоколу № 26 заседания Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. 2/15 марта 1918 года.....	822
Протокол № 27 заседания Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. 6/19 марта 1918 года.....	826
Запись к протоколу № 27 заседания Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. 6/19 марта 1918 года.....	828
Выписка из протокола Соборного Совета за № 73, ст. 9. 13/26 марта 1918 года.....	837
Протокол № 29 заседания Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. 13/26 марта 1918 года	838
Протокол № 31 заседания Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. 16/29 марта 1918 года	842
Запись к протоколу № 31 заседания Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. 16/29 марта 1918 года	846
Протокол № 32 заседания Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. 19 марта / 1 апреля 1918 года	850

Запись к протоколу № 32 заседания Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. 19 марта / 1 апреля 1918 года	853
Выписка из протокола Соборного Совета за № 75, ст. 1. 19—20 марта / 1—2 апреля 1918 года	858
Протокол № 34 заседания Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. 26 марта / 8 апреля 1918 года	859
Разделы проекта резолюций в редакции Подотдела, не рассмотренные Отделом о богослужении, проповедничестве и храме	863
Апрель	868
Протокол № 38 заседания Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. 3/16 апреля 1918 года	868
Доклад Отдела о богослужении, проповедничестве и храме «Об упорядочении церковного пения» Священному Собору.....	874
Август	883
Выписка из протокола заседания № 163 Священного Собора. 30 августа/12 сентября 1918 года	883
Сентябрь	884
Выписка из протокола заседания № 170 Священного Собора. 7/20 сентября 1918 года	884
Аннотированный список членов Поместного Собора и приглашенных лиц, выступавших по вопросам церковного пения на соборных заседаниях и принимавших участие в выработке резолюций по церковному пению	886
Именной указатель	893

Вступительная статья

Настоящий, третий, том серии «Русская духовная музыка в документах и материалах» посвящен церковно-певческой жизни в период с начала 1860-х по 1918 год. Под «жизнью» здесь понимается не только практика (исполнительство и творчество), но и наука, критика и разного рода исследовательская и организаторская деятельность в данной области. В центре тома — Москва, хотя, конечно же, очень часто затрагиваются вопросы, касающиеся не только Москвы, но и всей России, особенно России провинциальной, тяготевшей к древней столице как к исконному центру церковной культуры, в том числе певческой.

Выбор данного хронологического отрезка нуждается в обосновании. Может быть поставлен вопрос: почему том начинается только с пореформенного десятилетия, а не с начала столетия или даже почему не рассматривается церковно-певческая культура Нового времени в целом. Безусловно, эти темы тоже очень важны, но культура XVIII столетия имеет весьма яркую специфику и своих преданных исследователей; что же касается первой половины XIX века, то в это время в области церковно-певческого искусства явно лидировала петербургская Придворная певческая капелла и связанные с нею деятели — центр стал смещаться в сторону Москвы несколько позже, примерно с эпохи, которая образует нижнюю хронологическую границу этой книги, — а «петербургская проблематика», опять-таки, нуждается в отдельном исследовании.

Данный том возник как естественное продолжение первых двух томов серии, посвященных Синодальному училищу церковного пения и Синодальному хору, в большой мере периоду с середины 1880-х по 1918 год — «золотому веку» русской духовной музыки. При работе над этими материалами не раз возникал вопрос о предпосылках расцвета Синодального хора и того явления, которое сейчас уже привычно именуется Новым направлением в русской духовной музыке (впрочем, привычность термина здесь вовсе не соответствует изученности явления: пока оно воспринимается скорее в общих чертах или в индивидуальных творческих проявлениях только крупнейших его представителей — Кастальского, Рахманинова, Гречанинова, Чеснокова). Ясно было, что не случайно местом зарождения и развития но-

вой — глубоко национальной — духовной музыки стала Москва и что дело тут не просто в талантах и усердии тех деятелей, которые начали реформы в Синодальном училище и хоре. Уже в материалах первых томов возникали мимоходом важные темы, относящиеся к предшествующей эпохе; кроме того, сосредоточенность на училище и хоре не позволяла в нужной мере осветить хронологически параллельные явления, да и само Новое направление было представлено скорее отдельными персоналиями, чем эстетическими принципами.

Представление, что развитие русской духовной музыки во второй половине XIX века плохо документировано, ошибочно, но выявить нужные материалы в ряде случаев оказывалось нелегким делом, несмотря на существование ряда ценных библиографических пособий (прежде всего Т. Н. Ливановой, В. В. Протопопова, Е. М. Левашева). Одна из причин — многолетняя запущенность данной области исторического знания: ведь не только в советский период, но и в последние полтора десятилетия духовная музыка Нового времени если и изучалась, то почти исключительно «по персоналиям» и редко — по сути происходивших в ней процессов. В дореволюционной историографии обобщающие труды, конечно, были, однако за прошедшие десятилетия (или даже целое столетие и более) точка зрения на многие явления должна была измениться. Правда, существует вышедшая в США в 1978—1982 годах книга И. А. Гарднера «Богослужбное пение Русской Православной Церкви» — замечательное исследование, автор которого, однако, не по своей воле был лишен возможности работать с архивами и дореволюционной периодикой, да и вообще ставил перед собой другие задачи, рассматривая многие вопросы преимущественно с точки зрения соответствия того или иного певческого стиля богослужбным целям.

Так или иначе, выявленные материалы, выстраиваясь в смысловые ряды, начали создавать картину, меняющую обычные представления о «застое» в духовно-музыкальной жизни XIX века, в период после Бортнянского и Турчанинова и до Литургии св. Иоанна Златоустого Чайковского, до духовно-музыкальных сочинений и переложений Римского-Корсакова или до зарождения Нового направления. По ходу работы над томом стало понятно также, что в периоде, предшествующем Новому направлению, особый интерес представляют не только «композиторские» или «исполнительские» достижения (их было не так много) и даже не только труды ученых (при несомненном их значении: избранный период — это время расцвета отечественной науки), а то, что можно назвать идеологическими движениями. Такого рода движения — в их письменном, печатном выражении — могут быть представлены очень крупными именами, а могут проявляться в гораздо менее заметных публикациях, в газетной и журнальной полемике, а кроме того, нередко могут «озвучиваться» вовсе не музыкантами и даже не деятелями в собственно церковно-певческой области.

Здесь выступает в полной мере особое положение церковного пения, которое, являясь, разумеется, искусством — и искусством самым высоким, — в то же время в гораздо большей степени, чем любой другой тип музыкального творчества, связано с массой различных обстоятельств.

Церковное пение нередко сравнивали — и сравнивают — с традиционным крестьянским певческим искусством, особенно обрядовых жанров. Сходство есть, однако нельзя и забывать, что церковная жизнь и церковное искусство, в отличие от фольклора, были (и остаются) неразрывно связанными с жизнью государственной. Это совершенно очевидно в областях храмоостроения, монументальной живописи и иконописи, но в не меньшей мере это касается и пения. В первой половине XIX столетия указы, регулирующие церковное пение, издавались непосредственно за подписью государей — Павла I и Николая I; во второй половине столетия такого, правда, не случалось и функции государственного администрирования в этой области осуществлял главным образом Св. Синод. Но так или иначе очень многое в судьбах церковного пения оказывалось связанным с событиями государственной жизни. Например, крестьянская реформа, вызвавшая умственный подъем во многих сферах общественной жизни, непосредственно отразилась на пробуждении большого интереса к древним устоям русской жизни, и церковное пение (часто — вместе с традиционной крестьянской песенностью) занимало среди них не последнее место: именно в это время появляются работы Д. В. Разумовского, В. Ф. Одоевского, Н. М. Потулова, полные отнюдь не только историографического или художественного смысла, — речь шла о выборе Россией пути своего дальнейшего развития. Патриотические настроения второй половины 1870-х, связанные с русско-турецкой войной, тоже не прошли бесследно для церковного пения: неслучайно в это время появляется первое духовное произведение Чайковского и возникает первое в стране Общество любителей церковного пения. Начало царствования Александра III вызвало определенные изменения и в данной области: не говоря уже о том, что почти сразу же новые деятели «русского направления» становятся во главе Капеллы, а несколько позже и Синодального училища и хора, большое значение начинает придаваться вопросам народного образования, в том числе церковно-приходским и сельским школам, а отсюда — вопросам обучения церковному пению как крестьянских и городских детей, так и тех, кто должен был преподавать им, — учителей, членов церковного причта. Потребности времени заставляют задумываться о реформе духовного образования, в том числе о новых программах обучения церковному пению. После 1905 года открыто начинают звучать голоса представителей до того хранивших молчание «сословий»: регентов, учителей, церковных певцов, простых прихожан, наконец, старообрядцев. Одновременно, в связи с оживлением духовных исканий интеллигенции, она тоже начинает

обращать внимание на проблемы церкви, и в частности духовного пения. Подобный перечень можно продолжить.

Не требует доказательств, что церковное пение есть неотъемлемая часть богослужения и, естественно, во многом зависит от всех сторон церковной жизни. Материалы данного тома показывают, например, как отражались на состоянии пения перемены, происходившие в программах церковных учебных заведений, в составе причта; как позиция того или иного иерарха могла сказываться на церковно-певческой жизни его епархии; как деятельность одного ректора духовной семинарии или даже просто сельского батюшки могла оказывать благотворное (или, напротив, пагубное) влияние на пение в данной семинарии или в данном приходе. И закономерно, что целый ряд материалов настоящего тома принадлежит деятелям церкви: от митрополита Московского до провинциальных городских и сельских священников; представлены в томе и другие члены причта. Не менее закономерно, что наряду с учеными и критиками, чьи имена составляют славу русской науки и искусства, в томе много материалов, принадлежащих людям, почти или вовсе не известным: ведь именно церковное пение являлось самым доступным всем русским людям видом музыкального искусства, и у него всегда были страстные «любители» и «знатоки» из всех слоев общества — от князя-рюриковича Владимира Одоевского и главы московского славянофильства Ивана Аксакова до купцов и мещан. Мы стремились к тому, чтобы материалы настоящего тома отражали «всесословность» церковного пения как дела общенационального. Именно совокупность «голосов»-мнений дает представление о значении самого феномена церковного пения в русской жизни, и это значение выходит далеко за пределы собственно эстетической, или воспитательно-нравственной, или внутрицерковной проблематики.

Очень много сказано о значении традиционного фольклора для формирования национальной школы во всех видах искусства. Публикуемые материалы показывают, что восстановленное во всей полноте на своих исконных основах церковное искусство должно было сыграть не меньшую — если не большую — роль для будущего русского творчества как доступная всем и одновременно прекрасная, стройная и, что очень важно, издревле письменно фиксированная система национального интонационного мышления. Именно образ России, поющей «едиными усты и единым сердцем», заставлял обращаться к вопросам церковного пения людей изысканной, энциклопедической культуры, каковыми были В. Ф. Одоевский и С. В. Смоленский, С. А. Рачинский и П. Д. Самарин, И. С. Аксаков и К. П. Победоносцев. Через все столетие, начиная с «проекта Бортнянского» и опытов Глинки, проходят попытки тем или иным образом «реформировать», «очистить» церковное пение с целью приблизить его к чаемому идеалу. Надо заметить, что композиторское творчество тут играло заметную и важную роль, но все же роль не первостепенную.

В свете данной идеи понятна и настойчивость, с которой предпринимались попытки «унифицировать» формы церковного пения, а также появление на государственном и частном уровнях разных проектов по просвещению в этой области народа. Известно, что унификацией пения особенно ревностно занималась Придворная капелла под руководством А. Ф. Львова, выпустившая к середине столетия свою гармонизацию певческого богослужбного Круга, которая государственными постановлениями была предписана как обязательная для всей России. Но появление этого труда, а также капелльских гармонизаций традиционных роспевов вызвало сопротивление, в частности у московских знатоков во главе с самим митрополитом Московским Филаретом, крупнейшим духовным авторитетом страны на протяжении почти полувека. В противовес «придворному» Обиходу они выдвигали одноголосные певческие книги синодального издания, а поскольку храмовое пение той эпохи все же в подавляющем большинстве случаев не могло быть одноголосным (хотя, как показывают материалы тома, целым рядом деятелей именно унисонное пение рассматривалось как основа будущего процветания), — через весь век проходят попытки обрести «самый верный» способ гармонизации древних напевов. Довольно долго, от Глинки до Чайковского (а в ряде случаев и позже), они связывались с так называемым «строгим стилем» — в разных толкованиях, начиная с Н. М. Потулова с его почти «неразбавленными» чистыми трезвучиями и кончая Г. А. Ларошем, ратовавшим за богатую полифоническую технику старых европейских мастеров. Однако к середине 1880-х годов сложилась и другая точка зрения, которую можно условно назвать «фольклористической» и в соответствии с которой во главу угла ставилась не книжность, а устная народная (в том числе монастырская, крестьянская, старообрядческая, единоверческая) исполнительская практика. Эта концепция, впервые отчетливо выраженная деятелями московского Общества любителей церковного пения, в особенности Ю. Н. Мельгуновым, В. Ф. Комаровым, П. Д. Самариным (показательно между прочим, что если первый из них был образованным музыкантом и фольклористом, то Комаров — преподавателем математики в духовной семинарии, а Самарин — историком), оказалась весьма перспективной и для вскоре возникшего Нового направления.

В эпоху Нового направления начало разрешаться и характерное для предшествующего времени противоречие между «ученой», «консерваторской» музыкой и исторически и стихийно складывавшимися традициями клироса: среди материалов тома найдется немало «филиппик» в адрес «консерватории», причем если некоторые из них запечатлели раздражение «знатоков» по поводу вмешательства извне в их заповедную область, то другие принадлежат вполне просвещенным людям, которые ясно видели недостаточность обычного музыкального образования для разрешения проблем церковно-певческой археологии и практики. Как ни много было сде-

лано сначала Д. В. Разумовским, а затем его преемником С. В. Смоленским на единственной в России кафедре истории церковного пения Московской консерватории, — этого явно оказывалось недостаточно. Выращивание Синодального училища в Академию церковной музыки с особыми программами и планами могло отчасти разрешить данное противоречие (остающееся в определенной степени актуальным и в наши дни), а, например, по мысли Н. И. Компанейского, специальные расширенные курсы истории, теории и исполнения церковного пения следовало ввести и в консерватории.

В отличие от первого тома серии, где композиционный принцип связан с персоналией, с фигурами крупных деятелей, и от второго тома, где последовательно освещаются разные аспекты истории и деятельности Синодального училища и хора, — в третьем томе был установлен принцип хронологический. Именно такой принцип позволил выстроить панорамы разных периодов, хотя при этом, разумеется, осталась некоторая неравномерность в освещении разных вопросов. Следует подчеркнуть, что задача полного представления тех или иных деятелей нами не ставилась. Безусловно, необходимо издать собрания работ по церковному пению таких выдающихся ученых, как Разумовский, Одоевский, Смоленский и другие, необходим специальный сборник (и, наверное, не один) по теории и эстетике Нового направления, быть может, какие-то хрестоматии работ по церковному пению, — но не в этом заключалась задача настоящего тома. Его цель — *представление основных тенденций церковно-певческой жизни и их идеологического осмысления в России второй половины XIX и начала XX столетия, с упором на Москву как центр традиционной культуры.*

В сущности, хотя в разных материалах упоминаются многие композиторские имена и даются оценки тех или иных сочинений, как автор в томе представлен только П. И. Чайковский, и не в полном объеме его духовно-музыкального творчества, а только в виде Литургии св. Иоанна Златоустого, соч. 41 — первого в истории России духовно-музыкального цикла, исполненного в открытом светском концерте и вызвавшего весьма острую дискуссию, как по поводу его музыкального содержания, так и — еще больше — по поводу самой возможности и закономерности подобных явлений. Раздел «Литургия Чайковского», включающий в себя основные материалы дискуссии об этом сочинении (в том числе и ответ автора критикам), открывает вторую часть тома, посвященную 1880—1890-м годам.

Первая часть состоит из массы разнородных материалов. В ней представлены персонально главные деятели периода — В. Ф. Одоевский (три его работы последних лет жизни, посвященные текущим проблемам церковного пения), Д. В. Разумовский (в воспоминаниях о нем и в его выступлениях на Первом Археологическом съезде в Москве), а также их сотрудник Н. М. Потулов и столь примечательное явление эпохи, как созданное в Москве при

активном участии Одоевского Общества древнерусского искусства (очерк о его деятельности и «инаугурационная» статья, написанная Одоевским вместе с Ф. И. Буслаевым). Представлены и другие деятели эпохи: прежде всего, митрополит Московский Филарет (Дроздов), оказавший самое решительное и благотворное влияние на сохранение певческих традиций в древней столице; композитор духовной музыки и педагог П. М. Воротников, «светский» критик Г. А. Ларош (к этому времени относятся его первые выступления в печати по данной проблематике), провинциальный священник Н. Ф. Глебов, полемизирующий с концепцией школьного певческого образования, выдвинутой Одоевским, и безвестный автор журнальной публикации, укрывшийся под псевдонимом «Московский приходский священник» и выразивший исключительно интересные мысли относительно практики духовных концертов и вообще развития духовной музыки (судя по другим материалам, эта статья в свое время привлекла большой общественный интерес).

Во вторую часть тома, «1880—1890-е годы», кроме раздела, посвященного Литургии Чайковского, помещены масштабные материалы Общества любителей церковного пения (ОЛЦП) — глубоко московского по характеру учреждения, возникшего в самом начале 1880-х, объединившего любителей из разных сословий и действовавшего (с разной степенью активности) на протяжении около трех десятилетий. В разделе, посвященном этому Обществу, представлены тексты его членов: выступление на одном из собраний известного фольклориста Ю. Н. Мельгунова, великолепная (и совершенно несправедливо забытая) работа одного из главных деятелей ОЛЦП В. Ф. Комарова и очерк истории и задач Общества, написанный его многолетним членом (а также членом Наблюдательного совета при Синодальном училище) П. Д. Самариним. Здесь же публикуются тексты А. В. Никольского (некролог П. Д. Самарина), С. И. Танеева (отзыв о переложениях, присланных на конкурс ОЛЦП), а также, как бы в приложение к материалам Общества, статья московского «любителя» А. Г. Страхова (одного из убежденных ревнителей унисонного пения).

Последний раздел этой части тома включает в себя забытую работу С. В. Смоленского — его ответ греческому протопсалту на вопросы последнего о связях греческого и русского пения. Рядом помещена статья близкого друга Смоленского, замечательного ученого и педагога С. А. Рачинского «Народное искусство и сельская школа»: мысли Рачинского в свое время оказали большое влияние на целый ряд деятелей (начиная с самого Смоленского, для которого общение с Рачинским во многом определило выбор жизненного пути). Завершается часть весьма пространством обзором тульского протоиерея А. Н. Иванова, опубликованным в местных епархиальных ведомостях и затрагивающим массу непосредственно практических (а также и

некоторых теоретических) вопросов церковного пения, которые были актуальными для данного периода, в том числе и деятельность Общества любителей церковного пения.

Третья часть тома посвящена весьма интересной полемике, проходившей на страницах газеты «Московские ведомости» (и некоторых других изданий) в 1899—1903 годах, в начальном периоде Нового направления, с участием видных инициаторов движения (С. В. Смоленский, А. Т. Гречанинов, Н. И. Компанейский), известных критиков (Г. А. Ларош, Н. Д. Кашкин), а также представителей духовенства и московской «любительской» среды. В рамках этой дискуссии были напечатаны по крайней мере два выдающихся материала — статьи Смоленского «Об оздоровлении программ духовных концертов в Москве» и Компанейского «О стиле церковных песнопений», но с определенной точки зрения не меньший интерес представляют и оппонировавшие им выступления.

Если третья часть отражает ситуацию рубежа веков, то материалы четвертой части, «1900—1910-е годы», показывают движение идей в следующем столетии. Тема Нового направления здесь явно выходит на первый план, и потому заглавной в разделе является большая работа о. М. А. Лисицына, которая так и называется — «О новом направлении в русской церковной музыке». С новыми тенденциями связаны и дискуссионные материалы журнала «Хоровое и регентское дело» — полемика по вопросам «церковности» духовно-музыкальных сочинений, инициированная А. В. Никольским, и обсуждение вопросов «концертного» духовного пения, тоже начатое Никольским и продолженное в материалах Г. Я. Извекова и автора из новгородского журнала «Гусельки яровчатъ», выступившего под псевдонимом А. М-й. В дополнение к этому корпусу публикуется подборка материалов разных авторов, рассуждающих на разные темы: интересный доклад Наблюдательному совету Синодального училища Д. В. Аллеманова «К восстановлению церковно-певческой старины», статья из «Русской музыкальной газеты» провинциального учителя и регента Н. В. Долгушина об основных недостатках современного ему клироса, две заметки Н. И. Компанейского — о художественности церковного пения и о необходимости консерваторского образования в области духовной музыки, еще одна заметка А. В. Никольского о некоторых несообразностях в клиросной певческой практике. И наконец, представлен голос старообрядчества, только после 1905 года получившего возможность публичных высказываний по церковным вопросам, — появившаяся в старообрядческой печати прекрасная статья иконописца, регента и исследователя Я. А. Богатенко об абсолютной вершине русской духовной музыки — Всенощной С. В. Рахманинова. Эпилог части, посвящен-

ной Новому направлению, составляют фрагменты из хронологически поздней работы по церковному пению А. В. Преображенского, увидевшей свет в 1924 году.

В последнем разделе тома впервые осуществлена полная публикация документов Поместного Собора Русской Православной Церкви 1917—1918 годов, посвященных церковному пению. В их числе протоколы заседаний Отдела о богослужении, проповедничестве и храме и Подотдела о церковном пении и чтении, прочитанные на Соборе доклады, замечания и предложения сторонних рецензентов по проекту соборных резолюций о церковном пении. Весь корпус материалов дает возможность проследить ход дискуссий и познакомиться со взглядами представителей разных губерний и сословий, специалистов и неспециалистов, духовных лиц и мирян, каждый из которых стремился внести свой вклад в выработку законоположений по вопросам церковного пения, обеспечив ему процветание на долгие годы. К сожалению, постановления по церковному пению Собор так и не успел принять, хотя проект резолюций был подготовлен. Долгие десятилетия этот важный документ, во многом актуальный и в наши дни, лежал в архиве. Что касается членов Собора, принимавших участие в его разработке, то многим из них в ближайшие годы было суждено испытать горечь эмиграции или гонений на родине, надеть терновый венец новомучеников. Материалы данного раздела воскрешают не только забытые документы и имена, но и дух соборных заседаний, проникнутых любовью собравшихся к церковному пению и искренней горячеей верой в наступление для России лучших времен.

На наш взгляд, материалы тома, и последних его разделов в особенности, представляют самый живой интерес для всех, кто ныне трудится в области церковно-певческого исполнительства и образования, а также науки о церковном пении, поскольку, ввиду известных исторических обстоятельств, острые вопросы предреволюционного периода не были разрешены, и при нынешнем возрождении церковной жизни в России многие из этих вопросов вновь встают в полный рост.

Третий том органически связан с первыми двумя томами серии «Русская духовная музыка в документах и материалах», и потому в нем часто встречаются отсылки на эти тома (в частности, мы не повторяем подробно сведения об авторах тех или иных текстов, если они были даны в других томах). Принцип расположения частей и разделов, как уже говорилось, хронологический, а внутри них — и по хронологии, и по значению каждого материала. Сведения о публикуемом тексте и его авторе, а также комментарии обычно (но не всегда) даются после текста; всем частям и разделам предпосланы специальные вступительные статьи. Тексты публикуются по современным правилам, но по возможности сохраняются стилистические особенности подлинника.

Публикация документов и материалов Поместного Собора выполнена по архивным первоисточникам, хранящимся в Государственном архиве Российской Федерации (ф. 3431). Незначительному редактированию, направленному на прояснение смысла, подверглись стенограммы заседаний: выступления зачастую записывали люди, не являвшиеся специалистами в области церковного пения. Вставки публикатора приводятся в квадратных скобках; ошибки в датах и написании имен безоговорочно исправляются.

И еще одно предупреждение. В материалах третьего тома иногда затрагиваются специальные вопросы из области медиевистики; ввиду большого объема издания и, главное, смысла всего тома мы не считали нужным сопоставлять мнения авторов, нередко устаревшие, с современными толкованиями данных вопросов: профессионалы в данной области легко смогут это сделать сами.

I. 1860—1870-e



Вступительная статья

В первую часть настоящего тома вошли разнообразные материалы, ограниченные указанной эпохой. Безусловно, первое место среди них — в том числе количественно — занимают тексты князя В. Ф. Одоевского, затем — его ближайшего сотрудника протоиерея Д. В. Разумовского, а также связанного с ними обоими Н. М. Потулова. Поскольку же то новое, что происходило в церковно-певческом мире Москвы вплоть до конца 1860-х годов, происходило с ведома и разрешения митрополита Московского Филарета, то и он представлен в этой части, как принадлежащим собственно ему текстом, так и «отголосками» его суждений в текстах других авторов. Плодом усиленного интереса к отечественной церковной древности, характерного для Москвы этого времени, стало возникновение соответствующих общественных организаций, и в их числе Общества древнерусского искусства, где достаточно сильна была «музыкальная», или, точнее, «музыкально-археологическая секция», — это тоже отражено в составе части, как и работа Первого Археологического съезда 1869 года, где церковное пение было представлено докладами В. Ф. Одоевского (посмертно), Д. В. Разумовского, П. М. Воротникова. К этому идеологически, можно сказать, слитному кругу примыкает статья молодого Г. А. Лароша «О нынешнем состоянии церковной музыки в России». Наконец, в разделе помещены еще две статьи авторов, не связанных с очерченной выше средой (рязанского священника Н. Ф. Глебова и «Московского приходского священника»), но поднимающих интересные и не затронутые в других текстах темы — певческого образования в духовных учебных заведениях и духовных концертов.

Главными для данного периода, несомненно, являются три фигуры: Одоевский, Разумовский и Потулов (последний только в практической области), а среди них — Владимир Федорович Одоевский. Конкретнее о его деятельности пойдет речь далее, а пока подчеркнем, что именно с переездом Одоевского в Москву в 1862 году здесь сложился и кружок единомысленных деятелей, и, постепенно, заинтересованная в их действиях среда, что, в свою очередь, создало предпосылки для дальнейшего развития научной мысли и практики — вплоть до конца века. Подобное утверждение вовсе не умаляет высокого

значения собственно научной деятельности Димитрия Васильевича Разумовского, но именно Одоевский в ту эпоху был лидером нового движения, зародившегося в Москве. Наилучшую характеристику «умственного возбуждения» в области церковного пения, которое возникло в древней столице с появлением там Одоевского, мы находим в очерке близкого ему деятеля П. А. Бессонова — очерке, написанном в 1872 году, в преддверии празднования 200-летия со дня рождения Петра Первого, и в некоторых своих фрагментах представляющего воспоминания о недавнем прошедшем.

После митрополита Евгения, Сахарова и Ундольского, — пишет Бессонов, — мы должны здесь назвать тех деятелей, которым всего более обязана эта наука [наука о церковном пении] в наши дни: кн. В. Ф. Одоевского, протоиерея Дм. В. Разумовского и Н. М. Потулова. Первый, старший по времени и заслугам, первый же решился оставить путь предшественников, исключительно державшихся библиографии или одного литературного подбора исторических данных, и прежде своих сверстников обратился к живому исследованию самой *музыки*, скрытой под древними знаками или в свидетельстве уцелевших памятников: близкое знакомство с музыкою западной и тамошней церковной, обладание средствами вокальными и инструментальными (голосов и орудий), общая высокая образованность, живость воображения и смелость догадки, теплота души впечатлительной и легко воспринимающей, наконец, постоянный интерес к сравнению с основами музыки народно-мирской — все это дало ему возможность оценить по достоинству типы нашего пения церковного, до известной степени воспроизводить их в примерах увлекательного исполнения, намечать особенности и указывать своеобразные отличия. Какого-нибудь цельного произведения науки или музыки из этой области он нам не оставил и не мог создать как предводитель-энциклопедист, но он составил целую библиотеку, или музей классических памятников сего рода, целую массу разбросанных при этом заметок и целый круг живых деятелей, им одушевлявшихся, от него поучавшихся.

В связи с ним, но с первых же шагов путем строгой специальной науки шел Дм. В. Разумовский и успел даже отпечатать вполне труд свой (сперва в Чтениях Общества любителей духовного просвещения, потом особою книгой «Церковное пение в России», 1867—1869); расшифровал исторический ряд музыкальных знаков начиная с самых древнейших, в оттиснутых образцах сопоставил их и сличил с нотою «церковной» и общеупотребительной, фактически осветил ими смысл памятников и всех свидетельских показаний; развернул их перед нами как одну книгу, чтобы читать по ней, и понимать, и петь, и воспроизводить вслух за всю историческую нашу древность, как будто мы еще теперь живем в ней, как будто никогда она не смолкала. Только разве современники, быть может из уважения к личным отношениям, в состоянии молчать об этом труде, зато при нем никогда уже, скажем на верное, не смолкнет самобытное пение в Русской церкви.

А чтоб оно на практике тотчас же воспользовалось уроками старины своей, на это положил всю силу своего практического музыкального таланта Н. М. Потулов: как практик по преимуществу, следуя направлению обратному сравнительно с Разумовским, он сошелся с последним в точках приложения основных начал к современной действительности. Сроднившись

со всею вокальною сферою блестящей музыки западной и сам некогда действуя в ней исполнителем, он весь этот блеск, и гром, и раннее увлечение принес в жертву тому строгому и серьезному типу, который встретил на пути любопытствующего знакомства в нотных церковных книгах, доселе действующих на практике, по синодским изданиям. Когда же за ними трудом ученых вскрылся выше и глубже целый мир пения основного и древнейшего, к которому примыкают они как звено последнее, Потулов уже не безотчетно предался им, напротив, поверяя и дополняя их первичными образцами, с другой стороны уловил тайну применения их к теперешнему употреблению, более широкому согласно с развившимися требованиями нынешнего искусства, хотя бы самого взыскательного, хотя бы перед судом общеевропейской музыки.

Всем памятен тот год, когда в приходской церкви протоиерея Разумовского с благословения митрополита Филарета и — прибавим — с одобрения присутствовавшего кн. Одоевского хором синодальных московских певчих, при разучении и управлении Потулова, исполнены были песнопения в целом ряде последовательных церковных служб, пред многочисленными, удивленными и умиленными слушателями. То были песнопения собственно те же, какие читаем мы в издании Синода, но в их исполнении мы с отрадным изумлением встречали уже сочетавшийся дух отдаленной древности с условиями текущей нашей минуты. Образцы эти оценил строгий ум и высокий дар почившего московского иерарха в его домово́й церкви; православное чувство встречало их неподдельными слезами самого простонародья при повторении в Успенском соборе. С тех пор мы еще, слава Богу, не лишены права хоть по временам, хоть Великим постом горячо молиться их душою, словами и звуками; с тех пор в Москве, больше и больше расширяясь по кругам певческим, навсегда остались известны и чтимы так называемые «переложения потуловские», или, правильнее, подлинные образцы нашего храмового пения в условной их гармонизации, какая только законна и возможна по своеобразным особенностям нашей старины. Можно сказать: Филарет благословил, Одоевский напутствовал, Разумовский ввел нас в науку, Потулов продолжает руководить на пути исполнительского искусства. <...>

Наконец, благодаря содействию Московского Общества древнерусского искусства мы ожидаем с нетерпением получить скоро в печати и заключительные плоды этого рода деятельности в простейшей, но вполне современной уже грамоте нотной, в первоначальном, но столь нужном для нас практическом руководстве, в доступных примерах, равно ручающихся и за подлинность, и за достоинство в нынешнем исполнении. С тем вместе падут, конечно, те фальшивые произведения, основанные на музыке западной, частнее — немецкой и итальянской, которых начало некогда занесено к нам через посредство Польши и которых прискорбные, хотя и сладкие испорченному уху последствия приходится вкушать нам доселе в кочевых певческих хорах русских, особенно московских, к глубокому огорчению всех истинно православных и образованных людей*.

* *Бессонов П. А.* Знаменательные года и знаменитейшие представители последних двух веков в истории церковного русского пения // *Православное обозрение*, 1872, № 1. Цит. по отд. отт., с. 2—4.

Последняя надежда не оправдалась: ни ученые изыскания, ни переложения Потулова, ни проекты Общества древнерусского искусства не стали панацеей от бед церковного пения, и «прискорбные плоды» «фальшивого» направления еще долго давали о себе знать. Однако значение новых деятелей Бессоновым охарактеризовано хоть и с горячим увлечением (в заключении очерка автор даже уподобляет своих современников известным историческим лицам прошлого: Одоевского — изобретателю киноварных помет Ивану Шайдурову, Разумовского — автору «Известия о степеннейших поме-тах» старцу Александру Мезенцу, а Потулова — автору «Ключа разума» Тихону Макарьевскому), но в общем совершенно точно.

Поскольку же очерк Бессонова носит, как уже отмечалось, итоговый характер по отношению к целому периоду (относительно недолгому, но динамичному), то вполне закономерна и его главная тема — в сущности, не столько 200-летие Петра Первого, сколько 100-летие выхода в свет четырех певческих книг на квадратной ноте синодального издания — 1772 год. Именно эта дата для историка является коренной в истории русского церковного пения, и вообще — русской культуры, и, говоря о значении этого события, он приводит именно те слова Одоевского из его статьи «О пении в приходских церквях», без которых потом не обходился, кажется, ни один серьезный труд на данную тему: «Таким образом, мы имеем то, чем не может похвалиться ни один из европейских народов: священное песнопение в том самом виде, в каком употребляли его наши предки по крайней мере за 700 лет»^{*}.

Конечно, как Бессонов, так и в еще большей степени Одоевский и Разумовский понимали, что упомянутые нотные книги зафиксировали, притом не всегда точно, лишь небольшую часть того богатства, какое представляло собой певческое наследие Древней Руси. Изучение крюковой азбуки, разыскание и расшифровка знаменных рукописей (в том числе многоголосных), поиск возможностей публикации таких источников — постоянные темы их ученых занятий. Но в области практической они упорно выдвигали на первый план певчие книги 1772 года — как самый доступный и готовый к использованию источник (для надолго пережившего своих соратников Разумовского эти книги остались главной темой исследований до конца дней: им в основном посвящена последняя книга о. Димитрия, вышедшая в 1886 году, — «Богослужбное пение Православной Греко-российской церкви», и последним делом, которым он занимался, стало исправление синодальных нотных книг для очередного их переиздания). Отсюда, прежде всего, высокая оценка Одоевским, Разумовским и их единомышленниками выполненных точно по напевам из этих книг переложений Н. М. Потулова — которые, как показало будущее, оказались, несмотря на превосходные намерения автора,

^{*} Этим книгам посвящена специальная (основополагающая в историографическом смысле) статья П. А. Бессонова «Судьба нотных певческих книг» (Православное обозрение, 1864, № 5—6).

его знания, глубокую преданность делу, и малохудожественными, и не способными вытеснить из певческого обихода «фальшивые произведения, основанные на музыке западной».

Собственно, сам Потулов не претендовал на высокую художественность своих работ. Он говорит в одном из писем (цитированных Разумовским в очерке о Потулове — см. ниже):

...Я осмелился взяться за труд не с тем, чтобы преобразовать пение наше, — этот удел может достаться только какому-нибудь вдохновенному таланту, гению, — но с тем, чтобы вызвать хотя суждения об этом важном и многолюбимом мною предмете... В переложении моем я не старался быть музыкальным; ибо, по моему мнению, в древнем пении нашем должно искать не музыки, а только выражения того чувства, которое воодушевляет православного христианина в ту или другую минуту церковной службы.

И тем не менее, как явствует из вышеприведенного воспоминания Бесонова и других источников, обработки Потулова при исполнении за службой производили сильнейшее впечатление на соответствующим образом настроенных любителей русской старины и действительно, по всей видимости, представляли выгодный контраст с тем, что звучало в большинстве храмов «на каждый день».

Кроме того, переложения Потулова являли собой тот конкретный материал, который можно было противопоставить «агрессии» Придворной капеллы, той настойчивости, с которой — особенно в николаевскую эпоху, но и позже тоже — внедрялось в русской церкви придворное пение и гармонизации традиционных роспевов, выполненные директорами Капеллы и их сотрудниками. Кроме Потулова на тот момент, как казалось Одоевскому и Разумовскому, не имелось другого материала для борьбы с Капеллой: ведь нельзя же было предписать всеобщее употребление одногласного пения по синодальным книгам на квадратной ноте. Трудно было опираться в такой борьбе и на стихийно сложившиеся формы монастырского и обиходного пения — они бытовали в устной форме или в рукописных «тетрадках», императорскими указами запрещенных к употреблению. О том, как сама Капелла смотрела на попытки московских деятелей уклониться от исполнения требований «унификации», пойдет речь далее. Здесь же приведем лишь один показательный по своей жесткости документ — письмо директора Придворной певческой капеллы Н. И. Бахметева к обер-прокурору Св. Синода от 10 мая 1865 года (его появление связано как раз с поисками возможности издания переложений Потулова):

Высочайшими повелениями, объявленными в указах 14 февраля 1816 года, 31 августа, 4 сентября и 10 декабря 1846 года и в мае 1850 года, и предписаниями г-на министра императорского двора от 29 апреля и 23 августа 1846 года возложены на директоров Придворной певческой капеллы как цензура всех музыкальных духовных сочинений, так и **переложение и печатание всего Круга старинного простого церковного пения** и наблю-

дение за правильным пением по изданным по высочайшему повелению нотам. 2 марта 1848 года бывшим министром императорского двора кн. Волконским подписан высочайше утвержденный образец **Обихода нотного пения**, с добавлением на нем слов «*собственность Капеллы*». С того времени и до сих пор печатаются все духовные переложения из Обиходов на счет Капеллы и продаются желающим. А так как положенный в правильную гармонию весь Обиход, по смыслу вышеозначенных высочайших повелений, не может быть изменяем и перелагаем иначе как по высочайшему же повелению: то ясно из того, что **никакие частные люди не могут ни перелагать простого напева, ни печатать его** и обращать в свою пользу, точно так же как и Обиход, взятый с крюкового пения, Евангелия, Деяния Апостольские и прочие издания, употребляемые при богослужениях, не могут быть частным лицом издаваемы, кроме Св. Синода, которого они составляют собственность. Музыкальные же сочинения, конечно, не подлежат этому правилу, и с ними как не входящими в состав Обихода следует поступать, как изъяснено в высочайших повелениях, выше сего показанных. Сверх того, согласно высочайшему повелению, объявленному г-ном министром императорского двора 5 марта 1847 года за № 726, **право обучать пению в церквях простому напеву нотной музыки и сочинять новую может иметь только тот, кто выдержал в Капелле экзамен и получил высочайше утвержденный аттестат Придворной капеллы**, в которой имеется особый класс для регентов, обязанных по аттестатам № 2 и № 3 непременно представлять переложения из Обихода и вообще из всех крюковых изданий (sic!), а по № 1 — дается право сочинять. Следовательно, если бы каждому ученику регентского класса дозволить употреблять свои переложения, даже совершенно правильные в гармоническом отношении, а не так как употребляли пение в старину, когда гармонизация была в детстве, и даже, можно сказать, когда предки наши не имели о ней никакого понятия, — то вышло бы, что если бы 414 регентов, даже получивших аттестаты и перелагавших Обиходы, печатали хотя и на свой счет, то было бы 414 различных напевов, не считая того бесчисленного количества сочинений и переложений, которые представляют мне **разные самоучки**, воображающие каждый о себе, что предмет этот так легок, что он ему может быть так же известен, как и специалисту; а потому такое послабление могло бы быть, между прочим, **одною из причин к распространению раскола**, точно так же, как и не на своем месте поставленная запятая, тогда как в высочайших повелениях, объявленных г-ном обер-прокурором Св. Синода 12 марта 1846 года за № 2018 и г-ном министром императорского двора 5 марта 1847 года за № 726, сказано, что государь император повелеть соизволил, чтобы **пение было повсюду единообразно, по изданным от Придворной капеллы нотам**, и если бы государь император не имел этого в виду, то во всех вояжах своих не приказывал бы отправлять вперед своего уставщика, на обязанности которого лежит приготовление как архиерейских, так и других хоров в тех местах, куда его величество изволил приезжать, — что было бы неисполнимо, если бы повсюду пение не было бы единообразно с употребляемым при высочайшем дворе*.

* Цит. по: *Разумовский Д. В.* Н. М. Потулов и его труды по разработке древнецерковного русского пения // *Древности, Труды Московского археологического съезда*, вып. 2. М.,

Документ — поистине сокрушительный. Из него следует, что на клиросах всех храмов России может звучать лишь то, что издано Капеллой, и никакие «самоучки» не могут ничего перелагать и никого никакому церковному пению учить. Нарушение данного положения якобы грозит не более не менее как «распространением раскола». Разумеется, подобные требования были совершенно неисполнимыми — и никогда не исполнялись. Но попытки к их претворению в жизнь предпринимались. Например, утверждение, что государь «во всех вояжах» приказывал отправлять вперед своего уставщика для обучения местных хоров придворному пению (имеется в виду, конечно же, государь Николай I; его преемник церковным пением вовсе не интересовался), находит подтверждение, например, в документах митрополита Филарета: уставщики от Капеллы неоднократно посылались и в Успенский собор Кремля, и в митрополичий Чудовский хор, и в саму Троице-Сергиеву лавру. Митрополита, большого знатока церковного пения, это оскорбляло, но он вынужден был терпеть и давать распоряжения своим подчиненным дипломатически обходиться с петербургскими посланниками. Наконец, в 1850 году лаврским пением и его переложением в «правильную гармонию» решил заняться сам директор Капеллы А. Ф. Львов. По этому поводу митрополит написал заместителю Троице-Сергиевой лавры архимандриту Антонию замечательное письмо:

Смирение посылает нам Бог в том, что генерал хочет всю церковь переучить пению по-своему. Если в Лавре поют хорошо; если там корень греческого пения, на что же хотите вырвать сей корень и предлагать четырехголосное пение? Если дадите свои ноты, к ним приложат такую гармонию, что и не узнаете ваших нот и вашего напева. И когда вы скажете, что это несходно с вашим прежним, то вам скажут, что гармония правильна и такую признает ее вся Европа. Поэтому лучше нам петь, как благословил доньне преподобный Сергей; и это его милость, что о лаврском пении не завелось дела, которое для некоторых других мест не без затруднений было*.

Понятно отсюда благожелательное отношение митрополита к переложениям Потулова: хоть и художественно несовершенные, они были сделаны с искренним уважением к традиционному пению.

Таким образом, сама историческая ситуация выдвинула вперед важнейшую для деятелей этого периода тему «борьбы с Капеллой», то есть, с одной стороны, с современной им петербургской бюрократией, а с другой, с тем историческим наследием «итальянщины» и прочего, что несло в себе прошлое Капеллы.

1876, с. 146—147. [В нижеследующей публикации данной работы это письмо, находящееся в примечании, опущено. Шрифтовые выделения наши. — *Сост.*]

* Письма митрополита Филарета к архимандриту Антонию, ч. 3, 1850—1856. М., 1883, с. 8.

Еще одна весьма существенная и характерная для эпохи освобождения крестьян тема — церковно-певческое образование, и не столько образование специальное регентское (для него имелся тогда только один источник — Капелла), сколько общее и народное певческое образование, причем как в духовных, так и в мирских школах. Одоевский и Разумовский твердо стояли за использование во всех типах школ книг на квадратной ноте и гармонизаций, выполненных в точном соответствии с напечатанными там роспевами, преимущественно потуловских. Гораздо более трезво и практично мыслящий митрополит Филарет высказывался за начальное обучение в народных школах «со слуха» — с того народно-традиционного церковного пения, которое реально звучало в храмах деревень и больших и малых городов, а затем также по книгам на квадратной ноте. Во всяком случае все названные лица никак не могли согласиться с тем, что исключительно аттестованные Капеллой регенты могут становиться учителями пения не только в больших профессиональных городских хорах, но и повсеместно.

В публикуемой ниже статье Н. Ф. Глебова, провинциального священнослужителя и педагога-практика, оппонирующего Одоевскому, представлена несколько иная точка зрения на преподавание церковного пения: во-первых, он выступает за обучение сразу круглой, «итальянской» ноте как более универсальной и за сочетание в обучении элементов музыки церковной и мирской. Этот автор имеет в виду прежде всего духовные школы, и в его рассуждениях особенно показательна констатация печального положения церковного пения в духовных училищах и семинариях после реформы образовательного курса, проведенной там в 1810-е годы. Вопросы улучшения постановки данного предмета, создания новых его программ станут предметом самых оживленных дискуссий в последующие десятилетия (они освещаются в соответствующих разделах тома), однако, забегая вперед, можно констатировать: все попытки кардинально улучшить ситуацию в духовной школе мало к чему привели, и на Поместном соборе 1917—1918 годов вновь ставился вопрос о музыкальном образовании духовенства: отсутствие такового сильно тормозило процесс усовершенствования церковного пения и в XX веке. Что касается народных школ, то и эта тема развивается в материалах и дискуссиях последующих периодов, не получая сколько-нибудь универсального решения. Здесь всегда очень многое зависело от того фактора, о котором пишет и Н. Ф. Глебов: от личной воли, вкуса, одаренности того или иного руководителя училища, семинарии, школы, церковного прихода и т. д.

Стоящее особняком в первом разделе тома выступление «Московского приходского священника» посвящено теме духовных концертов, которая в ту пору, в 1860-е годы, обсуждалась сравнительно редко, поскольку редки были и сами концерты (об этой ситуации см. подробнее во втором томе серии). Кроме красноречиво выраженной аргументации в пользу таковых —

особенно важной и ценной со стороны священнослужителя, статья подкупает исключительной прозорливостью в отношении будущего. Автор не только сумел предсказать возникновение певческих обществ, «духовной консерватории» и прочего, но также смело набросал превосходный «проект» будущих духовных концертов, и даже скорее — современных фестивалей духовной музыки:

Избирайте песнопения, особенно православными любимые, из всех времен церковного богослужения, не ограничивайтесь одной итальянской музыкой, но употребляйте напевы и просто церковные, воскрешайте древние, изобретайте новые; пусть поют и двухорно, и попеременно, и соло; наконец, пусть хор из многих сотен голосов, как я мечтаю, просто пропоеет вдохновенный псалом Давида. При этих условиях концерты будут не увеселением только духовным, но и усладительною проповедью веры и надежды христианской. Поверьте, вы не найдете залы в Москве, которая бы вместила желающих слушать эти концерты.

Разумеется, кроме обозначенных выше тем, обширное и все еще ожидающее своего исследователя наследие Одоевского и Разумовского в области русского церковного пения, печатное и рукописное (их труды опубликованы далеко не полностью, а опубликованные в большинстве своем не переиздавались в наше время; переписка же практически не издана), содержит массу материалов по самым разнообразным темам, от палеографии до истории и современного им состояния крупнейших русских хоров. В задачу этого тома не может входить сколько-нибудь полное представление деятельности обоих названных ученых и других авторов в указанный период (а тем более в периоды предшествующий, а для Разумовского и последующий): здесь выбраны лишь материалы, имеющие прямое отношение к теме настоящего издания, и то далеко не все, а только самые показательные.

* * *

Итак, в начале 1862 года В. Ф. Одоевский покидает Петербург и, в соответствии с собственным давним желанием, возвращается после многих лет отсутствия в Москву — место своего рождения и воспитания. Поводом к переезду послужил перевод в Москву Румянцевского музея, где Одоевский был директором (совмещая эту должность с должностью помощника директора Публичной библиотеки). Причины перевода Музея подробно изложены в воспоминаниях преемника Одоевского по Публичной библиотеке В. В. Стасова: здание на Английской набережной, в котором располагались коллекции графа Румянцева, пришло в полную ветхость, денег на ремонт достать не удалось, и было сочтено целесообразным передать Музей Москве, где он впоследствии, действительно, расцвел и стал основой для создания первой в древней столице Публичной библиотеки (а также и Исторического музея). Одоевский, который как директор Румянцевского музея долго и тщетно пы-

тался добыть средства для достойного содержания богатейшего собрания графа Румянцева, стал горячим сторонником идеи его перевода. При переезде Одоевский получил чин сенатора: часть отделений Сената находилась в то время в Москве. Сначала он исполнял свои обязанности в 6-м департаменте (уголовные дела), а в 1863-м по собственной просьбе был переведен в 8-й департамент (гражданские дела). Служба отнимала у Одоевского очень много времени и сил: в эту реформенную пору он считал добросовестное и тщательное исполнение служебных обязанностей важнейшим долгом образованного и порядочного человека. В одном частном письме он называет себя «чернорабочим сенатором» и указывает, что сенатское дело отнимает у него «по точному счету не менее 12-ти часов в сутки»*. В другом письме он обосновывает свою позицию: «...в России еще нет ни отдельного пространства, ни отдельного времени для искусств; мы находимся еще почти в положении первых плантаторов в Америке, когда каждый должен быть и хлебником, и сапожником, и дровосеком; в такие эпохи отказываться от скучного, сухого дела для труда более привлекательного было бы при известной личной обстановке до некоторой степени эгоизмом, особливо теперь, когда Россия зажила новою жизнью...»**

Тем не менее, переехав в Москву, Одоевский не отказался от своих художественных интересов и занятий, напротив: сохраняя многолетнюю связь с Румянцевским музеем, он стал одним из членов-учредителей Общества древнерусского искусства при нем; как один из членов дирекции ИРМО он оказался в числе инициаторов создания в Москве консерватории и т. д. Одоевский продолжал также часто выступать в печати по вопросам текущей музыкальной жизни. При рассмотрении перечня его работ московского периода нельзя не заметить, что на первое место отчетливо выходит тема церковно-певческого искусства — и ранее весьма занимавшая князя, но после переезда в Москву ставшая для него главной. Символично, что буквально последние дни и даже часы своей жизни Владимир Федорович посвятил «беседам о любимом своем предмете — древней музыке — со священником Разумовским»***; имя Разумовского упоминается и в хронологически последней записи в Дневнике князя — 25 февраля 1869 года (скончался 27 февраля).

Конечно, обращению Одоевского к данному кругу тем способствовала сама атмосфера Москвы. Кроме того, в это время он обрел круг единомышленников. В нижепубликуемой статье «К вопросу о древнерусском песнопении» Одоевский называет в числе таковых Ломакина, Разумовского и Потулова и заключает свой рассказ об их работах следующим образом:

* Письмо к Д. А. Оболенскому от 9 декабря 1866 года — ГЦММК, ф. 73, ед. хр. 356.

** Письмо к В. Н. Кашперову от 27 мая 1861 года // *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие / Под ред. Г. Б. Бернандта. М., 1956, с. 517.

*** Воспоминания М. П. Погодина в сб. Памяти князя Владимира Федоровича Одоевского. М., 1869, с. 67.

Итак, нас четверо, я и здесь названные лица, работали более десяти лет *каждый отдельно*; незнакомые друг с другом, мы не знали, что занимаемся одним и тем же предметом; у каждого был свой исходный пункт и иная область работы. Встретившись нечаянно, мы, к немалому удивлению, удостоверились, что несмотря на различные направления, на различие источников, на различие самого способа изучения — все мы пришли к одному и тому же выводу.

Смею думать, что такая встреча понятий неприготовленная, неожиданная, — может иметь некоторое значение для людей сочувствующих этому делу.

С Ломакиным Одоевский близко сотрудничал в Петербурге^{*}; с Потуловым и Разумовским тоже был знаком раньше, но постоянное пребывание Одоевского в Москве способствовало формированию кружка единомышленников. Записи в Дневнике князя свидетельствуют о том, что Одоевский, Разумовский, а также и Потулов встречались и беседовали очень часто, иногда чуть ли не каждый день. С Разумовским Одоевский сотрудничал также в консерватории (именно по настоянию Владимира Федоровича в новой консерватории была создана кафедра русского церковного пения, о чем он с особой гордостью говорит в речи на открытии консерватории), в Обществе древнерусского искусства, в Обществе любителей российской словесности; они вместе составляли планы издания древнерусских певческих памятников и работали над созданием крюкового типографского шрифта. Усилия обоих были направлены также на поиск возможностей исполнения и публикации переложений Потулова. С юмором говорит Одоевский об этом «тройственном союзе», например, в дневниковой записи от 25 декабря 1867 года: «У

^{*} Впрочем, о деятельности Ломакина в области церковного пения в статье говорится в прошедшем времени: «Сколь ни огромны в настоящее время занятия почтенного Гавриила Иоакимовича, сколь ни велика польза, приносимая России его Бесплатною школою, — мы не можем, однако, не сетовать на него, зачем оставляет он под спудом свои работы по древнему песнопению, тем более важные, что они доказывают на практике возможность сопровождать нашу древнюю, дивную в своей простоте мелодию другими голосами, не искажая ее на итальянский манер несвойственной ей гармонизациею».

Со своей стороны Ломакин рассказал о сотрудничестве с Одоевским в «Автобиографических записках», в главе под названием «Церковные тоны». Когда Ломакин попробовал сделать переложение «столповой обедни» «без септим и итальянских каденц», Одоевский полностью поддержал его, и они занялись вместе разработкой «церковных тонов». На этом этапе, то есть около 1860 года, к ним присоединился и Потулов. Ломакин пишет: «Бывая в Петербурге, он посещал церковь графа Шереметева [где пел хор под управлением Ломакина], выезжал несколько раз и к Ломакину под предлогом поучиться у него тайнам церковных тонов. Много они толковали, играли, составляли гармонию, менялись мнениями, и Потулову удалось скорее сделать применение своих знаний к делу, потому что вскоре после того прошли слухи о появлении в Москве пения в древних тонах» (Ломакин Г. А. Автобиографические записки // Ежегодник «Православный путь» (США), 1997, с. 150).

Егория на Всполье, где у Разумовского [то есть в храме, где настоятельство-вал о. Димитрий] опять сошлись с Юрием Голицыным и на сей раз с Потуловым. — Я Голицыну сказал, что он видит перед собою Фуста, Гутенберга и Шеффера [то есть западных первопечатников XV века], изобретших православленную музыку^{*}. В архиве Д. В. Разумовского в РГБ сохранилось, среди прочих, характерное письмо протоиерея к Одоевскому от 19 июля 1864 года:

Ваше сиятельство! Завтрашний день 30 человек певчих от содержателя Нешумова будут в нашем храме исполнять литургийное пение, положенное на ноты Н. М. Потуловым. Почтите наш храм вашим присутствием. Литургия начнется в половине 11-го часа утра. Мне усердно желалось бы слышать ваше просвещенное мнение об исполнении пения новым хором певчих. Вас искренно уважающий и почитающий священник Димитрий Разумовский^{*}.

Кстати, из некрологов Одоевского мы узнаем, что потуловская литургия киевского роспева исполнялась, кроме храма Георгия на Всполье и кремлевского Успенского собора, также в церкви Успения на Покровке во время славянского съезда, то есть в 1867 году. Символично, что и на отпевании Одоевского звучали переложения Потулова. Прочитируем некролог «Русских ведомостей» (4 марта 1869 года):

Тело князя В. Ф. Одоевского предано земле 2 марта на кладбище Донского монастыря. Обряд погребения совершал преосвященный Леонид, епископ Дмитровский, викарий Московский, в сослужении нескольких почетных представителей московского духовенства; последнее напутственное слово над гробом усопшего произнес духовник его, священник церкви Божией Матери, что в Левшине, а отпевание происходило в церкви Непопалимой Купины в Зубове, в приходе которой и жил покойный князь. Молитвенное пение, раздававшееся над прахом почившего, совершалось тем древним церковным напевом, за усвоение которого в нашем богослужении покойный так горячо ратовал в последнее время.

В одновременно опубликованном некрологе «Московских ведомостей» уточняется:

По желанию покойного похороны были самые скромные. Над знаменитейшим по происхождению русским человеком не было ни балдахина, ни родовых гербов. (...) Синодальные певчие пели обедню древним напевом, гармонизованным г-ном Потуловым при содействии покойного князя.

В публикуемой ниже статье об Одоевском Д. В. Разумовского перечислены главные выступления князя по вопросам церковно-певческого искусства. В хронологическом порядке это:

^{*} «Текущая хроника и особые происшествия». Дневник В. Ф. Одоевского // Литературное наследство, т. 22—24. М., 1935, с. 238.

^{*} РГБ, ф. 380, № 14/9.

- 1864 — Заметки о пении в приходских церквях («День»),
К вопросу о древнерусском песнопении («День»),
- 1865 — Общество древнерусского искусства («Современная летопись»),
- 1866 — Пение в приходских церквях («Домашняя беседа»),
Мнение кн. В. Ф. Одоевского по вопросам, возбужденным мини-
стром народного просвещения,
- 1867 — Православное церковное пение и его нотные, крюковые и дру-
гие знаки («Современные известия»),
- 1869 — Краткие заметки о характеристике русского церковного право-
славного пения; Различие между ладами и гласами; Мирская
песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными
пометами (посмертно опубликованы в Трудах Первого Археоло-
гического съезда).

Кроме того, вопросы церковного пения затрагиваются в «Письме к изда-
телю об исконной великорусской музыке» (предисловие к пятому выпуску
издания П. А. Бессонова «Калики перехожие», 1863), в статье «Бесплатный
класс простого хорового пения ИРМО в Москве» (1864), в речи на открытии
Московской консерватории (1866), в статье «Русская и так называемая общая
музыка» (1867) и в брошюре «Музыкальная грамота, или основания музыки
для не-музыкантов» (1868). Гораздо большее число работ осталось в замыс-
лах и в набросках: так, Одоевскому не удалось осуществить свой план пуб-
ликации основных трудов древнерусских «дидаскалов» — прежде всего
Александра Мезенца и Тихона Макарьевского: об этом плане он неодно-
кратно упоминает в статьях и письмах (начиная с письма к известному ар-
хеологу И. П. Сахарову еще до переезда в Москву, в 1860 году), план изда-
ния фигурирует в документах Общества древнерусского искусства. Не за-
вершил Одоевский и работу над книгой о древнерусском песнопении, кото-
рая также неоднократно упоминается в документах князя. Например, он го-
ворит о книге как о почти завершенной в упомянутом письме к И. П. Саха-
рову от 19 октября 1860 года: «...я окончил (но еще не напечатал) книгу, за
которую вы, может быть, мне так же скажете спасибо, как я *многожды* гово-
рил вам за ваши. Заглавие ее: “Опыт руководства к основным законам мело-
дии и гармонии для не-музыкантов, приспособленного преимущественно к
чтению рукописей о нашем древнем песнопении”^{*}. И еще более конкретно
в письме к В. Н. Кашперову от 22 мая 1861 года: «Я приготовил к печати
книгу “О древнем русском песнопении”, где постарался раскопать вещь не-
початую: наши древние рукописи о музыке, которые донныне оставались ие-
роглифами по очень простой причине, потому что наши музыканты не ар-
хеологи, а археологи не музыканты...»^{**} О том же идет речь в предисловии

* Музыкально-литературное наследие, с. 514—516.

** Там же, с. 518.

Одоевского к пятому выпуску «Калик переходжих» П. А. Бессонова и в других публикациях, однако, при множестве материалов по древнерусскому пению, никакого цельного исследования в архивных документах не обнаруживается (что подтверждается и свидетельством Бессонова в его цитированной выше статье). Упомянутая в письме к Сахарову работа «Опыт руководства...» в наследии Одоевского имеется — под названием «Основания музыки для немусыкантов», но, поскольку работа не завершена, до древнерусского пения в ней дело практически не доходит.

Из всего описанного выше комплекса работ в последующее время, а именно в единственном собрании музыкально-литературных работ Одоевского, вышедшем под редакцией Г. Б. Бернандта в 1956 году, были перепечатаны «Письмо к издателю», «Бесплатный класс...», речь на открытии консерватории, «Русская и так называемая общая музыка», «Музыкальная грамота...», «Мирская песня...». Иначе говоря, работы, лишь косвенно относящиеся к проблематике церковного пения и если дающие некоторое представление о взглядах Одоевского на древнерусскую теорию музыки и вообще на теоретические вопросы, то мало освещающие его взгляды на современное ему церковно-певческое искусство. А между тем именно эта тема в наибольшей степени волновала Одоевского, который стремился и практически действовать в данной области.

Одоевский имел здесь вполне сформировавшиеся убеждения: они в расщепленном виде находятся в разных его работах, а наиболее четко изложены в публикуемых в данном томе трех статьях, ранее никогда не издававшихся. Две из этих статей, «К вопросу о древнерусском песнопении» и «Заметки о пении в приходских церквях», были первоначально опубликованы в газете «День»; вторая из них под названием «О пении в приходских церквях» была затем перепечатана в журнале «Домашняя беседа». Третья из публикуемых в томе статей, также напечатанная указанным журналом, впервые вышла в свет в виде небольшой брошюры под названием «Мнение кн. В. Ф. Одоевского по вопросам, возбужденным министром народного просвещения по делу о церковном пении» (текст датирован 19 февраля 1866 года). Публикация «Мнения...» в журнале была сделана против воли автора, о чем свидетельствуют записи в Дневнике Одоевского и другие материалы. Как поясняет Одоевский, «Мнение...» было напечатано министерством в «весьма небольшом числе экземпляров и *единственно* для членов Комитета и некоторых духовных лиц»*. Видимо, редактор «Домашней беседы» В. И. Аскоченский, известный своим взбалмошным характером, использовал попавший в его руки экземпляр без ведома автора. Судя по записям в Дневнике, Одоевский и писал, и телеграфировал Аскоченскому с требованием

* Дневник В. Ф. Одоевского, с. 208.

прекратить публикацию, однако получил странный ответ: «...[Аскоченский] утешает меня, что меня прочтат в директоры Капеллы! Вот одолжил! Ведь стало быть, он просто глуп»^{*}.

* * *

Упомянутый в Дневнике Одоевского Комитет — это Комитет (или Комиссия) по делу о церковном пении в народных школах; точное название — *Особая комиссия для рассмотрения предложений министра народного просвещения относительно обучения церковному пению в начальных народных училищах*. Комиссия была учреждена по высочайшему указу от 22 декабря 1865 года под председательством великого князя Константина Николаевича и в составе принца Петра Георгиевича Ольденбургского, министров императорского двора графа В. Ф. Адлерберга и народного просвещения А. В. Головнина, а также сенатора и гофмейстера князя В. Ф. Одоевского, статс-секретаря, управляющего московским главным архивом Министерства иностранных дел князя Д. А. Оболенского, обер-прокурора Св. Синода графа Д. А. Толстого, митрополита Московского Филарета, с приглашением директора Придворной капеллы Н. И. Бахметева. Комиссия работала несколько месяцев и в марте 1866 года представила свое заключение на рассмотрение императора, который утвердил журнал комиссии и выразил желание, чтобы великий князь Константин Николаевич председательствовал в имеющем быть учрежденном, по предложению комиссии, специальном *Комитете (Комиссии) для составления учебника церковного пения и нотных переложений для народных школ*. С работой первой комиссии связаны два публикуемых в этом сборнике текста — «Мнение...» В. Ф. Одоевского и «Мнение...» митрополита Филарета: основные положения обоих вошли в итоговый журнал.

Материалы обеих комиссий сохранились в фонде Разумовского в РГБ и фонде Одоевского в ГЦММК. Они позволяют воссоздать точную хронологию событий:

25 декабря 1865 года — Головнин сообщает Одоевскому о назначении его в первую комиссию (указ от 22 декабря);

10 марта 1866 года — императором подписан журнал первой комиссии;

12 апреля 1866 года — Головнин сообщает Одоевскому о создании второй комиссии и просит его представить проект объявления о конкурсе на составление учебника церковного пения для народной школы и соответствующих переложений;

16 февраля 1867 года — составление заключения членов второй комиссии, поданного ими в Министерство народного просвещения.

В ГЦММК в бумагах Одоевского (ф. 73, № 354, 356) сохранились некоторые сопутствующие материалы. Среди них — процитированное выше письмо директора Капеллы Н. И. Бахметева от 10 мая 1865 года на имя

^{*} Там же, с. 215.

обер-прокурора Св. Синода А. П. Ахматова; направленный министру просвещения отзыв директора Капеллы на Мнение митрополита Филарета от 10 декабря 1865 года и, наконец, Записка графа Адлерберга (писцовая копия с пометами Одоевского). Текст Записки скорее всего тоже составлен Н. И. Бахметевым и является опровержением почти всех предложений, выдвинутых как Одоевским, так и митрополитом Филаретом. Самый тон этого документа позволяет судить о накале идейного поединка между Петербургом и Москвой. Поэтому особенно тщательно готовился для подачи на утверждение государю Журнал заседания комиссии о церковном пении от 10 марта 1866 года, где подтверждалось большинство предположений митрополита и некоторые предположения Одоевского. Черновик журнала был послан министром Головинным для доработки Одоевскому и возвращен тем с некоторыми мелкими исправлениями и одобрительной рецензией: этот экземпляр тоже сохранился в архиве.

Поскольку, как уже говорилось, утверждение журнала первой комиссии повлекло за собой образование новой комиссии под председательством великого князя Константина Николаевича, целью которой было создание учебника церковного пения и переложений древних роспевов для народной школы, Одоевский вошел и в эту вторую комиссию.

Так, в письме к Д. А. Оболенскому от 9 декабря 1866 года* он объясняет, что, желая показать другим пример, сам взялся за составление программы «Певческого учебника для народных училищ» и лишь крайняя занятость служебными делами мешает завершению этой работы. Далее имеется протокол о собрании второй комиссии 16 февраля 1867 года в московском доме Одоевского на Смоленском бульваре, в составе: Д. А. Оболенский, Д. В. Разумовский, протоиерей И. М. Богословский-Платонов, с приглашением Н. М. Потулова. Рассматривался представленный Одоевским «Проект объявления о конкурсной задаче на составление певческого учебника для народных училищ». К протоколу приложен черновик программы учебника (копия этой программы имеется и в архиве Разумовского); о ее характере можно судить хотя бы по такому фрагменту:

Вообще цель учебника обучить одногласному церковному исполнению церковных напевов, но в некоторой степени должен быть объяснен и способ простейшей их двухзвучной или трехзвучной гармонизации посредством присоединения к напеву нижней терции и правильного баса или же иным способом, но во всяком случае без всякого изменения (даже на полутон) церковного напева, как он изображается в синодских изданиях**.

Кроме того, комиссия рассмотрела два поступивших предложения: от А. Ф. Львова — сделать и издать переложения отдельных номеров из Обихода Капеллы, приноровленные к однородным хорам; от Н. М. Потулова — о дозволении напечатать на свой счет сборник его переложений, выполнен-

* ГЦММК, ф. 73, № 356.

** Там же.

ных точно по синодальным книгам, начиная с Литургии киевского роспева. В итоговом документе Одоевскому поручается доработать и опубликовать программу конкурса на учебник, а Богословскому-Платонову — представить план сборника переложений для народной школы. На этом, собственно, деятельность обеих комиссий была прекращена.

Много лет спустя вспоминая о деятельности обеих комиссий, Д. В. Разумовский утверждал, что после составления программы руководства по церковному пению и назначения условий конкурса на таковое руководство, никаких «последствий» не возникло. Как объясняет о. Димитрий, потому что «возникло сильное разногласие, по каким именно линейным нотам должно происходить все обучение пению: по старым — квадратным или новым — круглым. Да к тому же помешали и разные другие обстоятельства»*.

Под другими обстоятельствами можно подразумевать прежде всего кончину Одоевского, который был главным инициатором и «мотором» обеих комиссий. О характере разногласий по поводу квадратной и круглой ноты может свидетельствовать публикуемый в данном разделе материал Н. Ф. Глебова. Еще одно свидетельство сопротивления квадратной ноте, на которой настаивали Одоевский и Разумовский, — статья Н. С. Пономарева в Журнале Министерства народного просвещения за 1867 год. Изложив кратко итоги деятельности обеих комиссий, автор переходит к возражениям — как по вопросу нотации, так и по другим вопросам, в частности по переложениям Потулова. Приводим фрагменты из упомянутой статьи:

«Наши церковные песнопения, изданные в синодских книгах квадратною нотою, представляют собою действительно неоценимое сокровище, но сокровище такое, которое следует еще разрабатывать, потому что оно представляет собою не что иное, как только материал, требующий еще громадного труда для применения его к разнообразным музыкальным формам. (...) Правда, что в рукописи недавно появилось и у нас несколько хоровых сочинений в чисто церковном стиле, но по однообразной форме своей они мало представляют интереса в художественном отношении. Время, когда музыка, хотя бы и церковная, могла довольствоваться только теми средствами, какие возможны в печати квадратной ноты, прошло безвозвратно. В наш век требуется полифоническая разработка при возможной модуляции. (...)

Обращаясь к одноголосным нашим церковным песнопениям, напечатанным в синодских книгах, нельзя сказать, чтоб и они без исключения были вполне удовлетворительны в художественном отношении. Местами они нехороши тем, во-первых, что без надобности растянуты в слоге (то есть на один слог приходится много ненужных нот); во-вторых, тем, что без нужды повторяют одну и ту же мелодию, что представляет утомительную монотонность, и в-третьих — шероховатостию и даже неуклюжестью слога, причем встречаются и погрешности в словоударении. (...) Песнопения, помещенные в Сокращенном Обиходе, почти не представляют никаких не-

* Разумовский Д. В. О пении в церковно-приходских школах // Прибавления к «Церковным ведомостям», 1888, № 22, с. 596.

достатков. Напротив, многие из них вполне отчетливы как течением мелодического строения, так и соответственностью стиля смыслу слов и назначению. <...>

Характер всех наших песнопений, простой и спокойный, в наше время весьма многих не удовлетворит даже и в том случае, когда бы они были отчетливо гармонизованы для многоголосных хоров. Тяготение светской музыки над церковною было сильное, и влиянием первой из них определился вкус современного общества, так что частью в угоду ему, а частью для выполнения требований стиля церковная музыка заняла бы самое лучшее место, если б встала на середину. Церковная музыка должна выйти у нас из ограниченной рамки, по крайней мере при особых торжественных богослужениях, особенно там, где священнослужителями совершаются какие-либо тайные действия, требующие в то же время исполнения известных песнопений. В этом случае и самые тексты — по глубокому смыслу их и краткости — более удобны к полифонической разработке. В других случаях, и именно там, где богослужение совершается единственно только пением, таковое может быть взято без изменения из исправленных синодских книг, особенно если оно представляет характер речитатива. <...>

Если в заседаниях специального комитета минуют вопрос об исправлении в настоящее время церковных песнопений, то желательно было бы напечатать таковые хотя и без изменения, но по крайней мере обыкновенным круглым обозначением. Изучение ноты круглой будет гораздо проще и доступнее, когда лад — это основание, на котором покоится вся звуковая система, — в расположении своем представит нормальный, симметрический порядок тонов и полутонов, когда и самое название звуков будет оправдывать повторение их в пространстве октав. Изложенное мнение в брошюре князя Одоевского обо всем касающемся преподавания церковного пения едва ли согласуется с верным педагогическим взглядом на предмет и в применении к делу могло бы иметь неблагоприятные последствия для развития у нас музыки. Надобно отдать только честь справедливому суждению его о церковном стиле и о влиянии Придворной капеллы на неудовлетворительное развитие у нас церковной музыки. Все же остальное, хотя бы и то, что скрипка или другой какой-либо музыкальный инструмент в преподавании пения служит только ко вреду, а не необходимым пособием, совершенно несправедливо. Всякий, кто занимался этим делом, вполне сознает непрактичность такого мнения. Если в духовном быту изучается простое церковное пение без пособия инструмента, то учащие знают, насколько трудно таким образом преподавать пение. <...>

Обучение пению в народных школах по квадратной ноте поведет, между прочим, к тому, что придется заниматься исключительно только церковными песнопениями; за всем тем, чтобы взять из школы мальчику хотя бы и для церковного хора, надобно будет учить его круглой ноте как новой и более или менее трудной для него грамоте. Что же касается учителей из духовного звания, последние без особого труда перешли бы к круглой ноте, приучившись только к транспонированию. Но если мы признаем и необходимость развития у нас музыки светской, имеющей неоспоримое влияние на всестороннее развитие народа, если рано или поздно придет время, когда потребуются и большое количество певцов для народных опер, — то ввиду этого сказанное ограничение еще более неуместно. Не

оправдываясь никакой целью, оно будет служить лишь препятствием к скорейшему осуществлению наших желаний, наших справедливых требований. Когда один раз навсегда введут круглую ноту для преподавания во все те учебные заведения, в которых имеет быть преподаваемо пение, тогда, можно сказать, будет открыта дорога и в музыкальный мир для всех тех, кто имеет способность и призвание к музыке.

Вопрос о составлении универсального начального учебника церковного пения или об усовершенствовании азбуки цефалтного ключа, помещенной в Сокращенном Обиходе (который продолжал составлять основу для обучения по крайней мере в духовных заведениях), так и не был разрешен. Достаточно указать, что он вновь ставился и на рубеже веков — например, Н. Д. Кашкиным (см. в этом томе публикацию его выступления в дискуссии на страницах газеты «Московские ведомости»).

* * *

Действия комиссий по церковному пению и публикация «Мнения» Одоевского вновь обострили напряженные отношения между двумя столицами, которые сложились давно, с конца 1840-х годов, когда церковно-певческая Москва, при поддержке митрополита Филарета, не приняла капелльские переложения древних роспевов. Одоевский стремится развести вопрос о подготовке учителей церковного пения и регентов обычных церковных хоров и вопрос о подготовке руководителей больших профессиональных хоров типа Капеллы, а также обосновать право ученых на исследование и издание древних певческих памятников, и главное, право музыкантов на создание новых переложений этих роспевов. В Капелле подобные идеи были восприняты как «подкоп» под ее авторитет. В дневниковой записи Одоевского от 9 января 1866 года читаем: «Бахметев был здесь и неоднократно жаловался [митрополиту] Филарету, что против него, Бахметева, составлен заговор, что я (!) интрикую против него и изобрел Комиссию (высочайше назначенную) — и потом уверял, что его Филарет совершенно понял и что он уезжает совершенно спокойный»^{**}. Очевидно, митрополит дипломатически обошелся с директором Капеллы, поскольку на самом деле, как явствует из его «Мнения», он тоже скептически относился к придворному пению, и напротив, поддерживал, хотя бы до некоторой степени, начинания Одоевского, Разумовского и Потулова: без его разрешения потуловские переложения в строгом стиле и точно по Обиходу на квадратной ноте не могли бы исполняться ни у Георгия на Всполье (где настоятельствовал о. Разумовский), ни тем более в Успенском соборе Кремля. В октябре того же 1866 года, когда

* Журнал Министерства народного просвещения, 1867, февраль, с. 433—440. Перепечатано в кн.: *Серов А. Н.* Статьи о музыке, вып. 7А. М., 1998, с. 94—100.

** Дневник В. Ф. Одоевского, с. 205.

появилось «Мнение...» Одоевского, А. Ф. Львов укорял Д. В. Разумовского, обратившегося к нему с просьбой о присылке биографических данных для своего лекционного курса в консерватории: «...в Москве восстают против Придворной капеллы и ее директоров, начиная от Бортнянского! Спасибо, друзья; это за труды в течение 25 лет! А вы что сделали?»*

Очень любопытно сравнение двух одновременно и по одному поводу написанных «Мнений» (оба документа по форме являлись ответами на запрос председателя комиссии великого князя Константина Николаевича; копии были направлены в Министерство просвещения и в Синод). «Мнение» Одоевского является в ряде принципиальных пунктов развитием мыслей, выраженных митрополитом в его «Мнении». С другой стороны, в черновых бумагах Разумовского, который, по-видимому, собирал материалы для большой работы об Одоевском, есть важная запись: «Князь Одоевский передавал все свои брошюры митрополиту Филарету, сей читал их и часто поминал об их содержании как о предмете важном»**.

Митрополит и Одоевский совершенно согласны в том, что основой пения должен быть «древний церковный напев», как он напечатан в одногласных книгах издания Св. Синода, а вовсе не многоголосный Обиход Капеллы. Согласны они и в том, что необходимо сохранять традиционное монастырское и народное церковное пение, записывать и изучать его. По их мнению, преподавать церковное пение в школах могут церковнослужители и другие грамотные и хорошо зарекомендовавшие себя люди, а вовсе не обязательно регенты, прошедшие испытание в Капелле. Далее же в их взглядах заметны разные оттенки: митрополит рассматривает церковное пение вообще как собственность церкви, которую нельзя отдавать в «произвольное употребление народа», дабы избежать вторжения «мирского вкуса пения»; Одоевский, напротив, трактует церковное пение как важную часть народного достояния, созданную народом и живущую в общем по тем же законам, что и народная песня (эта мысль проходит через многие его работы, и, например, в народных песнях он обнаруживает те же «лады» и «погласицы», что в знаменном распеве).

Обе позиции впоследствии получили развитие. Например, в деятельности членов Общества любителей церковного пения прослеживаются и «церковно-юридическая» концепция митрополита Филарета, и «народническая» позиция Одоевского. У деятелей Синодального училища, начиная со Смоленского, преобладает, конечно, взгляд на церковное пение и мирскую песню как на единое народное достояние, но при этом именно в Синодальном училище был осуществлен план митрополита — а именно, учрежден Наблюдательный совет, ставивший своей задачей рассмотрение новых ду-

* Письмо от 12 октября 1866 года // РМГ, 1900, № 38, стлб. 847.

** ОПИ ГИМ, ф. 379 (Смоленский), № 9.

ховно-музыкальных переложений и сочинений, отбор их для печати, для церковного и концертного исполнения. И в согласии с мыслью митрополита, этот комитет возник именно в учреждении, подчиненном Св. Синоду, и именно в Москве, где, говоря его словами, «более сохранилась привязанность к древлецерковному». Между прочим, из публикуемых документов становится ясным, что падение авторитета Капеллы началось не с процесса Юргенсона и Бахметева по поводу Литургии, соч. 41 Чайковского на рубеже 1870-х и 1880-х годов, как обычно полагают. Оно началось полутора десятилетиями ранее, когда в «Мнениях» как митрополита Филарета, так и Одоевского была отвергнута руководящая роль Капеллы в русском церковно-певческом мире, а в «Мнении» Одоевского проведена мысль о свободе духовно-музыкального творчества: бесцензурном (с проверкой лишь словесного текста) издании новых сочинений и переложений, с предоставлением права суда над ними только слушателям, а права допуска в храм — церковной власти и прихожанам.

ВЛАДИМИР ФЕДОРОВИЧ ОДОЕВСКИЙ

Д. В. Разумовский

Музыкальная деятельность князя В. Ф. Одоевского

Покойный князь В. Ф. Одоевский еще в Петербурге усердно занимался наблюдениями над характером русского церковного и мирского пения. Плодом этой деятельности было немало статей о музыке, помещенных в двух энциклопедических лексиконах, издававшихся в Петербурге, а также «Опыт о музыкальном языке, или телеграфе» (СПб., 1833, с гравированною таблицею). Большую же часть петербургских наблюдений своих над русскою музыкаю и пением князь привез в Москву в рукописи, лет семь или восемь тому назад. Над изучением наших народных напевов кн. Одоевский провел, как он сам заявил печатно, более двадцати лет. Понятно, какой интерес должны были заключать в себе те рукописи о музыке, которые кн. Одоевский привез с собою в Москву и которые по временам, отрывками, читал немногим любителям, поверяя их наблюдениями собственные.

В Москве деятельность кн. Одоевского, за исключением времени на исполнение служебных обязанностей, исключительно посвящена была разным, довольно многосложным работам над теориею русской церковной музыки и пения.

Надобно знать, что еще до прибытия князя из Петербурга в Москву здесь уже было подготовлено достаточно материалов, относящихся до теории и практики церковного и народного пения. Все эти материалы, частью вполне, частью наполовину подготовленные, нашли в себе полное сочувствие и поддержку в кн. Одоевском, который вначале, кажется, только один оценил их по достоинству. Я говорю о трудах П. А. Бессонова и Н. М. Потулова.

П. А. Бессонов занимался в то время изданием «Калик переходжих». Он сообщил князю старинные наши напевы и пригласил его записать некоторые из них. Князь, приступая к труду, решился прежде всего объяснить предмет и с этою целию написал к издателю «Калик» «Письмо об исконной великорусской музыке». Оно было помещено в пятом выпуске «Калик», в мае 1863 года.

В конце того же года Н. М. Потулов решился сделать известными свои музыкальные труды, относящиеся к переложению церковной мелодии в гармонический состав. Мелодия киевского распева для литургий Иоанна

Златоустого и Василия Великого в том самом виде, как она была изложена в нотных книгах синодского издания, была гармонизована г-ном Потуловым и, по благословию высокопреосвященного митрополита Московского, была исполнена первоначально в московской приходской церкви (1863), а потом и в Московском Большом Успенском соборе (1864). Исполнение переложений г-на Потулова произвело чрезвычайное впечатление на жителей Москвы. Князь, вполне разделяя заслуженный успех, написал по этому случаю две статьи, которые были помещены в газете «День» в 1864 году. Первая из сих статей имела заглавие «Заметки о пении в приходских церквях» («День», № 4), а вторая носила заглавие «К вопросу о древнерусском песнопении» («День», № 17)*. Забота о сохранении древности в церковнорусском пении, возбужденная трудами г-на Потулова и статьями кн. Одоевского, вызвала сочувствие и за границею. Константинопольское Музыкальное общество, в программу которого также входили труды о сохранении древности в пении Восточной церкви, избрало князя Одоевского в число своих членов.

В октябре того же года (1864) совершилось в Москве событие, которое, по выражению покойного князя, как бы ни казалось с первого взгляда мало важным, когда-либо припомнится в летописи русского искусства и вообще русской жизни. Русское музыкальное общество в Москве открыло бесплатный класс для обучения простому хоровому пению. Покойный князь выразил горячее сочувствие к этому классу и написал статью под заглавием «Бесплатный класс простого хорового пения Русского музыкального общества в Москве» («День», 1864, № 46).

В том же году князь Одоевский: 1) открыл у себя в доме чтение о музыке, на которое собиралось немало любителей, — часть этих чтений напечатана только в минувшем 1868 году под заглавием «Музыкальная грамота, или основания музыки для не-музыкантов»; 2) устроил фортепьяно, в котором совершенно устранена темперация звуков и диез и бемоль двух соседних звуков получили свои отдельные клавиши; 3) ходатайствовал перед Св. Синодом о напечатании переложений г-на Потулова.

Весь 1865 год покойный кн. Одоевский проводил в разных предположениях, относившихся единственно к церковному пению. Он представлял о необходимости исправить печатные нотнолинейные богослужебные книги и иметь строгий надзор за исправным печатанием их; о необходимости улучшить азбуку первоначального пения, находящуюся при Сокращенном Обиходе. Эти предположения вызвали немало новых соображений, развитие и осуществление которых потребовало значительного времени и не приведено в исполнение даже доселе**.

* Последняя статья написана кн. Одоевским по поводу замечаний о церковном пении, помещенных в «Русских ведомостях», 1864, № 16.

** Ныне, в 1870 году сделалось известным, что оба предположения князя, рассмотренные Св. Синодом, должны прийти в исполнение. Улучшение азбуки, находящейся при

В конце 1865 года состоялось высочайшее повеление об учреждении Комиссии по делу о церковном пении в народных школах. Покойный князь Одоевский назначен был членом этой Комиссии; он принимал в трудах ее самое деятельное участие не только в 1865-м, но и в первую треть следующего 1866 года. По этому случаю он составил ряд записок о церковном пении, хранящихся доселе в архиве Комиссии. Впрочем, одна из них, именно «О пении в приходских церквях», была напечатана в «Домашней беседе» 1866 года.

В половине 1866 года совершилось открытие Московской консерватории. Князь Одоевский почтил торжество открытия особою речью, в которой высказывал надежду, что консерватория послужит к преуспеянию русской музыки как искусства и как науки. С особенною любовью он следил потом за музыкальным развитием воспитанников; некоторых из них с охотою и радужным приветом принимал у себя, поощрял, давал совет, посещал даже экзамены по классу церковного пения.

Действиями Русского музыкального общества в значительной степени развивались в московском обществе здравые понятия о музыкальной теории вообще и о музыке народной в особенности. Эти понятия нередко искажались при устных беседах. Покойный князь для развития точных понятий о русской музыке написал статью «Русская и так называемая общая музыка» (газета «Русский», 1867, № 11 и 12).

Начало нынешнего года посвящено было кн. Одоевским исключительно предположениям и вопросам, которые надлежало предложить обществу ученых на Археологическом съезде. 23 января он написал и подписал предварительные мысли, руководившие им при составлении вопросов, рассуждение о которых предлежит Археологическому съезду. В половине февраля напечатаны были его: 1) «Опыты в пределах погласицы древнерусских тетрахордов» и 2) «Запрещенные квинты». Обе эти музыкальные пиесы служат практическим приложением тех начал, распространением которых занимался князь в своих словесных учениях о музыке.

Большее же внимание князя обращено было в конце февраля на решение вопросов о русской церковной и народной музыке, предложенных для Археологического съезда. Деятельно он готовился участвовать в съезде ученых и готовил много заметок, пояснений, предложений. За день и накануне

Сокращенном Обиходе, Св. Синод предоставил самому кн. Одоевскому (см. отношение к нему обер-прокурора Св. Синода от 23 сентября 1865 года № 4973). Записка кн. Одоевского об исправлении нотных печатных богослужебных книг рассматривалась в Комитете, учрежденном в Москве для испытания новопредлагаемого церковного пения, в 1865 и 1866 годах. Отзыв Комитета по этому предмету был представлен Св. Синоду, который, принимая во внимание, что исправлением нотных книг была бы оказана большая услуга Православной церкви, в 1869 году поручил Обществу древнерусского искусства привести это великое дело в исполнение.

своей кончины он довольно занимался предложенными для съезда вопросами. И вдруг нечаянно-негаданно настигла музыканта-теоретика смерть, лишившая нас значительных пособий и славного деятеля. Некоторые из оставшихся после него статей будут предложены съезду; другие, и без сомнения в большем числе, хранятся в его кабинете и находятся в распоряжении исполнителей предсмертной его воли. Выразим надежду, что музыкальные труды покойного не навсегда останутся под спудом, сделаются достоянием людей мыслящих и освободят их от того тяжкого труда, каким обыкновенно сопровождаются почти все первоначальные изыскания в деле науки и искусства.

Комментарии

Печатается по изд.: Труды Первого Археологического съезда в Москве, т. I. М., 1869, с. 436—438. Текст тождествен со словом, произнесенным Разумовским на заседании памяти Одоевского в Обществе любителей российской словесности 13 апреля 1869 года и затем напечатанном в сборнике «В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском» (М., 1869) вместе с другими воспоминаниями, прочитанными на этом заседании.

К. В. О. [Князь Владимир Одоевский]

К вопросу о древнерусском песнопении

В № 16 «Русских ведомостей» (6 февраля) помещена статья под названием «Церковное пение», где выражено полное сочувствие к делу восстановления наших древних церковных напевов в их первобытной, строго художественной простоте; но в эту статью вкрались некоторые недоразумения, которые мне давно уже следовало разъяснить и чего до сей минуты я, к сожалению, не мог сделать по стечению обстоятельств, не интересных для читателя¹.

Вышеозначенная статья в числе деятелей по сему предмету называет и меня и даже приписывает мне честь *составления нотного пения для обедни* по старинным образцам нашей Православной церкви. Долгом считаю заявить, что эта честь принадлежит не мне.

Такой случай уже не первый; до меня постоянно доходят слухи о подобных недоразумениях, ныне перешедшие даже в печать. Всякий пишущий человек подлежит ответу пред читающей публикой, — и потому, несмотря на мою всегдашнюю неохоту говорить о самом себе, я нахожусь вынужденным рассказать *один раз навсегда* долю моего участия в этом важном предмете, но для удовлетворительного изъяснения нельзя не войти в некоторые общие подробности, которыми может быть не поскучают читатели, желающие поближе познакомиться с возникнувшим вопросом, для многих еще довольно темным; а кому он и без того ясен, тот пропустит излишние подробности, вот и все.

Издавна уже существует убеждение о важности и даже необходимости восстановить наше церковное пение *в точности по четырём книгам, напечатанным по благословению Св. Синода* и имеющимся в каждой приходской церкви, а именно, по *Октоиху, Ирмологию, Обиходу и Праздникам нотного пения*, где, как доказывается несомненными (по крайней мере для меня) историческими данными, сохранилось песнопение нашей церкви *точно в том виде, как оно было по крайней мере за 700 лет*, — чем, как было уже замечено в печати, не может похвалиться ни один европейский народ. С понятием о чистоте наших древних *фоспевов* естественно сопрягается мысль об охране их от чуждых примесей, откуда бы они ни происходили: от неискусства ли малообразованных туземных певцов, от бессознательного ли коленопреклонения пред западными авторитетами. К счастью, в *синодском издании на-*

ших песнопений (ни в каком другом) мы имеем верное средство избежать уклонений в какую бы то ни было сторону.

Во всем этом, повторяю, нет ничего *нового*: еще преподобный Дионисий, архимандрит Троицкого Сергиева монастыря, говорил знаменитому в то время и упорному уставщику Логину: «Ты мастер всему, а что поешь и говоришь, то в себе не разсудиши, как *прямее надо в пении* или говорении разуме-ти, чем ты и в церкви Божией братию смущаешь и в смех вводишь...»*

С другой стороны, замечательны следующие слова митрополита Евгения в 1804 году:

По возвращении же им (государем Феодором Алексеевичем) Малороссии под Российскую державу из-под владения Польского, с течением времени, посредством польских реентов певческих, входили при нем в Россию пения новейшего италиянского сложения; *однакоже тогда они отнюдь не принимались для церкви правилом и в церковный порядок не были введены*, а только приватно и скромно было подражаемо оному, так как и ныне те пения остаются вещию *постороннею и от одного произволения зависящею*.

Со времен сей эпохи даже до времен царствования императрицы Елизаветы Петровны только что несколько подражательный... италиянский вкус пения употребляем был по церквам российским. Свидетельством тому оных времен партесные ноты. В царствование же достохвальная Елизаветы в российское пение начала вводиться совершеннейшая италиянская музыкальная гармония и показались уже знаменитые в России пения реенты, каковы суть наипаче Рачинский и Березовский, что и составило пятую эпоху российского церковного пения. Последняя, еще новейшая, эпоха в употреблении церковного нашего пения последовала в царствование блаженной памяти императрицы Екатерины II. Сия мудрая государыня, пекшаяся о распространении искусств в России, посылала несколько своих подданных в Италию для *заимствования вкуса италиянской музыки...* От сего-то Россия получила себе знаменитых в певчестве учителей и сочинителей, из коих знаменитее всех других есть донныне Димитрий Бортнянский. Но, отдавая должную честь всем знаменитым искусникам, *подражателям италиянского пения*, наконец надлежит *однакоже признаться, что христианская Православная наша церковь не все то приличным себе почитает, что происходит от вымысла их и искусства***.

В примечании 36-м на странице 16-й благочестивый и ученый архипастырь присовокупляет:

Кроме сего знаменитого российского реента (то есть Бортнянского) в наши времена принимались за сочинение песносложений Греко-российской церкви и многие иностранные капельмейстеры, каковы, например, *Галу-*

* *Удольский В. М.* Замечания для истории русского церковного пения. М., 1846, с. 11. Там же на страницах 12 и 13 замечательное свидетельство монаха Евфросина в 1651 году.

** *Митрополит Евгений (Болховитинов)*. Историческое рассуждение о богослужбном пении... СПб., 1804, с. 14, 16.

ни, Керцелли, Димлер и славный капельмейстер Сафти. Но, с дозволения их, нельзя не сказать правды, что они, по незнанию ли силы и выразительности многих мест церковных наших стихов или *по предубеждению единственно к музыкальным своим правилам*, небрегли часто о благопристойности места и предмета своих концертов, так что вообще не музыка у них приноровлена к поемым словам священным, но слова сии *только что приложены* к музыке, и часто весьма принужденно. Кажется, они хотели более удивлять слушателей концертантною симфониєю, нежели трогать сердца благочестивою *словесною мелодиєю*, и часто при песносложениях их церковь более походит на италийскую оперу, нежели на дом благоговейного молитвословия ко Всевышнему.

В этих немногих строках знаменитого архипастыря заключается почти вся новейшая история нашего церковного песнопения.

При размышлениях о судьбах этого дела, столь важного во всех смыслах, и в духовном, и в художественном, и в народном, естественно возникает вопрос: в чем же могут состоять отклонения от первоначального чекана (типа), по которому образовалось наше древнее песнопение? Этим вопросом предполагается другой: в чем заключаются отличия нашего древнего песнопения от западного, италийского, наносного — назовите как угодно, — словом, как в старину говорили, *закрадного*? Или, что одно и то же: на какие *технические* признаки (в особенности для практики) можно указать как на причину, почему всякий русский человек, которого ухо не совсем еще испорчено ни шарманкой, ни италийской оперой, ни подражаниями тому и другому и руководимый единственно внутренним чувством, слушая то или другое пение, безошибочно скажет: «вот это наше, настоящее, старинное, русское, великорусское» — или: «это что-то не наше, не так, неправильно»?

Эти вопросы, со многими другими к ним соприкасающимися, возбудились для меня впервые в наших музыкальных беседах с покойным Михаилом Ивановичем Глинкою. Гениальный художник угадывал многое своим чудным музыкальным чутьем; но этого нам обоим было недостаточно; для нашего полного сознания истины недоставало точки опоры.

Все, что существовало тогда *печатного* по этому предмету, было очень скудно: в одних книгах (как, например, в приведенном выше небольшом, хотя и весьма поучительном, сочинении митрополита Евгения^{*}) мы встречали лишь общие указания, выражение личных впечатлений, выражение, отвечавшее нашему бессознательному чувству, — но ничего такого, что могло бы удовлетворить музыканта-техника; о других же печатных книгах по этой части нечего и говорить: то были или выдержки из иностранных сочинений,

^{*} Сюда же должно отнести и две весьма замечательные, но также неопределенные статьи анонима в «Христианском чтении» 1831 года, о коих здесь невозможно распространяться².

или сбор понятий односторонних, ни на чем не основанных и обличавших большею частью лишь глубокое незнание и непонимание дела.

Ни одна из этих книг не могла отвечать на сотую долю возбужденных нами вопросов.

Мы видели связь между нашим древним песнопением и так называемую *средневековую общеевропейскую тональность*, но чувствовали между тем, что эта тональность все-таки не вполне совпадает с характером и составом нашего великорусского пения. В Кирхере, Царлино, Герберте и тому подобных классических для западной музыки писателях мы тщетно бы стали искать технических подробностей о *нашем* песнопении, да и независимо от существования дела, возможно ли было по западным источникам определить настоящее значение даже таких слов, как, например, *гласы, степенное осмогласие, триестествогласие, роспевы знаменный, греческий, болгарский и другие, столбовое пение, демественное пение* и прочее тому подобное? Наши крюковые знаки были неразрешимую загадкой, и вообще предполагалось, что они могут быть известны лишь старообрядцам и что только им одним эти крюки и нужны. Как бы то ни было, Михаил Иванович (к сожалению, незадолго пред своею кончиною) нашел необходимым углубиться в начала средневековой тональности; с полным самоотвержением истинного художника принялся он учиться этому делу под руководством знаменитого тогда по этой части профессора Дена в Берлине. Смерть унесла в могилу это новое направление нашего славного композитора! А чего бы он ни сделал на этом поприще!..

Я между тем обратился к *рукописям*, которых огромный запас представили мне Румянцевский музей и Императорская публичная библиотека. История моих поисков на этом пути, неудач, недоумений, ошибок может быть любопытна лишь для меня, и говорить здесь об этом было бы излишне. Довольно, если читатель вспомнит, что наши древние рукописи о музыке никогда не были разработаны и даже теперь еще считаются большею частью недоступными и для археологов и для музыкантов; первых останавливают *технические термины* (вроде вышеприведенных) и условные знаки нашего древнего музыкального искусства, вторых — самое *чтение* рукописей, написанных языком и буквами уже вышедшими из употребления.

Лишь в сороковых годах начали появляться в печати положительные археологические изыскания по исторической части древнего нашего песнопения. Статья в «Москвитянине» М. П. Погодина³, в особенности же «Замечания для истории церковного пения в России» В. М. Ундольского 1846 года, открыли новую, дотоле неизвестную сторону в истории нашего древнего песнопения и установили *действительность его существования* — к счастью, теперь это выражение уже может показаться странным, но в то время едва ли не для всех музыкантов древнее русское песнопение начиналось лишь с Бортнянского.

Огромную услугу оказал и покойный Сахаров, печатая в Журнале Министерства народного просвещения 1849 года отрывки из бывших у него драгоценных рукописей⁴; но, к сожалению, эти отрывки весьма неполны, неточны, избраны без определенной цели, перемешаны с толкованиями вполне произвольными и даже непонятными по неопределенности и выражений и мысли. Почтенный Сахаров не знал музыки.

Как ни важны были все эти работы для исторических наведений, но собственно *технике* дела было от того не легче.

Лишь в 1858 году техническая сторона нашего древнего песнопения была затронута *печатно*, в замечательной книге А. Ф. Львова «О свободном или несимметричном ритме». Здесь впервые было высказано, что в нашем церковном пении древние и новейшие напевы «совершенно различны между собою как по составу и характеру мелодий, так и по ритму и вообще по законам, на основании которых они сочинены».

Почтенный сочинитель ограничился в своем труде лишь исследованиями о ритме, и за А. Ф. Львовым всегда останется важная заслуга: он освободил нас от плясового ритма, столь противного духу нашего церковного песнопения, столь опасного для правильности ударений, и указал ошибки, в которые впал Бортнянский, несмотря на свой неоспоримый талант, на основании западных правил, коим считал себя в обязанности подчиниться.

Между тем и другая сторона дела — *законы, на основании которых были сочинены наши древние напевы*, — была предметом усердных занятий для нескольких отдельных лиц, и в сем отношении случилось происшествие, рассказ о котором, вероятно, не будет принят равнодушно любителями церковного пения; даже смею надеяться, что этот рассказ заставит их простить мне предшествующее длинное вступление, без которого самое происшествие было бы не вполне понятно.

В то время как я, насколько мне позволяли силы и обстоятельства, работал над рукописями и, сравнивая их содержание с нотными изданиями Синода, старался выяснить себе законы, или, если угодно, теорию нашей древней мелодии и гармонии, производились на Руси следующие работы.

Гавриил Иоакимович Ломакин, глубокий знаток музыки вообще, тщательно изучивший наше древнее песнопение во всех его видах, стремился в самом составе наших песнопений открыть тайну их создания и производил в сем отношении в высшей степени замечательные опыты, донныне не напечатанные! Сколь ни огромны в настоящее время занятия почтенного Гавриила Иоакимовича, сколь ни велика польза, приносимая России его Бесплатною школою, — мы не можем однако не сетовать на него, зачем оставляет он под спудом свои работы по древнему песнопению, тем более важные, что они доказывают на практике возможность сопровождать нашу древнюю, дивную в своей простоте мелодию другими голосами, не искажая ее на итальянский манер несвойственной ей гармонизациею.

Священник Димитрий Васильевич Разумовский, муж глубокоученный, посвятил свою благочестивую и просвещенную деятельность на археологическую разработку наших крюковых знаков; плодом его деятельности было творение, которого начало — «О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения» напечатано в первой книжке 1863/64 года Чтений в Московском Обществе любителей церковного просвещения. Сей превосходный труд, основанный на источниках доньше не только не початых, но почти неизвестных, должен отныне служить исходным пунктом для всякого сколько-либо дельного сочинения по сей части. Нельзя не ожидать без нетерпения окончания этого важного труда и появления его в печати в полном виде; этим трудом осветится многое доньше еще не разгаданное не только в истории нашего музыкального искусства, но и вообще в истории нашего просвещения.

Николай Михайлович Потулов, с раннего возраста изучавший наше песнопение по нотным Октоиху, Ирмологию, Обиходу и Праздникам, издаваемым от Синода, усвоил себе наши древние напевы до такой степени, что едва ли есть строка в этих четырех книгах, которой бы он не знал наизусть; это глубокое знакомство с памятниками нашего древнего песнопения дало возможность почтенному Н. М. Потулову сосредоточить и свое музыкальное дарование, и музыкальные знания единственно на изыскании *самобытности* нашего песнопения. Такое направление музыкального таланта не осталось без важных последствий: проникнутый живым сознанием особенностей наших песнопений, он живым путем и подвинулся к решению задачи; изучение духа и состава наших церковных мелодий привело его к тем условиям гармонического сопряжения, без точного соблюдения которых наши церковные напевы теряют безвозвратно и свое духовное, отличительное значение, и свой художественный смысл.

Итак, нас четверо, я и здесь названные лица, работали более десяти лет *каждый отдельно*; незнакомые друг с другом, мы не знали, что занимаемся одним и тем же предметом; у каждого был свой исходный пункт и иная область работы. Встретившись нечаянно, мы, к немалому удивлению, удостоверились, что несмотря на различные направления, на различие источников, на различие самого способа изучения — *все мы пришли к одному и тому же выводу*.

Смею думать, что такая встреча понятий неприготовленная, неожиданная — может иметь некоторое значение для людей, сочувствующих этому делу.

Статья моя вышла длиннее, нежели как я ожидал и как бы желал; мое единственное оправдание — новость и малоизвестность предмета. Но, вынужденный заговорить с публикой о себе для разъяснения возникшего недоразумения, я не могу кончить этой статьи, не сказав несколько подробнее о замечательном во всех отношениях труде Н. М. Потулова.

Его гармонизация* наших исконных напевов, вполне правильная по существующим для музыки общим естественным законам, не имеет нужды прибегать к тем музыкальным *обычаям*, которые ввелись на Западе в светскую музыку (более пятисот лет после той эпохи, когда создались наши церковные напевы) и из светской музыки перешли целиком в музыку Латинской церкви. Гармонизация г-на Потулова не имеет нужды изменять ни на сколько церковную мелодию, что неизбежно, когда переложитель решается подсластить ее разными гармоническими хитростями, принадлежащими только и единственно музыке светской, оперной, драматической. В гармонизации г-на Потулова сохранена, как святыня, каждая нота синодских изданий и самый способ ее соединения со словами (текстом священных песнопений); созвучия (аккорды) просты и вполне сливаются с напевом, не затмевая его; движение спутников (контрапункт) не требует исключительных певческих голосов или особых талантов; всякий, сколько-нибудь учившийся пению, у кого есть хоть восемь нот в голосе, не более, может участвовать в хоровом исполнении таких напевов; притом созвучия составлены так, что пение может исполняться, если угодно, лишь двумя голосами (например, верхним голосом и басом); прибавится третий — тем лучше; прибавится четвертый — еще лучше, еще полнее. Положим, что на клиросе не более четырех, трех, даже двух человек: если поют они верно, без прикрас, пение достигает назначенной ему цели; на клиросе до ста человек — пение не изменяется, а только делается более величественным; но необходимости петь непременно в четыре голоса, необходимости иметь в своем распоряжении многочисленный хор, как в музыке по новозападным началам — здесь нет.

Не нужно заботиться о том, есть ли у тенора *si bemol*, что у так называемых любителей музыки считается верхом музыкального благополучия; не обратятся ли у сопрано высокие ноты в пискливый крик, которым нас так часто угощают. У Потулова голоса, сообразно *области церковной мелодии*, не выходят из естественных пределов, не насилуют ее, не искажают бессмысленными прикрасами. В исполнении его гармонизации нет той нелепости, которою так часто оскорбляется наше и благоговейное и художественное чувство. Мы не осуждены слушать пение, написанное для исключительных голосов и для отлично ученых певцов, — а большею частию должны слушать пение, исполненное голосами самими обыкновенными или певцами, поющими более по инстинкту, нежели по науке. Гармонизация Потулова в точности совпадает с этим свойственным каждому певцу инстинктом, или, лучше сказать, с теми естественными законами созвучий, которые врождены природою в человека, доступны всякому, имеющему в груди хоть восемь звуков, и не нуждаются в особой хитрости искусства. Так и следует быть му-

* Употребляю это слово, чтобы избежать слова *переложение*, которое имеет смысл сбивчивый и заставляет думать, что в работу введено что-либо ей чуждое.

зыке, употребляемой в церковном богослужении, особенно в приходских церквях, где большею частью на клиросе поют миряне по усердию, а не ради концертного блеска.

Прибавим еще, что в гармонизации Потулова каждое слово священного песнопения ясно, отдельно слышится мирянам, и таким образом не только исполняется вышеприведенное слово митрополита Евгения — *словесная* мелодия, но достигается цель, которую неоспоримо имели древние отцы, создатели нашего церковного песнопения, вводя в напевы самые простые движения нот и ограничивая их мелодическую область большею частью пятью и даже четырьмя звуками. Из этого поверхностного обозрения читатель уже может видеть, какая бездна отделяет наше исконное песнопение от западной музыки, к которой принадлежит, например, знаменитый «Stabat» Россини, для многих еще представляющийся образцом церковного пения. Кто не поймет, насколько мы должны опасаться вторжения в нашу духовную музыку элементов не только ей противоположных, но и враждебных, как это уже совершилось на западе, несмотря на горькие сетования таких людей, как Ламбильот, Нидермейер, д'Ортиг, даже не считая Руссо, которого замечательные слова приводит митрополит Евгений в вышеуказанном рассуждении. Там уже не духовная музыка, где можно сказать: как залился тенор! какой у него *си бемоль!* как чиста трель у сопрано! как эффектно входит бас! Ничего этого нельзя сказать, слушая музыку Н. М. Потулова, или, точнее сказать, это не музыка, но просто *церковное пение* в его настоящем смысле, как и быть надлежит.

В этом духе и направлении гармонизованы Н. М. Потуловым главные отделы нашего церковного Круга; труд добросовестный, священнохудожественный, труд многотрудный: ибо немалая была решимость в работе столь огромной, механически тяжелой отречься от удобств, представляемых для гармонизации музыкаю светскою, — отречься от желания увлечь слушателей оперным эффектом и выдержать во всей работе строгий, трезвый характер нашего церковного песнопения, со всеми его стеснительными для нынешнего композитора условиями. Нельзя не пожелать, чтобы этот достойный во всех отношениях труд не замедлил явиться в печати. Такое желание, сколько нам известно, заявляется большинством публики, как слышавшей это пение, так и не слышавшей его.

Мое объяснение кончено. Люди, следящие за этим делом, могут видеть, чем ограничивается мое смиренное в нем участие. Предмет моих изысканий — *законы нашей древней музыкальной техники*, как церковной, так и мирской; следственно: моя работа — частью светская и более теоретическая; я не тороплю ее, а обращаюсь к ней хотя и с любовью, но насколько мне позволяют силы и обстоятельства, в которые я поставлен. Некоторые статьи, уже напечатанные мною (в «Русском архиве», в «Дне» и в особенности в пятом выпуске «Калик переходжих» издания П. А. Бессонова), обозначают ха-

рактер моих занятий на сем поприще; в них не входит ни *исследование крюковых знаков*, ни *составление потного пения*. Что же касается отдельного моего сочинения о нашей древней музыкальной технике, то оно еще готовится к печати.

Нельзя не радоваться душевно, что такие важные и строгие труды, как-вы исследования Д. В. Разумовского и старинная гармонизация Н. М. Потулова, возбудили общее сочувствие; впрочем, иначе и быть не могло. Мы живем в такое отрадное время, какого не знали наши предки; оживляемая благодатным стремлением свыше свободная деятельность растет и множится во всех отраслях нашей духовной, политической, ученой и художественной жизни, несмотря на все случайные преходящие преткновения, — которым радуются лишь отсталые меланхолики; что бы ни говорили эти господа, в наше время русский дух ширится произвольно, и в том залог столь же будущего, сколь и настоящего нашего благоденствия. Сочувствие, возбужденное предметом вполне специальным, сухим и строгим, может служить тому новым доказательством; в наше благодатное время разумная пытливость, одушевляемая чистым и благоговейным чувством, не остается неоцененною. То ли было тому лет двадцать? — такой вопрос прилагается ко всем явлениям нашей общественной жизни.

Дай Бог, чтобы это сочувствие поддержалось как в отношении к точному исполнению нашего своеобразного песнопения, так и в отношении к разработке всего этого дела и к собиранию и взаимному сообщению древних рукописей по оному; здесь каждый труд, каждый листок, каждая строка драгоценны. Идучи по новому или забытому пути, мы все естественно чувствуем необходимость открыть заглохшие источники нашего внутреннего богатства, в общем смысле этого слова, вывести на свет Божий сокровища, сокрытые под спудом, и в недрах нашего народного духа, в его исторических проявлениях найти силы для *нового делания*; в кругу общественной деятельности наша народная музыка занимает одно из важнейших мест; ею и художественно и нравственно одушевляются все деятели нашей общественной и семейной жизни; с нею неразрывно связаны все те явления, чрез которые, в горе ли, в радости ли, проходит душа русского человека. Освятить искусство и древним преданием, и влечением народного духа и тем возбудить благое и могучее чувство любви — есть дело, достойное нашего времени. Да благословит Бог начатое!

P. S. Позволю себе прибавить несколько слов о некоторых неточных выражениях, употребленных в статье «Русских ведомостей», впрочем, нисколько не удивительных в таком предмете. *Столбовое пение* и *киевский роспев* — вещи разные; слышимое в Киеве *ныне* пение имеет мало общего с тем, что в наших Обиходах обозначено особым названием *киевский роспев*. В Киеве, по удостоверению слышавших тамошнее пение, вообще поют теперь по-ново-

му, а не по-старинному; если и слышится в верхних голосах старинный напев, то большею частию он соединен с несвойственной ему итальянской гармонизациею, которою истребляется самобытный характер исконной мелодии. Нельзя не пожелать, чтобы это известие оказалось несправедливым.

Глас (modus, mode) не то что голос. *Осмогласие* не то что восьмиголосное пение. *Троестрочие* не то что трехголосное пение. К напевам нашей церкви нельзя ни под каким видом *прибавлять верхний голос*, хотя это и делают некоторые невежественные певцы, ибо таким путем древний напев теряет своебытность безвозвратно и искажается вполне. В сем случае, по естественному в составе созвучия господству верхнего голоса, вы слышите уже не подлинный напев, а просто фантазию перелазгателя, часто не имеющую ничего общего с настоящим напевом. Но не входя, разумеется, здесь в технические объяснения, замечу лишь, до чего вообще простирается прискорбное незнакомство с нашим древним песнопением: упомянутое *синодальное* издание — некоторые смешивают с переложениями Бортиянского, Березовского, Турчанинова; церковные *линейные* ноты (понятные всякому, кто знает альтовый ключ) называют древними *крюками* и т. п.

Комментарии

Печатается по: газета «День», 1864, № 17 (28 апреля).

1. Одоевский упоминает заметку, опубликованную без подписи в газете «Русские ведомости» (1864, № 16, 6 февраля) в связи с первым исполнением переложений Потулова в церкви Георгия на Всполье. Там говорилось, в частности:

В наше время церковная музыка сделалась предметом ученых исследований. Здесь обратили на нее внимание знатоки и любители ее: иерей и магистр Дмитрий Разумовский, князь Одоевский, гг. Ундольский и Потулов; появились в журналах дельные статьи о происхождении, существенном характере древней церковной у нас музыки и об уклонении от нее в царствование Елизаветы Петровны под влиянием итальянской школы. (...)

Общество любителей, пересмотрев древнейшие певчие книги, возревновало возвратиться или по крайней мере приблизиться к коренному славяно-греческому пению, усвоенному правилами отечественной церкви в самом ее происхождении. По образцу киевского роспева, согласного с древним столповым, князь Одоевский составил нотное пение для обедни, приладив только к коренному голосу аккорды. Такое четырехголосное пение отличается простою, спокойствием и величественной своеобразностью, столь свойственными богослужению. Опыт такого роспева произведен синодальными певчими за обеднею 2 февраля в церкви великомученика Георгия, что на Всполье. Такой роспев, сближенный с древнейшим на святой Руси, занимает средину между раскольничьим и итальянским, уклоняясь от крайностей того и другого. Многочисленное собрание особ из разных сословий, знатоков и любителей, показало их участие в этом немаловажном деле церкви и сочувствие к отечественному. Желательно, чтобы такой опыт возбудил внимание нашего духовенства и не остался без последствий.

Непрофессионализм автора заметки очевиден (Одоевский в своем ответе был принужден отметить допущенные ошибки), однако сама публикация свидетельствует об интересе, возбужденном в Москве новыми опытами «возвращения к древнему пению». Очевидно, общественное мнение устойчиво приписывало Одоевскому составление «нотного пения для обедни» в старинном роде, так как та же ошибка допущена, например, в воспоминаниях А. О. Смирновой-Россет, которая познакомилась с подобными опытами еще в Петербурге, где их, соответственно, производил не Потулов, а Ломакин: по ее словам, именно Одоевский «открыл ключ к древней церковной музыке» (*Смирнова-Россет А. О. Воспоминания. М., 1999, с. 318*).

Любопытно также, что первыми пели потуловские переложения у Георгия на Всполье синодальные певчие, в то время как известное по письму Разумовского к Одоевскому еще одно исполнение переложений в том же году в том же храме (20 июля) было проведено частным хором Нешумова.

2. Имеются в виду опубликованные без подписи «Краткие исторические сведения о песнопениях нашей церкви» и «Историческое сведение о пении Греко-российской церкви» (*Христианское чтение, 1831, т. 42, 43*), которые в справочнике *Е. М. Левашева «Традиционные жанры православного певческого искусства...»* (М., 1994) атрибутированы архимандриту *Мартирию (Горбачевскому)*. Основные мысли этих достаточно пространных публикаций таковы. Русское церковное пение заимствовано из Греции, возможно, с участием болгарских певцов — отсюда древнейшие, по мнению автора, греческий и болгарский распевы; в эпоху татаро-монгольского ига в пении пошло большое расстройство, греческие знаки были забыты, а вместо них придумали свои крюки, которые еще сильнее запутали дело и способствовали окончательному уклонению от греческих образцов. Восстановление истинного церковного — «согласного и приятного» — пения началось только при патриархе Никоне и затем продолжилось с появлением пятилинейной нотации, когда певцы «стали приспосабливать к единоголосным церковным напевам верхний и нижний голоса уже по правилам новейшей итальянской симфонии». Благодаря Бортнянскому распространился «приличный вкус к богослужебному пению», и окончательное его усовершенствование автор связывает со своим временем, когда «непрерывные попечения о истинном благе Отечества ныне благополучно царствующего благочестивейшего государя императора, простираемые и на Святую Церковь, возвращают ей древнее священное пение в большей его чистоте и совершенстве». В качестве основных распевов автор выделяет два осмогласных — знаменный (столповой) и киевский — и три неосмогласных — греческий, болгарский и герасимовский.

3. Имеется в виду опубликованная в издаваемом М. П. Погодиным журнале статья *Н. Д. Горчакова «Об уставном и партесном церковном пении в России»* (*Москвитянин, 1841, ч. 5, № 9*).

4. Работа *И. П. Сахарова «Исследования о русском церковном пении»* опубликована в Журнале Министерства народного просвещения в 1849 году в номерах за февраль, март (ч. 61), июль и август (ч. 63).

Заметки о пении в приходских церквах

Песнопения нашей Православной церкви, издаваемые по благословению Св. Синода, расположены, как известно, в пяти книгах, носящих следующие наименования: Обиход церковный нотного пения, Ирмологий нотного пения, Октоих нотного пения, Праздники нотного пения и Обиход сокращенный, для начального обучения.

Это собрание, преимущественно в первых четырех книгах, есть высокое, неоценимое сокровище во всех смыслах, как в духовном и историческом, так и в художественном; но, к сожалению, оно мало распространено между мирянами, поющими на клиросах, и даже между настоящими певчими, которые большею частию поют по каким-то тетрадкам, далеко не соответствующим по своим напевам простому, трезвому и строго художественному песнопению, содержащемуся в вышеозначенном синодском издании¹. Некоторые подробности по сему предмету для многих, может быть, будут не лишними.

Кто не знает, что с древнейших времен, с самого введения христианской веры в России при равноапостольном князе Владимире наше богослужение сопровождалось пением без каких бы то ни было инструментов! С того времени до самой половины XVII века музыкальные звуки, их степени («степенное гласование»), их протяжение (размер) изображались безлинейными нотами под названием крюковых знаков, или знамен; отсюда «знаменный распев»^{*}.

В период времени 1651—1668 было по сему предмету, между прочим, предпринято^{**}, вероятно по затруднительности чтения и письма крюков, переложение наших церковных песнопений на ноты линейные, сходные (но

^{*} История сего рода звуковых изображений изложена в сочинении священника *Дмитрия Васильевича Разумовского* «О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения», помещенном в 1-й книжке «Чтений» в Московском Обществе любителей духовного просвещения в 1863 году. Это превосходное сочинение должно быть предметом тщательного изучения для всякого русского человека, тем более что сведения, в сем труде заключающиеся, не встречаются ни в одной из донныне вышедших печатных книг и проливают новый свет на эту темную область наших преданий.

^{**} К сожалению, сведения о действиях собиравшихся у нас в эту эпоху комиссий, вообще по предмету песнопения, весьма неполны. Эта сторона нашей истории ожидает еще особой разработки наших ученых археологов; в особенности скудны сведения о бывших поводах к переложению крюков на линейные ноты; в сем отношении мы должны довольствоваться лишь наведениями.

не одинаковые) с ныне общеупотребительными, или так называемыми италиянскими. В этом труде участвовали как духовные лица, так и ученые музыкальные знатоки того времени (так называвшиеся тогда «дидакалы»), в числе коих, вероятно, находились знаменитые — Александр Мезенец и позднее Тихон Макариевский, коих рукописи, к счастью, уцелели и до наших времен. Из сих рукописей мы узнаем, что этот важный труд был совершен с полным знанием дела и ревностным тщанием о чистоте, верности и правильности переложений; узнаем и то, что трудившиеся справлялись с нотными харатейными списками «за четыреста лет и вящше», следственно со списками, восходящими к XIII и даже XII столетию. Посредством изучения древних крюковых рукописей мы легко можем убедиться, что между ними и переложением их на линейные ноты в изданиях Св. Синода нет почти никаких различий, кроме самых незначительных, происходящих более от весьма возможных (по самому образу писания крюков) ошибок крюковых писцов. Во второй половине XVIII века, именно с 1772 года, уже были напечатаны все вышепоименованные книги и с тех пор повторяются в изданиях Св. Синода без всяких значительных перемен. Таким образом, мы имеем то, чем не может похвалиться ни один из европейских народов: священное песнопение в том самом виде, в каком употребляли его наши предки по крайней мере за 700 лет.

Всякий русский, а тем более занимающийся православным пением, должен вполне ознакомиться с вышепоименованными пятью нотными книгами синодского издания и петь по ним точно так, как в них напечатано, не позволяя себе ни малейших изменений или отступлений, как неуместных по духовному значению сего дела, так и несообразных с высокою художественностью сих песнопений².

В этих книгах наше церковное песнопение написано в один голос, но по оставшимся древним рукописям известно, что наши предки пели хором: в три и четыре голоса (троегласие и четверогласие), то есть аккордами, или созвучиями. Рукопись Тихона Макариевского «Ключ» (второй половины XVII века) не оставляет ни малейшего сомнения о том, какие именно аккорды употреблялись в нашем древнем песнопении.

Наши предки пели *триестествогласием*, то есть, что ныне называется — совершенным трезвучием (*accord parfait*, *reiner Dreyklang*), или консонансным аккордом, состоящим единственно, сверх начального басового звука (унисона), из интервалов (считая от баса) терции, квинты и октавы в их разных положениях и обращениях. Диссонансные же интервалы (как то секунды и септимы, появившиеся в качестве составных частей аккорда лишь около 1600 года и распространившиеся в Европе едва к концу XVII века) нашими предками в гармонические сочетания не вводились, а появлялись разве случайно, в виде *переходящих нот* (*Durchgangsnoten*) и большею частию должны быть приписаны ошибкам переписчика. Господствующего в переложениях Придворной капеллы *септаккорда на доминанте* наши предки и не

слыхивали, как и ныне этих аккордов мы не слышим в неиспорченном народном пении. Употребление диссонансных аккордов для сопровождения церковного нашего напева искажает его вполне и уничтожает важное и столь не многим музыкантам доступное различие между церковными *гласами* (каковые упоминаемые в нашем богослужении глас первый, глас второй — и так далее до восьмого, — откуда выражение «степенное осмогласие»). С нарушением же древней чистоты нашего песнопения появляется характер *театральный*. Митрополит Евгений справедливо говорит: «Кажется, они хотели более удивлять слушателей консертантною симфониею, нежели трогать сердца благочестивою *словесною* мелодиею, и часто при песносложениях их церковь более походит на итальянскую оперу, нежели на дом благоговейного молитвословия ко Всевышнему...»*

Различие между истинно православным песнопением и фантазиями «слепых и неразборчивых подражателей итальянской музыке», по выражению митрополита Евгения, такое же, как, например, между нашею православною иконописью и итальянскою живописью. Сею последнею оскорбляется наше благочестивое чувство — оно оскорбляется, может быть, еще более, когда наше исконное, трезвое церковное песнопение искажается драматическим, страстным, плотняным итальянским характером, как в сопровождении (аккордах), так равно часто и в самой мелодии.

К сему должно присовокупить, что наше церковное песнопение, в том виде, как оно напечатано в помянутых изданиях Св. Синода, — сколь художественно, столь же и просто. Оно, как заметил еще А. Ф. Львов**, все сочинено «в издревле существовавшей диатонической *безбемольной и бездиезной гамме*».

Большая часть наших исконных напевов ограничивается пятью, даже четырьмя нотами, коих место (степени) определяется тем из *гласов*, к которому принадлежит песнь; такая мелодия может быть без труда пропета всяким мирянином, а не только что искусными, многоопытными певцами; все, кто бы ни был, не лишены вовсе музыкального чувства, могут легко вторить (в два или три голоса) главному певцу, ибо *триестествоглавие*, или консонансный аккорд, естественно находится в гортани человека, тогда как диссонансный (септимы, секунды) есть уже дело *хитрости искусства*. В составе наших древних церковных песнопений явно преобладает мысль, чтобы, по выражению св. Златоуста, «народ подпевал»***, что невозможно, как скоро музыка написана со множеством диезов и бемолей, и не в чисто диатонической, но хроматической гамме, место которой в театре, а не в церкви.

* См. в известном митрополита Евгения «Историческом рассуждении о богослужбном пении». СПб., 1804, с. 17, примеч. 36³.

** См. замечательное и любопытное сочинение: А. Ф. Львов. О свободном или несимметричном ритме. СПб., 1858, с. 2⁴.

*** См. «Исторический обзор песнопевцев» Филарета, архиепископа Черниговского. СПб., 1860, с. 86⁵.

Посему нельзя не желать, чтобы в наших приходских церквях пение исполнялось *в точности* по издаваемым от Св. Синода Обиходу, Ирмологию и проч., в коих песнопение доступно каждому, даже малоискусному певцу, а в школах вменено было бы учителям пения в обязанность знакомить учеников с *церковным нотописанием*, принятым в сих изданиях и с которым можно легко освоиться в течение нескольких уроков. Если наше благоговейное чувство оскорбляется иногда нестройным пением клироса, то единственно потому, что миряне селятся, учась по регентской скрипочке, как попугаи, выпевать разные хроматические сочетания звуков и диссонансные аккорды, — невозможные в исполнении без долговременной специальной практики и внесенные в церковную музыку вопреки исторической и художественной истине*. Имеем ли мы право обвинять западные церкви, где без дальних околичностей употребляются пиесы прямо из опер, когда допускаем у себя сочинения, и даже хуже — переложения, составленные в системе той же оперной музыки? В таком деле опасен первый шаг; благодаря подражаниям наших певцов итальянской музыке, искажается не только голос их самих, но равно и слух той публики, для которой пение, в точности по синодскому Обиходу и сообразно правилам наших древних дидакалов, Александра Мезенца и Тихона Макариевского, было бы новостью и которая в церковном пении ищет оперной сладости. Наше церковное исконное песнопение требует тщательного, честного изучения его по основным источникам, а отнюдь не исправления на итальянский лад, ибо, скажем словами Александра Мезенца: «Непщевание [о сем многочастном и тайнозамкненном знамени и лицах] от неискусства, сиречь от ненаучения и крайнего невежества бывает. И ныне неции, возникшии от новейших песносникателей, *круподушствующе* (малодушие, мелкодущие) и блазнящеся о сем, кроме учения (без учения) [уповающе на свое суетие, не приемше в сем знамени и в лицах меры и совершенного познания, предвзимающесе мыслию,] мнят сие старославно-русское [в тайносокровенноличном знамени] пение преводити в органо-гласнотное и исправляти добре. Вем по истине, еже без науки превести и исправити никакоже возможно»⁷. Стараться спасти себя от такого *круподушствия* обязаны все мы, русские, ибо наше исконное песнопение есть наша святыня во всех смыслах.

Комментарии

Первая публикация — в московской газете «День», 1864, № 4 (25 января). Перепечатка — в журнале «Домашняя беседа», 1866, № 26, под названием «Пение в приходских церквях».

* Скрипка или другой инструмент (кроме камертона) в руках регента церковного есть явная у нас неелепость, — ибо в нашу церковь никакой инструмент не допускается; как же могут петь удовлетворительно люди, приученные в классе к пособию скрипки? Это немислимо!⁶

1. О высоком достоинстве синодальных изданий на квадратной ноте Одоевский неоднократно говорит в своих статьях, например в статье «Бесплатный класс...»: «Как трудно образуются у нас приходские хоры и как поют они наши высокохудожественные песнопения, которым ни у одного народа нет ничего подобного (я разумею здесь наши подлинные песнопения в том точно виде, как они напечатаны в Обиходе, Ирмологии, Октоихе синодального издания — а не искажения этих напевов, носящие название *переложений* того или иного господина), сколько талантов погибает у нас оттого, что не могут преодолеть трудностей, встречающих каждого начинающего учиться музыке...» (День, 1864, № 46).

2. Подобное утверждение, вполне разделяемое и Д. В. Разумовским, легло также в основу первоначального проекта программы Общества любителей церковного пения, составленной В. Н. Кашперовым (см. в соответствующем разделе). Впоследствии эта точка зрения была справедливо подвергнута пересмотру, не отрицающему, однако, основополагающего значения нотных книг синодального издания.

3. Точное название работы *митрополита Евгения (Болховитинова)* — «Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужбном пении, и особенно о пении Российския Церкви с нужными примечаниями на оно...». Цитируемый фрагмент (примечание 36 на с. 16—17) имеет следующее продолжение: «Вольность слепых и неразборчивых подражателей италийской музыки простерлась потом до того, что они начали было вводить в церковное богослужение и нецерковные песни, но великий монарх Павел I, истинный и ревностный хранитель благочестия, запретил то высочайшим указом от мая 10-го дня 1797 года».

4. «Основанием им [древним роспевам] служит *диатоническая система* древних церковных или средневековых тонов, и потому мы не находим в них ни дизезов, ни бемолей (кроме бемоля у *si*, встречающегося редко)» (Львов А. Ф. О свободном или несимметричном ритме. СПб., 1858, с. 2).

5. «Отцы устави, чтобы народ подпевал сильный стих, заключающий в себе великий догмат. (...) Еще в постановлениях апостольских сказано: “народ подпевает” последние стихи...» — цитата из Иоанна Златоуста по кн.: *Филарет (Гумилевский)*, архиепископ Черниговский и Нежинский. Исторический обзор песнопевцев и песнопения Греческой церкви. СПб., 1860, с. 86.

6. Этой теме посвящено письмо Одоевского к А. Ф. Львову от 12 марта 1860 года, где говорится, в частности, по поводу пения Придворной капеллы: «Для *скорого* образования официального пения — разумеется, скрипка необходима, — но настолько же она вредна для настоящей верности голоса; ученик приучается не сам выговаривать музыку, но копирует ее со скрипки; привычка прислушиваться к скрипке имеет следствием то, что ученик в хоре сбивается на ноту других поющих голосов. Настоящая фундаментальная метода та, где не употребляется никакого другого инструмента кроме камертона...» (Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие, с. 513).

7. Цитата из Азбуки Александра Мезенца сверена и дополнена по изданию: *Смоленский С. В.* Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Казань, 1888, с. 7.

Мнение кн. В. Ф. Одоевского
по вопросам, возбужденным министром народного
просвещения по делу о церковном пении
(19 февраля 1866 года)

I. О свидетельствах на право обучения церковному пению
в народных школах

Вопрос — принадлежит ли единственно Капелле право образовывать учителей церковного пения и могут ли учить сему пению лица, не получившие аттестата из Капеллы, — разрешается буквою и разумом высочайших повелений, помещенных в указе Св. Синода от 26 мая 1850 года, где говорится лишь об *епархиальных и полковых регентах*; это выражение ясно указывает на то, что здесь имелись в виду регенты *многочисленных хоров*, а не учителя народных школ, где было бы немыслимо даже и предполагать обучение *хорально-многоголосной* музыке (доступной лишь специальным музыкальным училищам), а где возможно учить пению молитв лишь *в один голос* и постоянно в диатонической гамме, как они написаны в нотных книгах, издаваемых от Синода; это церковное пение потому и называется *простым*, в отличие от *многоголосного, партесного, хроматического*.

В настоящем случае нельзя, хоть в кратких словах, не коснуться технической стороны предмета, дабы разъяснить смешение понятий, от которого происходит большая часть недоразумений и затруднений во всем этом деле.

Церковное пение почитают за одно и то же с *музыкою вообще*. В этом большое заблуждение.

Обучение церковному пению есть часть музыкальной науки, но часть отдельная, имеющая весьма мало общего с остальными частями сей науки; обучение церковному пению относится к музыке как простая *грамотность* к *декламации* или к *литературе*.

Чтобы увериться в этой истине, стоит заметить, например, что:

1. В музыке 21 *нота* (не считая двойных бемолей и двойных диэзов).
2. В церковном пении всего 7, и даже точнее: 4 (то есть тетрахорд, везде одинаково повторяющийся).
3. В музыке более *семи октав*; в церковном пении только *три*.
4. В музыке наиболее употребительных аккордов считается до 69; в церковном пении только *два* аккорда в трех видах.

5. В музыке более *шести* ключей; в нашем церковном пении *один* ключ, редко два ключа.
6. Музыкант непременно должен уметь играть хоть на каком-либо инструменте; для церковного пения этого рода знание не нужно, а иногда даже вредно.

Отсюда явствует, что от учителя *настоящего церковного пения* вовсе не следует требовать того, чего требуется от учителя музыки, ибо области того и другого весьма различны, не только по *нотописанию*, но и по существу, — различны до того, что и хороший музыкант, но незнакомый с *наукою нашего церковного пения* долго не приучится ограничиваться ее немногими элементами, которые между тем вполне достаточны для изображения высокохудожественных мелодических и гармонических сочетаний в наших церковных напевах.

В музыке есть *паузы, маленькие ноты (appoggiatura), трели, форшлаги*; в нашем церковном пении нет даже знаков для изображения пауз, апподжиатур и т. п.

В музыке словесный период подчинен музыкальному или, по крайней мере, согласован с последним; в нашем церковном пении музыкальная мелодия вполне подчинена словесному периоду, и *остановки* (деление на периоды) производятся не по требованиям музыкальным, а *по смыслу речи*.

Церковные напевы в том виде, как они изображены в синодских изданиях, редко переходят за пределы пяти всегда диатонических нот; кажется, древними сочинителями сих напевов они были так написаны именно для того, чтоб сделать их доступными всякому *обыкновенному* голосу, а не одним исключительным голосам. Напевы переходят за октаву редко, и то в так называемых *фитах* (оргельпункты, или каденцы того времени); но эти фиты — *бессловные* и могут быть выпущены без вреда главному напеву. Впрочем, в *малом знаменном роспеве* фит и вовсе нет. Напротив, в западных миссах, а также во многих наших переложениях и сочинениях, изданных от Капеллы или с ее дозволения, хроматические звуко сочетания и размеры интервалов требуют от поющего особого искусства, знания музыки и пространного голоса; исполнение сих переложений и сочинений в приходских церквях обыкновенными голосами есть просто *невозможность* и, к крайнему прискорбию, подает повод к постоянному для мирян соблазну, особливо когда к фальшивому, по трудности, пению присоединяется визгливый крик мальчиков (альтов), старающихся выпевать недостигаемые для них верхние ноты.

Кто же может и должен ныне учить пению в народных школах и что представляется всего ближе к делу и не потребует значительных издержек?

Здесь, кажется, надлежит различить две эпохи: настоящую и будущую. В *настоящее* время единственно возможные и нужные для церковного пения учителя суть *священники, диаконы и дячки* приходских церквей. Многие из сих лиц *знают церковные гласы* и их употребление превосходно, и почти все

читают свободно церковную ноту, — а эти два предмета именно и нужны и достаточны ныне для народных училищ. Выбор из сих лиц способнейшего можно предоставить благочинным, по распоряжению местных архиереев. Во всяком случае простой, но вполне ясный и доступный учебник для таких лиц, а равно и для учеников необходим.

Потребуется, конечно, некоторое вознаграждение за сего рода уроки, но оно не может сравниться с тем, что могут стоить регенты из Капеллы.

Поручение сего дела именно *духовным* лицам указывается другим, важнейшим соображением.

Слова напевов синодского издания не суть одно выражение благочестивого чувства; они, преимущественно в Ирмологии, содержат в себе часть историко-догматического учения Православной церкви, а именно события Ветхого Завета в виде *прообразований* событий Нового.

Так, *первая* песнь каждого гласа в Ирмологии указывает на переход евреев чрез Чермное море;

вторая песнь — на шествие Моисея в пустыне;

третья — на Анну, мать Самуила;

четвертая — на пророка Аввакума;

пятая — на пророка Исаию;

шестая — на пророка Иону;

седьмая — на трех отроков в печи горящей;

осьмая — на то же;

девятая — на Богоматерь и Захарию.

Отсюда явствует, что обучение церковному пению не должно быть простым заучиванием музыкальных мелодий, но должно быть *соединено с классом Закона Божиего и Священной истории* так, чтобы песнопение было не мертвою буквою, а чтобы учитель, объясняя догмат церкви или рассказывая событие из Священной истории, мог указать на воспроизведение их в молитвах, воспеваемых в церкви. Нельзя не ожидать важного религиозно-нравственного влияния на души учащихся, когда молитва, при посредстве пения удобно удерживаемая памятью, будет им напоминать и разъяснение слов ее, и ее отношение к Священному Писанию. Такое взаимодействие не останется бесследным.

Может ли такое важное дело быть вверено регентам, получившим лишь музыкальное образование? Этот вопрос сам себе отвечает...

Для *будущего* времени нужным бы казалось (посредством сношений с обер-прокурором Св. Синода) принять неукоснительные меры к усилению обучения церковному пению в *семинариях*, ибо, сколько известно, оно ныне ограничивается лишь духовными училищами, и то по учебнику невозможному*, хотя *практически* цель сего обучения и достигается.

* Печатным руководством в духовных училищах служит помещенная в начале синодского Сокращенного Обихода «Азбука начального учения простого нотного пения, содер-

За сим от желающего иметь свидетельство на звание «учителя церковно-го пения» требовать исполнения следующих восьми условий, а именно:

а) *По части церковного пения:*

1) Уметь вполне ясно и отчетливо выговаривать слова молитв по синодскому Обиходу и избегать неправильных ударений, как, например, «Господи помилуй» вместо «помилуй», «небесныя» вместо «небесныя» и т. п.; а равно наблюдать правильность остановок, означаемых в Обиходе целою нотой (такт), и уметь отличить те места, где она находится в середине предложения, от тех мест, где она служит для окончания предложения и обозначает отдел нотной строки.

2) Уметь читать, то есть *петь церковную ноту* так же легко, как читается всякая книга «с первого раза» (am Blatt, a prima vista).

3) Знать все церковные восемь гласов так, чтобы при исполнении какого-либо напева уметь, в большей части случаев, отличить первый глас от второго, второй от третьего и так далее; и независимо от того знать, в каких случаях указано церковною употреблением того или другого гласа.

4) Уметь приложить к церковному одногласному напеву нижнюю терцию и правильный для такого сопряжения бас (без неправильного последования октав или квинт) или приложить другие два голоса в пределах *совершенного трезвучия* (reiner Dreyklang), называвшегося у нас в старину «триестествогласием», и также избегать фальшивого последования квинт или октав.

б) *Собственно по музыкальной технике:*

5) Уметь записать всякий напев под диктовку, то есть по голосу поющего.

6) Знать все четыре певческих ключа так же твердо, как альтовый или скрипичный.

7) Знать и уметь показать физиологическую технику голоса, то есть приемы, как *переводить дух*, или другими словами, петь верно и громко, но не уставая.

8) При обучении отнюдь не употреблять никакого инструмента (скрипки или клавиатурного инструмента) *кроме камертона* и руководствовать учеников единственно голосом, приучив их к различению диатонических интервалов в пределах октавы.

Сии условия предложить посредством публикаций для всех и в особенности для тех из духовных училищ, где обучают пению, равно:

Классу первоначального пения Русского Музыкального общества в Москве;

жащегося на цефавтном ключе». Эта азбука составлена по существовавшей в 1700-х годах весьма сбивчивой системе *мутаций* (mutatio — mutation, nuance), где *семь* звуков выражались лишь *шестью* названиями, которые по особым затруднительным правилам переносились с одного звука на другой. Ныне эта система до того забыта, что на десять музыкантов едва ли найдется один, который бы мог объяснить странное теперь выражение «цефавтный ключ». По этому учебнику никакое преподавание невозможно.

Музыкальному училищу [Бесплатной музыкальной школе] Ломакина в Петербурге;

Придворной капелле, если она того пожелает.

Лиц, получивших такое образование, подвергать двойному экзамену, а именно:

а) По первым четырем условиям, то есть по церковному пению, в епархиальных комиссиях, предполагаемых высокопреосвященным Филаретом.

б) По пятому, шестому, седьмому и восьмому условиям — в особых комиссиях музыкальных экспертов, кои могут собираться по мере нужды и по распоряжению Министерства народного просвещения в Петербурге и в Москве.

В следствие таких экзаменов выдержавшим оные выдавать от Министерства народного просвещения свидетельства, дающие право:

а) Учить церковному пению в училищах вообще, а равно и в частных домах.

б) Управлять в приходских церквях, но под надзором священника, пением на клиросе.

Примечание. Экзамен по церковному пению при самом Министерстве народного просвещения был бы в настоящее время затруднителен. Впоследствии, когда образуется известное число получивших свидетельства учителей церковного пения, — из них самих могли бы, с приглашением духовных местных властей, образоваться (в видах упрощения дела) местные комитеты для экзамена поступающих.

II. О монополии Придворной капеллы на издание Обихода

Эта монополия, как превосходно разъяснено высокопреосвященнейшим митрополитом Московским, ни на чем не основана, кроме как на смешении понятий.

Переложения или сочинения, изданные Капеллою под различными названиями и напечатанные *итальянскою нотою*, несомненно составляют ее собственность, на правах авторской собственности — не более; но издания, напечатанные *церковными нотами*, в один голос, по благословиению Св. Синода и заключающиеся в шести книгах:

Обиходе Пространном,
Обиходе Сокращенном,
Ирмологии,
Октоихе,
Праздниках,

суть собственность Синода, и от него одного может зависеть дать или не дать дозволение кому бы то ни было *повторить сии издания* в том виде, как они напечатаны.

Но *гармонизация*, или положение на два, три, четыре или более голосов сих самых одноголосных напевов должна, кажется, быть общим достоянием

всех православных. Гармонизацию церковного Обихода можно сравнить с переложением, например, псалмов в стихи; издание Псалтыря принадлежит Синоду, но переложение псалмов в стихи никогда никому не воспрещалось. Нельзя предполагать, чтобы какая то ни было *гармонизация* могла повредить сбыту синодских изданий, ибо гармонизация всегда будет работою технической, ученою и притом дорогостоящею, так что большее число православных покупателей всегда предпочтет более достоверные и вместе дешевые издания Синода всяким другим.

III. О комиссиях для цензуры музыкальных сочинений и переложений

При мысли о цензуре *музыкальных* произведений невольно рождается вопрос: *каким способом* можно цензурировать музыку?

Музыка, какая бы она ни была, не может содержать в себе ничего предосудительного; она *не речь* и *не животись*. На каком основании цензор может запретить один ряд нот и позволить другой? На что именно укажет он в этих рядах, запрещая или позволяя?

Музыка может быть изящною или неизящною, но здесь дело вкуса, и это обстоятельство не может входить в правительственные распоряжения.

В применении к церковному пению самым ззорным делом может быть — положение слов молитвы на музыку театральную, на музыку плясовую.

К сожалению, сему не может воспрепятствовать никакая цензура, и вот тому доказательство, если ограничиться даже временем Бортнянского, не касаясь новейших сочинителей *будто бы* церковной музыки. Можно указать в операх Галуппи целые места, перенесенные его учеником Бортнянским в наше церковное песнопение. Сего мало. В Обиходе есть молитвы, воспеваемые преимущественно в заутреню Светлого Христова Воскресения, каков утренний канон Пасхи («Воскресения день» и прочее)*. Напев этих молитв в синодском Обиходе — радостный, но сохраняющий все достоинство церковного пения. В течение времени к этому напеву привился напев веселой плясовой песни, которой старинные слова «Ах Дон, ты наш Дон», а новейшие «Барыня, барыня», — и в этом виде перешел в так называемый *Круг простого церковного пения*, издавна употребляемого при высочайшем дворе, изданный в 1837 году и перенесенный ныне в четырехголосное переложение, изданное от Капеллы**¹. Это прискорбное явление ясно указывает на недействительность и даже невозможность нотной цензуры.

Нотная цензура была вызвана у нас совсем другими обстоятельствами, которые ныне забылись. Уже в царствование царя Алексея Михайловича у

* Синодского нотного Обихода (тиснения 1844 года) на обороте л. 220 и следующих [греческого роспева].

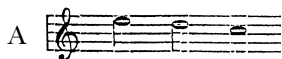
** Издание Капеллы — часть I, с. 367.

нас появляются польские певцы, внесшие к нам характер западной музыки, не столько в самые наши нотные напевы, которые тогда знали тверже нынешнего, сколько в *способ их выражения*, неизобразимый словесною речью, но понятный музыканту.

Доныне между певчими осталось польское слово для обозначения страстного или игрового выражения: *эксцелентовать* голосом; тогда же ввелся и так называемый поныне *лежащий бас* (выражение бессмысленное), позволявший верхним голосам эксцелентовать. Впоследствии, именно с царствования Елизаветы Петровны, у нас появились итальянские певцы и капельмейстеры, между прочим, Галуппи, славный тогда *преимущественно как сочинитель опер буффа**.

Господство музыки оперной отразилось тогда в Италии и на церковной музыке; сочинения Палестрины, Орlando Лассо, Галлуса (в Германии) и других серьезных церковных музыкантов стали исполняться редко и вытеснялись мало-помалу произведениями новейших сочинителей, подчинившихся влиянию оперной музыки и тем угождавших легкомысленной и сластолюбивой публике того времени. У нас это выразилось особенным образом: для исполнения церковной музыки Галуппи, Сарти, Керцелли потребовались *женские голоса*. Дворяне завели у себя хоры и, как нельзя было вводить женщин на клирос, то (что запомнят еще многие старики) дворовых девок стригли, одевали в мужское платье, и они пели в церквах. *Эксцелентование* женских голосов дошло до того, что в церквах слушатели забывались и *аплодировали*.

Такой соблазн обратил на себя наконец внимание правительства; но, кажется, тогда смешали две разные вещи: то, что происходило от *исполнения*, от особого страстного выражения, от манеры петь, — то приписали нотам, хотя должно согласиться, что новейшие церковные сочинения итальянцев и их подражателей, на которых так горько жаловался митрополит Евгений**2, давали более повода к *эксцелентованию*; но оно могло быть применено ко всякой музыке. Например, простые ноты Обихода:



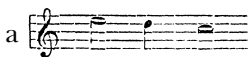
Получали совершенно чуждый им страстный оттенок, когда певец пел их так:



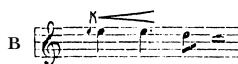
Или когда вместо:

* Bernsdorf Universal Lexikon der Tonkunst. Dresden, 1857, Bd. 2, S. 95—96.

** См. его «Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужбном пении, и особенно о пении Российския Церкви...» СПб., 1804, с. 16, примеч. 36.



певчий пел:



Ноты те же, но А и а принадлежат к церковному пению, а В и в — к театральному.

Бортнянский, хотя увлекаемый общим потоком во многих сочинениях и подчинялся тогдашнему итальянскому вкусу, но как человек православный и человек с дарованием старался удержать нашу церковную музыку от совершенного падения в итальянизм и, вероятно, в особенности воздерживал придворный хор от итальянских замашек в пении*; между тем, как человек (по преданию) весьма тонкий, он воспользовался обстоятельствами времени для подчинения себе всей церковной музыки в России.

Первый указ 14 февраля 1816 года относится единственно до лица *Бортнянского*; впоследствии право цензорования и *сочинения* уже как бы по наследству перешло от лица к званию директора Капеллы.

Но вопрос и поныне остался столь же неразрешенным, как и во время Бортнянского. Каким образом, — как заметил и высокопреосвященный Филарет, — *одному лицу* может быть вверена оценка — прилична ли та или другая музыка (гармонизация, переложение, сочинение) для употребления в церкви?

Должно при сем заметить, что если такое дело могло в прежние времена быть вверено одному лицу, по недостатку и книг о предмете, и знающих это дело людей, то такое обстоятельство не существует после ученых трудов Ундольского, Сахарова, Стасова, Разумовского и когда уже существуют действительные эксперты по сей части, между коими достаточно назвать священника Д. В. Разумовского, Н. М. Потуллова и Г. Я. Ломакина.

Но какие бы ни были эксперты, главное дело в том, что музыка на бумаге, писанная или напечатанная, до минуты своего исполнения *нема*, почти не существует, и следственно не может представлять не только ничего предосудительного, но даже и *никакой материи для цензуры*.

Цензура может для сего рода музыки начаться лишь тогда, когда ее *исполняют*.

Посему казалось бы возможным:

1) Разрешить для всех вообще печатание церковных переложений и сочинений, подвергая духовной цензуре, на общем основании, лишь *текст* слов, заимствованных из Священного Писания или из молитвенников. Наконец, относительно так называемых переложений, то есть положений на

* См. в Энциклопедическом лексиконе Плюшара статью о Бортнянском *Федора Львова*, бывшего директора Придворной капеллы³.

несколько голосов одногласного напева, содержащегося в синодском Обиходе, может быть возможна *материальная поверка*: точно ли в представленном переложении повторен *в верхнем голосе* напев, *нота в ноту*, без всяких изменений, — что может сделать не только всякий священник, но и всякий мирянин, знающий церковную ноту, более легкую, нежели круглая италийская. Но оценку *гармонизации* переложений и сочинений в археологическом, ученом и художественном отношениях можно предоставить единственно публике и журналам, которые, вероятно, будут гораздо строже к сочинениям, дозволяемым иногда Капеллою.

2) Дозволение *исполнять* в церкви то или другое духовное переложение или сочинение предоставить, согласно с мнением высокопреосвященного митрополита Московского, усмотрению епархиального начальства, по распоряжению Св. Синода, который, на основании указа 26 мая 1850 года, обязан «наблюдать за сохранением единства и древности в церковных напевах, к которым привык слух молящихся». Таким образом, без положительного распоряжения со стороны епархиального начальства, сообразно мысли высокопреосвященного Филарета, не должно исполняться в церкви никакое письменное или напечатанное переложение или сочинение, *под каким бы то ни было предлогом*.

IV. О способах очищения нашей церковной музыки от иностранных элементов и о способах сделать ее народною, русскою, своеобразною

Существует мнение, к счастью разделяемое немногими, и то мало знакомыми с нашею древностию, что будто бы наше старинное песнопение было нечто варварское, невежественное, полудикое, что наше церковное песнопение началось лишь с того времени, когда подчинилось западному влиянию, и что даже будто бы оно было одногласным, как осталось у раскольников.

Если не верят словам наших предков, присваивавших церковному пению название *сладкогласного, доброго, изрядного* (в старинном смысле этого слова), *трехгласного ангелоподобного*, то можно указать на любопытное свидетельство Гербиния — иностранца, бывшего в Киеве в половине XVII века*. «Греко-россияне, — говорит он, — святее и изящнее славят Бога, чем римские католики. Псалмы и другие священные гимны, где слышны дискант, альт, тенор и бас в приятнейшей и явственной гармонии, поются в их церквах на их языке и по правилам искусства ежедневно. У них простой народ понимает то, что священник поет или говорит на природном славянском языке. Все миряне, соединяясь со священником, поют так гармонически и

* *Johannes Herbinius*. Название книги весьма длинно; оно начинается словами «Religiosae Kijovienses Cryptae...» Jena, 1675, p. 153, 154. Издание довольно редкое.

благоговейно, что, слушая их, я пришел в упоение (экстаз) и думал, что я в Иерусалиме, присутствую духу и образу первоначальных христианских церквей, и прославляя Сына Божия, я прослезился под влиянием простого русского богослужения и воскликнул со св. Амвросием и Августиним: “Полны небо и земля величием славы Твоя!..”»

При книге своей Гербиний приложил и ноты, употреблявшиеся тогда в русских церквях *на пяти линейках* со словами: «Слава Тебе, Боже наш». Начертание нот *такое же*, как в синодских изданиях.

Следственно, наше церковное пение в половине XVII века было не только не диким, но гармоническим, ученым, четырехголосным и писанным на пяти линейках.

Что случилось с этим исконным нашим гармонизованным пением? Оно не сохранилось и в самом Киеве. Кажется, наше древнее пение разделило участь западного, которое, все более и более сближаясь с музыкою оперною и балетною, дошло до того, что в Италии во время возношения даров играют арии из Россиниева «*Barbieri*» [«Севильского цирюльника»], и недавно в Париже издали (вероятно, в насмешку) «*Terpsichore pieuse*», то есть танцы, составленные из *мисс* новейших сочинителей. Мы, к прискорбию, идем к тому же, и идем быстрыми шагами; в новейших сочинениях, назначенных для церкви, можно на каждом шагу встретить и марши, и полонезы, и менуэты, и немецкие (медленные) вальсы.

Во Франции, Бельгии, Германии ученые и благочестивые люди сильно взволнованы этим бедственным направлением церковной музыки. Они стараются удержать этот поток ученою разработкою напевов и *невм* (западные крюки), и всего более — возобновлением памятников древнего западного пения, издающихся ныне во множестве не только со тщанием, но и с великолепием*.

У нас разработка памятников древнего песнопения и издание самых памятников останавливались донныне наиболее цензурными препятствиями, монополиею и неприкосновенностию Капеллы. Ученых исследований по сей части у нас мало, памятника не издано ни одного; опыты древней гармонизации Капеллою и ныне не допускаются.

Мы имеем для соблюдения своеобразности нашей церковной музыки единственное неоцененное сокровище — вышеупомянутые пять церковных книг, издаваемых от Синода с 1772 года. Недавнее открытие древних наших рукописей о музыке указало на всю важность этого издания и установило последовательную связь между большею частию напевов синодского издания и древнейшею эпохою нашей истории.

* Куссемакер, Клеман, Нидермейер, д'Ортиг, Ламбильот, Лафаж, Вимон, Винтерфельд и многие другие, коих издания образуют уже целую огромную литературу западного церковного пения.

Ирмологий синодского издания оказывается почти тождественным с рукописными, так называемыми *двойными* Ирмологиями половины XVII века, где соединены крюковые знаки с линейными нотами (вероятно, для учебного употребления), так что чтение крюков, особенно при пособии «Ключа Тихона Макарьевского», ученого дидаскала 1690—1710-х годов, сделалось для многих весьма доступным.

Известно, что в царствование царя Алексея Михайловича было два собрания *дидаскалов* — светских и духовных — для проверки пения, написанного крюками, и эти лица в усердной работе, как свидетельствует современная патриарху Иоакиму рукопись Александра Мезенца, справлялись с харатейными списками «за 400 лет и вящще», что ведет к XII веку.

Вышеупомянутые двойные Ирмологии и Стихирари, в свою очередь, тождественны (сколько донныне открыто изысканиями) с чисто крюковыми Ирмологиями и Стихирарями той же эпохи, находящимися в рукописях неизвестных учеников Шайдурова (изобретателя помет), а равно в рукописях Александра Мезенца и монаха Тихона Макарьевского, работавших во времена и, вероятно, перед глазами патриархов Адриана, Иоакима и даже Никона, ко времени которого восходят двойные Ирмологии и Стихирари.

Следственно, и исторические наведения и предание Церкви утверждают за нотными изданиями (с 1772 года повторяемыми, к величайшему счастью, без перемен) непогрешимую и святую старину; следственно, здесь то основание, к которому ныне *единственно* должно обращаться для сохранения нашего церковного пения в его исконном, самобытном виде, — тем более что сии напевы сохранились и в слухе народном, несмотря на то, что они с каждым днем все более и более вытесняются — с одной стороны, пением раскольников, потерявших большею частию значение крюков, с другой — разными переложениями, где напевы воспроизведены неточно и обезображены несвойственною им новейшею западною гармониею и чуждыми диатонической гамме наших напевов хроматическими сочетаниями.

Эта сторона нашего духовного художества долго была совершенно забыта. Древние рукописи о нашей музыке были не только недоступны, но и неизвестны; для крюков не было типографического шрифта, и они считались нужными лишь для употребления раскольников*. Незнание дела простиралось до того, что сочинитель книжки «О пении в России», как кажется, собиравший тщательно возможные тогда (в 1834 году) данные, недоумевает даже, что такое *осьмогласие* (то есть то, на чем основано все наше церковное пение) — *восемь ли разных мелодий* или пение, *осьмью гласами производимое*⁴.

Более ясные понятия о нашей древней музыке появились весьма недавно; некоторые немногие данные по сей части не восходят далее 1846 года и

* См. книжку «О пении в России» сочинения *Федора Львова*, бывшего директора Капеллы. СПб., 1834, с. 21.

встречаются в чисто исторических разысканиях Ундольского (не-музыканта), в отрывках, даже недостаточно списанных, собранных Сахаровым (также не-музыкантом).

Настоящая технико-историческая разработка крюковых источников началась с 1863—1864 года в высшей степени замечательных статьях священника Д. В. Разумовского*; настоящая *техническая* обработка песнопения началась в те же годы, в четырехгласных положениях (дольные не дозволяемых к печатанию Капеллою) Н. М. Потулова, отличного знатока наших древних напевов.

Способ изображения крюковых знаков *типографическим* набором изобретен лишь в конце прошлого года и требует новых трудов — и археологических, и палеографических, и чисто технико-музыкальных.

В таком виде дело не может привести ни к какой правительственной мере. Все, что может сделать правительство в настоящее время, это — содействовать по возможности изданию древних музыкальных памятников, в той мере как оно содействует изданию древних памятников по другим частям, а главное — *не препятствовать* спокойной разработке предмета; дать труженикам этого дела возможность представлять на суд ученого мира различные опыты по сей части, не стесняя печатание сих опытов какою бы то ни было цензурою, в особенности цензурою Капеллы, которой издания идут совершенно по другой дороге и суть произведения, основанные на западной теории, а не на нашей исконной. Кто находится на истинном пути — это дело ученой критики, для которой необходим *фростор*.

Нет ни малейшего повода предполагать, что технико-исторические разыскания и опыты гармонизаций, для уразумения которых нужен порядочный запас весьма разнообразных археологических и технических сведений, могут иметь какое-либо вредное влияние в каком бы то ни было отношении. Какая может быть связь между *немым*, напечатанным экземпляром и церковным *исполнением* во всеуслышание?

Благочестивое *исполнение* в церквах ограждается вполне нотными изданиями Синода; единственно возможная в настоящую минуту мера — просто держаться синодского Обихода, охраняя верность его перепечатывания, то есть сообразно с первым его (1772 года) изданием, предоставляя выбор *гармонизаций*, или *переложений* усмотрению епархиального начальства, сообразно со степенью знаний и голосами поющих и не поставляя в обязанность церковным хорам петь единственно по переложениям или сочинениям директоров Капеллы, может быть, и превосходным, но большею частию рассчитанным на эффект, производимый огромной массой певчих с отличными, исключительными голосами и музыкально образованных.

* В Известиях Археологического общества, в Чтениях Московского Общества любителей духовного просвещения и других изданиях.

Когда важнейшие спорные вопросы по сему делу пройдут чрез горнило критики и будут рассмотрены *гласно* общими трудами людей, занимающихся сею частию, тогда от усмотрения духовной власти будет зависеть привести в обязательное исполнение то, что окажется достойным.

Комментарии

Об истории публикуемого текста подробно говорится во вступлении к разделу. Судя по архивным материалам, при подаче своего «Мнения» в Министерство народного просвещения Одоевский присоединил к нему приложение, состоявшее из нескольких фотографических снимков и ряда нотных примеров. Описание этого приложения сохранилось в архиве Д. В. Разумовского (РГБ, ф. 380, № 16/9): использовались снимки с рукописей «двойного» (то есть двознаменного) Ирмология XVII века из собрания Одоевского, Ирмология середины XVII века, по преданию принадлежавшего патриарху Никону, а также принадлежавшего Разумовскому списка «Ключа» Тихона Макарьевского. Эти материалы сопоставлялись с соответствующими песнопениями по синодальным изданиям на квадратной ноте и с гармонизациями Капеллы. Целью подобных «сличений» было доказать, во-первых, что синодальные издания точно следуют за рукописными текстами XVII века, а во-вторых, что гармонизации Капеллы искажают древние напевы (сравнительный свод переложений с роспевами был составлен Н. М. Потуловым).

1. Одоевский имеет в виду следующее изложение Пасхального канона:

The image shows a musical score for the Paschal Canon. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in G major, and the bottom staff is a basso continuo line in G major. The lyrics are: "Воскресе-ния день, просвети.мся. людие, Пасха, Господня Пасха". The music is written in a style characteristic of the 17th-century Russian church chant tradition, with a simple harmonic structure.

2. Указываемый Одоевским фрагмент о «слепых и неразборчивых подражателях италийской музыки» находится на с. 17.

3. «...Церковное пение при высочайшем дворе тогда украшалось разными более концертными убранствами, нежели молитвенным выражением. Это произвели иностранные капельмейстеры, которых призывали ко двору для театра, именно: Керцелли, Галуши, Сарти и проч. Хотя тогдашний придворный хор сильно выражал их искусственные красоты и гласностию обращал на себя внимание, но между тем Бортнянский чувствовал, что наше церковное пение клонилось к западу и постепенно удалялось от высокой простоты сердечной. (...) Бортнянский должен был отклонить

слушателей от витиеватых украшений, какими иностранные артисты одевали нашу церковную музыку, чудесные очарования слуха заменить одним наслаждением сердечным, и следовательно, вместо пышной роскоши концертной усладить сердца и возбуждать чувство простым и чистым пением» — *Львов Федор*. Бортнянский // Энциклопедический лексикон (Плюшара), т. 6. СПб., 1836, с. 423.

4. Ф. П. Львов в книге «О пении в России» оспаривает некоторые положения митрополита Евгения. В частности, он не согласен с тем, что существующие «гласы сии суть не что иное, как восемь разных простых и кратких мелодий». Он считает, что подлинное, полученное из Византии «изрядное осьмогласие» до нас не дошло, что «демественное осьмигласное пение» было «на восемь голосов написано» (как удвоение стандартной четырехголосной гармонии), что появление русской крюковой грамоты «еще более исказило обезображенное уже и без того», как следствие татаро-монгольского ига, «наше священное пение». При этом Львов полагает все же, что «остаток древнего греческого напева» сохранен в синодальных изданиях на квадратной ноте.

Филарет, митрополит Московский

О нотном церковном пении в начальных народных училищах и о правах Придворной капеллы в отношении к оному

Предлежат рассмотрению три вопроса: 1) кто и по какому праву может быть учителем? 2) какое должно быть пение? 3) кому на сие пение принадлежит право собственности?

I

К разрешению первого вопроса г-н директор Придворной капеллы полагает в основание высочайшее повеление: право обучать пению в церквях простому напеву, нотной музыке и сочинять новую имеет только тот, кто выдержал в Капелле экзамен и получил высочайше утвержденный аттестат от Придворной капеллы.

В докладе г-на министра народного просвещения доказано, что это в приложении к начальным народным училищам невозможно. По сему правилу для тысяч училищ тысячам бедных искателей учительских мест, в том числе, например, из Сибири, из Астрахани, надлежало бы идти в Придворную капеллу для получения аттестата, если достойны, а если окажутся недостойными, то еще для обучения.

Так же невозможно приложение означенного правила к духовному ведомству. По сему правилу без аттестата от Придворной капеллы причетники не имели бы права обучать своих детей простому напеву «Господи помилуй» и проч.

По милости Божией дело в церквях происходит гораздо проще. Из причта более сведущий в пении, сверх детей причта, приглашает к клиросу охотников из грамотных прихожан, и если есть заведенное священником при церкви училище, приглашает способных учеников, показывает им напев, поется с ними, потом поют в церкви; священник наблюдает, чтобы не было отступления от предания и приличия; и — прихожане довольны, отцы поющих детей радуются. Полезно ли стеснять сию свободу, а особенно во дни свободные?

Для сельского учителя нотного церковного пения не нужно большой музыкальной учености. Довольно, если он имеет начальные понятия о пении,

умеет стройно петь по нотам и по навыку и может передать сие умение другим, особенно если будет дано учебное руководство.

Сие ведет к заключениям, которые уже сделаны в докладе г-на министра:

1) право учить нотному церковному пению имеют все священно- и церковнослужители, окончившие курс в духовных семинариях или в учительских семинариях;

2) прочие лица на право такого обучения получают свидетельство от духовной семинарии.

Для большего удобства не излишне присовокупить:

3) для училищ в уездах право давать означенное свидетельство епархиальный архиерей может предоставить сведущим членам духовных правлений или благочинным.

Наконец, здесь невольно встречается сопредельный настоящему делу вопрос: тогда как испытания в познаниях производятся и даются соответственные права во всех учебных заведениях по коллегиальному совещанию, например, в университетах — факультетскому, сообразно ли, что испытание в знании церковного пения производится и дается аттестат по рассуждению одного лица, одного в целой России, и притом светского, естественно обладающего знанием и вкусом более светского, нежели церковного пения?

II

Что г-н директор Придворной капеллы нашел нужным объявить *Обиход нотного церковного пения собственностию Капеллы*, сие объяснить можно не иначе как опасением, что сею собственностию воспользуется постороннее ведомство, то есть что Обиход взят будет в употребление начальными народными училищами. Но ученикам сих училищ неудобно изучать два нотных тома, и цена сих томов была бы для них обременительна.

Для сих училищ нужно:

1) краткое учебное руководство к нотному пению,

2) Сокращенный Обиход, заключающий в себе необходимейшие и употребительнейшие песнопения из всенощной, литургии и некоторые для особых случаев нужные церковные песнопения.

Сей малый Обиход можно составить извлеченный из большого Обихода Придворной капеллы, и сия, конечно, согласится принести сию малую жертву общей пользе, тем удобнее, что это не повредит ее большому Обиходу.

Придворное пение имеет свое признанное достоинство и свою славу. Однако любящий и знающий древнее церковное пение может осмелиться сказать, что некоторые части придворного пения сохранили близость к духу и характеру древнего церковного пения, а некоторые от прелазгателей потерпели изменение не к лучшему. Православный же народ по преданию и по инстинкту сочувствует древнему церковному пению, которое прямо располагает к благоговению и умилению и не развлекает приятностию хитрого

искусства; и он идет искать таких впечатлений в монастырях. Посему, при составлении Сокращенного Обихода для начальных народных училищ, полезно было бы придерживаться древнего духа церковного пения, за которым можно следить в синодальных нотных книгах, а иногда и в сохранившихся местно напевах прежнего времени.

Против сего Придворная капелла говорит, что ее Обиход *не может никем быть изменяем*. Но такого запрещения не видно ни в законах, ни в указах Св. Синода. Слово *никем* означало бы, что и Св. Синод не может переменить Обиход Придворной капеллы, то есть какой-нибудь части его напева. Должно надеяться, что она не будет настоять на присвоении себе такой высоты полномочия.

Впрочем, детей в начальных народных училищах более надобно учить тому, что поется в церкви по наслышке. Это необходимее, употребительнее, легче; это способнее возбудить в детях особенную любовь к церковному пению, нежели нотная работа; наконец, это не требует денег и безопасно от спора о неприкосновенности и неизменной собственности.

III

Но вопрос о собственности Обихода уже возбужден. Не должно прейти его молчанием. В доказательство права собственности г-н директор Придворной капеллы представляет то, что на экземпляре Обихода, высочайше утвержденного для издания, Обиход сей бывшим министром императорского двора князем Волконским подписан *с добавлением на нем слов: собственность Капеллы*. Сия надпись, по всей вероятности, имеет то значение, что на сей Обиход, составленный в Придворной капелле по обязанности службы, никто из трудившихся не должен иметь притязания как на личную собственность. Но при точном рассмотрении сей собственности можно усмотреть, что она принадлежит не одной Капелле. Как переведенная книга заключает в себе две собственности: 1) оригинал, собственность сочинителя и 2) перевод, собственность переводчика, так рассматриваемый Обиход содержит в себе две собственности: 1) оригинал, древний церковный напев, принадлежащий церкви под главным ведением Св. Синода, и 2) перевод, переложение церковного напева на четыре голоса, с сокращением и изменением в некоторых частях. Если Придворная капелла безмездно пользуется оригиналом напевов, принадлежащим Св. Синоду, то не будет несправедливо, чтобы Св. Синод воспользовался частью собственности Капеллы, то есть извлечением из Обихода некоторых статей для употребления в начальных народных училищах, есть ли сие нужным окажется.

Есть и другое, противоположное мнение о церковном Обиходе и церковном напеве, что это есть *собственность всего православного русского народа, подобно как, например, молитва «Отче наш»*. Нельзя признать верным сего мнения.

Сравнение церковного пения с молитвою Господней не точно. Молитва Господня есть собственность Господа нашего Иисуса Христа, которую Он дал в употребление миру, но не просто, а под охранительным наблюдением служителей церкви; и есть ли бы всякий по мнимому праву, по произволу стал печатать молитву Господню и избыток экземпляров употреблять на обертки продаваемых вещей, Св. Синод просил бы высочайшую власть запретить сие оскорбление святыхи сообразно со словом Господним *«не мейте бисер пред свиньями»*.

Собственность составляется собственным трудом или принятием от другого по праву или по уступке. Русский народ не произвел церковного пения своим трудом и ни от кого не получил на оное права или уступки.

Церковное пение своим трудом произвела первенствующая церковь и Греческая церковь последующих веков; Российская церковь заимствовала оное от греческой, в дополнение к тому своим трудом образовала некоторые напевы; для охранения древнего пения заключила его в ноты, сперва крюковые, а потом в более ясные линейные знаки, и учит народ употреблению и сохранению сего пения. Нужно ли более, чтобы признать за нею право собственности на сие пение?

Есть ли отнять у нее сие право и отдать церковное пение в совершенно произвольное употребление народа (так как собственностью всякий может располагать по произволу), то легко могло бы случиться, что мирской вкус пения вторгся бы в церкви, возобладав в них и ввел напевы, недостойные святыхи. Это уже видим в Западной церкви, где театральная музыка употребляется в церквях при богослужении, как будто распорядители церковные приняли на себя должность искусителей, чтобы мысли пришедших молиться увлекать из церкви в театр.

Впрочем, да не будет сомнения, что благочестивая и благоверная власть не престанет охранять охранительные права Православной церкви.

IV

Об охранительном наблюдении над церковно-музыкальными сочинениями и переложениями произнесено мнение: учредить при ведомстве Св. Синода особую комиссию из лиц известных своими познаниями, которая решала бы вопросы коллегиально, причем директор Капеллы мог бы быть членом этой комиссии.

Может быть, настоящие соображения почтены были бы не конченными, есть ли бы не коснуться и сего предположения.

Предполагаемая комиссия, одна для всей России, удобна ли и достаточна ли?

Новый в церковной жизни Петербург представит ли довольно людей, имеющих знание, опыт и искус в церковной музыке более древней?

Не с большею ли надеждою можно таких искать в епархиях более древних, в которых более сохранилось привязанности к древлецерковному, которыми не так решительно возобладал новый вкус?

Из сих мыслей могут быть выведены следующие предположения:

1. Учредить наблюдательные над церковным пением и цензурные комиссии в Петербурге при Св. Синоде, в Москве и Киеве при епархиальных архиереях.

2. В составе сей комиссии могут быть вместе с духовными светские лица, сведущие в музыке вообще и особенно расположенные к церковной.

3. Преложения песнопений из церковного Октоиха и Обихода на два, три и четыре голоса каждая из комиссий может одобрять к употреблению, с утверждения епархиального архиерея.

4. Оригинальные церковно-музыкальные сочинения могут поступать во все комиссии, но московская и киевская достойные одобрения сочинения не сами назначают к употреблению, а представляют на рассмотрение в петербургскую комиссию, в которой присутствует директор Придворной капеллы, и на окончательное решение Св. Синода.

5. Есть ли епархиальное начальство усмотрит в употреблении церковно-музыкальное сочинение или преложение неодобренное, то подвергает оное рассмотрению комиссии, остановив употребление.

6. Но такому пересмотру не подвергаются преложения и напевы издавна местно употребляемые с общественным одобрением. Таково, например, пение киевское; таковы употребляемые в Москве преложения ирмосов Богоявления и Сретения Господня, еще в прошедшем столетии бывшие в церковном употреблении с одобрения блаженныя памяти митрополита Платона.

Комментарии

«Мнение» митрополита Филарета впервые было напечатано в книге Н. В. Сушкова «Записки о жизни и времени митрополита Филарета» (М., 1868. Приложения, с. 61—65), а затем включено в третий том «Собрания мнений и отзывов высокопреосвященного Филарета, митрополита Московского» в пяти томах (третий том — СПб., 1885). Оно приложено к письму митрополита на имя обер-прокурора Св. Синода графа Д. А. Толстого от 24 января 1866 года:

Сиятельнейший граф, милостивый государь.

Государь великий князь Константин Николаевич, в качестве председателя комитета о введении в народные школы церковного пения и о правах Придворной певческой капеллы, требовал по сему предмету моего мнения; и я представил оное его императорскому высочеству.

Думаю, что сим я не погрешил против указа Св. Синода 10 дня текущего месяца и года, но также полагаю сообразным с силою сего указа, чтобы список с означенного моего мнения доведен был до сведения вашего сиятельства, что теперь и исполняю.

Призывая вам благословение Божие, с совершенным почтением и преданностию имею честь быть вашего сиятельства покорнейший слуга Филарет, митрополит Московский (с. 823).

21 марта того же года Д. А. Толстой известил митрополита о том, что государь рассмотрел и утвердил журнал Комиссии по обучению церковному пению и распорядился об учреждении специального комитета по составлению учебника церковного пения и новых переложений. Копия журнала от 10 марта была также направлена в Москву. Из этого текста следует, что все предложения, содержащиеся в первой части «Мнения» митрополита, были приняты в его же формулировках. Журнал подтвердил также, что «правило об экзамене и аттестате от Придворной капеллы касается только регентов епархиальных и полковых хоров и правильно образованных хоров военно-учебных заведений и женских институтов, а отнюдь не учителей народных школ» (с. 865). Что же касается высказанных членами комиссии предложений по составлению нового учебника и новых переложений с синодальных книг на квадратной ноте, то полезным было сочтено учредить специальный комитет на следующих основаниях:

1. Чтобы председатель и несколько членов были назначены по особому высочайшему повелению.
2. Чтобы Св. Синод назначил от себя трех членов из духовных или светских лиц по его усмотрению.
3. Чтобы директор Придворной певческой капеллы был непременно членом этого комитета.
4. Комитету сему предоставить составление избранным им способом учебника церковного пения для народных школ и необходимых переложений [из] изданных Св. Синодом Обихода, Октоиха, Ирмология и Праздников.
5. При сем предоставить комитету приглашать к участию в своих занятиях, а равно и в заседания свои также лиц, хотя и не состоящих членами оного, но могущих быть ему полезными своими познаниями (там же).

27 марта Д. А. Толстой запросил митрополита Московского о том, кого из духовного ведомства можно было бы назначить в новый комитет, на что получил ответ от 2 апреля:

Из московского духовенства особенно сведущие в древнем церковном пении суть:

Георгиевской, что на Всполье, церкви священник Димитрий Разумовский и Троицкой, что на Арбате, протоиерей Ипполит Богословский.

Сведения первого в сем предмете обширнее и разнообразнее. А который из них более может оказать успеха в предстоящем деле церковного пения, определить не могу по неимению в виду опыта. Из петербургского духовенства ни о ком сведений сего рода не имею (с. 866).

Предложенные митрополитом лица были утверждены Св. Синодом, и в комиссию вместе с Д. В. Разумовским вошел известный московский знаток пения протоиерей И. М. Богословский-Платонов.

Н. Ф. Глебов

Несколько слов об изучении церковного пения в духовных училищах

Пение составляет одну из существенных частей нашего богослужения, как общественного, так и домашнего.

Православная церковь всегда признавала высокое значение пения в молитвенных собраниях, — а потому постоянно заботилась о его стройности, правильности и одушевленности. Кому не известны труды по этой части св. Иоанна Златоустого, Ефрема Сирина, Иоанна Дамаскина, Козмы Маюмского, Иосифа Песнописца — в церкви Греческой, и в нашей Русской — св. Владимира Равноапостольного, патриарха Никона и др.

И ныне Св. Синод и епархиальное начальство обращают внимание на наше богослужбное пение. В видах улучшения его по городам и в сельских церквях духовное правительство в 1859 году поручило семинарским управлениям наблюдать, чтобы воспитанники духовно-учебных заведений во время богослужения читали и пели на клиросах.

Тем не менее наше церковное пение находится в весьма незавидном положении не только в сельских, но и в городских, даже столичных церквях. Автору пришлось быть по крайней мере в двенадцати русских губерниях, и везде — по городам и по селам — он встречал далеко не изящное церковное пение. Исключение составляют лишь архиерейские, семинарские и, отчасти, монастырские хоры; смотришь, иная церковь по наружности весьма красивая;ходишь внутрь ее — стены отделаны под мрамор, иконостас облит золотом, облачения роскошные; начинается литургия — настоятель храма произносит славословие неискусным голосом, диакон необыкновенно кричит, певцы нестройно тянут священную песнь — словом, пение стоит в совершенном разладе со всей обстановкой храма. Иной причетник лет двадцать отправляет свою должность и, несмотря на это, ни голоса не выработал, ни напева хорошенько не узнал, ни вкуса в пении не приобрел никакого. Неудивительно, что верующие нередко стоят в церкви Божией с довольно холодными религиозными чувствами. Все наши литургийные песнопения исполнены чрезвычайной силы и жизни, самого глубокого молит-

венного чувства, самого высокого священного хваления, — но и они слабо действуют на душу от нескладного причетнического напева.

Мы думаем, что улучшить наше церковное пение повсюду не так трудно, как это представляется при первом взгляде на дело. Само собою разумеется, что дело улучшения церковного пения нужно начать не с теперешних церковных певцов и причетников, а с воспитанников духовных училищ и семинарий.

Пение в наших духовно-учебных заведениях в новейшее время значительно упало. Старые священники говорят, что в их время больше обращалось внимание на обучение духовных мальчиков пению, нежели ныне, и что нотное школьное образование прежде производилось лучше, нежели теперь. И это совершенно справедливо. Вспомним, как смотрел на эту часть духовной школы Духовный регламент: «Добре, — читаем в 20-м пункте его отдела о семинарии, — в великие праздники быть при столе семинаристов гласом мусикийских инструментов, — и сие нетрудно: ибо первого токмо нанять мейстера, а от него наученные охотные семинаристы должны будут и других научить на свое место туне». Взгляд совершенно прямой и свободный. Не только пение, даже музыка считается здесь существенно полезною для учеников семинарии. Действительно, в старинных семинариях музыке давалось большое значение; музыкальные органы были во всех них, — чему доказательством служит, между прочим, доселе сохранившийся при Вифанской семинарии орган. В Рязанской семинарии при преосвященном Симоне был даже целый оркестр, который вместе с архиерейским хором певчих иногда употреблялся для публичных духовных концертов, дававшихся в загородной архиерейской Павловской роще. Рассказывают, что владыка Симон очень любил как музыкальное, так и вокальное пение и приходил в восторг, когда в последнем принимали участие все семинарские воспитанники. К искусным в пении он был особенно внимателен.

С преобразованием духовно-учебных заведений во втором десятилетии нынешнего столетия музыкальное нотное образование духовных воспитанников ослабло сравнительно с предшествующим временем. 67-й параграф нынешнего семинарского устава гласит: «Хотя между упражнениями учеников музыка, кто оной учится или обучался, и *может быть тертима*, а искусство пения, приобретенное в уездном училище, должно быть сохраняемо и поддерживаемо, — но пение светское и простонародное строго воспрещается». Здесь музыкальному образованию предоставлено слишком мало простора — оно только терпится, допускается по снисхождению, но не узаконяется, не одобряется и не поощряется. Этим уже высказан совершенно другой взгляд на дело, нежели какой виден в Духовном регламенте. Если прежде закон обязывал семинарское начальство благовоительно смотреть на музыку, то теперь оно становилось более в антипатическое, нежели в симпатическое положение к ней. И в самом деле, по опыту мы знаем, что большею частью

начальники семинарии доселе неблаговольтельно глядели на тех своих воспитанников, которые занимались музыкой, — это неблаговоление в некоторых простиралось и на самое домашнее пение и на певцов. Конечно, и устав и начальство имели свои основания сдерживать в семинаристах музыкальное развитие — опасались, как бы это развитие не послужило больше во вред питомцам, нежели в пользу. Кажется, эти опасения были совершенно напрасны: духовный воспитанник от пеленок привык к духовным песнопениям, он любит их всею душою, эта любовь у него как бы наследственная, он всосал ее с молоком матери; поэтому поет ли он — поет Херувимскую, «Тебе поем» и проч.; играет ли на скрипке, гитаре или фортепьяно — он играет «Приидите поклонимся», «Волною морскою» и редко-редко обращается к светскому пению... Мы очень хорошо знаем домашнюю, неофициальную жизнь наших духовных воспитанников, как казеннокоштных, так и квартирных, — говорим это единственно на основании ежедневных опытов и наблюдений, а не по каким-либо отвлеченным соображениям или задним мыслям.

Чем более настоящий семинарский устав проникал в жизнь заведения, тем более он ограничивал музыкальное, а вместе с сим и нотное образование наших духовных воспитанников. По свидетельству очевидцев, назад тому лет тридцать между воспитанниками Рязанской семинарии на каждой квартире можно было встретить гуслиста, или гитариста, или скрипача, и знание обиходной ноты было едва ли не всеобщее; ныне же у нас с толком знающих церковное пение учеников очень немного, а скрипачей один процент на сто. Явление горькое, но тем не менее действительное. Когда здесь ректором семинарии был теперешний херсонский викарий преосвященный Антоний, то общее церковное пение еще цвело, — изобретательный и искусный в педагогии начальник для поддержания его завел обычай петь в церкви всем семинаристам во время литургии все более торжественные песнопения, как то: «Во Царствии Твоем», «Приидите поклонимся», Херувимскую, «Верую», «Милость мира», «Свят, свят», «Достойно и праведно», «Тебе поем», «Достойно есть», «Отче наш». Чтобы литургийное пение было стройно, все воспитанники за час до обедни каждый праздник собирались в зал и здесь спевались под управлением двух хоров семинарских — правого и левого. Это было сделано в 1845 году. Мера ректора удалась как нельзя более; семинаристы после подготовки пели во время богослужения очень стройно — так, как нельзя было и ожидать, влияние их на предстоящих в храме было поразительно сильное; семинарская церковь буквально была набита народом. В нашей памяти и теперь очень живо рисуется благодатная картина этого всеобщенародного церковного пения. Стоит, бывало, пятьсот человек воспитанников от 13-ти до 22-х лет; священнослужащий не резким, но задушевно молебным голосом скажет возглас: «Твоя от Твоих» — звучный и выработанный первый бас правого хора начинает «Тебе поем», и за ним поднимают-

ся целые сотни разнообразных голосов, семинаристам вторят другие верные, не только мужчины, но и женщины; по храму Божьему волнуется целый океан святых звуков, души предстоящих восторгаются — тысячи сердец в один такт бьются под наплывом глубоких религиозных ощущений, тысячи рук складываются невольно в крестное знамение, тысячи горящих глаз устремляются горé; у священнодействующего крупные слезы текут по лицу... Какое чудное зрелище! Дух захватывается при одном воспоминании о нем, и мысль невольно обращается к первенствующим векам, когда в церквах христианских все пели — и дети, и старцы, и юноши, и девы, и у всех было одно сердце и одна душа! Скоро замечен был большой избыток голосов твердых против нежных, ректор отобрал 60 мальчиков из рязанских духовных училищ с лучшими голосами для общесеминарского пения. Двенадцать лет существовал у нас такой порядок. Начальник сменился — все пошло другой чередой...

Ныне в здешней семинарии воспитанники собираются за час в одну сборную классическую комнату и пред всенощной и пред обедней; тут все поют церковные песни, но храм Божий уже не оглашается по-прежнему сотнями голосов. Правда, наши семинарские певчие поют хорошо, однако 16 стройных голосов никогда не могут так сильно действовать на возбуждение молитвенного духа, как пятьсот хотя бы и менее искусных в пении, но в общении молитвы более крепких святым чувством.

В нашей семинарии еще, слава Богу, есть некоторое классное время для занятия церковным пением, а в других и того нет. Вообще, с переходом в семинарию духовный воспитанник как бы оканчивает курс по нотному пению, он к нему уже редко возвращается в течение семинарского курса. Не правда ли, что, если бы он и знал ноту, в течение шести лет от одного неупражнения должен забыть ее. Коль же скоро ему и в училище не пришлось с ней познакомиться хорошо, то он вовсе остается незнайкой пения на всю жизнь. По окончании семинарского курса, поступая во священники, он не сумеет, как говорится, и голоса протянуть: нотная азбука ему темный лес. При определении на место студенту обыкновенно делается только замечание за незнание ноты, а от места не отказывают. Да и странно было бы не допустить его до священнического сана из-за пения, видя его нередко хорошее знание богословских наук. Притом в таком случае пришлось бы отказывать от мест большинству лучших окончивших курс семинарских наук.

Жаловаться на учеников, что они в духовных училищах слишком слабо успевают в нотном пении, было бы не совсем справедливо. Их успехи плохи оттого, что многие училищные руководители по этому делу очень малоискусны. Весьма часто преподавание нотного пения возлагается у нас на таких лиц, которые не сумеют вытянуть ни одной ноты, а иногда даже и на таких, у которых самый голос неспособен к пению. Очевидно, и ученики не могут быть сильными в деле, когда сам учитель в нем слаб. Самое занятие нотой

как третьестепенным предметом по обычаю в училищах бывает самое легкое. На него не обращают большого внимания даже в самых причетнических классах, где, по-видимому, пение должно быть на первом плане. Отсюда и выходят такие явления, что проучившийся в причетническом классе два-три года сверх обычного училищного учения при подаче прошения на дьячковское место не может экзаменатору порядочно пропеть самых простых священных песней. Даст ему епархиальное начальство полгода срока на подготовку с указанием на месте, и после того он оказывается на испытании неудовлетворительным — должен бывает еще на полгода остаться для обучения при архиерейском доме.

Заметим мимоходом, что обиходное пение дается трудно учащемуся и потому, что оно почти не имеет приложения на деле. В нем нужда бывает только для экзаменов, а после во всю жизнь на него запроса может не быть. Как очень протяжное оно почти не употребляется при богослужении; причетники наши держатся напева, принятого с живого голоса, по преданию, поют почти всегда по наслышке.

Так церковное пение наше не цветет и в духовенстве, и в духовно-учебных заведениях, — а о православном народе нечего уже и говорить. Между тем благо церкви и каждого верующего требует, чтобы не только во всех храмах Божиих у нас было хорошее священное пение, не только духовенство в нем имело вкус, но и народ; чтобы оно проникло в самую семейную жизнь нашу, было ее лучшим украшением и чистой отрадой. Что же нужно сделать, чтобы оно цвело у нас всюду — и при общественном, и при домашнем богослужении?

Ныне в семинариях вовсе нет классов, назначенных для нотного пения, и учителя по этому предмету в них не полагается. Это большой пробел в нашем уставе. В видах улучшения повсеместного церковного пения желательно было бы иметь особого учителя по этой части во всех наших семинариях и во всех трех семинарских отделениях определить не менее двух классов в неделю на каждое, полагая класс в час времени. Всего на каждое отделение в год придется более 80-ти нотных классов, а в шесть курсовых лет — до 500; в это время можно хорошо выучиться не только нотному голосовому церковному пению, но и инструментальному. У нотного учителя сами собою по каждому отделению найдутся помощники, которые будут учить своих товарищей и нотному напеву, и скрипичной игре: такими помощниками на первый раз могут быть налицо состоящие знающие дело ученики и особенно семинарские и архиерейские певчие. Покупать множества нотных книг здесь нет никакой нужды; довольно приобрести экземпляров шесть известной певческой книги — по два экземпляра на отделение; копии с них ученики снимут сами.

Дело семинарского нотного учителя должно состоять не в том, чтобы вновь начинать учить петь семинаристов, а чтобы продолжать начатое и

усовершенствовать их еще более в том, с чем они познакомились в училище. Основание нотному голосовому и музыкальному образованию воспитанников должно быть положено в досеминарском курсе их учения. С этой целью необходимо ввести особого нотного учителя и в духовном училище. Здесь первые два года воспитанник должен знакомиться с одним только вокальным пением, а потом в остальные четыре — и с инструментальным. Нотных классов в каждом отделении училища должно быть так же, как и в семинарии, два в неделю. Маленькие певчие архиерейского и семинарского хоров, обыкновенно избираемые из учеников училища, на первый раз окажут учителю пения большое пособие. Со временем система взаимнообучений, по которой старший ученик учит дома младшего, войдет в силу; труды учителя значительно облегчатся, и нотное обучение пойдет успешней. В учебное пособие по этой части полезно завести в каждом училище и в каждой семинарии хотя по одному органу — с общественными церковными песнопениями. Воспитанники, собираясь в одну залу, должны будут подпевать под органную игру и таким образом практиковаться в пении и изучать напевы. В семинарии хорошо бы иметь при органе фисгармонику — во-первых, потому, что на органе всех церковных песней играть нет никакой возможности, а на фисгармонике это совершенно удобно; во-вторых, звуки последней несравненно чище и светлей.

Мы настаиваем на неизбежной необходимости обучения духовных воспитанников не только вокальному, но и инструментальному пению ради улучшения нашего церковного пения. Много причин есть на это. Одно голосовое пение без инструментального никогда не может быть совершенно и вполне удовлетворительно: опыт говорит, что лучше владеют голосом те лица, которые образованы по обоим родам пения, чем те, которые умеют только петь, но не умеют играть. Далее, нотно-образованные священно-церковнослужители образуют хоры при церквях, из прихожан. Но с голоса нельзя научить так, как можно научить со скрипки; голосовое учение вообще не так понятно и выразительно, как скрипичное; оно никогда не передает другому всех оттенков и переходов искусного напева, — да оно и тяжело для груди учащего, который, регентуя, должен напрягать свой голос на особые лады и для баса и для дисканта — словом, петь на все голоса.

Музыкальное, религиозно-эстетическое образование возвысит нравственный дух в самих духовных воспитанниках. Кому не известно, что ныне они часто и в своих квартирах и в самой церкви дико кричат во время пения и даже чтения, например, паремий и Апостола. При нотном хорошем образовании, при развитии вкуса к пению — таких кличей и воплей мы никогда не будем иметь несчастья слышать. По наблюдению нам лично известно, что хорошие певчие мальчики никогда не предаются безобразным крикам. Самых шалостей тогда между воспитанниками будет меньше. В Рязани есть одно светское женское учебное заведение, воспитанницы которого всегда

сами поют при богослужении; замечательно, что они никогда дома не поют светских песен, а лишь одни духовные песнопения, к которым привыкли их голос и их ухо. Несомненно, то же будет и с духовными питомцами при солидном нотном голосовом и музыкальном образовании.

Для публичного практического обучения пению следует из воспитанников образовать несколько хоров для пения в тех городских церквах, близ которых находятся их квартиры. Священно-церковнослужители будут этому очень рады, так как у них пение в церкви будет более стройное, нежели какое теперь, а певчие будут получать некоторую плату от церковного старосты за свой труд. Знаем, что ныне семинаристы составляют из себя частные хоры и поют в церквах ранние обеды; но таких хоров немного — тогда бы их было гораздо больше, и ни одна городская церковь не лишилась приличного священного пения.

Молодое духовное поколение должно быть воспитываемо приноровительно к нуждам и потребностям нашего церковного общества. Общество уже теперь требует от священника полного знания церковного пения. Уставом наших народных школ полагается обучать крестьянских мальчиков церковному пению, дабы дети могли петь в праздничные дни на клиросе. Этому превосходному положению в большей части сельских училищ не удовлетворяют, потому что священники и учителя сами хорошо не знают нотного пения. Нельзя думать, что они не учат детей пению с целью освободить себя от излишнего труда: в школах за нотное обучение назначается особая плата. Нам пришлось слышать по этому случаю жалобу священника на семинарию, что она не приготовила их к сельской педагогике. Некоторые сельские священники-учителя теперь, чрез пять-семь лет по окончании курса семинарского, покупают себе скрипки и иногда одни, самоучкой, учатся музыкальному пению, опытно убедившись, что нет возможности устроить добрый церковный хор из сельских детей без скрипичной игры: со скрипки скорее понимается нота и лучше, нежели с голоса. В рязанском Троицком сиротском училище крестьянских детей состоит учителем отец Петр Лосев; как знаток музыки и пения он обучает всех своих учеников церковным песнопениям, и дети занимаются по этой части с большим рвением и успехом, нежели по всем другим учебным предметам.

Недостаток хорошего пения по нашим церквам сознается ныне хорошо уже самими прихожанами, и лучшие из них всячески стараются пособить делу. В Касимовском соборе, например, в прошлом году составил хор сам собою из купцов, дворян и чиновников — единственно в видах улучшения церковного пения.

Дабы помочь устройству доброго церковного пения, воспитанники духовно-учебных заведений должны быть приучаемы не только к простому одноголосному пению, но и к партесному хоровому. В течение двенадцати

лет училищного и семинарского учения духовному воспитаннику очень нетрудно будет изучить то и другое.

Учителя пения как в училище, так и в семинарии должны быть в правах и жалованье уравниены со всеми другими наставниками; тогда они не пожалуют трудов для успешного обучения воспитанников.

Рязань, 16 января 1862 года

Комментарии

Печатается по: Православное обозрение, 1872, т. VII, февраль, с. 270—282.

Николай Федорович Глебов (1834—1893) происходил из бедной многодетной семьи причетника Рязанской губернии, блестяще окончил Рязанскую семинарию, был направлен в Московскую духовную академию, но в 1855 году перешел в Казанскую, которую и закончил в 1858-м со степенью кандидата богословия. В дальнейшем преподавал разные предметы — математику, логику, психологию, древние языки — в Пензенской и Рязанской семинариях, в 1867—1875 — учитель гомилетики, литургик и практического руководства для пастырей в Рязани.

Принял священнический сан в 1864 году, затем в течение десяти лет был настоятелем семинарского храма и больничной церкви св. Александра Невского в Рязани. С 1875 по 1892 — смотритель Касимовского духовного училища и протоиерей соборной церкви Касимова; в 1892—1893 — кафедральный протоиерей Рязанского собора. В 1866—1867 и 1892—1893 — редактор «Рязанских епархиальных ведомостей», на страницах которых многократно выступал. Автор пособия по психологии, опубликованного в Рязани в 1863-м.

Материалы, помещенные в «Рязанских епархиальных ведомостях» в связи счиной Н. Ф. Глебова (1893, № 20), рисуют очень привлекательный образ талантливого педагога и духовного деятеля. Один из его учеников по Рязанской семинарии пишет: «Его личность дышала энергиею и обаянием. Его слово, взгляд, жест поражали выразительностью. (...) Речь его лилась рекой — легко, свободно, блистая постоянно образами, сравнениями, примерами; наглядность преподавания была доведена до совершенства. (...) Глубоко уважая в ученике его личность, он всеми мерами старался вызвать сознание этой личности в самих учениках». Все мемуаристы говорят об огромной любви Глебова к книге и о его начитанности в самых разных областях, а также о широте его общественной деятельности и особенно — о его даре слова: «Горячо, до самоотвержения был [он] предан долгу проповедничества слова Божия, произнося в год сотни проповедей изустно, без тетради. (...) Вся епархия много лет назидалась его печатными статьями, которые он помещал в епархиальных ведомостях, им издаваемых».

Таким образом, публикуемый текст есть результат большого практического опыта, накопленного автором в годы учения и преподавания в провинциальных духовно-учебных заведениях.

Упомянутая в тексте реформа в этих заведениях описывается Д. В. Разумовским в книге «Церковное пение в России» следующим образом:

Вскоре по окончании Отечественной войны 1812 года последовало преобразование всех духовно-учебных заведений. Проект устава духовных училищ возлагал преподавание церковного пения как особого предмета на наставников уездных и приходских училищ. Составленный и напечатанный преосвященным Тверским Гавриилом Сокращенный Обиход, с приложением к нему азбуки нотного пения на цефаутном ключе, признан книгою классическою.

В продолжение всего училищного курса воспитанник неоднократно подвергается испытанию в знании церковного пения, и по окончании курса получает аттестат, свидетельствующий об успехах его в этом предмете. При определении на должность церковного чтеца и певца каждый также подвергается испытанию в знании церковного пения, и только оказавшему это знание перед епархиальным преосвященным и местным экзаменатором выдается ставленая причетническая грамота. <...>

Все сказанное о науке церковного пения в духовных училищах относится собственно к мелодическому, или *простому*, пению, содержащемуся в печатных нотных книгах. Самая азбука церковного пения написана для уразумения сих книг. Если при каждом почти духовном училище и семинарии имелись, и доселе еще имеются, хоры певцов, исполнявшие партесно положенные песнопения, то эти хоры, состоявшие из воспитанников, составляли в жизни духовных училищ явление частное и не имели никакого отношения к настоящей системе обучения, к жизни классической, точно определенной уставами духовных училищ (вып. 1, с. 91—92).

В тексте Разумовского, конечно, нарисована идеальная, желаемая картина обучения, весьма сильно расходящаяся с действительностью, — о чем и пишет Н. Ф. Глебов (см. об этом также в статье В. Ф. Комарова и комментариях к ней в разделе «Общество любителей церковного пения», а также в статье протоиерея А. Н. Иванова в следующей части тома). На самом деле «партесные хоры» повсеместно оказывали гораздо большее влияние на музыкальное образование воспитанников, чем изучение одногласного Обихода. В высших звеньях духовного образования пение было вообще не представлено или представлено весьма слабо.

Следующая реформа в духовных учебных заведениях осуществлялась постепенно в конце 1860-х — начале 1870-х годов, но уже к началу 1880-х встал вопрос об очередном реформировании (см. в следующих разделах).

ОБЩЕСТВО ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

Вступительная статья

Общество древнерусского искусства было создано при Московском Публичном (Румянцевском) музее в 1864 году (дата утверждения Устава — 22 мая 1864 года). Одоевский явился одним из его членов-основателей.

В Уставе Общества читаем:

§ 2. Цель этого Общества — собрание и научная разработка памятников русской древности и древнерусского церковного и народного искусства во всех его отраслях.

§ 3. В круг занятий Общества входит и общая археология, преимущественно византийская, насколько она может способствовать разработке археологии отечественной.

§ 4. Особое внимание Общество обращает на распространение научных и практических сведений о древнерусской иконописи и древнерусском пении вообще и на приведение в известность памятников этих обеих отраслей древнерусского искусства.

Председателем Общества неизменно был директор Московского Публичного музея — в период создания Общества Д. С. Левшин; помощником председателя — помощник директора, в данный период В. А. Дашков. В начале секретарем Общества был выбран известный ученый академик Ф. И. Буслаев, редактором трудов Общества — хранитель отделения христианских древностей Музея Г. Д. Филимонов; казначеем — крупнейший промышленник и меценат К. Т. Солдатенков. Среди членов-основателей значатся имена видных ученых-историков Д. И. Иловайского, Н. С. Тихонравова, Д. А. Ровинского, В. М. Ундольского, а также богатейшего купца и коллекционера А. И. Хлудова, архимандрита Данилова монастыря Амфилохия, А. Л. Дювернуа, А. Е. Викторова (хранителя рукописей и древних книг Музея), наконец, самого В. Ф. Одоевского, который отвечал в Обществе за музыкальные вопросы. Хотя и не только музыкальные: уже на первом заседании в октябре 1864 года Буслаев огласил текст программной Записки о цели и значении Общества и передал ее для дополнения и доработки Одоевскому, с последующей публикацией. Приводящийся ниже переработанный Одоевским текст Записки был напечатан в газете «Современная летопись» в

январе 1865 года за подписью Владимира Федоровича (точнее, за одним из его псевдонимов — древнерусской буквой «w»).

На том же первом собрании Одоевский предложил, во-первых, «издать важнейшие руководства по древнерусскому церковному пению и образцы его»; во-вторых, «со временем устроить, в духе древнерусского церковного пения, духовный концерт», каковой «согласно уставу соединить с публичными о том же предмете лекциями»*. Кроме того, по предложению Одоевского, в члены Общества были избраны Д. В. Разумовский и Н. М. Потулов.

На протяжении ближайших двух лет Одоевский и его сотрудники занимались практической реализацией предложенных проектов. В целом ряде заседаний рассматривался вопрос о способах печатания знаменной нотации. В члены Общества был избран, опять-таки по предложению Одоевского, «любитель и знаток церковной музыки и песнопения», секретарь Славянского комитета Яков Онисимович Орел-Ошмянцев (издатель работы Одоевского «Музыкальная грамота для не-музыкантов», в предисловии к которой автор выражает ему благодарность); за свой счет он изготовил образцы типографских знаков для печатания крюков (пунсоны и матрицы). По его объяснению, для набора были сделаны сорок простых элементов, соединение которых давало возможность воспроизвести все возможные крюковые комбинации (несколько сотен). Образцы были готовы к осени 1865 года, а пробные отливки — к весне 1866 года (в двух вариантах шрифта — крупном и мелком). В планах стояло печатание прежде всего «Ключа» Тихона Макарьевского и «Азбуки» Александра Мезенца. К сожалению, это не было осуществлено, и «Азбука» увидела свет гораздо позже — в 1888 году, в редакции С. В. Смоленского; «Ключ» полностью не издан до сих пор. Разработанные же шрифты, конечно, пригодились для других изданий, и прежде всего для печатания трудов Разумовского**.

Что касается концерта, то его предполагали провести осенью 1865 года, и еще весной Одоевский представил программу этого, говоря его словами, «славяно-русского духовного концерта». Она состояла из следующих пунктов:

* Устав и протоколы Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1876, с. 23.

** В октябре 1889 года, во вступительной лекции к курсу церковного пения в Московской консерватории С. В. Смоленский обратил особое внимание на заслуги Д. В. Разумовского в устройстве типографского крюкового шрифта, которое «было исполнено технически совершенно и остроумно»: «О. Разумовский сам на себе испытал удобство своего шрифта; почти 200 страниц крюкового набора, составляющих последний выпуск его сочинения «Церковное пение в России», были набраны им собственноручно. Покойный затем даже не оставил за собою, а завещал передать Московской Синодальной типографии это драгоценное и остроумное изобретение» (Хоровое и регентское дело, 1911, № 6/7, с. 134—135). О том же говорит Смоленский и в публикуемых в данном разделе воспоминаниях о Разумовском. Как видим, корни этого изобретения восходят еще к эпохе совместной деятельности Разумовского и Одоевского в Обществе древнерусского искусства.

- 1) «трехголосие из редчайшей рукописи Тихона Макарьевского первой половины XVII века»;
- 2) «статьи из древнего песнопения по Синодальному Обиходу киевского, греческого и знаменного роспевов»;
- 3) песнопения «из литургии сербов»;
- 4) «духовная песнь славянина Петеля (известного на Западе под именем Gallus, иначе Haenl) XVII века»;
- 5) песнопения Бортнянского, Турчанинова и Львова.

В комиссию по организации концерта вошли Одоевский, Потулов, Разумовский, административную часть возглавили Хлудов и Солдатенков.

Самостоятельного концерта по указанной программе Общество не провело, но, по всей видимости, некоторые идеи его были использованы в программах концертов в пользу Славянского комитета в начале 1870-х годов (в частности, «литургия сербов» — это произведения К. Станковича, с которым был знаком и состоял в переписке Одоевский; исполнявшиеся в ранних духовных концертах, они довольно долго сохранялись в репертуаре Синодального хора). Кроме того, в воспоминаниях об Одоевском М. П. Погодина есть следующее сообщение: «Недели за две перед кончиною [то есть в середине февраля 1869 года] он занимался устройением по нашей просьбе духовного концерта в пользу Славянского благотворительного комитета, ездил на репетиции и написал ко мне три длинных письма о всех подробностях распоряжения»*. Речь идет о концерте Синодального хора под управлением В. И. Зверева 14 февраля 1869 года в зале Благородного собрания, в котором исполнялись произведения Львова, Турчанинова, Ломакина и Бортнянского (подробнее см. во втором томе серии).

Этому концерту посвящено хронологически последнее письмо Одоевского к Разумовскому:

Многоуважаемый Димитрий Васильевич! Михаил Петрович Погодин уведомляет меня, что 14 февраля предполагается Славянским комитетом чествование святых Кирилла и Мефодия и что им бы хотелось в тот день устроить духовный концерт в пользу славян. Я предварил его, что времени слишком мало, а главное то, что в отсутствие Николая Михайловича Потулова я не знаю, как и приняться за это дело, — какому регенту это поручить? Что он возьмет? Погодин предполагал — наполовину с хором; согласится ли регент на такое условие? Дайте добрый совет — вы хоть скольконибудь этих господ знаете, — а мне неизвестно даже, где живут Багрецов, или Смирнов, или кто еще из них?

Позже Разумовский пометил это письмо, датированное 6 февраля 1869 года: «Иже двадесять седьмаго тогожде февруария с миром отыде ко Господу»**.

* Цит. по сб.: В память о кн. В. Ф. Одоевском. М., 1869, с. 66.

** РГБ, ф. 380, № 15/9.

Весной 1866 года вышел из печати первый выпуск Сборника Общества, в котором, среди прочего, была представлена большая работа Д. В. Разумовского «Об основных началах богослужбного пения Православной Греко-Российской Церкви» (по содержанию она во многом совпадает с публикуемым в этом томе докладом протоиерея на Археологическом съезде). Второй выпуск Сборника вышел в 1873 году, и в нем опять-таки была помещена фундаментальная работа Разумовского — «Государевы певчие дяки». В дальнейшем Общество перешло к печатанию своего периодического органа — Вестника: всего в течение трех лет (1874—1876) вышло 12 выпусков (наряду с научными изысканиями здесь печатались протоколы заседаний Общества и прочие материалы о его деятельности), но статей на музыкальную тему в Вестнике не обнаруживается, кроме подготовленной В. Н. Кашперовым посмертной публикации записей народных песен из собрания Одоевского*.

Одоевский регулярно пополнял состав Общества музыкантами: по его предложению были избраны В. В. Стасов, П. М. Воротников, В. Н. Кашперов. Стасов представил в Общество свои материалы по истории переложения крюков на линейные ноты и другие**, Кашперов — Записку о собрании и издании напевов русских народных песен. Что касается Воротнико-

* Напевы русских песен, записанные князем В. Ф. Одоевским // Вестник Общества древнерусского искусства, 1876, № 11/12.

** См. запись в Дневнике Одоевского от 26 января 1865 года: «Стасов дает мне свои изыскания по части музыки в полное распоряжение Разумовского и мое. У него вся история переложения крюков на линейные ноты» (с. 192).

Стасов еще несколькими годами ранее, в 1861-м, опубликовал в Известиях Археологического общества в Петербурге «Предложение об издании материалов по древнерусскому церковному пению» (т. 3, вып. 6. СПб., 1861). Он просил о предоставлении ему отдельного тома Записок Общества для публикации большого комплекса материалов, в том числе: исторического обозрения церковных хоров, предисловия к «Грамматике церковного пения», составленной при Алексее Михайловиче (Николая Дилецкого), извлечения из синодского дела о переложении крюковых нот на линейные, старообрядческих текстов, а также разного рода «трактатов о крюковом пении и крюковых номах» (то есть знаках) и «сравнительной таблицы крюковых знаков» с XI по XVIII век. Эта огромная программа не была осуществлена; единственный опубликованный Стасовым фрагмент — «Заметки о демественном и троестрочном пении», вышедшие в Известиях Археологического общества в 1864 году (т. 5, вып. 4). Собранные Стасовым материалы хранятся в фонде Разумовского в РГБ.

В РМГ за 1895 год (№ 11) Стасов опубликовал адресованное ему письмо Д. В. Разумовского от 12 июня 1866 года, где тот благодарит Стасова за полученные богатейшие материалы; в предисловии к публикации Владимир Васильевич поясняет, что он послал в Москву накопленные им в конце 1850-х годов разнообразные документы: выписки из летописей, из Полного свода законов и печатных источников, собранные им воспоминания, а также дело о синодальном издании певческих книг и сравнительные таблицы некоторых древних крюковых песнопений, составленные им по рукописям из петербургских и московских собраний.

ва, то, во-видимому, с работой в Обществе связаны его многочисленные рукописные заметки, хранящиеся ныне в Отделе письменных источников Исторического музея, отдельные газетные публикации, а также выступление на Археологическом съезде. Таким образом, Одоевский стремился к консолидации вокруг Общества научных и практических деятелей, заинтересованных в проблематике церковного пения. Впоследствии, на рубеже 1870-х и 1880-х, некоторые московские музыканты — деятели Общества древнерусского искусства — вошли в состав новосозданного тогда Общества любителей церковного пения (см. в соответствующем разделе настоящего тома).

Уже после кончины Одоевского Общество занялось реализацией очень крупного проекта, связанного с церковным пением. 31 мая 1869 года в заседании было зачитано отношение обер-прокурора Св. Синода Д. А. Толстого от 15 мая с поручением Обществу учредить комиссию для исправления нотных книг богослужебного пения. Комиссию возглавил Д. В. Разумовский. В связи с этим начинанием в члены Общества тогда же было избрано еще двое музыкантов: Г. А. Ларош и Н. Д. Кашкин. Кроме них в состав комиссии вошли Потулов, Воротников, Кашперов, купец А. Е. Сорокин, издатель Н. М. Аласин, ректор Московской духовной академии протоиерей А. В. Горский, епископ Полоцкий Савва, архимандрит Амфилохий. Посредством Общества были сделаны запросы в разные архивы, монастыри, библиотеки с просьбой предоставить для работы хранящиеся там рукописи. Исправлением нотных синодальных книг для нового их издания о. Разумовский занимался на протяжении двух десятилетий, до конца своих дней, и на последнем этапе привлек к этому делу С. В. Смоленского. У истоков же подобного начинания стоял опять-таки Одоевский.

В 1865 году он подал в Св. Синод две записки: о составлении комитета по корректуре нотных певческих книг на квадратной ноте при их следующих изданиях и о необходимости усовершенствовать азбуку церковного пения, помещенную в Сокращенном Обиходе. Как пишет Разумовский в публикуемой статье памяти Одоевского, князь «представлял о необходимости исправить печатные нотнолинейные богослужебные книги и иметь строгий надзор за исправным печатанием их; о необходимости улучшить *азбуку* первоначального пения». Текст первой записки сохранился в архиве Разумовского (в РГБ), причем, копируя его из какого-то официального источника, Дмитрий Васильевич сохранил также подчеркивания и другие пометы, сделанные рукою митрополита Филарета: ему Св. Синод 17 сентября 1865 года направил первую записку для рассмотрения. Что касается второй записки, то 23 сентября 1865 года обер-прокурор направил Одоевскому письмо с предложением самому составить упомянутую азбуку для Сокращенного Обихода.

Митрополит запросил отзывы на записку Одоевского от И. М. Богословского-Платонова и от Разумовского. Первый высказал сомнения, во-первых, по поводу идеи Одоевского, будто синодальные издания в точности сохраняют древнее пение (в чем был, конечно, совершенно прав), а во-вторых, по поводу предполагаемой Одоевским возможности, при современном состоянии науки, сверить все тексты синодальных изданий с некими древними крюковыми рукописями (в чем был снова прав). Против необходимости тщательной корректуры книг при новых изданиях Богословский-Платонов, конечно, не возражал, опровергнув, однако, заявление Одоевского, что все предыдущие справщики, певчие и регенты, были круглыми невеждами. В отзыве Разумовского предлагалось сверять книги при новых изданиях прежде всего с первым изданием 1772 года, а в сомнительных случаях — с нотолинейными рукописями конца XVII века (и лишь изредка — с крюковыми источниками). Тут же выражалось пожелание поручить эту работу Обществу древнерусского искусства как обладающему соответствующими научными силами и средствами. Тогда, очевидно, и был написан сохранившийся в архиве Разумовского текст под названием «Исправление печатных нотных книг», где излагались основные задачи предстоящей работы.

Материалы Общества древнерусского искусства свидетельствуют, что, получив предложение от обер-прокурора Св. Синода, Разумовский немедленно приступил к деятельности в этом направлении, однако практическую реализацию идея получила только во второй половине 1880-х годов: осенью 1886-го, за два с небольшим года до кончины протоиерея, началась работа над первой из переиздаваемых книг — Праздниками, которые Димитрий Васильевич по предложению управляющего Московской Синодальной типографией А. Н. Шишкова существенно переделал и дополнил своими переложениями знаменного роспева по опубликованному Обществом любителей древней письменности «Кругу древнего церковного знаменного пения», над которым Разумовский работал вместе со старообрядцем И. А. Фортовым.

Весной 1870 года Разумовский просил Общество ходатайствовать перед Синодом о напечатании рассмотренного комиссией труда Потулова «Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения Православной Российской Церкви». Ходатайство было удовлетворено, и труд Потулова увидел свет в 1872 году.

На заседании 22 мая 1874 года рассматривалось письмо обер-прокурора Св. Синода Д. А. Толстого, в котором он просил Общество изыскать возможность для составления, в дополнение к потуловскому учебнику, руководства для духовных училищ, которое «знакомило бы с основными началами музыки вообще». На это Общество в лице Разумовского отвечало, что лучшим учебником такого рода является «Краткий учебник гармонии, приспособленный к чтению духовно-музыкальных сочинений в России», составленный П. И. Чайковским (подробнее см. в следующем разделе тома). На

том же заседании Чайковский был избран в члены Общества как «знаток истории русской музыки». Одновременно с ним баллотировался Ю. К. Арнольд (его рекомендовал секретарь Общества Г. Д. Филимонов).

Общество продолжало некоторую деятельность и после 1874 года. Так, в «Воспоминаниях» Ю. К. Арнольда описывается публичный диспут в Обществе осенью 1879 года: обсуждалась проблема греческих основ русского церковного пения; заседание происходило в зале Румянцевского музея под председательством преосвященного Порфирия (Успенского), настоятеля Новоспасского монастыря. Более поздних свидетельств об Обществе древнерусского искусства не обнаружено; оно прекратило свое существование, сыграв определенную роль в развитии разных наук, в том числе — в изучении русской церковной музыки. В своих недавно опубликованных «Мемуарах» граф С. Д. Шереметев (начальник Придворной певческой капеллы при Балакиреве и Римском-Корсакове) пишет: «Судьба этого казавшегося застрахованным Общества была печальна. Потеряв лучших своих сочленов, оно не нашло желанной поддержки ни в изменившемся обществе, ни в правительстве... Общество захирело и в 70-х годах перестало существовать»^{*}.

Ниже публикуется программный документ Общества древнерусского искусства, составленный Ф. И. Буслаевым и В. Ф. Одоевским. Конечно, нет возможности точно указать, что именно написано каждым из соавторов; можно лишь предполагать, что все касающееся музыки внесено Одоевским. Весьма важный мотив, редко встречающийся в других источниках — сопоставление развивающегося интереса к отечественной древности в России с общеевропейским процессом переосмысления искусства прошедших эпох. Представляется также, что перу Одоевского принадлежат завершающие статью вдохновенные слова о значении древнего церковного искусства в жизни обновляющейся России — слова, которые и сегодня сохраняют свой пафос.

^{*} Шереметев С. Д. Мемуары. М., 2001, с. 309.

Ш. [В. Ф. Одоевский]

Общество древнерусского искусства

Цивилизация европейских народов, сложившаяся из множества различных элементов, внесла в состав их как существенный элемент искусство, любовь к нему и потребность в его разработке и усовершенствовании. С первых веков христианства до XVI века церковь была почти единственной вдохновительницей всех отраслей искусства. К ней искусства сходились как к своему средоточию; ее украшали всевозможным великолепием и в ее пределах действовали на умы, проводя в массы народа учение церкви в осязательных формах иконописи и ваяния, смягчая и возвышая душевное настроение масс и облагораживая характеры величавыми звуками церковного пения. В русском народе преимущественно перед всеми другими народами европейскими искусство до сих пор понимается и уважается только как принадлежность церковного благолепия. Внешняя художественная роскошь, внесенная в русскую жизнь в прошлом столетии, составляет случайную, более или менее прихотливую забаву богатого меньшинства как украшение кабинетное и ничего не имеет общего с интересами не только низших, но и средних классов русского населения. История хотела, чтобы образчики западного искусства стали переноситься к нам в эпоху, когда, вследствие падения на Западе религиозного искусства, художники утратили способность к искреннему религиозному одушевлению и когда в живописи и скульптуре дорожили только светскими и в особенности мифологическими сюжетами. Во вкусе XVIII столетия составлялись коллекции Эрмитажа и немногие частные галереи, почти исключительно в Петербурге; эти собрания, замечательные для истории искусства с XVI столетия и позднейших времен, необыкновенно бедны произведениями ранних, искренно религиозных школ, а образцов средневековой западной скульптуры вовсе нет. Равным образом и в музыке мы миновали творения Палестрины, Галлуса (Петеля), Орландо ди Лассо и, забыв свое самобытное искусство, почали наше новое музыкальное образование прямо с Галуппи, Сарти, Паизиелло и других второстепенных представителей той эпохи, когда началось падение настоящей итальянской музыки, и она из мира искусства перешла в потеху для праздной, невежественной толпы.

Понятно, что западное искусство, случайно очутившееся в немногих русских галереях и богатых палатах, не имело и не могло иметь влияния на

развитие художественного чувства в русском народе, не только в простонародье, но и в большинстве так называемой образованной публики, рассеянной на необозримом пространстве нашего отечества и потому разобщенной от художественных собраний, которые сосредоточены на отдаленном краю его, в Петербурге. Поэтому большинство населения доселе довольствуется преданиями своего древнего, церковного искусства и, не будучи смущено в своих художественных понятиях образчиками позднейших западных школ, видит в искусстве прямую принадлежность церкви. Сооружение и возобновление церквей ежегодно совершаются во множестве по всем краям нашего отечества. Освобождение крестьян, заботы об улучшении быта духовенства — все это открывает новые поприща для художественной деятельности в пределах религии и церкви.

К этим внутренним побудительным причинам время от времени присоединяются внешние, вызываемые ходом истории и географическим распространением православного влияния. Так, в настоящее время строятся и возобновляются храмы в Западно-русском крае; надобно ожидать, что скоро наступит время, когда того же потребует Кавказ, и русское церковное искусство встретится там с некоторыми из своих старых образцов в храмах грузинских.

Итак, сама действительность вызывает в нашем отечестве художественные таланты на такие многочисленные работы, каких не может дать ни одно из прочих европейских государств.

Этой практической деятельности, вызываемой самым течением русской жизни, в настоящее время, как никогда прежде, содействует расположение умов на Западе, означившееся необыкновенно прилежною разработкой произведений церковного искусства, как теоретическою, так и практическою. Эта замечательная деятельность, вместе и ученая и художественная, началась каких-нибудь двадцать лет тому назад и год от году все больше и больше усиливается, так что в последнее время не проходит месяца, чтобы в Англии, Италии и особенно в Германии и Франции не вышло в свет какое-нибудь дорогое великолепное издание по церковному искусству, ученое исследование с отлично сделанными рисунками, иногда раскрашенными, часто даже золотом и серебром в соответствие подлиннику, иногда с фотографическими снимками или с факсимилиями древних неум (neuma — неумы западные соответствуют по своему назначению нашим музыкальным крюкам). Сверх того как в римско-католических странах, так и в протестантских постоянно печатаются разными издателями учебники церковного искусства, назначаемые для употребления не только в духовных семинариях, но и в светских школах, как в мужских, так и в женских. Такие учебники обыкновенно снабжаются множеством рисунков и снимков. С этою же педагогическою целью устраиваются музеи христианского искусства и духовные концерты. Вместе с тем заметно очищается художественный вкус, и старинные религиозные школы все больше и больше

предъявляют свои права на общее уважение. Только в последнее время вполне оценили высокое изящество Ван Эйка и кельнской школы. В Италии распространяют уважение к религиозным школам особенно англичане, для которых во множестве снимаются копии с произведений Николая Пизанского, Анджелико Фьезолийского и других скульпторов и живописцев благочестивого настроения. Великолепные издания Куссемакера, отчетливые перепечатки Меттенлейтера, ученые изыскания Винтерфельда, Неймайера, Ламбильота, Нидермейера, д'Ортига, вместе с учено-техническими трудами Гауптмана и Гельмгольца, разливают новый свет на значение музыки вообще и на основы древней церковной музыки.

Такова счастливая обстановка, при которой продолжается в нашем отечестве великое дело сооружения и украшения храмов и вообще дело церковного благолепия, которому близкое будущее обещает самое широкое развитие.

За отсутствием необходимых средств, извинительный недостаток художественного воспитания, как во всех русских вообще, так и в мастерских, выражающийся на практике в позднейшем церковном искусстве причудливою, бессознательною смесью слабых намеков на изящную внешнюю отделку новейшей техники западного искусства с неуклюжестью времен упадка древнерусского и византийского стиля, в церковном песнопении — смесью древних самобытных напевов с новейшею, вполне чуждою их духу, почти театральною обработкой, при отсутствии у нас таких школ, где учащиеся могли основательно, по исконным образцам познакомиться с нашим настоящим церковным пением, — этот и другие недостатки, впрочем — естественные результаты русской исторической жизни, вполне вознаграждаются искренностью верующего населения и прямым отношением искусства к религии, господствующим в умах церковных строителей и большей части мастеров.

Между тем слухи о возрождении древнехристианского стиля успели с Запада разнестись и по России. Иные из строителей начинают уже помышлять о византийском стиле; достоинство иконы перестают ограничивать навивными требованиями только приличия и думают возвысить свои художественные взгляды желанием видеть в иконе то большую или меньшую строгость очертаний и колорита, то большее приближение к натуре. Возникает наконец и в русском церковном искусстве некоторая борьба между материализмом и идеализмом, между сторонниками позднейшего западного стиля и стиля раннего, религиозного.

Восстановление древней музыки на Западе находится еще в состоянии теории и изысканий; еще нет ни одного технического деятеля по этой части. Мы в этом отношении счастливее. Едва начинавшимися у нас теоретическими и историческими исследованиями о нашем древнем песнопении уже вызваны и некоторые весьма удачные технические опыты.

Вопросы и потребности, подготовленные русскою историей и жизнью, уже вошедшие в интересы публики, естественно должны были обратить на себя внимание специалистов и любителей, и таким образом составилось *Общество древнерусского искусства*, устроившееся при Московском Публичном музее как естественное и своевременное выражение потребностей русской жизни и интересов публики.

В заседании этого Общества, бывшем 19 октября 1864 года, при рассмотрении общих соображений, из которых будут извлекаться специальные задачи для деятельности Общества, между прочим было обращено внимание на следующее.

Во-первых, относительно самого существа искусства не подлежит сомнению та истина, что значение и важность художественных произведений определяются не безотносительно, не только по изяществу формы и значительности мысли, но по отношению искусства к жизни, насколько оно необходимо для ее развития. В этом смысле церковное искусство имеет неоспоримое превосходство перед прочими отраслями художества, потому что оно удовлетворяет самой существенной из духовных потребностей народа, особенно в нашем отечестве, сохранившем доселе в такой свежести первобытное отношение искусства к религии. Произведения русского образовательного искусства, не богатые художественною техникою и далеко не безупречные в своей внешней форме, предлагают богатство содержания и многозначительность мысли, как и вообще все произведения раннего христианского стиля. Пение в наших церквах совершается на клиросе мирянами почти инстинктивно, под влиянием внутреннего чувства, слегка руководимого превосходными, но одноголосными напевами, находящимися в нотных книгах издания Св. Синода. Так называемые певчие редко руководствуются этими напевами или искажают их италиянским, чуждым русскому духу, сочетанием звуков. Почти никто из регентов, образовавшихся вне сферы древнерусской музыкальной теории, не знает даже, какой смысл принадлежит многозначительному слову *осмогласие* и чем отличается один церковный *глас* от другого. О дальнейших технических подробностях и говорить нечего. В разработке этого дела необходимы совокупные труды и ученых, и художников, разумея в числе последних как живописцев и иконописцев, так и музыкантов-теоретиков и техников. Те и другие могут входить в состав Общества как его действительные члены.

Во-вторых, то искусство важнее в жизни народа, которое распространяет свое действие на большее количество народных масс всех сословий. Ничтожно в истории народного просвещения влияние тех художественных произведений, которые с XVI столетия и до наших времен сочиняются для кабинетов, галерей, богатых палат и для блистательных музыкальных исполнений. И напротив того, сколько способствовал умственному и нравственному образованию бесчисленных масс народа издавна ведущийся обычай

украшать христианские храмы барельефами, или прилепами, и стенною живописью — этою *грамотой для безграмотных*, по общему убеждению древних просветителей народа в духе христианских идей! Как важны знание наших древних, настоящих церковных напевов и свойственное им гармонизирование, которое и соединяет мирян на клиросе! Благодетельное действие пения, столь любимого русским человеком, усиливается словами молитвы. Громадное значения церковного пения в русской народности с поразительною ясностью оказывается в его влиянии на напевы русских песен, так называемых стихов и былин. Искусство церковное есть по преимуществу искусство *народное*, искусство равно доступное для всех и каждого.

В нашем отечестве искусство церковное, независимо от позднейшего западного влияния, по старинному преданию сохраняется и поддерживается преимущественно средствами домашними, национальными: архитектура и живопись — плотниками, каменщиками и сельскими иконописцами, церковная музыка — давними, по слуху, воспоминаниями и национальным чутьем мирян, собирающихся на клиросах.

Именно эти национальные предания и обычаи, проверенные историческою критикой и объясненные сравнением с подобными же явлениями на Западе, должны быть положены в основу художественного развития русского народа, потому что истинный прогресс в народном просвещении совершается только на основах исторических и на данных действительности. Было уже упомянуто, как незначителен и слаб в нашем отечестве позднейший западный элемент светского художества. Потому были бы бесплодны все попытки низвести его до уровня всего русского народа и распространить по всем краям нашего необозримого отечества. Напротив того, несравненно легче, хотя бы и в продолжение многих десятилетий, постепенное воспитание существующих уже в народе данных по церковному искусству и возведение их к высшим требованиям, определившимся результатами европейского искусства и успехами науки. Ясно, следовательно, что задачей Общества древнерусского искусства будет не освящать во имя науки и искусства застой и бессмысленную рутину, а оценивать по достоинству национальные предания и способствовать их успешному развитию.

Сравнивая задачи такого Общества в России с подобными же обществами на Западе, всякий образованный человек не может не усмотреть существенной между ними разницы. На Западе искусство церковное, несмотря на блистательную ученую и артистическую разработку этого предмета, вообще сльвет под именем *археологии*, то есть науки о древности, о чем-то некогда процветавшем, а теперь уже отжившем, сложенном в архивы прошедшего, потому получившем название науки о старине, о давности. Эту науку протестанты изучают теперь только в общих интересах знания, как они недавно с таким же увлечением изучали археологию языческую. Латинствующие к этому церковному преданию обращаются с сентиментальными, идилличе-

скими мечтаниями, имеющими тот общий смысл, что хорошо было бы воротить это навсегда погибшее, давно прошедшее и водворить его в современности. Напротив того, в нашем отечестве искусство церковное непрестанно входит в интересы текущей жизни. На него жертвуются значительные суммы денег; приискиваются средства к его усовершенствованию. Это не прошедшее, а великое дело настоящего и будущего России. Древнерусское искусство есть вместе и искусство церковное, и по преимуществу национальное России современной. Оно — и предание, и живительная основа для настоящей и будущей деятельности. Потому, чтобы во всей ясности и полноте определить задачи новоучрежденного Общества при Московском Публичном музее, надобно видеть в нем общество не только древнерусского, но и вообще *церковного* в России искусства, во всех его отраслях, как в отношении к пластическим, или образовательным художествам, так и в отношении к песнопению.

Комментарии

Текст приводится по публикации в газете «Современная летопись», 1865, № 1 (за подписью «W.»). Позже он был перепечатан в Вестнике Общества древнерусского искусства (1874, № 4/5) под заглавием «Записка секретаря Общества Ф. И. Буслаева о цели и значении Общества древнерусского искусства с дополнениями члена-основателя кн. В. Ф. Одоевского».

ДИМИТРИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ РАЗУМОВСКИЙ

С. В. Смоленский, Д. Ф. Голубинский, Ю. К. Арнольд

Воспоминания о протоиерее Д. В. Разумовском

Считаю долгом благоговейно почтить память приснопамятного о. Димитрия Васильевича. 17 лет назад впервые встретился я с ним и до самой его кончины пользовался его бесценным вниманием. Сблизившись с покойным исключительно на обсуждении научных вопросов, я посвящаю мое слово памяти о. Димитрия как ученого, незабвенного деятеля русской науки.

Покойный был первым профессором консерватории по вновь открытой кафедре русского церковного пения и вместе с тем первым и самым передовым, самым глубокомысленным, самым неутомимым и всесторонним исследователем в области своего предмета. Обширное общее образование, смелый ум и трудолюбие, конечно, много облегчили покойному возможность сделаться вполне независимым исследователем и выработать в себе редкий критический такт, удивительное умение находить желаемое среди массы материала непроверенного, часто совсем неизвестного — между массой старого и никуда не годного хлама. Немало лет и я потратил на такие поиски... Поэтому для меня понятна мера его терпения и его способности разобраться в массе данных самого различного достоинства. Идти по только что проторенной дороге нелегко, а пробивать дорогу впервые — очень трудно! Эта блестящая заслуга вполне принадлежит покойному и свидетельствует о сильном уме и больших дарованиях.

Главная черта покойного ученого, лучшая и достойная высокого почтения, была удивительная честность и положительность в научных работах. Ни одно из главных положений, высказанных о. Димитрием Васильевичем в его знаменитом ныне труде «Церковное пение в России», не опровергнуто до сих пор как высказанное неосновательно или как не вполне доказанное. Наоборот: теперь, чрез 20 лет после издания этого превосходного историко-технического изложения, все более и более подтверждаются даже те мысли покойного, которые были высказаны им предположительно, как необходимый вывод из имеющихся данных, но еще недостаточно многих и не довольно проверенных и доказанных. До трудов покойного, можно сказать, не было твердо и научно установленного понятия о важности для русского ис-

куства изучения церковных ладов, древних в них церковных напевов и исторических данных, освещающих все значение этого богатейшего музыкального сокровища, самого глубокого по своему содержанию, освещающего наше народное творчество в самом задушевном и серьезном его вдохновении — вдохновении религиозном.

Ныне уже находятся люди, понимающие всю силу вновь открытого родника знаний и музыкальных идей для направления *своей* русской музыки, для создания *своего* контрапункта.

Не меньшей благодарности заслуживает покойный за указание всей важности для нас крюковой нотации — того оригинального и совершеннейшего русского музыкального письма, для которого им был даже изобретен типографский набор. Крюковая нотация впервые была раскрыта о. Димитрием толково, научно и вразумительно, а типографский шрифт, изображение которого, конечно, оценится только в будущем, сделан технически совершенно и остроумно. Только человек, своими руками набравший полный выпуск своего издания, мог придумать все частности этого оригинального шрифта. Следует еще прибавить, что изобретатель как истый ученый отказался от дальнейшей эксплуатации шрифта в свою пользу и что согласно воле покойного все матрицы, пунсоны и даже отлитые литеры поступили в собственность Московской Синодальной типографии¹.

Но если настойчивость в изобретении такого сложного шрифта удивительна в деле печатания крюковых певческих книг, то еще более удивительна настойчивость в ходе научных занятий без близкой надежды быть понятым и оцененным. Кому не известен уровень музыкальных знаний в 50-х и 60-х годах? В это именно время, в тиши скромного кабинета, был частями приготовлен и написан знаменитый ныне труд «Церковное пение в России», встреченный лишь немногими псевдо-критическими отзывами, частью даже насмешками. Во всей красоте представляется здесь мужество и спокойствие ученого, высокая вера в пользу и необходимость своих трудов, благородство по отношению к своим критикам. Одного из них я знаю до сих пор. Покойный лично отправился к нему для знакомства, вразумил критика, предложил ему свое содействие и дружбу².

Невольно и с глубоким почтением вспоминаю давнишнее начало моего знакомства с покойным и весь ход последующих наших сношений, даже до самого дня его кончины. Вспоминаю потому, что отечески ласковое внимание к моим занятиям в Казани, вероятно, было совершенно сходно с теми отношениями, какие встречали в доме покойного или в его душевных письмах все серьезно занимавшиеся исследованиями нашего церковного пения. Прекрасно было довольное лицо маститого ученого, узнавшего хорошие новости... Порывисто было его беспредельное негодование при встрече с нескромною самоуверенностью, самомнением какого-либо автора... Всевозможное внимание и содействие оказывалось мне при всяком случае в виде

совета, указания, ободрения, справки и выписки из десятков источников, даже выдачи драгоценных рукописей, пересылки их в Казань³.

Насколько важны сочинения покойного, настолько же заслуживает внимания и его практическая деятельность по участию в новом издании нотных певческих книг. Исправления, внесенные им на основании точных документов и обширной начитанности, приближают имя покойного к славному в истории русского пения имени старца Александра Мезенца, справщика 1667 года. Это издание, без сомнения, составит эпоху в изложении нашего церковного пения, в разъяснении множества частных вопросов, в сортировке напевов, в издании певчих книг, еще не издававших печатного станка, и проч.⁴

Вот в кратких чертах облик почитательно поминаемого сегодня деятеля науки. Остается еще вспомнить его как усердного собирателя памятников, автора многих неизданных трудов, человека превосходной души... Мир его праху! Вечная память!

С. В. Смоленский



С утешением слушали мы сказанное о трудах Дмитрия Васильевича по церковному пению. Да, эти труды составляют его великую заслугу во благо Православной церкви. Многие уже поняли их цену, многие еще не понимают, но поймут впоследствии. Однако же в настоящее время эти труды едва ли могут быть оценены по достоинству. Они — достояние истории, их оценят позднейшие потомки.

Но я желал бы сказать о широте и любви к ближним, какую отличался Дмитрий Васильевич.

Многое из добрых дел протоиерея Дмитрия Васильевича сокрыто. Но и того, что нам известно, достаточно, чтобы иметь понятие о его совершенной нестяжательности, редкой доброте души и постоянной готовности помочь всякому нуждающемуся. Покойный директор Московской консерватории Н. Г. Рубинштейн говаривал: «Нам все равно, сколько ни платить *батюшке*, потому что гонорар за свои профессорские занятия он оставит у нас же в пользу недостаточных учеников...» Да и вообще все обращавшиеся к о. Дмитрию Васильевичу за советом или вспомоществованием находили у него и то и другое. Один причетник, пострадавший от пожара, явившийся со своим горем к Дмитрию Васильевичу, был принят им с таким радушием, которое привело даже в изумление этого простого человека. Так, он писал ко мне: «Были ли вы у любвеобильного батюшки Дмитрия Васильевича? Вот истинный раб Божий! До гроба не забуду, как мы с ним пели “Тебе одеющагося” болгарского роспева».

Сам испытавший в жизни немало скорбей, протоиерей Димитрий Васильевич умел и других утешать в скорбях. «Успокойся, оставь это без внимания», — так иногда по своей опытности говорил он смущенному человеку, а после тот убеждался, что смущения его были напрасны и что действительно лучшим средством от случайных неприятностей было то, чтобы не обращать на них внимания.

И я уверен, что многие возносят ко Господу Богу усердные молитвы о упокоении души протоиерея Димитрия Васильевича, вспоминая о том, чем обязаны ему. И все мы от искреннего сердца можем сказать: «Царство ему небесное!»

Д. Ф. Голубинский⁵



Господа предшественники указали на покойного дорогого нам друга как на достойного сердечной любви и как на преданного всею душою своему предмету ученого и наставника. Я желаю указать на нераздельность в покойном отце протоиерее необычайного человека от выдающегося ученого и докажу это на живом примере — на самом себе.

Когда в 1870 году, по переселении моем в Москву, мне пришлось испытать со стороны большей части господ профессоров здешней консерватории прием самого неприязненного свойства, то по обычной слабости глубоко уязвленного художника (*homo sum!* [я — человек]), конечно, я не мог возлюбить этот кружок и считал всякого члена его своим врагом, с которым мне не только дозволено, но и следовало-де по необходимости самоохранения бороться, где и когда представится к тому случай.

Находившись в таком настроении, познакомился я с первым изданием книги «Церковное пение в России», самого существенного содержания которой я не мог не признавать действительно образцовым трудом, но в специально музыкальных толкованиях которой я нашел некоторые выражения и объяснения, долженствующие привести к неясному пониманию сути дела (эти неточности были совершенно исправлены в издании 1886 года). Автором этой книги значился лично мне тогда еще неизвестный профессор Московской консерватории Димитрий Разумовский. Этот титул показался мне совершенно и достаточно нормальным поводом к тому, чтобы отнестись к этому сочинению с особенною критическою строгостию.

В конце декабря 1872-го и в начале января 1873 года прочел я — с разрешения в Бозе почившего высокопреосвященнейшего митрополита Иннокентия — в здешней духовной семинарии две лекции об историческом происхождении, мелодическом значении и акустическом устройстве нашего

древнецерковного осмогласия. При этом случае напал я — откровенно сказать, довольно едко — на *профессора Московской консерватории* за вышеупомянутые ошибки по части музыкально-технических разъяснений.

Тут-то именно и объявилось редкостное, удивления достойное величие характера отца Димитрия как бескорыстного, до самозабвения преданного своему предмету ученого (о. Димитрий Васильевич сам лично присутствовал на тех чтениях). Спустя несколько лишь дней после моих лекций необыкновенный этот, по своему смирению истый последователь Иисуса Христа, сам отыскал мою обитель и, входя ко мне с известной всем вам (я думаю) добродушно-иронической улыбкою на устах и в глазах, приветствовал меня словами: «Приидох ко врагу моему!» Он прямо предложил мне свою дружбу и свою поддержку в начатом моем труде относительно восстановления теоретических основ нашего древнего православного церковного пения.

И действительно, дружба ко мне отца Димитрия, в течение целых 16-ти лет ни разу ничем не помрачившаяся, была мне сильной во всех отношениях поддержкой. Отец Димитрий не только утешал и ободрял меня в тяжелые минуты уныния, не только поддерживал мой дух в борьбе с невежеством, но и не один раз, а довольно часто горячо заступался за старого труженика. Вместо того чтобы, как это дельвали и постоянно делают еще другие, мешать труду соперника, он, напротив, сколько мог облегчал этот труд. С этой целью он снабжал меня собранными им за дорогую цену копиями с редких древних рукописей да собственноручно им самим вследствие многолетних трудов составленными выборками и сравнительными таблицами. Он сделал гораздо более еще: он указал прямо на предметы, в особенности требующие теоретического исследования и разъяснения; помогал в доискывании настоящего смысла толкований древних греческих и в особенности византийских авторов, — так как он без всякого сравнения знал эти языки гораздо лучше меня; он моральным своим влиянием заставлял меня написать мои исследования, а затем вознаграждал мой труд как бы заказанный им; наконец, он же издал мою книгу (снабдив ее весьма лестным для автора предисловием) — в роскошном виде на собственные свои деньги, хотя он никак не мог рассчитывать на успешную продажу издания, наибольшую часть экземпляров которого он даже разослал даром в разные библиотеки и заведения, для вящего распространения известности о труде и о предмете⁶.

Вот как поступал отец протоиерей Димитрий Васильевич Разумовский! Quisnam alter? [Где подобный ему?]

Ю. К. Арнольд

Комментарии

Воспоминания разных деятелей о Д. В. Разумовском были произнесены на соборании по поводу годовщины со дня его смерти и опубликованы в журнале «Душеполезное чтение», 1890, ч. 1, с. 127—134.

1. Об истории изобретения крюкового шрифта см. в статье об Обществе древнерусского искусства. О знакомстве с Разумовским Смоленский подробно рассказывает в своих Воспоминаниях (четвертый том серии).

2. Речь идет о Ю. К. Арнольде, и данный эпизод подробно рассказан в его публикуемых воспоминаниях о Разумовском. Кроме того, критика ряда положений книги содержится в рецензии Г. А. Лароша в «Русском вестнике» (подробнее см. ниже, в комментариях к публикации статьи Лароша «О нынешнем состоянии церковной музыки в России»), однако свои замечания этот писатель выражает очень корректно.

Что же касается критики Арнольда, высказанной им в устной форме во время его лекций в Московской духовной семинарии в 1873 году, то она действительно была довольно резкой и касалась как Разумовского, так и Потулова. По мнению Арнольда, оба они демонстрируют «отсутствие понимания истинного духа осмогласия», что выражается в неправильном определении ими «областей каждого гласа» (то есть звуковысотности и диапазона данного гласа), а также его «господствующих тонов».

Подробный отчет о лекциях Арнольда опубликовал В. Ф. Комаров на страницах «Православного обозрения» (1873, № 1, 3), причем в заключение обзора полностью развенчал «книжные» теории самого Арнольда, показав, что строение знаменного лада не имеет ничего общего ни с греческим «октохордом», ни с системой античных или западных средневековых автентических и плагальных ладов и т. д. Рецензия Комарова завершается следующим образом: «Вообще, если приложить те способы восстановления первообразного древнего пения, какие употреблены г. Арнольдом в его четырехголосных переложениях, например, ирмоса «Моря Чермнаго пучину» большого знаменного роспева, то мы, привыкшие слышать эти песнопения в других тональностях, при других интонациях между тонами мелодии, совершенно их не узнаем» (№ 3, с. 160).

3. Памятником замечательного сотрудничества маститого ученого с начинающим коллегой может служить обширная, в высшей степени содержательная и, к сожалению, до сих пор не опубликованная переписка Д. В. Разумовского с находившимся тогда в Казани С. В. Смоленским (письма Разумовского находятся в фонде Смоленского в ОПИ ГИМ; письма Смоленского — в фонде Разумовского в ОР РГБ, ф. 380, № 15/32).

4. Подробнее об этом — последнем хронологически — исправлении певчих книг на квадратной ноте см. в Воспоминаниях С. В. Смоленского (четвертый том серии), который продолжил работу после кончины Д. В. Разумовского.

В некрологе Д. В. Разумовского, опубликованном в «Церковных ведомостях» за подписью Д. С. (Дмитрий Соловьев), читаем: «Когда в последнее время возник вопрос о новом издании богослужебных певческих книг квадратной нотации, то Д. В. принял весьма близкое и деятельное участие в пересмотре, исправлении и дополнении означенных книг, а печатание их официально поручено было его непосредствен-

ному наблюдению» (Прибавления к «Церковным ведомостям», 1889, № 5, с. 118). Через три года цензор Московской Синодальной типографии М. В. Никольский, отвечая на критику одним из авторов «Церковных ведомостей» нового издания «Праздников», замечает, что «дело издания богослужебных нотных книг далеко еще не закончилось», а что касается до корректуры их текстов, то она «читалась лучшими знатоками церковного пения в Москве, именно покойным профессором Д. В. Разумовским, директором Синодального хора С. В. Смоленским и священником Троицкой единоверческой церкви в Москве М. И. Щетневым» (Прибавления к «Церковным ведомостям», 1892, № 37, с. 1294).

5. Голубинский Дмитрий Федорович — профессор апологетики Московской духовной академии, сын знаменитого церковного историка и богослова Федора Александровича Голубинского, а также родственник (брат жены) Д. В. Разумовского.

6. В опубликованных несколько позже «Воспоминаниях» Ю. К. Арнольда (Вып. 1—3. М., 1892—1893) раздел, посвященный Д. В. Разумовскому (в сущности завершающий всю большую книгу), дополнен следующим словесным портретом о. Димитрия:

Личность отца Разумовского была вообще крайне симпатична. Он был небольшого роста, худенький и болезненного вида, вследствие многолетних неустанных трудов, как по своему званию (он был приходским священником церкви святого Георгия на Всполье), так и по научным предметам. Лет ему тогда [в начале 1870-х] было около пятидесяти, но он казался старше. Образование свое получил он в Киевской духовной академии, где по окончании курса он вначале и оставался преподавателем математики, а затем в том же городе, кажется, рукоположен в священники. Позже начальство его перевело в Москву. Жизнь вел он весьма строгую, можно сказать — истинно постническую, и во всякое время дня и ночи был готов отправляться к своим прихожанам, когда они нуждались в его присутствии для исправления ли треб или для совещания с ним о каких-либо духовных или материальных своих нуждах. Христианский стоик в высшем смысле этого понятия, он с величайшим смирением пред Господом Богом перенашивал ниспосланные на него невзгоды, а горя случалось ему немало в его жизни. Никогда о. Димитрий не терял надежды на святое Провидение, и улыбка смиренного и человека со спокойною совестью никогда не исчезала с уст его. В самые тяжелые минуты собственной жизни он всегда, поборов в себе собственное горе, умел утешить страдающего ближнего и никогда не отказывал никому в своей как духовной, так и (по мере сил своих) материальной помощи. Церковные службы отправлял он с глубокою преданностью священному действию и с полнейшим достоинством священнослужителя. Такие дорогие, редкие качества духовного отца и истинного человека сделали о. Димитрия дорогим любимцем всего его прихода, без всякого изъятия. О нем отзывался всякий, кто только его знал, с величайшим высокопочитанием и с сердечною любовью (вып. 3, с. 202—203).

Как ясно из напечатанных выше воспоминаний Ю. К. Арнольда, Разумовский предоставил личные средства для издания первой книги Арнольда по русскому церковному пению — «Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентических трактатов и акустического анализа» (вып. 1. М., 1880). По вос-

поминаниям Арнольда, о. Дмитрий познакомил его с издателем-редактором «Православного обозрения» П. А. Преображенским, который и напечатал данный труд приложением к своему журналу. Второе исследование Арнольда на ту же тему — «Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории и акустическому анализу» (М., 1886) — обозначено на титуле как издание псаломщика Михаила Дмитриевича Разумовского, то есть сына Дмитрия Васильевича, и вышло с его предисловием.

Еще раз Разумовский выступил на защиту Арнольда осенью 1879 года, когда в Обществе древнерусского искусства проходил диспут о греческих основах русского церковного пения. Председательствовавший на диспуте епископ Порфирий (Успенский), выдающийся знаток древностей и вообще, по выражению Арнольда, «муж необыкновенной учености», оказался весьма мало знаком с древним православным пением — «не далее Бортнянского», и потому отрицал в нем греческие истоки. «Тут-то, — пишет Арнольд, — поднялся со своего места о. Дмитрий Васильевич и поддержал мои доводы прекрасной, столь же ученой, сколько и одушевленной речью, после которой был объявлен конец диспуту, хотя самый вопрос-то так и остался не решенным окончательно» (Воспоминания, вып. 3, с. 199).

Д. В. Разумовский

Церковно-русское пение (фрагменты)

4. Нотнолинейные рукописи Русской церкви второй половины XVIII века

Что принято было за основание при первоначальном (в 1772 году) печатном синодском издании Ирмолога, Обихода, Октоиха и Праздников?

Всякому известно значение оригинала или рукописи, с которой должно быть сделано печатное издание. Последнее — всегда почти верная копия с оригинала. Откуда же взяты оригиналы для первых нотных книг, и какие сии оригиналы имеют археологическое достоинство?

История оригиналов неразлучна с историею печатания нотных книг. В ноябре 1766 года Св. Синод получил от придворного певчего Головни составленный им *Нотнолинейный Ирмолог* и просьбу о том, чтобы этот Ирмолог *апробовать* и на казенный кошт напечатать. Ирмолог Головни по распоряжению Св. Синода рассматривали иподиаконы Московского Синодального дома Петр Андреев и Сергей Максимов. Они заявили (июнь 1767), что в Ирмологе Головни оказалась прибавка и убавка в речах против печатного Ирмолога, то есть не нотного, и в ударении против ноты знаменного роспева несогласно; что этот Ирмолог писан роспевами киевским и знаменным и наречием малороссийским. Посему Ирмолог Головни возвращен был автору для исправления (март 1768). Головня решился было попросить у Синода денег на исправление, но в этом получил отказ. После он неоднократно пытался представить в Синод свой Ирмолог, но безуспешно.

Вместе с отказом Головни в принятии его Ирмолога как оригинала для печатания сделано распоряжение, чтобы иподиаконы и певчие Московского Синодального дома «исправили Ирмологий и Обиход церковный для оригинала к книгопечатанию нотных певческих книг». Поручение исполнили иподиакон Петр Андреев и певчий Иван Тимофеев. По распоряжению Св. Синода архимандрит (впоследствии митрополит Московский) Платон отдал составленный ими Ирмолог и Обиход на рассмотрение своим троицким певчим, Синьковскому и Лавлинскому. Они сочли за нужное в Обиходе: 1) некоторые пения прибавить, кои как «употреблением в церковном пении», так и «приятностию напева» заслуживают в Обиход внесены быть;

2) некоторые в том же Обиходе имеющиеся роспевы поправить, поелику они против принятого везде пения сокращены и тем как обыкновению противны, так и приятность пения уменьшают; 3) нечто — именно одно многолетие — по нескладному роспеву исключить.

Таким образом, в основу всех изменений в Обиходе положены два критерия: 1) *приятность пения*, рассматриваемая обыкновенно с точки зрения певцов, живших в начале второй половины XVIII века; 2) *обычай в церковном пении*, господствовавший, разумеется, также в половине XVIII века. Следовательно, археологическое начало в пении совершенно оставлено без внимания. Подтверждением этого служит то, что певцы-критики в Обиходе синодальных певцов вставили *тропарь Пасхи* — *обыкновенного роспева* (как сами они говорили) и исправили «*Взбранной воеводе*» — *жуковского роспева*, неизвестного древней Русской церкви.

Об *Ирмологе* же синодальных певцов троицкие певцы отозвались, что он весь едва ли может быть принят, потому что многие ирмосы написаны в нем сокращенно, с выкидыванием нужных и употребительных фит. В этом отзыве слышится забота о целостности древнего знаменного роспева. Певцы-критики посему предлагали за оригинал печати взять *Ирмолог* или у них (троицких певчих), или у певчих преосвященного Тверского. Исправный *Ирмолог* знаменного роспева действительно был вытребован от певчих преосвященного Гавриила, епископа Тверского. Но ниоткуда не видно, чтобы этот исправный *Ирмолог* был подвергнут надлежащему рассмотрению.

Вскоре после сего (31 марта 1769 года) постановлено было: 1) сочиненный синодальным иподиаконом Петром Андреевым и певчим Иваном Тимофеевым *Ирмолог* за тем, что оный написан нотами весьма сокращенно, с выкидыванием нужных и употребительных фит, оставить, то есть отменить; 2) *Обиход* же с приполнением в него стихов, исправленных троицкими певчими, а равно и *Ирмолог*, истребованный от преосвященного Тверского, — напечатать в Московской типографии; 3) напечатать также Праздники и Октоих исправного знаменного напева без исключения фит, взяв оригиналы этих книг в домах синодальных членов преосвященных Московского или Крутицкого. Эти последние оригиналы, как по всему видно, также не были никем и ни с чем поверены.

Затем все отдано в распоряжение синодальных певчих, которым вменено в обязанность расположить все оригиналы на четыре книги и собрать из всех тех книг, что до которой надлежит, и, наконец, составить реестры, то есть оглавления к книгам. Такова история оригиналов для печатания первых нотнолинейных книг! Из нее видно, что оригиналы были нотнолинейные и что они, за исключением *Обихода*, не были никем и ни с чем поверяемы и, наконец, что весь выбор оригиналов и верное воспроизведение их в печати находились единственно в ведении иподиаконов и певчих Московского Синодального дома.

Таким образом, при первоначальном печатании нотной линейных книг богослужебного пения принято было за основание со стороны начальства: 1) искреннее желание иметь печатные нотной линейные книги, согласные с древностию, без исключенных фит и 2) глубокое доверие к синодальным иподиаконам и певчим, которые в свое время действительно были лучшими в России по своему знанию церковного пения. Суждение о том, в какой мере синодальные певцы оправдали доверие начальства, основывается на беспристрастном сличении печатных книг с безлинейными рукописями знаменного роспева и с линейными рукописями прочих роспевов, принадлежащими второй половине XVII века.

Нотные книги, напечатанные в первый раз в 1772 году, составляют основной капитал богослужебного пения Православной Греко-русской церкви. Оригиналы их, во всяком случае, составляли более или менее верную копию с нотных рукописей, издавна употреблявшихся при богослужении. По содержанию своему они хотя не вполне, но удовлетворяли существенным потребностям церковных певцов, потому что заключали в себе почти все, назначенное для пения при вседневном богослужении и при частных службах. Св. Синод первоначально предлагал ограничиться изданием Октоиха, Обихода, Ирмолога и Праздников.

Но первое издание нотных книг по весьма многим важным и неважным обстоятельствам не могло удовлетворить нуждам всех храмов русских. Спустя пять лет после первопечатного издания нотных четырех книг преосвященный Гавриил, епископ Новгородский заметил таких дьячков и пономарей, которые «едва что, и то с нуждою» могут пропеть. Обстоятельство это не могло не поразить архипастыря. Надлежало узнать причину такого явления и озаботиться устранением ее. Церковные певцы объясняли свое неведение церковной ноты *неимением нотных книг, потому что хотя и напечатан полный Обиход, но они не могут употреблять его как только в церкви*. Причина понятна: новонапечатанные нотные книги находились в храме и только в храме употреблялись; церковные певцы не могли брать эти книги на дом, для приготовления по ним к службе, потому что эти книги составляли церковную собственность и по тогдашнему времени даже значительную редкость. Церковные певцы не могли также и приобретать эти книги в свою собственность и по отдаленности мест продажи, и по дороговизне цены, ибо новонапечатанные нотные книги продавались охотно всякому желающему требователю *не порознь*, которую бы кто одну, две или три пожелал купить, но *все четыре звания совокупно*. Все эти обстоятельства не могли не облегчать вину церковных певцов. Естественно, можно было ожидать, что к устранению препятствий решатся или *предпринять* новое издание книг и увеличат места сбыта, продажи их, или разрешат продажу книг порознь, или вообще понизят, если возможно, самую цену за них. Ничего подобного не случилось.

Выработалась и осуществилась совершенно другая мысль, оказавшаяся впоследствии в коммерческом отношении крайне благотворною.

Преосвященный Гавриил, в намерении удовлетворить настоятельным нуждам своей епархии, выбрал из печатного Обихода нотного пения «нужнейшие пения» и 23 марта 1777 года представил Св. Синоду свой сборник, названный Сокращенным Обиходом, и просил, чтобы «приказать оных для священно-церковнослужителей на кошт его преосвященства напечатать два завода». Просьба преосвященного была уважена. Печатание Сокращенного Обихода продолжалось почти полгода: оно началось 7 октября 1777 года и окончилось 24 марта 1778 года. Редакциею Сокращенного Обихода занимались Московского Синодального дома иподиакон Сергей Максимов и певчие Иван Тимофеев, Андрей Попов и Василий Таболовский. Подлинный рукописный оригинал in 4^o на 151-м листе хранится в библиотеке Московской Синодальной типографии.

В Сокращенном Обиходе нотного пения, после краткого оглавления, составленного иподиаконом Московского Синодального дома Сергеем Максимовым, помещены:

1) Азбука начального учения простого нотного пения, содержащегося на цефалном ключе. Она составлена иподиаконом Сергеем Максимовым и несколько отличается от Азбуки, издаваемой под тем же заглавием отдельною брошюрою.

2) Самый Обиход, который по составу своему и расположению частей несколько не отличается от Обихода Пространного. В нем так же в начале помещены песнопения *вечерние*, потом следуют песнопения *утренние*, как, например, «Бог Господь» с тропарями и добавлением утренних песнопений из Триоди Постной; далее положены песнопения литургийные, то есть относящиеся к литургиям Иоанна Златоустого, Василия Великого и Преждеосвященной. Таков, в общих чертах, состав Сокращенного Обихода.

Мелодии песнопений, помещенных в Сокращенном Обиходе, заключают в себе немало разнообразия. В Сокращенном Обиходе нотного пения находятся знаменный распев, ин распев знаменного, греческий распев, киевский, болгарский, герасимовский. В Сокращенном Обиходе чаще всего встречается знаменный распев, потом греческий, далее киевский; только по одному песнопению имеют мелодии иного знаменного распева, болгарского и герасимовского. Кроме сих распевов, заимствованных собственно из других нотных книг, изданных Св. Синодом, в Сокращенном Обиходе находятся мелодии новые, современные составу Обихода, вошедшие ныне почти в общее употребление. Таковы, например, в Обиходе ирмосы воскресные осьми гласов.

Сокращенный Обиход как труд частный не лишен особенных достоинств. К достоинствам должно отнести его немалую краткость и вместе полноту; он, как мы видели, содержит в себе все песнопения, чаще всего воспе-

ваемые; в нем помещены все особенные разности роспевов Русской церкви. Это именно качество Обихода было одною из причин, почему эта книга признана учебною, имела множество изданий и пользуется наибольшим распространением в народе.

Но при всем достоинстве Сокращенного Обихода, в первоначальном составе его находилось и доселе еще находится немало недостатков. Они важны тем, что лишают возможности правильно судить о характере роспевов, господствующих в Русской церкви: образцы сих роспевов, представленных в Сокращенном Обиходе, или значительно усечены, как, например, «Тебе Бога хвалим» болгарского роспева, или даже изложены смешанно, так что одна часть песнопения поется одним, а другая другим роспевом. Например, на самой первой странице Обихода первые слова предначинательного псалма «Благослови, душе моя, Господа, благословен еси Господи» имеют над собою мелодию *киевского роспева*, а остальные затем слова того же предначинательного псалма поются *греческим роспевом*. Присовокупим к сему еще и то обстоятельство, что напевы песнопений в Сокращенном Обиходе нигде не указаны, как это сделано в Пространном Обиходе нотного пения*.

Все эти недостатки, как они ни важны в настоящее время при усилившейся разработке церковного пения, в свое время нисколько не могли уменьшить [умалить] труда — уже, во-первых, потому, что при составлении Сокращенного Обихода, кажется, имелось в виду не столько уяснить понятие о разнообразии роспевов, существовавших в церкви, сколько представить для народа легкое и вместе дешевое руководство к первоначальному изучению церковной мелодии; во-вторых, и потому, что это был труд частного лица, во всяком случае несовершенный. Сокращенный Обиход составлен в Твери и для Тверской собственно епархии и на кошт местного преосвященного был напечатан в Московской Синодальной типографии. В расчетах с типографией за первое издание Обихода по поручению преосвященного Гавриила участвовал Московского Заиконоспасского монастыря архимандрит и ректор Славяно-греко-латинской академии Дамаскин.

Дамаскин вскоре занял кафедру епископа в Севской епархии. В Севске (ныне уездном городе Орловской губернии) находились тогда семинария и духовные училища. Учитель философии, исполнявший должность префекта семинарии, Садорский в 1783 году представил преосвященному Дамаскину, что ученикам семинарии и училищ необходимо руководство при изучении церковного пения. Преосвященный Дамаскин распорядился, чтобы с этою целью выписать Сокращенный Обиход нотного пения в 1000 экземплярах из Московской Синодальной типографии, причем предусмотрительно при-

* Главною основою при составлении Сокращенного Обихода были первопечатные нотные книги синодского издания, измененные в некоторых песнопениях с нарушением древнего предания и мелодических законов церковного гласа.

казал консистории написать, что в случае, если не сыщется в типографии потребного количества экземпляров, благоволила бы контора типографская приказать напечатать Обиход на кошт Севской епархии и до того времени отпустить столько, сколько ей заблагорассудится. Это обстоятельство расположило типографию приобрести издание Обихода в свою собственность и предпринять второе издание Обихода: оно продолжалось не более трети года, или четырех месяцев.

Краткость Обихода и его общедоступность по цене были главной причиной того, что Сокращенный Обиход сделался книгою учебною в духовных училищах. Новое назначение Обихода, в свою очередь, было причиной того, что Московская типография не издавала ни одной из нотных книг так часто, как Сокращенный Обиход. С 1778 и по 1852 год, то есть почти в течение трех четвертей века, Сокращенный Обиход имел до 70-ти изданий^{*}; стало быть, он издавался почти каждый год. Все эти издания, кроме типографских погрешностей, ничем не отличались от первого издания Сокращенного Обихода: они имели те же недостатки и те же совершенства.

В 1853 году Сокращенный Обиход, по благословию Св. Синода^{**}, был исправлен и очищен от ошибок, частью допущенных еще при первом издании его, частью происшедших при последующих многочисленных изданиях.

Исправления относились или к тексту священных песнопений, в котором восстановлена и правильность словоударения, и его полнота и неповрежденность, согласно с указанием богослужебных книг ненотных, или к мелодии священных песнопений. Так, например, мелодия богородична на целование Плащаницы «Тебе одеющагося», как очень сокращенно и неблагозвучно положенная в прежних изданиях, заменена мелодиею того же богородична, находящегося в Пространном Обиходе, и надписана согласно с полною ненотою Триодио: «в Великий пяток вечера, Слава и ныне глас 5-й».

Все эти исправления, действительно необходимые, не могут, однако же, назваться полными. В Сокращенном Обиходе остались: а) прежние смешение роспевов в предначинательном псалме и в песнопении «С нами Бог», б) прежняя неясность роспевов, потому что они не обозначены определенно, как это сделано в Пространном Обиходе нотного пения, в) осталась, наконец, та же старая азбука на цефавтном ключе, с давно отжившею уже системою сольмизации гексахордами.

^{*} Первое издание Сокращенного Обихода — М., 1778, in 4°; второе — 1784; [далее —] 1821, 1823, 1824, 1825, 1826, 1832, 1835, 1838, 1841, 1846, 1848, 1851, 1852 и, наконец, в 1853 — 70-е издание.

^{**} Указ Св. Синода об исправлении Сокращенного Обихода последовал 29 апреля 1853 года. Самые исправления сделаны членами Временного нотного комитета, учрежденного в 1848 году в Москве. Исправленный сими членами экземпляр Сокращенного Обихода 1851 года доселе хранится в библиотеке Московской Синодальной типографии.

В исправленном же виде Сокращенный Обиход имел также несколько изданий*; последнее сделано в 1863 году.

В какой степени разные новейшие печатные двух- и четырехголосные переложения воспроизводят богослужебные напевы, находящиеся в синодском издании нотных книг, и подобны с их характером?

Ответ на этот вопрос был отчасти подготовлен покойным кн. В. Ф. Одоевским. Он просит статского советника Н. М. Потулова заняться сличением переложений Придворной капеллы с нотными книгами, изданными от Св. Синода. Г-н Потулов исполнил эту «затруднительную и утомительную работу» (выражение кн. Одоевского) и представил *сличение восьми мест из переложений Капеллы с мелодиею нотных книг синодского издания***. Это сличение нотных книг в изданиях Синода и Капеллы показало, что мелодия подверглась, по выражению князя, «вполне произвольным и непонятным изменениям, при исполнении которых ни священник, ни диакон, ни дьячок не могут угадать, какой напев изображен Капеллою, а миряне на клиросах совершенно сбиваются». Справедливость подобного, довольно неутешительного вывода можно бы подвергнуть некоторому сомнению, потому что в основание общего вывода положено ограниченное число сличений. Но покойный князь предупредил возможность подобного сомнения, заметив собственноручно на рукописи: «Здесь взяты без выбора восемь мест, но подобных мест — бесконечное число; чтобы произвести подобную сверку по всем переложениям Капеллы, нужен целый комитет экспертов».

Эта мысль, высказанная покойным кн. Одоевским в 1865 году, надобно заметить, не могла иметь за собою достоинство новой, первой мысли. Подобная мысль выражена была Св. Синодом лет двадцать назад, именно — в 1848 году. В циркулярном указе по тем епархиям, где предполагалось учредить временные комитеты для рассмотрения новоперелажаемых песнопений, между прочим сказано: «Сделанные с начала текущего столетия опыты переложения староцерковного пения на италийские ноты показали, что при сем переложении оно нередко терпит частию от необходимости дать оному правильную меру, частию от желания сохранить и украсить его и получает такой вид, что православные или не узнают в новом переложении древнего церковного пения, или, частию узнавая, чувствуют примесь нового к древнему» (Определение Св. Синода от 2 сентября 1848 года).

После сего должно быть ясно, что разные новейшие печатные двух- и четырехголосные переложения очень мало воспроизводят богослужебные напевы, находящиеся в синодском издании нотных книг.

* 1855 — 71-е издание; 1856 — 72-е; 1857 — 73-е; 1863 — 74-е.

** Оно писано Н. М. Потуловым и хранится ныне в библиотеке Московского Публичного музея.

5. Гармонизация церковной мелодии

Предложения об исполнении церковной мелодии

Много уже было совершено попыток гармонизировать богослужебную мелодию Православной Греко-российской церкви. Музыкальное искусство более полутора столетий трудилось над разрешением задачи, какая гармония прилична церковной мелодии. Наконец-то, и именно не более десяти лет тому назад, церковные композиторы составили себе убеждение, что древняя мелодия церкви должна сопровождаться и древнею гармониею. Вопрос о древних началах гармонии — вопрос музыкально-археологический. Мы не будем входить здесь в подробное обсуждение его; достаточно заметить, что требования новейших русских гармонистов остановились на том, что: 1) древняя диатоническая мелодия должна иметь и диатоническое, а не какое-либо другое сопровождение; 2) пределы созвучий или аккордов, входящих в состав гармонии, должны ограничиваться пределами самой мелодии, то есть весьма ограниченным числом поступлений.

Музыкальная сторона таких требований, понятно, может быть предметом немалых рассуждений, смотря по тому, как будут относиться к самому делу. Музыкальная археология должна, однако же, напомнить всем гармонистам, что церковная мелодия вдвое, втрое и даже вчетверо старше гармонии. Новейшие гармонисты совершенно правы, когда решились возвести свои труды к началу гармонической древности. По всему видно, что они желали положить в основание трудов своих прочные, достоуважаемые начала древности.

Истинно древняя христианская церковь не знала гармонии. Она исполняла богослужебную мелодию унисоном, и надобно заметить, достигала чрез это исполнение таких результатов, какие едва ли можно получить от всех начал старой гармонии и даже от самого контрапункта.

Унисонное исполнение богослужебной мелодии полнее всякой гармонии. Гармония, написанная для 3-х, 4-х, 8-ми голосов, вводит церковную мелодию в данные пределы только этих голосов определенного объема, а нередко определенной силы и выразительности. Напротив, унисонное исполнение дает возможность принимать участие в пении всем возможным голосам, разных объемов, разной силы, разной выразительности. Вы слышите здесь и голос детский, и сокрушенный, почти надломленный голос старца, и голос мужской, и голос женский: ибо древняя церковь не отвергала пение народа и в своем уставе ясно определила, когда поет лик, то есть собрание церковных певцов, а когда поют людие, то есть весь народ, предстоящий в храме.

Древняя христианская церковь не знала аккордов, как мы их знаем, на бумаге или письме; не имела певцов, исполняющих богослужебное пение по особым партиям. Но из этого обстоятельства нельзя еще заключать, чтобы

аккорды не употреблялись в исполнении древнего пения христианской церкви. Такое заключение противоречило бы естественным свойствам человеческого голоса и слуха и неизменяемым законам самого звука. Ежедневные наблюдения убеждают, что люди даже никогда не учившиеся музыке, соединяясь в хор, не ограничиваются пением в один голос, так как это, например, для высокого голоса вместе с низким и наоборот, часто даже невозможно. Исполнители, руководствуясь природною способностью каждого певца сознавать гармонические законы, сами составляют правильные совершенные созвучия или, что то же, сами находят звуки симфонические (согласные) со звуками поющего главный напев. Эти созвучия, разумеется, просты и наиболее вразумительны для слуха, как, например, звуки в интервалах октавы, квинты, терции или сексты. Такое явление, наблюдаемое ныне и основанное на самой природе человеческого организма, несомненно совершалось и в древности, как можно заключать из сказаний отцов церкви первых пяти веков.

Таким образом, унисонное исполнение церковной мелодии по различию голосов не всегда может быть унисонным и, следовательно, легко может собою восполнить записанные гармонические партии.

Общество археологов-музыкантов, в видах сохранения древности в церковном пении, может рассудить, какое важное значение имеет для церковной мелодии унисонное исполнение ее. При унисонном исполнении церковная мелодия сохраняет древнее свое построение без всякого изменения; унисонное же исполнение позволяет различным голосам действовать свободно в пределах естественной гармонии, без партий заранее написанных.

Комментарии

Публикуемые тексты являются частью большого доклада, прочитанного Д. В. Разумовским на Первом Археологическом съезде в Москве и опубликованного во втором томе Трудов съезда (М., 1871, с. 459—467).

Первый Археологический съезд и сопутствовавшая ему археологическая выставка открылись 16 марта 1869 года в залах особняка князя С. М. Голицына молебном с участием хора синодальных певчих. Для работы съезда было создано шесть отделений, причем музыка входила во второе отделение «русских древностей», вместе с другими искусствами и архитектурой. Специально музыке были посвящены два заседания — 25 и 26 марта. На первом председательствовал Н. Г. Рубинштейн, и он же говорил о скончавшемся накануне съезда В. Ф. Одоевском и его роли в создании Московской консерватории; далее с речью об Одоевском выступил Д. В. Разумовский (см. публикацию выше), потом о народной музыке говорил Н. В. Маклаков и были зачтены Н. Д. Кашкиным две статьи Одоевского — «Краткие заметки о характеристике русского церковного православного пения» и «Различие между ладами (Tonarten, tons) и гласами (Kirchen-tonarten, tons d'eglise)» (оба материала были найдены приготовленными для съезда на письменном столе внезапно скончавшегося

князя). В этот же день Разумовский прочел часть своего доклада (посвященную церковному пению), вслед за ним выступал П. М. Воротников (см. публикацию; доклад сопровождался музыкальными иллюстрациями на рояле: выступавший исполнял гармонизации из придворного Обихода, демонстрируя их расхождение с подлинным напевом). Кроме того, на этом заседании зачитывалось «Мнение» митрополита Филарета (по книге Н. В. Сушкова — подробнее см. в комментариях к публикации). На следующий день Разумовский завершил свой доклад и прочел еще одну приготовленную для съезда, но не законченную статью Одоевского «Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами»; выступал также П. А. Бессонов с сообщением о метре русских былин.

Доклад Разумовского делится на две самостоятельные части — «Церковно-русское пение» и «Народное мирское пение и собственно музыка»; в первой части пять глав: «Происхождение нотописания в России», «Относительная древность безлинейных знаков Русской церкви», «Чтение безлинейных крюковых знаков Русской церкви и переход к линейным нотам» и далее — публикуемые главы «Нотнолинейные рукописи...» и «Гармонизация церковной мелодии».

Разделы доклада Разумовского, который был основным в музыкальной «секции» съезда, точно соответствуют программе этой «секции», которая, наряду с программами других отделений, была составлена заранее, разослана участникам и затем опубликована в первом томе Трудов съезда. Изложенная в форме вопросов, она явно принадлежит перу Одоевского (вероятно, с участием Разумовского и Потулова) и охватывает весьма широкий круг проблем — от чтения безлинейных знаков до учебников для современных школ; вопросы по церковному и «народному мирскому» пению, а также народной инструментальной музыке сформулированы в особых разделах, но в конце ставятся и вопросы о взаимовлиянии церковного и народного искусства, а также о соотношении современного крюкового пения с древним. Так же, как в программной статье к открытию Общества древнерусского искусства, здесь проводится мысль об отставании «музыкальной археологии» от параллельных дисциплин:

В то время как из нашей архитектуры и живописи все более и более изгоняются чуждые им элементы и выясняются основные законы наших образовательных искусств, наше пение в церквях постепенно удаляется от древней своеобычности и подвергается постоянному искажению от напылья невежественных и большею частью враждебных исконно русскому духу оборотов и заимствований; так что если этому великому делу не будет дано надлежащего движения, то может быть к тому времени, когда постройка наших храмов достигнет полной сообразности с представлениями и убеждениями русского народа, храмы эти, восстановленные археологическим путем, огласятся чисто западным пением, столь противным и православию, и нашим предкам, и нашему народному, художественному, своеобычному чувству (Труды, т. 1, с. XXIII).

Хотя непосредственно к теме данного тома относится только глава о гармонизации, было сочтено полезным включить в его состав также главу о синодальных нотных изданиях. Как уже говорилось, исправление этих книг и усовершенствование

азбуки при одной из них (Сокращенном Обиходе) — сквозная тема всей научной деятельности Разумовского, а также и Одоевского в последние годы его жизни. В разных материалах настоящего раздела излагаются вкратце их позиции по данному вопросу; некоторые, уже вполне конкретные, предложения Разумовского по исправлению текстов на квадратной ноте зафиксированы в его рукописных заметках (хранятся в фонде Разумовского в ОР РГБ).

В общем, если не текст, то основные мысли данной главы доклада совпадают с теми соображениями, которые были высказаны Разумовским в соответствующем разделе первого выпуска его книги «Церковное пение в России» (М., 1867; см., с. 88—90). Содержание всех пяти певческих книг синодального издания, и в особенности Обиходов — Пространного и Сокращенного, является центральной темой учебного пособия для «воспитанников Московской консерватории», выпущенной Разумовским в 1886 году под названием «Богослужбное пение Греко-российской церкви. Теория и практика церковного пения» (вып. 1).

В последнем разделе четвертой части доклада («Нотнолинейные рукописи...») Разумовский прямо цитирует один из документов, связанных с переизданием книг на квадратной ноте — Записку Одоевского, направленную им в Св. Синод в 1865 году (подробнее см. в разделе «Общество древнерусского искусства»). В докладе широко используются как материалы П. А. Бессонова (из его статьи «Судьба нотных певческих книг»), так и материалы В. В. Стасова по истории издания книг на квадратной ноте, присланные им Одоевскому и Разумовскому при вступлении Владимира Васильевича в Общество древнерусского искусства (см. в том же разделе).

Подобно Одоевскому, Разумовский пришел к мысли о наличии в древнем пении своего закона, своей теории, не совпадающей с общепринятыми нормами светской музыки. Весьма показательны, что в публикуемом пятом разделе доклада он убедительно говорит о преимуществах и высокой художественной ценности унисона. (Здесь в качестве единомышленника Разумовского на съезде выступил П. М. Вороников — несколько неожиданно, если иметь в виду его композиторское творчество.) Как и Одоевский, Разумовский полагал, что древней мелодии должна соответствовать древняя гармония, каковую оба они находили в работах Н. М. Потулова. Уже отмечалось, что потуловские переложения, основанные на точном сохранении напева, строгой диатонике и абсолютно консонантной трезвучной аккордике, оказались мало жизнеспособными. Однако, по мысли современного исследователя, опыт Потулова не пропал напрасно: он «предложил особый тип системы многоголосия, отличающийся строгим отбором элементов и связей, и который не есть копия западной модели, а своеобразная гармоническая организация, выросшая на древнем “церковном ладе” и “триестествогласии” Греко-российской церкви»*.

* Гуляницкая Н. С. Русское «гармоническое пение» (XIX век). М., 1995, с. 57.

Д. В. Разумовский

Николай Михайлович Потулов и его труды по разработке древнецерковного русского пения

Николай Михайлович Потулов, член-сотрудник Русского музыкального общества и действительный член Общества древнерусского искусства, занимает в новейшей истории церковного пения почетное место своими обширными трудами над древним пением Православной Греко-российской церкви. К таким трудам принадлежит, между прочим, предлагаемая здесь Литургия св. Иоанна Златоустого и левый лик из Литургии св. Василия Великого, киевского роспева.

Главная мелодия в этом духовно-музыкальном творении (верхний голос) представляет собою точное воспроизведение печатных богослужебных книг Православной церкви, издаваемых по благословию Святейшего Правительствующего Синода: она — ни расширена, ни сокращена и не изменена против подлинника своего. Г-н Потулов старался преимущественно о том, чтобы в массе придаточных голосов сохранить музыкальное единство и строгое подчинение главной мелодии. Он, гармонизируя церковный напев, ограничивается единственно консонансными аккордами почти всегда на тонике или на ее терции (медианте), без всяких задержаний и предъемов (антиципаций)*.

Кн. В. Ф. Одоевский, в свое время подробно разбиравший духовно-музыкальные труды г-на Потулова, находил их *замечательными во всех отношениях*. Он писал о г-не Потулове: «Его гармонизация наших исконных напевов, вполне правильная по существующим для музыки общим естественным законам, не имеет нужды прибегать к тем музыкальным *обычаям*, которые ввелись на Западе в светскую музыку (более пятисот лет после той эпохи, когда создались наши церковные напевы) и из светской музыки перешли целиком в музыку Латинской церкви. Гармонизация г-на Потулова не имеет нужды изменять ни на сколько церковную мелодию, что неизбежно, когда перелagатель решаетя подсластить ее разными гармоническими хитростя-

* Труды Первого Археологического съезда в Москве 1869 года, т. 2. М., 1871, с. 478—479.

ми, принадлежащими только и единственной музыке светской, оперной, драматической»*.

Все эти мысли о духовно-музыкальных трудах г-на Потулова вполне соответствовали существу самого дела и вполне верно указывали на ту цель, к которой стремился композитор. «Я не думаю, — писал он, — чтобы в настоящее время можно было возвратиться к древним греческим ладам, к которым относится наше древнее пение. Ухо наше так привыкло к известным сочетаниям звуков и музыкальным эффектам, что петь в строгом греческом ладе было бы, по мнению моему, то же, что говорить по-русски языком отдаленных столетий. Думаю также, что вряд ли возможно следовать за великими художниками западной церковной музыки, не исказив значения нашего пения. Но вместе с тем я убежден, что при богослужении нашем потребно пение иного характера, иного строя, чем то, какое слышим в наших церквах. При таких убеждениях и взгляде моем на древнее и существующее церковное гармоническое пение наше, я осмелился взяться за труд не с тем, чтобы преобразовать пение наше — этот удел может достаться только какому-нибудь вдохновенному таланту, гению, — но с тем, чтобы вызвать хотя суждения об этом важном и многолюбимом мною предмете. Здесь я должен сказать, что в переложении моем я не старался быть музыкальным; ибо, по моему мнению, в древнем пении нашем должно искать не музыки, а только выражения того чувства, которое воодушевляет православного христианина в ту или другую минуту церковной службы. Я не находил возможным всегда строго держаться греческих ладов, заботился преимущественно о сохранении в целостности нашей обиходной ноты, избегал страстных музыкальных аккордов, порождаемых малыми седьмыми нотами, действующих на нервы и, по моему мнению, мало приличных там, где человек ищет благоговейного, молитвенного настроения»**.

Первые опыты своей гармонизации г-н Потулов исполнял в своем сельском храме (село Елизино Пензенской губернии) собственным хором певчих — остатком того великолепного хора, который по господствовавшему в то время обычаю составил родной дядя его, Григорий Александрович Потулов. Этот хор в половине настоящего века, при деятельном участии Николая Михайловича, сохранял еще в себе следы если не прежней численности, то прежнего благоустройства. Преосвященный Варлаам, вскоре по вступлении своем на Пензенскую кафедру***, посетил село Елизино и, выслушав хоровое

* *Одоевский В. Ф.* К вопросу о древнерусском песнопении // *День*, 1864, № 17. Цитата сокращена, поскольку текст статьи полностью печатается в данном разделе. — *Сост.*

** Собственноручная записка Н. М. Потулова находится между бумагами кн. В. Ф. Одоевского в библиотеке Московской консерватории.

*** Высокопреосвященнейший Варлаам (Успенский) был архиепископом Пензенским с 4 декабря 1854 года по 7 октября 1862 года; см.: *Ю. Толстой.* Списки архиереев и архиерейских кафедр иерархии всероссийской. СПб., 1872, с. 40, 117.

исполнение переложений г-на Потулова, был приятно поражен и состоянием сельского хора, и церковным характером исполняемых им переложений. Это было около 1857 года. С этого времени почти десять лет г-н Потулов постоянно усовершенствовал свои духовно-музыкальные работы и только изредка знакомил с ними любителей церковного пения. Хотя все эти испытания переложений происходили в Москве, где г-н Потулов находился на службе, но они все-таки были не более не менее как испытаниями частными, в ограниченной среде немногих слушателей и любителей церковной древности. С приездом кн. В. Ф. Одоевского в Москву в 1862 году составилось небольшое общество, оживленное любовью к древнерусскому искусству и преимущественно к русской музыке и православному русскому богослужебному пению. Здесь-то возникло прочное убеждение, что кабинетные занятия, при всей их многоплодности, не могут достигать своей цели дотоле, пока православный русский народ не узнает об них, не услышит их и не составит об них своего суждения. Занятия г-на Потулова по своему практическому направлению более всего имели нужду в таком обсуждении. Так явилась мысль исполнять переложения г-на Потулова в храме, при богослужении. Для осуществления ее испрошено было архипастырское разрешение высокопреосвященнейшего митрополита Московского, приглашен хор синодальных певчих* — и из всех трудов г-на Потулова избрано было переложение литургии св. Иоанна Златоустого древнего киевского напева.

Торжественное исполнение переложений г-на Потулова при общественном богослужении началось 19 января 1864 года в одной из приходских московских церквей и продолжалось в ней непрерывно до 23 апреля того же года включительно**. Оно произвело самое сильное впечатление на всех слу-

* Под управлением регента И. В. Виноградова. Виноградов, сын дьячка, родился в 1824 году; обучался первоначально в московском Высокопетровском духовном училище; по увольнении из него определен в 3-ю станицу Синодального хора 18 марта 1837 года и в том же году 5 октября посвящен в стихарь. За спадением с голоса исключен из хора 30 января 1842 года и через восемь лет потом (30 мая 1850 года) снова определен в Синодальный хор во 2-ю станицу для обучения малолетних певчих; 19 ноября 1854 года командирован в Придворную певческую капеллу для приготовления в регенты и, по возвращении оттуда с регентским аттестатом второго разряда, 19 ноября 1855 года определен исправляющим должность регента, а потом и действительным регентом московского Синодального хора (Архив Московской Св. Синода канторы. Дело 1857 года № 69 — о мерах к усовершенствованию московского Синодального певческого хора). Виноградов с 1866 года оставил службу при хоре и в 1870 году скончался.

** Между заметками г-на Потулова, оставшимися ныне во владении супруги его Е. А. Потуловой, сохранилась следующая: «Литургия древнего киевского распева исполнена в первый раз в Москве в церкви св. Георгия, что близ Кудрина на Восполе, по благословению высокопреосвященнейшего Филарета митрополита Московского 19 января 1864 года хором синодальных певчих. В присутствии владыки она исполнена в зале его 24 февраля, и повелено петь в Успенском соборе, где и исполнена в первый раз полным хором синодальных певчих 15 марта того же 1864 года».

шателей, к какому бы званию и состоянию они ни принадлежали^{*}: были ли то православные, иноверцы или даже простые читатели мнимо-русской церковной древности. Все они осязательно чувствовали в гармонизации г-на Потулова глубокую христианскую древность, ту могучую силу пения, по которой оно освящено отцами церкви для богослужебного употребления. «Всем памятен, — писал потом один благочестивый слушатель, — тот год, когда в приходской московской церкви, с благословения митрополита Филарета и, прибавим, с одобрения присутствовавшего кн. Одоевского, хором московских синодальных певчих под управлением Потулова исполнены были песнопения в целом ряде последовательных церковных служб, пред многочисленными, удивленными и умиленными слушателями. То были песнопения собственно те же, какие мы читаем в издании Св. Синода; но в их исполнении мы с отрядным изумлением встретили уже дух отдаленной древности, сочетавшийся с условиями текущей нашей минуты. Образцы эти оценил строгий ум и высокий дар почившего московского иерарха в его домово́й церкви: православное чувство встречало их неподдельными слезами самого простонародья при повторении в Успенском соборе. С тех пор мы еще, слава Богу, не лишены права хоть по временам, хоть Великим постом горячо молиться их душою, словами и звуками; с тех пор в Москве, больше и больше расширяясь по кругам певческим, навсегда остались известны и чтимы так называемые “переложения потуловские”, или, правильнее, подлинные образцы нашего храмового пения в условной их гармонизации, какая только законна и возможна по своеобразным особенностям нашей старины»^{**}. Переложения г-на Потулова исполнялись потом довольно часто и не в одной Москве^{***}, а и в других городах православного Русского царства; они всегда и везде оставляли по себе самое выгодное впечатление. Сельский пастырь Симбирской епархии писал по этому случаю: «При неоднократном исполнении переложений г-на Потулова с небольшим хором своих певчих я заметил, что церковное пение в переложении г-на Потулова действительно производит неотразимое впечатление на простые сердца и неиспорченный слух сельских жителей»^{****}.

^{*} Современные отзывы об исполнении переложений г-на Потулова находятся в «Русских ведомостях», 1864, № 18, в статье «Церковное пение»; в газете «День», 1864, № 4, «Заметка о пении в приходских церквах», и в № 17 в статье «К вопросу о древнерусском песнопении».

^{**} *Бессонов П. А.* Знаменательные года и знаменитейшие представители последних двух веков в истории русского церковного песнопения // Православное обозрение, 1872, январь, с. 123—124.

^{***} Переложения г-на Потулова исполнялись в 1867 году по случаю съезда славян, в 1869 году для членов Археологического съезда и проч.

^{****} Письмо от 29 января 1874 года находится ныне в библиотеке Московской консерватории в бумагах кн. В. Ф. Одоевского.

После сего должно показаться весьма естественным всеобщее желание видеть переложения г-на Потулова в печати: оно главным образом принадлежало обществу слушателей, ревновавших о распространении этого пения*, и в равной же степени поддерживалось обществом исполнителей богослужебного пения, которым, кроме труда в изучении и исполнении, предлежал еще нелегкий труд переписки своей партии. Но все эти желания неожиданно встретились с препятствиями. К тому же современные обстоятельства, следовавшие непрерывною и быстрою чередою, сложились в таком виде, что могли охладить самые пламенные желания ревнителей церковной древности в пении. Вскоре скончался высокопреосвященнейший митрополит Московский (1867), покровительствовавший г-ну Потулову и благословивший первое исполнение их [его работ] в московских храмах; скончался кн. В. Ф. Одоевский (1869), развивший в современном обществе здравые понятия о древнерусском искусстве; скончался, наконец, и сам деятель Н. М. Потулов (1873), поставивший гармонизацию церковных напевов на новый путь, совершенно неизвестный прежним русским композиторам-переложателям.

По кончине г-на Потулова осталось немало переложений — плод многолетних его занятий гармонизациею богослужебных напевов Православной Греко-российской церкви. В числе их находятся: 1) *Воскресный Октоих*, содержащий в себе воскресные стихиры, тропари и ирмосы на восемь гласов, разных роспевов** ; 2) *Обиход* разных роспевов, состоящий из двух обширных частей***; 3) *Служба* и тропесницы Страстной седмицы разных роспевов;

* В газете «День» 1864 года, № 17 в статье «О древнерусском песнопении», говорилось о трудах г-на Потулова: «Нельзя не пожелать, чтобы этот достойный во всех отношениях труд не замедлил появиться в печати. Такое желание, сколько нам известно, заявляется большинством публики, как слышавшей это пение, так и не слышавшей его».

** 1870 год. В этом Октоихе все стихиры на «Господи воззвах», кроме богородичных, изложены киевским роспевом как простейшим, богородичны же — старым знаменным, или столповым. Тропари изложены греческим роспевом и в некоторых гласах — обычным роспевом, согласно употреблению, принятому на практике; ирмосы изложены знаменным, греческим и обычным, также согласно употреблению. Кроме того, в каждом гласе приложено по одной самогласной стихире малого знаменного роспева, по образцу которой могут быть исполняемы все прочие стихиры тем же роспевом.

*** 1870 год. В первой части Обихода помещены: литургия св. Иоанна Златоустого и левый лик из литургии св. Василия Великого, всенощное бдение, песнопения св. великой Четыредесятницы (из часов, вечерни, литургии Преждеосвященных даров и великого повечерия), песнопения из утренней службы и панихида. Во второй части Обихода собраны песнопения разных роспевов, антифоны, песнопения вместо Трисвятого, прокимны дневные, песнопения вместо Херувимской песни; а также, в праздники и нарочитые дни, антифоны, тропари, кондаки, прокимны и задостойники, также разных роспевов. В этом Обиходе, как заметил сам г-н Потулов, «альтовый голос постоянно поет ноту древнего напева, прочие же голоса сопровождают его в трезвучном с ним сочетании. Местами альт падает весьма низко, а за ним и прочие сопровождающие его голоса, чрез что пение весь-

4) *Трипесницы* в Святой и Великий пост разных роспевов. Все эти произведения г-на Потулова тщательно переписаны его собственною рукою и составляют ныне не более как один исторический памятник частных трудов, относящихся к церковно-певческой области.

Время и обстоятельства, как учит многолетний опыт, распоряжаются с подобными памятниками своеобразно. Начало нынешнего столетия обиловало многими духовно-музыкальными композиторами, и между тем в настоящее время вовсе нет возможности отыскать хотя одно из их произведений. Всем известны имена Дегтярева, Верстовского, Варламова, архимандрита Феофана как духовно-музыкальных композиторов. Можно даже иногда видеть их музыкальные произведения; но все они написаны или с описками, или с намеренными и ненамеренными исправлениями и искажениями и в своем настоящем виде не имеют достаточных основ поддерживать ту славу, какая по праву могла принадлежать их композиторам.

Сохранение отечественных памятников, к какой бы отрасли знания они ни принадлежали, составляет честь всех ревнителей русской славы. Сохранение музыкальных трудов г-на Потулова в целости обязательно уже потому, что они имеют за собою авторитет первичной важности; ибо, как мы сказали выше, все они писаны рукою самого композитора и наполнены его примечаниями, полезными для певческих хоров и их управителей или регентов. Издание трудов г-на Потулова в свет, без сомнения, оживило бы народное искусство и, как заявлено было на Первом Археологическом съезде*, *послужило бы навсегда образцом гармонизированного православного пения, назначенного для исполнения в церкви*. Нет, разумеется, причин представлять музыкальному гению определенную норму для его свободных действий. Но он вернее и прочнее станет на свой творческий путь, когда историческими и археологическими данными познакомится с деятельностью своих предшественников и таким образом избавится от труда повторять дела, уже совершенные ими в музыкальной области церковного пения. Во всяком случае можно утвердительно сказать, что обширные труды г-на Потулова — или совершенный образец гармонизированного православного пения, и тогда издание их составляет великую заслугу для Православной церкви, или — памятник обширной деятельности отечественного композитора, и тогда издание их, по полноте своей и типическим особенностям, составляет эпоху в

ма затрудняется. Это положение альты удержано здесь для того, чтобы быть совершенно верным ноте церковных книг. Облегчить же исполнение — в руках управляющего хором (регента). Стоит только петь одною или несколькими нотами выше против написанного. Но во всяком случае, при настоящем положении голосов и для сохранения характера пения повышение возможно отнюдь не более как на полтора тона, или на малую терцию, причем, конечно, должно сообразоваться с голосовыми средствами певцов».

* См. Труды Первого Археологического съезда в Москве 1869 года, т. II. М., 1871, с. 478—479.

церковно-музыкальной летописи, характеризует современную деятельность в области церковного пения и честно и славно сохраняет имя отечественного деятеля, посвятившего церковному пению самую зрелую пору своей жизни и относившегося к своему делу не только с любовью, но и с благоговением, как к важному и высокому служению Православной Грекороссийской церкви.

Комментарии

Печатается по изд.: Древности. Труды Московского Археологического съезда, т. 6, вып. 2. М., 1876, с. 140—149.

Статья Д. В. Разумовского дает наиболее подробное и полное из имеющихся освещение деятельности Н. М. Потулова; в том же томе Трудов впервые напечатаны некоторые гармонизации Потулова — «Последование Божественной Литургии св. Иоанна Златоустаго и левый лик на литургии св. Василия Великаго. Роспев древнекиевский».

К цитированным в статье высказываниям Потулова можно присоединить строки из его письма к П. А. Бессонову по поводу статьи последнего «Судьба нотных певческих книг». Это письмо от 24 января 1864 года помещено в виде примечания к названной статье при ее публикации в журнале «Православное обозрение», 1864, № 6. Приводим текст полностью:

Милостивый государь Петр Алексеевич!

В 4-м номере газеты «День» помещена была весьма любопытная заметка «О пении в приходских церквах», подписанная «Любитель церковного пения» [В. Ф. Одоевский]. По поводу этой заметки вы дарите нас прекраснейшею статьею о судьбе церковного пения во второй половине XVIII столетия и об издании нотных книг в 1772 году. Позвольте мне, также любителю церковного пения, сказать вам слово о значении и достоинстве этих книг. Слово мое есть плод многолетнего *практического* изучения нашего церковного пения.

Книги издания 1772 года, то есть Обиход, Октоих, Ирмологий и Праздники, суть действительно, как выразился почтенный автор заметки о пении в приходских церквах, то, чем не может похвалиться ни один из европейских народов: это есть действительно высокое, неопенимое сокровище во всех смыслах, как духовном, историческом, так и художественном.

По разным обстоятельствам жизни моей я не имел возможности изучать церковное пение так, как изучал его автор заметки, — исторически, по рукописям и другим памятникам древности; я должен был избрать путь иной — путь практики и опыта. Не раз с драгоценными книгами (издания 1772 года) в руках я отправлялся на богослужение в наш Успенский собор, когда там исполнялось пение так называемое «столповое». Нота за нотой следил я за этим унисонным пением — Божественной литургии, стихир, антифонов и т. п. и сверял его с нотой церковною. Не раз присутствовал я при службах старообрядцев разных согласий, не признающих крюкового пения позднее времен царя

Алексея Михайловича, посещал службы церковей единоверческих, где допускаются крюки времен позднейших. С опытными головщиками-старообрядцами, с причетниками единоверческих церковей и другими знатоками крюкового чтения спевал я и нашу церковную ноту; это делалось так: головщик, причетник или знаток пели по крюку, а я то же песнопение по церковной ноте. И все эти практические поверки привели меня к тому же заключению, что издание 1772 года сохранило нам в чистоте наше древнейшее церковное пение.

О Сокращенном Обиходе издания 1778 года, к несчастью, я не могу сказать того же. На это издание влияли сильно, как мне кажется, нотные тетрадки, о которых вы упоминаете в вашей статье. Справка этого издания была сделана, как видно, не по древним крюковым книгам и даже не по книгам издания 1772 года, а просто по напеву, употреблявшемуся в то время и в известной местности. Тут видится фантазия составителя.

Рассмотрите, какая правильная система в издании 1772 года. Ирмологий, Октоих и Праздники содержат в себе пение знаменное. В них должно было внести песнопения иных роспевов, иного духа, как, например, в Ирмологий — припевы на 9-й песни, в Октоих — подобны, и вот сейчас же песнопения эти определяются роспевами: первые греческого, а вторые киевского. В Обиходе, содержащем в себе различные песнопения, почти каждое из них означено, какому роспеву принадлежит: знаменному большому или малому, путевому, болгарскому, греческому, киевскому, герасимовскому и т. д., так что изучающему церковное пение легко составить себе верное понятие о значении и духе каждого роспева.

Как же составлен Сокращенный Обиход издания 1778 года, предназначавшийся еще для обучения пению? Не говоря уже о том, что песнопения не означены принадлежащими тому или другому роспеву; что самые роспевы по сличению их с изданием 1772 года имеют во многом неверности и отступления; что с фитами знаменного роспева поступлено уж слишком нецеремонно, в ущерб даже духа самого пения, как, например, в богородичной стихире (догматике) 5-го гласа «В Чермнем мори», — но даже одно и то же песнопение поется зараз разными роспевами. А именно: на первой странице Обихода на всенощном бдении псалом «Благослови, душе моя, Господа» изложен так: начало его роспевом киевским, а продолжение греческим. Странное пренебрежение к значению роспевов! Далее, в песнопении «С нами Бог» — первый стих знаменного роспева, последующие же до конца и припевы — неизвестного — какой-то речитатив! Стихиры на «Господи воззвах» — киевского роспева, а богородичен — знаменного. Введены песнопения таких роспевов, которых в издании 1772 года не находим и кому и какому времени принадлежат, неизвестно: как, например, при благословении хлебов песнь «Богородице Дево радуйся», «Хвалите имя Господне», ирмосы воскресные на восемь гласов, по одной песни на каждый глас с указанием «по сему и прочие ирмосы петь» и др. Только при самом внимательном изучении сих последних можно догадаться, что 1-й и 3-й гласы относятся к греческому роспеву, 4-й, 5-й, 6-й и 7-й как будто к знаменному, но значительно извращенному, а 2-му и 8-му трудно и сходство подобрать. К праздничным ирмосам, которые все относятся к роспеву знамен-

ному, припевы на 9-й песни — греческого, а на праздник Сретения Господня один припев греческого, другой знаменного роспева. Но неужели все эти роспевы до того тождественны или ничтожны, что перетасовывать их можно не боясь оскорбить слушателя, хотя бы и мало знакомого с духом церковного пения? Некоторые песнопения написаны четвертками вместо прежних полутакт: это обстоятельство, по-видимому ничтожное, по моему мнению весьма важно. Полутакта предполагает пение, или, лучше сказать, обязывает к пению умеренному, протяжному; четвертка — допускает пение скорое, а отсюда, дозволив себе в самих нотах сокращение, пение обращается не только в речитатив, но иногда, увы, в плясовую песню.

Объем письма моего не позволяет мне исчислить в подробности все замеченные мною неверности, вкравшиеся в издание 1778 года и положившие, по моему мнению, такую резкую черту между ним и изданием 1772 года. Если бы встретилась необходимость, я не откажусь доставить сличение этих книг не только по страницам и строкам пения, но даже по отдельным фразам его.

Я почту себя счастливым, если эти практические замечания мои будут вам на что-нибудь пригодны и хотя на сколько-нибудь принесут пользы столь любимому мною делу.

Примите уверения и проч.

Н. Потулов.

Как уже говорилось, это письмо было написано в связи с работой П. А. Бессонова над статьей, подробно описывающей историю издания певчих книг на квадратной ноте. Статья носит характер чисто исторический и лишь попутно затрагивает вопросы содержания книг. Бессонов прекрасно отдавал себе отчет в этом и потому не только напечатал в примечании письмо Потулова по поводу Сокращенного Обихода, но и завершил свою работу постановкой важнейших проблем, связанных с данным изданием:

Краткий обзор наш, ограничивающийся большей частью специальной областью, не исключает, напротив, вызывает важнейшие вопросы с серьезнейшей стороны дела: как относятся напевы и вообще вокальная музыка, то, что передано знаками в напечатанных нотных книгах, к вокальной музыке нашей древности? Одно ли это повторение, и повторение чего именно, с каким выбором? Пассивная ли это передача или видоизменение, и насколько здесь могли участвовать исправители своею практикою, опытностию, сведениями? Отвечают ли вполне эти внешние, употребляемые печатью знаки внутреннему содержанию в музыкальном смысле? И как сложились эти знаки, эти виды, формы, начертания? Переводом ли знамен и крюков при помощи распространенных тогда сведений и привычек, при чем все-таки совершалась самостоятельная работа, или просто взяты готовые, ходившие вокруг рукописи, где с конца XVII века успели уже все знаменные и крюковые напевы перевести с большею или меньшею точностию в известного вида линейную ноту? И какова история самой этой ноты?..

Подобные вопросы далеко выше наших сведений, и ответа на них будет ожидать русская наука от особых знатоков, таких как кн. В. Ф. Одоевский, о. Д. В. Разумовский, Н. М. Потулов (с. 129—130).

Собственно, публикуемое в этой части выступление Д. В. Разумовского на Первом Археологическом съезде, как и вышеприведенное письмо Н. М. Потулова, — и есть ответы на поставленные Бессоновым вопросы; более подробного и точного исследования в последующие сто с лишним лет так и не появилось.

Статья Разумовского о Потулове может быть дополнена фрагментом из книги Разумовского «Церковное пение в России», где деятельность Потулова рассматривается в качестве прямого продолжения дела Глинки. Рассказав об изучении Глинкой «гармонизаций Палестрины и Орландо ди Лассо», Разумовский продолжает:

В настоящее время к той же цели стремится Н. М. Потулов, долговременно изучавший мелодию Русской церкви и все свойства старой гармонизации церковных тонов. По мысли г-на Потулова, вся мелодия церковно-русского пения в ее неизменно точном виде должна находиться в верхнем голосе (не отрицается однако же перемена в степени мелодии). Главные правила для гармонических ходов основаны на исключительном почти употреблении чистого диатонического трезвучия (*reine Dreyklang*). (...)

Подобное положение церковной мелодии на голоса в смысле церковного пения чрезвычайно возвышенно и содержит в себе немало признаков своего жизненного значения в России. Русский народ, в большинстве случаев, доселе знает и употребляет в пении единственно диатоническую гамму: народный русский гимн [«Боже, царя храни»], написанный с хроматическими интервалами и аккордами, при исполнении народа по слуху, без нот, совершенно теряет сии интервалы и аккорды. Далее, церковная мелодия, столь привычная слуху православного народа русского, в переложениях г-на Потулова остается неизменною и весьма ясною. Она не связана музыкальным ритмом и тактом и, следовательно, отрешена от уз новейшей музыки, вращается в пределах свободного, словесного ритма и потому в церковном смысле назидательна, поучительна. Наконец, строгий характер в ходе сопровождающих голосов, при благоговейном и точном исполнении опытными певцами, может производить самое сильное впечатление на душу всякого, молитвенно предстоящего в храме (вып. 2, с. 257—258).

П. М. Воротников

Заметки по поводу рассуждений о гармонизации церковно-русской мелодии*

Нельзя не согласиться с мнением тех, которые находят, что церковное пение настоящее, кроме значительного отклонения от своего первообраза — древнего пения (закрывающегося в синодских изданиях, каковы Обиход, Ирмологий, Октоих нотного пения), терпит наиболее еще и от крайнего непонимания руководителями того, в чем заключается истинное достоинство пения в церкви; далее по этому пути произвола и неуважения к искусству, кажется, идти нельзя. А потому предпринятые меры к восстановлению, или, лучше сказать, к воспроизведению, из древнерусских мелодий пения, соответствующего церкви, были бы насколько необходимы, настолько же и уважительны.

В этих видах следует отдать полную справедливость обширной статье Д. В. Разумовского, читанной им в заседании Археологического съезда, происходившем 25 марта **; в ней так ясно изображено совершенство нашего церковного пения, что невольно убеждаешься в своевременности протестов против того неуважения, какое в настоящее время составляет одну из отличительнейших сторон его выполнения.

Но, тем не менее, внимание как всякого интересующегося церковным пением, так и переложателей древнего пения в гармонический состав, вряд ли будет удовлетворено теми указаниями, которые проводятся, с одной стороны, Д. В. Разумовским, отдающим полную справедливость труду Н. М. Потулова по переложению напевов в новом направлении, а с другой стороны, г-ном Кашкиным***, разъясняющим научную сторону этих переложений, —

* Эта статья заслуживает особенного внимания, потому что достопочтенный автор ее, П. М. Воротников, был одним из славных деятелей, занимавшихся переложением церковной нашей мелодии в гармонический состав под руководством директора Придворной певческой капеллы А. Ф. Львова. — *Примеч. ред. Трудов.*

** Имеется в виду доклад Разумовского, публикуемый в данном разделе. — *Сост.*

*** Здесь разумеется статья кн. В. Ф. Одоевского [вероятно, «Краткие заметки для характеристики русского церковного пения»], читанная на Археологическом съезде профессором Московской консерватории Н. Д. Кашкиным. — *Примеч. ред. Трудов.*

во-первых, потому, что указания эти относятся к одной лишь, так сказать, форменности служебного пения, а нисколько не касаются настоящего двигателя для трудящихся над переложением этой стороны художественной; во-вторых, потому, что авторитеты прежнего метода (Бортнянский, Львов, Турчанинов и многие другие) остаются еще в полной силе. Следовательно, для полного убеждения в неопровержимости начал, проводимых историею, желательно было бы видеть тщательный разбор существующих уже в печати переложений, из которого бы можно извлечь ту истину, что кроме школьных недостатков они отличаются и тем, что по духу своему погрешают против назначения: *быть служебным пением в Церкви Русской.*

Такого рода разбор, конечно, много мог бы содействовать привлечению к делу нововведения лиц, могущих с успехом заняться гармонизациею наших чисто диатонических мелодий, и самое дело пошло бы и не трудно, и без всяких противоречий. До той поры, пока не разрешится вопрос: *в чем именно заключаются погрешения перелагателей, каковы Бортнянский, Львов, Турчанинов и другие, против сохранения в своих трудах духа, подобающего нашему церковному пению,* — все прочие вопросы относительно исправления нашего гармонического пения в церкви вяло будут подвигаться к своему исходу.

Но это еще не все, что нужно для пения в церкви. Так как оно равно интересно и для специалистов, и для слушающих его, по большей части неспециалистов, то, выставляя на вид нужду первых, надо сказать несколько слов и о том, что требуется от церковного пения для предстоящих в молитве. Безусловно ли нужна им гармония, даже правильная? Не важнее ли для них чистота и ясность напева, чем развлекающие внимание музыкальные проявления? Короче сказать, спрашивается: *следует ли гармонизовать нашу церковную мелодию в видах служебного пения без исключения?*

Вопрос этот, мне кажется, весьма важен во многих отношениях, а в практическом смысле в особенности, потому что решение его, завися, с одной стороны, от исторических выводов, не менее того может быть опровергаемо и, обратно, подтверждаемо практическим значением церковного пения. Так как одни из предстоящих в храме ищут в пении *гармонии музыкальной*, в полном смысле этого слова, другие возвышаются духом от пения *унисонного*.

А потому нельзя не признать полезным в деле разрешения различных вопросов по церковному пению обратить внимание на пение *унисоном*. И действительно, пение это в монастырях, в особенности где нет певчих, до того величаво и вместе с тем умирительно, что его бесспорно можно почитать за истинное церковное пение, тогда как в гармонически составленном пении часто ощущается недостаток в этих качествах, существенно необходимых для пения в храме.

Из такого сличения двух господствующих методов пения в церкви, а именно: гармонического, или пения в переложениях, и мелодического, или

пения унисонного, по книгам, издаваемым Св. Синодом, а также решением вопроса, в какой мере перелагатели, Бортнянский и другие, погрешали против условия сохранять в своих трудах дух церковной музыки, можно безошибочно определить вообще и самую норму будущим трудам по этому предмету.

Комментарии

Печатается по изд.: Труды Первого Археологического съезда, т. II. М., 1871, с. 474—475.

Эта статья Павла Максимовича Воротникова стоит в ряду разных его работ о церковном пении, как печатных, так и рукописных, после кончины Воротникова переданных в библиотеку Синодального училища и ныне хранящихся в ОПИ ГИМ (ф. 379, № 7).

П. М. Воротников — довольно заметная фигура в русской церковной музыке, преимущественно первой половины XIX столетия: определенной известностью пользовались некоторые из его духовных композиций, а главное, он был одним из участников возглавлявшихся А. Ф. Львовым работ по гармонизации придворного Обихода. Из автобиографии Воротникова, написанной им в 1865 году по просьбе Д. В. Разумовского (возможно, это было связано с баллотировкой Воротникова в члены Общества древнерусского искусства, куда он был принят в том же году, — см. выше), следует, что его перу во многом принадлежит положение на четыре голоса «Простого церковного пения при высочайшем дворе употребляемого». Что же касается капелльских переложений традиционных роспевов, то, по всей видимости, Воротников принимал участие в гармонизации лишь отдельных песнопений, а в дальнейшем покинул Капеллу, не поладив с директором.

В 1902 году А. В. Преображенский изучил хранившиеся в библиотеке Синодального училища бумаги Воротникова и опубликовал в «Русской музыкальной газете» автобиографию и дополняющее ее письмо Воротникова к Разумовскому, а также очерк «П. М. Воротников и его работы по церковному пению» (РМГ, 1902, № 41, 44).

Воротников как музыкант был самоучкой. Окончив 2-й кадетский корпус в Петербурге (где получил первые музыкальные познания), он был произведен в офицеры и направлен в полк, квартировавший близ Елисаветграда. Там он занимался с военным оркестром и певческим хором и приобрел практические навыки в композиции, дирижировании, в хоровых и оркестровых переложениях. Воротников создал несколько любительских музыкальных коллективов в Елисаветграде, а под конец своего пребывания — и школу регентов, которой сам руководил. С 1842 по 1848 год он находился в Петербурге, исполняя обязанности учителя пения в Придворной капелле, а также в Екатерининском институте и Воспитательном доме. Затем по состоянию здоровья должен был покинуть столицу и вернуться в Елисаветград. С 1863 года жил в Москве, куда приехал в расчете на сотрудничество с Русским музыкальным обществом. Ему пришлось, однако, удовольствоваться местом учителя во 2-й военной гимназии. В течение жизни Воротников писал не только духовную, но и свет-

скую музыку — романсы, пьесы для духового оркестра, обработки народных песен, однако в истории он остался прежде всего как автор церковных композиций «капельского» стиля, в частности, знаменитого трио «Разбойника благоразумного». Тринадцать номеров его сочинений опубликованы Юргенсоном посмертно.

Проанализировав предложения Воротникова по улучшению церковного пения, А. В. Преображенский сделал следующие выводы: «Речи Воротникова свидетельствуют, что сам он был полон сознания недостатков этого [современного ему] пения. Однако история его собственных композиций, равно как и всего времени господства Львова и Бахметева показала, что все эти деятели — и тем более Воротников — не могли создать церковного пения, выражающего их задушевные мысли и пожелания. Трактат Львова о несимметричном ритме ценится выше его переложений с применением этого ритма. И мысли Воротникова ценны для характеристики его личности, но не для его композиторских трудов, которые стоят невысоко в ряду произведений его современников. Это было время пробуждения симпатий к так называемому «древнему» пению; самый термин «древнего» пения был каким-то таинственным символом чего-то лучшего и чистого, но как всякий символ — он недостаточно ясно рисовался уму людей, увлекавшихся им» (РМГ, 1902, № 44, стлб. 1067—1068).

Некоторые дополнения к краткому выступлению на Археологическом съезде дает позже опубликованная статья Воротникова в газете «Московские ведомости» (1876, № 48) под названием «Церковное пение в настоящее время» и содержащая любопытные наблюдения из повседневной практики:

(...) Теперь посмотрим, насколько наше теперешнее церковное пение отвечает требованиям не только науки, но и служебного значения. Прислушиваясь к нему, нельзя тотчас же не заметить, что оно погрешает если не против одного, то против другого из вышеупомянутых условий, погрешает если не в выполнении, то в сочинении. Редко встречается желаемое равновесие этих двух элементов, беспрестанно приходится слышать, что прекрасные голоса мучат себя и других исполнением разного рода антимузык, очевидно написанных музыкальным школяром; или наоборот — ничтожный во всех отношениях хор тщетно силится одолеть какого-нибудь Сарти. Прибавим к этому и дурную школу: после отчетливо и совершенно удовлетворительного по выполнению хорошо устроенным хором какого-либо произведения из новейшей музыки, слух иногда поражается звуковой сумятицей, производимой тем же хором при пении так называемого обиходного гласового напева...

А другие особенности, оскорбляющие чувство и вкус мало-мальски развитого человека? К чему, например, пристрастие к употреблению запрещенной музыки? Зачем это ни к чему не ведущее в хоровом пении единичное щегольство голосом или устаревший уже и для театральных певцов в ролях селадонов метод пения, основанный на злополучном по дурному выполнению *portamento di voce* [глиссандировании] и столь несвойственный серьезной музыке, какова церковная? Откуда взялось обратившееся почти в норму обыкновение делать произвольные и притом частые оттяжки темпа? На чем основаны эти неумеренные фортиссимо и пианиссимо, которые так часто раздаются в храмах, когда служба совершается с такими-то и такими-то певчими? Ко всему этому так

привыкли, что, пожалуй, и не убедишь наших церковных певцов в их несостоятельности. А потому нельзя не согласиться, что пения церковного в полном смысле нет в православных храмах, а есть по большей части какие-то своеобразные, весьма сомнительного происхождения концерты, характерная черта коих состоит в том, что в них господствует набор без всякой связи всего, что может послужить для певцов хотя бы самомалейшим предлогом отличиться в любимой ими, но по большей части угловато исполненной декламации, почерпнутой не из верного, чуткого понимания законов изящного, а из каких-то безотчетных фантазий.

В архиве Воротникова в ОПИ ГИМ (ф. 379, № 7) находятся материалы разных работ по церковному пению, в том числе черновики выступления на Археологическом съезде и статьи в «Московских ведомостях». Кроме того, имеется незавершенная рукопись сравнительно большой работы «Русское церковное пение». Она поначалу носит методический характер, напоминая учебное пособие, однако в примечании на л. 29 автор указывает, что мыслил эту работу как продолжение «небольшой записки», поданной им на Археологический съезд. Рассматривая современную ситуацию в церковном пении, Воротников делит его на три основных рода (или, как он выражается — метода): пение придворное, приходское и монастырское, отдавая предпочтение последнему, если оно ведется «правильным образом». Но тут же автор выделяет как «самое лучшее», «самое истинное» — пение унисонное старообрядческое: «Эффект его поразителен своею величавостию, громадностию и далеко оставляет за собой эффект гармонического (партесного) пения» (л. 35). Таким образом, предпочтение унисона, заявленное Воротниковым в его выступлении на съезде, не было случайным.

Московский приходский священник

Напоминание московским любителям духовных концертов

В прошедшем году на шестой неделе Великого поста был в зале Московского мещанского училища духовный концерт¹. Первоначально он назначался для удовольствия детей, воспитывающихся в этом училище, но, как после оказалось, принес истинное утешение и большому числу взрослых людей, присутствовавших на нем. Мне прежде всего понравилась мысль учредителей концерта в мещанском училище — доставить удовольствие детям — не светскими песнями и музыкою, не домашним спектаклем, не представлениями фокусников — а духовным пением. Это было очень умно со стороны учредителей, потому что совершенно согласно с началами христианского воспитания.

Но мне еще показалось замечательным, что на духовный концерт, устроенный небольшим кружком любителей духовного пения, без газетных публикаций собралось до 500 человек. В этом было живое доказательство того, что в Москве любителей этого чистого, христианского удовольствия очень много, что было бы совершенно справедливо и в нравственном отношении весьма полезно поддерживать и питать эту благородную склонность московского общества к духовным удовольствиям.

Так как концерт был духовный, то на него собралось много московских священников. Они перемешались с другими посетителями и до начала концерта и в антрактах тихо беседовали с соседями. У нас толкуют много о том, что духовенство наше сидит по углам, что не сближается с обществом, что для взаимной пользы духовенства и общества надобно вывести первое из его замкнутого, отчужденного положения. Вот, думал я, устроено собрание с доброю и чистою целию, — явилось и духовенство. Не в театре же и на балах ему сближаться с обществом!

Так как учредители концерта были московские купцы, то и большинство посетителей было из купечества. Во всем было видно, что собрание строго отличает концерт духовный от удовольствий светских. На дамах не было заметно ни тени щегольства и роскоши: все были одеты не только просто, но и особенно скромно. Никаких шумных выражений удовольствия со стороны мужчин не было, рукоплескания были запрещены особым объявлением, вы-

ставленным при входе в залу. Во время пения, можно сказать, была благоговейная тишина; удовольствие выражалось только тихой улыбкою, каким-нибудь легким знаком, поданным соседу, или словом, сказанным шепотом. Особенно меня тронуло то, что когда певчие запели «Отче наш», все собрание вдруг, как один человек, поднялось с мест и стояло все время пения Молитвы Господней. По окончании концерта все разъехались тихо в какой-то задумчивости и добром христианском настроении, как будто после богослужения. Видно было, что изящное духовное пение произвело свойственное ему впечатление.

Я не знаток пения и не распространяюсь о том, как знаменитым хором его высокопреосвященства была исполнена предположенная программа. Этот хор вся Москва знает, и все уважают Ф. А. Багрецова как регента с большим знанием дела и с чистым вкусом, при котором он так умеет совместить искусство со строгими духовными требованиями нашего православного богослужения и с глубоким содержанием наших церковных песнопений². Я вспомнил об этом концерте, бывшем год тому назад, потому что был слушателем замечательного разговора, происходившего в кружке любителей духовного пения во время антрактов концерта. Мне хочется поднять и спасти от забвения мысли, высказанные в этом разговоре. Я попытаюсь восстановить, сколько помню, его содержание.

— Скажите, пожалуйста, — говорил один из собеседников, — не лучше ли это удовольствие, не сообразнее ли со священным временем Великого поста, чем светские концерты с оперною музыкою и живые картины? Там мысль рассеивается, воображение переносится в театр, живые картины рисуют перед вами целые сцены, поражающие вас чувственною красотою; а здесь, напротив, нет места ни одной пустой мысли, ни одной нечистой мечте. Между тем время проходит так приятно; отдыхаешь не только с утешением, но и с духовною пользою.

— Совершенно справедливо, — заметил другой. — Я уверен, что многие из посетителей этих неблаговременных светских увеселений послушали бы с удовольствием это пение и остались бы с теми же приятными духовными впечатлениями, какие мы теперь испытываем. Можно даже больше сказать: и те из наших светских людей, которые мало знакомы с нашими церковными песнопениями, нашли бы много изящного в пении, которое мы теперь слушаем. Я говорил однажды о нашем духовном пении с итальянцем-музыкантом, недавно приехавшим в Россию, и вот что от него услышал: «Я был, — говорил он, — на последней репетиции большого духовного концерта, бывшего третьего года в зале Благородного собрания в пользу бедных. Меня до того поразила эта глубина музыкального содержания в ваших духовных песнопениях, этот чисто религиозный стиль, эта полнота и стройность хорального пения, что у меня слезы брызнули из глаз. У нас, в Западной Европе, нет ничего подобного»³. Вот что говорят о нашем духовном пе-

нии иностранцы. То же без сомнения скажут и беспристрастные знатоки музыки из русских. Но что у нас делается для того, чтобы развить в обществе вкус к изящному духовному пению и чтобы оказать некоторое противодействие постоянно возрастающей страсти к светским удовольствиям? Мы жалуемся, что наше образованное общество в Великий пост устремляется с увлечением на светские концерты, а дается ли ему вместо них что-нибудь другое? Мы только осуждаем и порицаем светские удовольствия, мы только говорим против них, а тут надобно делать.

— Что же делать?

— То же, что делает свет. Для нас в этом случае есть руководящие примеры из древней истории Церкви. Когда еретики распространяли в Церкви ложное учение и, чтобы легче ввести его в народ, излагали его в песнопениях и для них сочиняли приятные, заманчивые напевы, святые отцы наши, например Ефрем Сирийский и Иоанн Златоуст, не ограничивались обличением лжеучения в виде проповеди, а писали сами духовные песнопения, содержащие чисто православное учение, и облекали их в приятные звуки и таким образом вытесняли из народного употребления песнопения еретические. Точно так же и мы духовною музыкаю как наилучшим из удовольствий можем ослабить преобладание или уничтожить неблаговременное употребление удовольствий светских. Как вы ни рассуждайте, но по опыту видно, что род человеческий без удовольствий, принимаемых в смысле приятного отдыха и развлечения, — жить не может. Свет, или, по церковному выражению, мир дает ему в этом отношении обильную и часто вредную и неблаговременную пищу. Если вы это замечаете и желаете предохранить общество от зла, давайте пищу другую, чистую и здоровую. В театре, в залах Благородного собрания, дается в Великий пост светский концерт: вы дайте в то же время в другом месте концерт духовный, с такою же заботливостью о совершенстве исполнения и с такою же приятною обстановкою, как это делает свет. Вы дадите обществу возможность выбирать, какое удовольствие чище, благотворнее и благовременнее. Тут заговорит и совесть. Теперь желающие приятно провести свободное время едут на светский концерт и утешаются тем, что они проведут вечер лучше чем за картами или в пустой болтовне; а тогда подумают: ведь ныне Великий пост, не будет ли еще лучше послушать духовного пения? Можно наперед сказать, что однажды испытавши это чисто духовное удовольствие, они почувствуют великую разницу в настроении духа, какое производит духовная и светская музыка. Без всяких споров и доказательств собственное сердце скажет им, когда они ближе будут к тому расположению духа, какое требует священное время Великого поста — после духовного или светского концерта. Ведь здесь — только что мы не молимся; нам легко отсюда перейти прямо в церковь. Со светского концерта это сделать нелегко. Тут путем опыта и наилучшим образом разрешится важный вопрос: какие удовольствия приличнее христианину не только в

пост, но и во всякое время. Поверьте, много найдется людей, которые не на пост только, но навсегда предпочтут духовные концерты театру и концертам светским.

— Стало быть, вы думаете, духовные концерты были бы полезны не только в Великий пост, но и во всякое время года? Из ваших слов видно, что вы желали бы и признаете возможным ввести духовные концерты как постоянные удовольствия, подобно тому как для света постоянно даются спектакли и концерты светские.

— Мало ли, чего хотелось бы, и мало ли, что для нас нужно! Те из наших русских, которые наиболее преданны Православной церкви и желали бы поддерживать сколько возможно христианский дух и порядок в нашей жизни, скорбят о том, что страсть к удовольствиям светским растет в нашем обществе не по дням, а по часам, что она расслабляет православных, лишает их нравственной чистоты, твердости и силы. Они скорбят справедливо, но извините, если я скажу немного резко: они много вздыхают, но мало делают.

— Но может быть, и вздыхают именно по сознанию невозможности исполнить то, что вы находите нужным и что вам представляется легким, — извините, я скажу тоже резко, — по незнанию практических трудностей и препятствий к осуществлению вашей мысли.

— Я понимаю вас. Вы думаете, что у духовных певчих неостанет умения состязаться со светскими артистами или не найдется довольно денег для устройства частых концертов? Не беспокойтесь. Вот вы видите, сидит здесь известный светский артист, певец театральный. Вы слышали, как искренно он говорил, что здесь ощущает истинное удовольствие, особенно для него приятное. Ведь он христианин; его душа не может не отзываться на благодатные слова и священные звуки наших песнопений. Я уверен, что он с радостью и сам принял бы участие в этом пении. Я не то хочу сказать, что одни и те же певцы могут петь и в театре и в концертах духовных, а то, что духовное пение есть тоже искусство, и искусство высшее, что это искусство найдет для себя таланты не менее сильные, чем какие находит театр, найдет себе служителей с истинным признанием. Этот хор, который мы теперь слушаем, может сделаться зерном такого хора, какого не видала еще Россия, а тем менее Западная Европа, как говорил мой итальянец. Целые сотни отборных голосов мужских и, если хотите, даже женских художественным образом будут воспевать славу Божию и радовать сердца православных чистою духовною радостью.

— С этим можно согласиться. Охотники петь найдутся, явятся и знатоки духовного пения, которые поведут дело с успехом; но где вы найдете столько посетителей для ваших концертов, сколько привлекают к себе театр и учредители концертов светских? Там, вы знаете, искусство пользуется полною свободою, там оно проникается элементом страсти, которой так легко поддаются грешные сердца человеческие. Но пение духовное по существу

своему должно быть строго, содержание песнопений будет постоянно напоминать богослужение; ваша концертная зала будет похожа на церковь, и я сильно опасаюсь, что после двух-трех концертов в ней будут собираться только записные любители духовного пения, а они одни не дадут вам достаточных средств для устройства такого великолепного хора, о каком вы мечтаете, и для покрытия всех издержек, какие нужны при больших концертах.

— Согласен, может быть, я и мечтаю. Но о подобных вещах мечтать так приятно. Позвольте мне обстоятельнее изложить вам мои мечты. Мне кажется, что они имеют основание в действительности и сами легко могут перейти в действительность. Ваша правда, что в светских удовольствиях много страсти, что в грешной природе человеческой есть сильная склонность поддаваться обаянию страсти. Но в той же природе человеческой есть живое стремление к наслаждениям чистым, к восторгам истинным, то есть светлым и ясным, не возмущаемым от движения страстей. Это — наслаждения и восторги религиозные, это — возбуждение религиозного чувства, никогда не сопровождающееся пресыщением и нравственным утомлением. Если светская музыка, спектакли и другие увеселения дают обильную пищу страстным увлечениям, то духовная музыка и пение дают еще более обильную пищу чистому религиозному чувству. Много у нас уже явилось страстных любителей светских увеселений, но едва ли еще не более осталось любителей утешений духовных. Вы считаете посетителей театров и светских концертов тысячами, а мы считаем любителей нашего богослужения миллионами; тысячи людей приходят в восторг от изящного произведения светской музыки, но целые миллионы приходят в умиление от простых напевов божественных песнопений нашей церкви. Если церковь скучна для любителей светских увеселений, то в ней не скучают любители духовных утешений. Они не соскучатся и в духовных концертах. Светская музыка у нас известна пока только еще так называемому образованному обществу, а духовная, церковная — всему православному народу. Заметьте одно — и это самое важное: не отделяйте духовной музыки от ее духовного содержания.

— Что вы этим хотите сказать?

— Очень простую истину. Если посетители духовных концертов будут слышать только звуки, стройные аккорды, переливы тонов, — это скоро им прислушается, прискутит. Они потребуют новых музыкальных сочинений, и если их не будет или будут не по их вкусу, — они перестанут посещать концерты. Но если при художественном исполнении в концерте слышно будет каждое слово священного песнопения (за что особенно мы и любим хор, который теперь слушаем), — будьте уверены, никто не соскучится. Нигде в целом мире нет такого богатства, такого разнообразия духовных песнопений, как в Православной церкви: есть из чего выбрать. Глубина их содержания, сила проникающего их чувства, духовная поэзия, всюду в них дышащая, таковы, что многих рассеянных заставят собраться с мыслями, многих печаль-

ных утешат, одичавших и удалившихся от церкви — обратят к ней. Изберите песнопения, особенно православными любимые, из всех времен церковного богослужения, не ограничивайтесь одною итальянскою музыкою, но употребляйте напевы и просто церковные, воскрешайте древние, изобретайте новые; пусть поют и двухорно, и попеременно, и соло; наконец, пусть хор из многих сотен голосов, как я мечтаю, просто пропоет вдохновенный псалом Давида. При этих условиях концерты будут не увеселением только духовным, но и усладительною проповедью веры и надежды христианской. Поверьте, вы не найдете залы в Москве, которая бы вместила желающих слушать эти концерты. Вы помните, что зала Дворянского собрания оказалась тесною для посетителей духовного концерта, бывшего в третьем годе. Вы думаете, что благотворительность собрала их туда, влекло их то, что концерт был устроен в пользу бедных? Нет! Сама благотворительность здесь ухватилась именно за ту любовь нашего народа к духовному пению, в которой вы сомневаетесь. По моему мнению, благотворные последствия этого учреждения постоянных духовных концертов, по крайней мере на так называемый зимний сезон, были бы обильны, неисчислимы.

— Продолжайте. Позвольте уж дослушать ваши мечты.

— Извольте. Уж мечтать — так мечтать! Мне думается, мне как-то верится, что если бы нашлись люди, которые приняли бы эту мысль к сердцу, исполнение ее — постепенное и разумное — повело бы к устройству в Москве духовной консерватории, которая так нужна для нас. Обратитесь прежде всего к любителям духовного пения и пригласите их составить общество с небольшим взносом от членов. Охотников принять участие в этом деле будет так много, что вы удивитесь; они найдутся и в дворянстве, и в купечестве, и в духовенстве. Сбор от членов и от концертов, за расходами, употребляйте не на что иное, как на развитие этого дела, а самого дела не путайте ни с какими другими, даже добрыми предприятиями, хотя бы с благотворительностию. У вас скоро будет составляться капитал. По мере его увеличения вам легко будет приглашать лучших певчих из всех хоров существующих в Москве и из всех людей способных к пению. Затем вы можете завести певческие классы, и у вас само собою устроится училище духовного пения. К вам будут присылать для обучения регентов из всей России, и ваше общество будет центром, из которого распространится искусство духовного пения во все концы нашего отечества, так как везде в хорошем пении чувствуется недостаток. Композиторы будут представлять к вам новые сочинения по части духовного пения, и эти сочинения будут оцениваемы не частными лицами, а всею Москвою, которая хранит чистый христианский вкус и скоро определит, что может быть внесено в церковь для употребления при богослужении и что должно быть оставлено только для концертов или совсем отвергнуто как не соответствующее цели. Вы отыщете и духовных поэтов, которых ныне у нас вовсе не видно. Они будут представлять в вашу кон-

серваторию гимны, они в свою очередь будут поручать известным композиторам составить для них музыку; гимны эти пропоются пред всею публикою и сделаются достоянием семейств, где до сих пор, со времен Ломоносова, в духовном роде почти только и поют «Коль славен наш Господь в Сионе». Одним словом, доброе зерно только посеете в землю, да помолитесь Богу, — а плод будет. Москва, Москва! Чего доброго она не может сделать? Лишь бы захотела!

* * *

Признаюсь, меня увлекли мечты горячего любителя духовного пения. Отчего бы в самом деле не начать потихоньку обращения их в дело? На первый раз устроить бы в предстоящий Великий пост несколько публичных духовных концертов вроде того, какой был в третьем году, в зале Дворянского собрания. Они принесут свою пользу, и после них отчасти уже обозначится, в какой степени верны предположения добродушного мечтателя. Его мысли, которые я с его позволения делаю известными обществу, будут разбираемы и обсуживаемы со всех сторон, уже на основании сделанных опытов, чего теперь недостает. Почему знать? Может быть и в самом деле в них есть жизненная сила доброго и здорового зерна.

Комментарии

Печатается по изд.: Душеполезное чтение, 1865, январь, с. 33—44.

Афиша концерта, который послужил поводом к написанию этой статьи, не сохранилась, и репертуар его неизвестен. Равным образом неизвестно имя автора из среды духовенства: по воспоминаниям современников, В. Ф. Одоевский тщетно пытался найти его, чтобы приветствовать и пригласить в члены Общества древнерусского искусства. Есть и другие сведения, что эта публикация имела большой резонанс. Что касается разрешения на проведение духовного концерта в зале Мещанского училища, то, по некоторым сведениям, его сумел получить у митрополита Филарета богатый купец И. А. Лямин (впоследствии московский городской голова): митрополит стремился поддержать ту часть московского купечества, которая не тяготела к старообрядчеству.

Эта статья ярко отражает настроения некоторой части московских любителей церковного пения. Подробнее о практике духовных концертов в Москве XIX века рассказывается во втором томе настоящей серии. Здесь подчеркнем только, что автор вступает в противоречие с позицией по данному вопросу митрополита Филарета, который очень редко и с большой осторожностью давал разрешение на проведение концертов, полагая, что любители церковного пения должны просто почаще ходить в храм. Замечательно, что анонимному автору удается весьма прозорливо наметить перспективы развития церковно-певческого дела в Москве, вплоть до создания «общества любителей» (каковым стало спустя полтора десятилетия Общество любии-

телей церковного пения) и «духовной консерватории» (Синодальное училище в первые десятилетия XX века).

По мнению В. В. Протопопова под псевдонимом укрылся священник Алексей Иосифович Ключарев, впоследствии епископ Амвросий, который был в это время редактором «Душеполезного чтения».

1. Два мещанских училища на Калужской улице, мужское и женское, были учреждены Московским купеческим обществом для воспитания детей купеческого и мещанского сословий и содержались на средства этого общества. В обоих училищах одновременно обучалось и жило до тысячи детей.

2. О Ф. А. Багрецове и митрополитом (Чудовском) хоре, в том числе о концертной деятельности регента и хора, см. подробнее во втором томе настоящей серии.

3. Вероятно, имеется в виду концерт 28 февраля 1863 года в зале Благородного собрания, в котором принял участие соединенный хор чудовских и синодальных певчих под управлением Ф. А. Багрецова (однако, он проводился не в пользу бедных, хотя и с благотворительной целью — в пользу Общества распространения полезных книг). В программе были сочинения Бортнянского, Турчанинова, Сарти и самого Багрецова. Концерт имел очень большой успех (см. рецензии на него во втором томе).

Г. А. Ларош

О нынешнем состоянии церковной музыки в России

Высшая задача для искусства, задача, при полном разрешении которой его благотворное, умиряющее и облагораживающее действие может быть наиболее глубоким и всеобщим, есть выражение собой религиозной идеи. Самым прямым образом задача эта ставится искусству в церкви. Сопровождая и украшая собой богослужение, искусство исполняет высокую миссию, ибо содействует оживлению и усилению религиозного настроения. Связь между религией и искусством так велика, что нигде, ни в одной религии не могла выработаться такая форма общественного богослужения, которая была бы совершенно чужда искусству. В самых грубых, варварских формах, как и в самых изящных, искусство отражает в себе дух религии, которой оно служит, и великие создания христианского искусства возникли лишь благодаря той великой, животильной силе, которую внесло в человечество христианство.

Восточная церковь благоприятствует развитию искусства. Она ставит ему самые разнообразные и возвышенные задачи; она открывает ему несравненно более простора, нежели церковь протестантская. Между отдельными искусствами одно из важнейших мест в богослужении занимает музыка. Музыка есть искусство по преимуществу христианское: все формы нашей современной музыки, не имеющей ничего общего с музыкой античного мира, выработались лишь в христианское время и отчасти под прямым влиянием христианской церкви. Если к этому прибавить, что наш народ отличается особенным, давно замеченным и иностранцами признанным музыкальным дарованием, то следует ожидать, что духовная музыка православной церкви в России получит особенно богатое, стройное и широкое развитие.

На деле, однако ж, оказывается далеко не то. Наша церковная музыка действительно обладает громадным богатством древних напевов, отличающихся как выразительностью, так и мелодической красотой; но в течение многих веков она не шла дальше этих первоначальных напевов, не вышалаась над уровнем одногласного пения и лишь в XVII столетии от Запада заимствовала гармонию. Такая бедность (особенно поражающая нас сравнительно с богатством музыки римско-католической и протестантской) впрочем, достаточно объясняется общим уровнем нашего образования в допетровское время. В XVIII же столетии сочинения духовных ком-

позиторов, которые в то время начали появляться у нас, представляют собой рабские копии тогдашних приемов итальянской музыки, необычайное отсутствие религиозного или даже просто серьезного содержания, необычайную мелкость и фривольность; но и здесь можно видеть лишь отражение духа времени, у нас рабски подражательного всему иностранному, а во всей Европе равнодушного и даже враждебного христианской религии. В нынешнем столетии нашей русской музыке суждено было окрылиться, возмужать, вступить на путь самостоятельности и народности. Появился великий композитор, имя которого для русской музыки символ и лозунг, — Глинка. Появились композиторы второстепенные, но даровитые, сведущие и добросовестные. Появилась в публике любовь к народно-русскому элементу в музыке, уважение к отечественным именам, хотя, к сожалению, доселе еще недостаточно сильное и глубокое. Появилось и на несколько городов распространилось Русское музыкальное общество; основались две консерватории; появились оригинальные и переводные книги о музыкальных предметах. Только духовная музыка наша осталась чужда всеобщего движения, только на ней не отразилось всеобщее оживление, только в ней незаметно ни перемен, ни успехов. Где искать причины такого продолжительного и очевидно болезненного застоя? Причина чисто внешняя; она заключается в тех стеснениях, которые именно с начала нынешнего столетия, то есть с тех пор как оживилась русская мысль и русское искусство, окружили духовного композитора для православной русской церкви.

Указом Св. Синода от 14 февраля 1816 года постановлено: «1) петь в церкви партесное (то есть многоголосное, гармоническое) пение только по печатным нотам и 2) печатать партесные сочинения Бортнянского (тогдашнего директора Придворной певческой капеллы), а также и других известных сочинителей, но *с одобрением Бортнянского*».

Право одобрять (а следовательно, и *не одобрять*) духовно-музыкальные сочинения от Бортнянского перешло к его преемникам в должности директора Придворной капеллы. Высочайшим повелением, объявленным министру юстиции генерал-адъютантом Адлербергом 23 августа 1846 года (Второе Полное собрание законов, 1846, т. XXI, № 20325) постановлено:

Нигде в православных церквях не вводить новых духовно-музыкальных сочинений без предварительного одобрения оных директором Придворной певческой капеллы.

Так как директорами Придворной капеллы обыкновенно назначались лица известные своею музыкальностью или даже деятельностью именно на церковно-музыкальном поприще, то предоставление им цензуры для сочинений этого рода могло казаться лучшим обеспечением церкви от вторжения в ее музыку элементов чуждых, недостойных храма или антимузыкальных. Но в результате получилось то, что композиторы духовно-музыкальных сочинений и переложений, возведенные в сан директора Придворной капеллы и вслед-

ствие этого облеченные правом жизни и смерти над церковными сочинениями других композиторов, становились судьями в собственном деле, приобретали власть пресекать дорогу всякому сопернику. Композиции директора могли быть более или менее удовлетворительны, но трудно допустить мысль, что все они совершенны; развитие музыки, сделавшей в России несколько больших шагов вперед именно со времени запретительной меры 1816 года, большее ознакомление отечественных музыкантов с духом и техникой наших церковных *гласов* могли в духовно-музыкальной композиции (как в оригинальных сочинениях, так и в гармонизациях древних напевов) породить усовершенствования сравнительно с привилегированными сочинениями Бортнянского и его преемников, а между тем власть директора Капеллы могла помешать этим усовершенствованиям явиться на общий суд и сделаться общим достоянием. Такое отношение цензуры к художественной деятельности не только было возможно, но и действительно состоялось. Наши исконные церковные напевы (закрывающиеся в нотных книгах *Обиходе, Октоихе, Ирмологии и Праздниках*, изданных Св. Синодом) сравнительно с музыкой, господствующей в новейшее время, включают в себе много особенностей, требующих для их переложения на несколько голосов совершенно особых приемов, особого стиля, во многих случаях отступающего от правил и обычаев новейшей музыки. Между тем музыка Бортнянского, Березовского и Турчанинова основана на подражании тому итальянскому стилю, который преобладал во второй половине прошлого столетия. Мягкость и сладкозвучие чисто светское, без высокого полета, без религиозного одушевления, иногда же какая-то суетная торопливость, какие-то веселые и шуточные ритмы, вовсе не приличествующие храму, — вот самые выдающиеся черты в произведениях наших наиболее прославленных духовных композиторов. Самый влиятельный их учитель и образец был Галуппи, композитор очень плохой церковной музыки и очень хороших комических опер, призванный при Екатерине II для управления петербургской итальянской оперой и для обучения придворных певчих. Нет сомнения, что тот стиль комической оперы, который нередко слышится нам в духовных концертах Бортнянского, обязан своим происхождением влиянию Галуппи. Но и русские ученики итальянского маэстро внесли в свои церковно-музыкальные произведения то же неуважение к нашим коренным напевам или то же поверхностное знакомство с ними. Вследствие этого не только их свободные композиции, но даже их переложения древних мелодий на каждом шагу прегрешают против требований церковных *гласов*. И это небрежное или невежественное отношение к родной церковно-музыкальной старине, которая для *православного* музыканта должна быть святыней, мы встречаем не только у композиторов поколения Бортнянского, но и позже, и опять именно у деятелей Придворной певческой капеллы. Сюда относится сборник переложений, составленных под редакцией А. Ф. Львова. Искажения древних мелодий случаются в нем весьма часто; еще чаще прямых искажений мы встречаем такую гармонизацию, кото-

рая противна их духу и характеру. Покойный митрополит Филарет в записке, представленной великому князю Константину Николаевичу (24 января 1866 года), отзываясь о пении Придворной капеллы с величайшею умеренностью, но с явным несочувствием.

Вот его слова:

Придворное пение имеет свое признанное достоинство и свою славу. Однако любящий и знающий древнее церковное пение может осмелиться сказать, что некоторые части придворного пения сохранили близость к духу и характеру древнего церковного пения, а некоторые от прелагателей потерпели изменение не к лучшему.

Эти искажения, внесенные в наше церковное пение деятелями Придворной капеллы, составляли бы лишь музыкальный недостаток их переложений и сочинений, но не превращались бы во всеобщее церковное зло, если бы они, благодаря монополии Капеллы, не получили официальной силы и авторитета. Но директорами Придворной капеллы постоянно состояли те самые композиторы, произведения которых так глубоко прегрешают против духа церкви и буквы ее древних напевов; судьями новой, более строгой, более церковно-объективной попытки на этом поприще были у нас те самые музыканты, которые в своих собственных произведениях стоят так далеко от истинного понимания музыки вообще и церковной в особенности. Было бы слишком неутешительно, если бы направление Придворной капеллы не встретило в отечественных музыкантах никакого противодействия. Такая полная апатия, впрочем, еще могла бы служить оправданием тех обширных привилегий, которым пользуется Придворная капелла. Но в последнее время, напротив того, с разных сторон появились попытки возратить наше церковное пение к его источнику, сообразовать его современное состояние с его основными законами и ввести по отношению к нему более цельный и объективный взгляд. В этом смысле теоретические изыскания покойного князя В. Ф. Одоевского встретились с практическими опытами гармонизации Г. Я. Ломакина и Н. М. Потулова. Дальнейшее движение по пути восстановления русской церковной музыки в ее чистоте и развития ее на строгих и разумных началах получило теперь основание в ученом труде Д. В. Разумовского (разбор которого помещен в октябрьской книжке «Русского вестника»). Наконец, казалось, и в официальной сфере несколько изменился взгляд на наше церковное пение и его настоящее положение. В 1865 году под председательством великого князя Константина Николаевича составилась комиссия из семи членов: принца Петра Георгиевича Ольденбургского, министра императорского двора, министра народного просвещения, сенатора князя Одоевского, статс-секретаря князя Оболенского и обер-прокурора Св. Синода графа Толстого, целью которой было разрешение вопроса, кто имеет право обучать церковному пению в народных школах, а также и обсуждение мер, необходимых для составления учебников пения для на-

родных школ. Комиссия эта верным истолкованием существующих постановлений ограничила неосновательные притязания Придворной капеллы на исключительное право выдавать учительские аттестаты, причем вполне согласилась с предложениями, содержащимися в вышеупомянутой записке преосвященнейшего Филарета. Как заключения комиссии относительно права обучения, так и образование особого комитета (также под председательством великого князя Константина Николаевича) для составления учебника церковного пения для народных школ возбудили надежду на освобождение церковного пения от искусственных преград, в настоящее время поставленных его преуспеянию. По крайней мере указание на подобную и, к сожалению, неосновательную надежду заключается в объяснении, поданном в нынешнем году господином директором Придворной капеллы и приведенном в указе Св. Синода от 12 сентября 1869 года. Господин директор упоминает о недавно распространившемся слухе об отмене установленного порядка рассмотрения и разрешения к печатанию нотных сочинений для употребления при богослужении. Опровергая этот слух, господин директор жалуется на то, что вследствие его

многие композиторы, прекратив присылку своих сочинений в Придворную капеллу, стали наводнять оными как епархиальные комитеты, так и Св. Синод, откуда сочинения сии препровождаются к нему, директору, чрез что его занятия весьма значительно увеличились, так как в ответной переписке своей он обязан со всею подробностью анализировать каждое сочинение и объяснять все замечания по оному, но такого подробного разбора вовсе не требуется при прямых сношениях с композиторами, особенно в тех случаях, когда самые сочинения их оказываются пустыми или даже вредными.

Если существует такая музыка, которая способна причинить *вред*, то прежде всего надобно к ней причислить хоры, написанные на богослужебные слова и исполняемые в церкви, а между тем проникнутые духом мирским, суетным и мелким и отвлекающие слушателя от благоговейного настроения молитвы. Таковы именно те сочинения и переложения, которые исходят от Придворной капеллы и под щитом ее авторитета достигли у нас всеобщего распространения. Припомним, как несколько месяцев тому назад в одной из московских церквей собрание молящихся превратилось в концертную публику и наградило певчих громкими аплодисментами. Музыка, способная при своем исполнении в церкви отвлечь дух от молитвы и приковать его к суетным внешностям, не только официально не признается у нас за *вредную* или хотя бы за *пустую*, но, напротив, пользуется официальным покровительством. Строгая, чистая, чуждая мирских прикрас, основанная на ближайшем изучении древних напевов и на смиренном подчинении требованиям их церковная музыка у нас только что в зародыше; она разрабатывается немногими тружениками, благородные усилия которых, быть может, со временем положили бы предел господству в нашей церкви сочинений «пустых или

даже вредных», если бы не цензура, присвоенная учреждению, заинтересованному в деле композиции и распространившему у нас так много сочинений «пустых или даже вредных». К сожалению, надежды на скорое прекращение такого порядка вещей действительно были неосновательны, и указ 12 сентября сего года вновь подтвердил монополию Придворной капеллы или (что на деле все равно) исключительное право директора на цензуру духовно-музыкальных сочинений. Св. Синод приказали:

Об изъясненном в предложении господина синодального прокурора ходатайстве директора Придворной певческой капеллы дать знать подлежащим местам и лицам духовного ведомства печатными указами, с тем, чтобы, согласно этому ходатайству и в точное исполнение высочайшего повеления 23 августа 1846 года, музыкальные сочинения, предназначенные для употребления в православных церквах, кои не получают предварительного одобрения от начальства Придворной певческой капеллы, впредь к рассмотрению Св. Синода не обращали, и всякие просьбы о рассмотрении подобных сочинений, буде таковые поступят, оставляли без действия, а те из сочинений этого рода, кои могли быть приняты ими к рассмотрению в духовных установлениях до настоящего времени, возвратили по принадлежности лицам, от коих они представлены.

Настоящее положение нашей духовно-музыкальной цензуры и нашей духовно-музыкальной деятельности, быть может, нагляднее и явственнее всякого другого примера подтверждает давно известное, но в наших официальных средах еще слишком мало усвоенное наблюдение, что строжайшая цензура, учрежденная с самыми чистыми и благими намерениями, на деле достигает результатов, противоположных тем, к которым она стремится. Она может произвести всеобщее оскудение, она может отвратить множество полезных сил от плодотворной деятельности; лишь одного она не может: помешать распространению влияний, которые в принципе она обрекла на преследование. Противоцерковные и антимузыкальные явления свободно процветают у нас под эгидой строжайшей цензуры церковно-музыкальных сочинений; зато она бессознательно заграждает путь всем таким стремлениям, которые одни способны очистить нашу церковную музыку от мирских плевел и приготовить ей более отрадную будущность.

Комментарии

Печатается по изд.: Современная летопись, 1869, № 47 (21 декабря).

Эта статья, опубликованная в московской газете, явилась одним из первых, но отнюдь не последним, выступлением Г. А. Лароша по вопросам церковно-музыкального творчества. Последнее выступление критика на данную тему относится к 1900 году — статья «О современных нуждах церковной музыки в России», перепечатанная в настоящем томе (см. часть, посвященную дискуссии в «Московских ведомостях» на рубеже XIX и XX веков).

В тексте публикуемой выше статьи упоминается о «разборе ученого труда» Разумовского, помещенном в октябрьской книжке «Русского вестника». Этот разбор принадлежит перу самого Лароша и приурочен к выходу в свет третьего (последнего) выпуска «Церковного пения в России». Оценка критиком книги очень высока, и в ней подчеркнуто главное: как пишет Ларош, «о. Разумовский при составлении своей книги был поставлен в выгодные условия для того, чтобы осветить историю нашей церковной музыки со стороны, обыкновенно недоступной для музыкальных исследователей. Множество археологических подробностей, множество хронологических данных могли появиться в его книге именно только благодаря его обширным знаниям по истории нашей церкви» (Русский вестник, 1869, октябрь, с. 777). Но критик высказывает и ряд замечаний, как частных (преимущественно связанных с ошибками или неправильными толкованиями в области древней и старинной западной музыки), так и общих. И опять-таки, ясно выделено самое существенное: «Теперь, когда первый шаг в этом направлении сделан ученым археологом, и сделан с величайшей добросовестностью и осмотрительностью, стало необходимым, чтобы второй шаг был сделан не менее добросовестным и трудолюбивым, но непременно специально музыкальным исследователем. Самая слабая часть в книге о. Разумовского — музыкальная» (с. 778).

В том же 1869 году Ларош опубликовал в журнале «Русский вестник» (№ 7) большую работу «Мысли о музыкальном образовании в России», где значительное место отводилось проблематике духовной музыки и четко излагалась концепция преобразования ее на началах западноевропейской полифонии строгого стиля: «Если наши церковные композиторы хотят действительно стать в своих произведениях на объективную почву, если они откажутся от мысли навязать хору, навязать церкви музыку, по существу своему чуждую хору и церкви, — они должны будут писать в стиле строгого контрапункта. В техническом отношении этот стиль обеспечит за их сочинениям чистую интонацию исполнителями; в художественном — он придаст сочинениям характер идеального спокойствия и величия, так хорошо идущий к произведениям религиозного искусства» (Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей, т. I. М., 1913, с. 227).

Подобные идеи разрабатываются также в статье «Заметки о современном положении музыки в России» (Голос, 1872, № 72), в рецензии на выход в свет Литургии св. Иоанна Златоустого, соч. 41 П. И. Чайковского (подробнее см. в следующей части тома). Своей концепции Ларош оставался верен до конца дней (о чем свидетельствует и публикуемая в настоящем томе статья 1900 года) и смог в значительной степени повлиять на целый ряд деятелей, в особенности, конечно, на С. И. Танеева.

Что же касается статьи «О нынешнем состоянии церковной музыки в России», то в ней молодой критик словно поднимает знамя, выпавшее из рук недавно скончавшегося Одоевского — знамя борьбы с засильем Придворной капеллы, с ее всевластной цензурой и, что характерно, опирается при этом не только на авторитет Одоевского и Разумовского, но и особенно на оппозиционное Петербургу мнение митрополита Филарета. Таким образом, в Москве продолжает поддерживаться та атмосфера, которая спустя десятилетие привела к публикации Литургии Чайковского без разрешения Придворной капеллы.

II. 1880–1890-e



ЛИТУРГИЯ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Вступительная статья

Литургия св. Иоанна Златоустого, соч. 41 П. И. Чайковского — сочинение, сыгравшее весьма важную роль в судьбах русской духовной музыки прошлого столетия. С ее публикацией связано падение монополии Придворной капеллы на разрешение к публикации и исполнению новых духовных произведений*; деятели Нового направления нередко рассматривали Литургию Чайковского как один из источников развития нового духовно-музыкального творчества (см., например, фрагмент работы А. В. Преображенского, публикуемый в этом томе в части «Новое направление»).

В наше время, когда Литургия Чайковского стала одним из наиболее часто исполняемых духовно-музыкальных произведений (обычно в концертах, но известны и исполнения ее за службой), нередко утверждается, что композитор пришел к мысли написать свое первое церковное сочинение исходя из чисто моральных или религиозных предпосылок. Публикуемые ниже материалы показывают, что, живя в Москве, Чайковский задолго до сочинения Литургии был вовлечен в обсуждение проблем церковного пения. Этому способствовало прежде всего его общение с главными деятелями в этой области — В. Ф. Одоевским и особенно Д. В. Разумовским, а также, вероятно, и его дружба с Г. А. Ларошем, который уже в конце 1860-х начал выступать в печати по вопросам церковного пения. С Д. В. Разумовским Чайковский служил вместе в консерватории, о. Димитрий принял участие и в личной судьбе Петра Ильича — он венчал его брак в своей церкви св. Георгия на Всполье, и несмотря на все мрачное, что последовало за этим событием, Чайковский гораздо позже с нежностью вспоминал, как о. Димитрий «с обычной своей бесконечной добротой как-то хорошо на меня подействовал, ободрил, освободил от каких-то формальностей и совершил таинство венчания со свойственной ему художественной красотой, которой я не

* Об этом подробно рассказано во многих работах, и прежде всего в статье С. В. Смоленского «О “Литургии” ор. 41 соч. Чайковского (из литературно-юридических воспоминаний)» // РМГ, 1903, № 42—43.

мог не заметить, несмотря на важность момента»*. Позже Разумовский помог композитору в работе над вторым его духовно-музыкальным циклом — Всенощным бдением, соч. 52.

Еще за несколько лет до Литургии Чайковский по предложению Разумовского как представителя Общества древнерусского искусства приступил к работе над «Кратким учебником гармонии, приспособленным к чтению духовно-музыкальных сочинений в России». В предисловии к первому изданию учебника, выпущенному П. И. Юргенсоном в 1875 году, Чайковский писал:

Предлагаемый очерк гармонии есть не более как сокращение моего Учебника гармонии, написанного для теоретического курса Московской консерватории. При составлении его я руководился желанием способствовать сознательному отношению хоровых учителей и регентов к исполняемой у нас церковной музыке, нисколько не вдаваясь в критическую оценку произведений наших духовно-музыкальных авторов. Как со стороны технической, так и с точки зрения художественности только очень немногие из распространенных у нас и знаменитых сочинений этого рода могут выдержать даже самую снисходительную критику. Если что-нибудь может подорвать незаслуженный авторитет одних и упрочить справедливую знаменитость других, так это только возможно большее распространение в массах теоретических сведений о музыке. Я был бы очень счастлив, если бы мог хоть немного способствовать этому весьма желательному результату.

Как следует из этого текста, уже тогда судьбы русской духовной музыки были Чайковскому безразличны. Учебник снабжен примерами из духовно-музыкальных сочинений, притом исключительно тех, что были одобрены к тому времени Придворной капеллой: Галуппи, Бортнянский, Турчанинов, переложения и сочинения А. Ф. Львова. Думается, в их подборе не обошлось без участия Д. В. Разумовского.

Разрешение Учебного комитета при Св. Синоде к употреблению в духовных семинариях и других училищах духовного ведомства учебник получил лишь в 1881 году. В официальной части «Церковного вестника» № 32 за этот год (с. 180—181) помещено соответствующее определение Св. Синода от 24 июня с журналом Учебного комитета. Этот журнал открывается отзывом Д. В. Разумовского, фрагменты которого вошли в предисловие к последующим изданиям учебника. В своем отзыве о. Димитрий возвращается к 1871 году, когда в Учебном комитете был поставлен вопрос об «учебнике гармонии для изучения двух- и трехголосных церковных напевов в духовных училищах, где преподавание ведется по руководству одноголосного мелодического пения» (то есть либо по Сокращенному Обиходу, либо по работе Н. М. Потулова «Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения Православной Российской церкви», которая уже печата-

* *Кашкин Н. Д.* Из воспоминаний о Чайковском // *Прошлое русской музыки*, т. 1. Пг., 1920, с. 123.

лась и появилась в свет в 1872 году). Именно тогда Чайковский, по поручению Общества древнерусского искусства, взялся за составление такого учебника и быстро довел работу до конца; рецензируемый учебник, пишет Разумовский, и есть именно «тот самый курс гармонии, составление которого возложено было Обществом древнерусского искусства на действительного члена его, композитора Чайковского, с целью способствовать более основательному изучению церковного пения».

Далее в журнале Учебного комитета говорится:

Комитет подтверждает, что «Краткий учебник гармонии» есть не что иное, как сокращение учебника гармонии того же автора, написанного им для Московской консерватории. Заключая в себе правила, объясняющие гармоническое сочетание звуков и последовательное движение этих сочетаний, объясняя их примерами, взятыми из духовно-музыкальных сочинений и переложений наиболее употребительных при богослужении православной церкви, как то сочинений Бортиянского, Львова и протоиерея Турчанинова, учебник этот способствует развитию сознательного отношения к предмету церковной музыки и дает возможность самостоятельной оценки всякого духовно-музыкального сочинения.

По указу Св. Синода от 23 июня 1853 года на настоятелей церквей возложена обязанность и право выбора духовно-музыкальных сочинений и переложений из числа дозволенных и вновь дозволяемых для употребления при церковном богослужении. Чтобы справиться с этой задачей, одного знакомства с некоторыми духовно-музыкальными сочинениями по слуху, то есть по исполнению их в церквях, недостаточно. Чтобы оценить достоинства и характер неизвестного или нового духовно-музыкального сочинения, нужно быть теоретически знакомым со всей постройкой духовно-музыкального сочинения, а для того, чтобы определить пригодность или непригодность его для исполнения в предстоящем богослужении, необходимо уметь пропеть его мысленно и верно сообразить с качеством и количеством наличных голосов.

Признавая, что Краткий учебник гармонии Чайковского, приспособленный автором к чтению духовно-музыкальных сочинений, служит важным облегчением при изучении церковного пения, Комитет рекомендует его для библиотек духовных семинарий и училищ как учебное пособие для преподавателей, полагая нужным довести это до сведения тех из священников, которые, управляя церковным хором, пожелали бы ознакомиться с этим руководством.

Таким образом, обращение к духовно-музыкальному творчеству в 1878 году не было для Чайковского чем-то совершенно новым и неожиданным. При всем том появление Литургии, соч. 41 стало сенсационным событием в русской музыкальной жизни. Уже выход в свет издания вызвал оживленную полемику; еще более ожесточенные споры сопутствовали первому концертному исполнению сочинения в Москве. Ниже эта полемика получает выборочное освещение — в ракурсе, соответствующем теме данного тома.

Так, среди откликов на публикацию Литургии выбран отзыв, появившийся за подписью «Регент» в петербургском журнале «Музыкальный вестник» — потому что автор его (скорее всего, Д. Н. Соловьев) выступает с довольно жесткой критикой сочинения именно с позиций практики, церковно-музыкальной среды. Интересно, что автор отнюдь не обвиняет Чайковского в излишнем новаторстве, скорее наоборот — ожидает от него большей стилистической смелости и самостоятельности. Многие позиции критика можно признать справедливыми: прежде всего — упрек в преобладании гармонического развития над мелодическим, а также соображения насчет неверной просодии и весьма трудной — а для церковных хоров часто нереальной — тесситуры. Прав критик и в том, что автор торопился и не слишком вникал в подробности строения избранного им богослужебного цикла. Труднее согласиться с замечанием, что циклу недостает цельности и получается «литургия отдельных номеров». Но, так или иначе, автор рецензии оценивает само появление новой Литургии как явление положительное: «Весьма важно уже одно то, что такой крупный композитор решился взяться за дело, у наших музыкантов находившееся в каком-то пренебрежении и не привлекавшее к себе их внимания и сил».

Любопытно, что выводы автора «Русского музыкального вестника» во многом совпадают с мыслями Г. А. Лароша в его рецензии на издание Литургии Чайковского, опубликованной в журнале «Русский вестник» (1880, № 1; перепечатана во втором выпуске «Избранных статей» критика^{*}). Оба констатируют, что Литургия в целом вовсе не порывает с установившимися традициями. Так, Ларош пишет: «Он остался, вообще говоря, в тех пределах, в которых наша церковная музыка XIX века привыкла вращаться. Голоса поют сплошными аккордами и лишь весьма редко вступают неодновременно. (...) В выборе аккордов и аккордовых последований автор не шел по стопам Веймарской школы, не пытался создать ничего напоминающего «Гранскую мессу» Листа, но еще менее стеснял себя постоянными трезвучиями в пределах диатонической гаммы на манер гг. Ломакина и Потулова». При этом Ларош, имевший собственную четкую концепцию желательного пути русской духовной музыки, формулирует выводы еще строже, чем Регент:

В итоге мы имеем дело с работой добросовестного художника, высокое дарование которого призвало его — судя по совокупности его творений — к иной сфере деятельности и который вследствие этого принес в свою Литургию скорее опытную набитую руку и чувство приличия, чем могучее вдохновение. Вполне удовлетворительная и почтенная сама по себе, композиция г. Чайковского занимает лишь второстепенное место между другими его произведениями. Физиономию композитора она не обогащает ни одной характерной чертой; в нашу духовную музыку она не вносит ни раскола, ни попытки реформы, ни тем менее революции».

^{*} См.: Ларош Г. А. Избранные статьи, вып. 2. Л., 1975, с. 115—120.

Тем не менее и Ларош, и автор «Русского музыкального вестника» подчеркивают большое значение самого факта появления духовно-музыкального цикла самого известного русского композитора. «Само собою разумеется, — пишет Ларош, — что, оставаясь в рамках поставленных и утвержденных обычаев, П. И. Чайковский сумел наполнить их содержанием, которое все-таки во многом дает чувствовать ту недюжинную силу, которая здесь впервые взялась за задачу, столько лет предоставленную бездарности и немелости»*.

Когда начался судебный процесс между П. И. Юргенсоном как издателем Литургии и Н. И. Бахметевым как директором Капеллы, его освещали многие издания, в основном с полным сочувствием к Чайковскому и его издателю. Московские газеты в большинстве своем с сочувствием отнеслись и к первому исполнению произведения хором П. И. Сахарова в зале Благородного собрания в концерте ИРМО 18 декабря 1880 года. Например, «Московские ведомости» в № 3, в корреспонденции Ignotus'a (С. В. Флерова) сообщали: «Публика массой хлынула в залу Благородного собрания. Состав слушателей заметно отличался от обычного состава посетителей симфонических собраний. (...) Тут были лица духовного звания, церковные старосты, регенты, почтенные седовласые старцы, не посещающие никогда светских концертов; встречались одежды, лица и типы, необычные в концертах». Критик ощутил противоречие между содержанием исполняемого и обстановкой исполнения: ведь это был первый случай, когда *в концертном зале пели целый литургический цикл*, да и вообще духовные концерты в ту пору еще были редки. Но, по мнению Флерова, хотя и трудно было создать подобающее серьезное настроение, тем более что публика была заранее возбуждена сообщениями о судебном процессе по поводу Литургии, — музыка Чайковского преодолела эту трудность. Очень тепло оценивалось сочинение в материале либеральных «Русских ведомостей» (№ 8), где подчеркивался триумфальный успех премьеры (с рукоплесканиями и поднесением венков). Впрочем, в этих корреспонденциях высказывались лишь самые общие суждения о музыке. Флеров, например, утверждал, что Литургия «производит молитвенное настроение», что в ней «не заключено чуждого русскому чувству "бездушного органа", как в старину называли церковное пение Запада, ни еще более чуждого нам элемента светскости»; что в сочинении, написанном во вполне индивидуальном стиле, слышны тем не менее отзвуки существующих напевов, и вообще, впечатление, которое оно оставляет, — «глубоко русское». Более строго отнеся к сочинению критик из «Современных известий» (22 января) под псевдонимом «Re, si, sol»: он указал на недостаток в сочинении яркой мелодичности (в чем совпал с мнением Регента, однако в качестве образца для подражания назвал не что иное, как концерты Бортнян-

* Там же, с. 116, 117.

ского); похвалил «Осанну» из «Милости мира», будто бы «совершенно сходную с таковою у М. А. Виноградова»; покритиковал, как и другие, напряженную, трудную для певцов тесситуру сочинения. И все же общий тон этой рецензии тоже был вполне доброжелательным к самому событию.

Статья в «Современных известиях» завершается следующим образом:

Нам привелось узнать о мнении, еще более странном, если нельзя иначе выразиться. Мнение это приписывается лицам из духовенства: «Куда он лезет в церковную музыку? Писал бы польки, да вальсы, да оперы свои». Из таких суждений само собою выйдет заключение, что некоторая часть духовенства, в числе коего есть *старые священнослужители*, как бы отклоняет готовность светских людей посвятить свои музыкальные дарования церкви. Не хотят ли отцы духовные благословить композитора на сооружение новых «Прекрасных Елен» и т. п.?

Этот фрагмент был процитирован без указания источника во втором томе книги М. И. Чайковского «Жизнь Петра Ильича Чайковского» и далее там же был приведен отзыв *Старого московского священнослужителя* — то есть статья, опубликованная за этой подписью в газете «Русь». М. И. Чайковский прямо назвал имя ее автора — преосвященный Амвросий (Ключарев), викарий Московский, затем архиепископ Харьковский и Ахтырский. По его свидетельству, композитор был особенно глубоко задет именно этим выступлением (приводится полностью ниже). Нетрудно заметить, однако, что в письме *Старого священнослужителя* идет речь не о музыке Чайковского (который признается талантливым композитором), не об искренности его намерений, а о факте исполнения цикла литургии в светском зале. С позиций своего сана епископ Амвросий, учредитель Общества любителей церковного пения, выступает категорически против «подобных духовных удовольствий». Следует заметить, что епископ не был врагом духовных концертов вообще, в уставе возглавлявшегося им Общества любителей церковного пения проведение концертов записано отдельным параграфом. Однако в концертах Общества никогда не исполнялась литургия как цикл, и сами они никогда не проводились в Дворянском собрании с его специфической, «бальной» обстановкой.

Едкая реплика автора заметки в «Современных известиях» в адрес *старых священнослужителей*, в свою очередь, не осталась без ответа: ее (и, очевидно, другие отклики в прессе) парировал сам издатель «Руси» И. С. Аксаков в публикуемой далее передовой статье своей газеты. Упомянув всего пару раз имя Чайковского и нисколько не отрицая «высокого эстетического наслаждения, которое доставила слушателям в Собрании художественная музыка», Аксаков не просто встал на сторону епископа Амвросия, но и вывел весь вопрос в очень высокую сферу, трактуя исполнение литургии в данных условиях как вопиющий факт безверия интеллигенции и полного ее неуважения к народным чувствам и обычаям. Текст Аксакова примечателен и как свидетельство высокого накала в идейном противостоянии разных сил в ту эпоху.

Забегая несколько вперед, отметим, что самую корректную позицию в данном вопросе занял другой постоянный автор газеты «Русь», С. А. Рачинский — человек, которого менее всех возможно было упрекнуть в неуважении к народу и православным обычаям (см. подробнее в третьем разделе второй части тома). Объяснив, что полное исполнение литургического цикла в публичном концерте было вынужденным, ибо сочинение подверглось запрету для исполнения в храме, Рачинский продолжает:

В чем же заключалась бы опасность, если б Литургия г. Чайковского была предоставлена самой себе? Она была бы исполнена несколько раз в столичных церквах. Некоторые лучшие ее номера продолжали бы исполняться в них от времени до времени. При этом наглядно обнаружались бы и все ее достоинства, и все ее недостатки, к коим никто не может быть чувствительнее, чем высокоталантливая, чуткая натура самого автора, и этот опыт благотворно отразился бы на последующей его творческой деятельности. (...) А в этой области нам и нужно свободное обильное творчество, под руководством корифеев искусства, под незаметным контролем практического опыта. Только этим опытом может быть определена та мера свободы в пользовании нашими древними напевами, в отступлении от них, которая совместима с истинно церковным характером нашего духовного пения.

Очень важно, что эти строки из статьи «Народное искусство и сельская школа» (см. ее публикацию далее) появились на страницах той же «Руси», где были напечатаны письмо епископа Амвросия и передовая статья И. С. Аксакова: Аксаков и Рачинский были близкими друзьями и единомышленниками.

Любопытно, что незадолго до выхода в свет этой статьи, в апреле 1881 года, Рачинский после очень длительного перерыва обратился с письмом к Чайковскому. В ответном письме от 13 мая композитор тепло и нежно вспоминает о событиях их молодости («Ваш милый, светлый образ жив в моей душе и никогда не изгладится из памяти») и делает Рачинскому следующее признание: «Благодаря... удалению от суетного вращения среди городской толпы я все более и более проникаюсь новым и сладостным чувством, прежде находившимся во мне лишь в зародыше. Я стал верить в Бога и любить его, чего прежде не умел. Если он пошлет мне силы, то я, согласно высказанному Вами желанию, потружусь для церковной музыки»*. Как знать, может быть, письмо Рачинского и его заступничество за Чайковского в газете «Русь», которое не могло остаться неизвестным композитору, были еще одним фактором, подтолкнувшим его к дальнейшей работе в духовно-музыкальных жанрах?

Сам Чайковский тоже ответил *Старому священнослужителю*, но не сразу, а более двух лет спустя: при публикации своего следующего духовно-

* Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. X, с. 106—107.

музыкального цикла — Всенощного бдения, он написал предисловие, которое осталось ненапечатанным по неизвестным причинам (в первое издание вошел лишь краткий фрагмент) и было обнародовано уже в наше время. Здесь композитор дает волю обиде, называя «придирательства» анонимного автора «мелочными в иезуитском духе», а его самого — «слепотствующе приверженным к рутине». Но любопытно, что после этого Чайковский говорит о занявшейся «заре нового, цветущего периода» русской церковной музыки и указывает на труды Одоевского, Разумовского, а также на благотворную деятельность «недавно основавшегося в Москве Общества любителей церковного пения», имеющего во главе своей «такого высокоуважаемого и просвещенного мужа», как епископ Амвросий! Либо Петр Ильич не знал, кто скрывается за псевдонимом *Старый священнослужитель*, либо, что скорее, знал и счел нужным высказаться как по поводу прошлого, так и по поводу настоящего, то есть деятельности Общества, казавшейся ему полезной. Возможно, что именно по причине личного выпада против иерарха предисловие в конце концов не было напечатано. Возможна и ошибка М. И. Чайковского в раскрытии псевдонима.

Концерт в зале Благородного собрания, видимо, окончательно консолидировал силы московских любителей и способствовал развитию деятельности Общества любителей церковного пения (см. далее). Чайковский, хотя и обиделся, но внимательно прислушался к критическим голосам, и его Всенощная, соч. 52 написана в совсем ином стиле, нежели Литургия. Как утверждал он сам, «в Литургии я совершенно подчинился своему собственному артистическому побуждению. Всенощная же будет попыткой возратить нашей церкви ее собственность, насильно от нее отторгнутую»*. Как известно, все части Всенощной, созданной в мае—июне 1881 года, основаны на подлинных традиционных роспевах. Но ни глубокое уважение к заслугам Одоевского, ни дружба с Ларошем и Танеевым, ни теплые отношения с Разумовским не могли убедить Чайковского как музыканта в том, что возможно какое-либо «воссоздание древней гармонизации», «воскрешение подлинного древнего церковно-русского пения» на манер Потулова, либо основание «будущего величия русской музыки» посредством «бесчисленного множества контрапунктов, фуг и канонов на темы русских песен и православных гласов» — по рецепту Лароша, усвоенному Танеевым**. На этот раз Чайковский достаточно тщательно готовился к работе: он пытался разобраться в структуре службы, в старинных роспевах, консультировался с духовными лицами. Правда, сочинение получилось значительно менее яркое, чем Литургия, стилистически находящееся как бы между концертом и богослуже-

* Там же, с. 130—131.

** Выражения из письма П. И. Чайковского к С. И. Танееву от 1 августа 1880 года // *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч., т. IX. М., 1965, с. 223.

нием, и в последующих своих духовных сочинениях (собрание Девять духовно-музыкальных сочинений, 1884—1885, и хор «Ангел вопияше», 1887) Чайковский — несомненно, обогащенный опытом работы с «подлинниками» — вернулся к гораздо более художественно убедительному свободному стилю. Но теперь очевидно, что Всенощное бдение, соч. 52 надо рассматривать не как изолированный опыт, говоря словами Чайковского, «так называемого строгого стиля», а в контексте тех суждений и тех опытов по истолкованию старинных роспевов, которые на протяжении нескольких десятилетий разворачивались в московской церковно-певческой среде.

Регент [Д. Н. Соловьев]

Литургия св. Иоанна Златоустого для четырехголосного смешанного хора

Сочинение П. Чайковского

Изд. Юргенсона. Москва

Когда весной прошлого года появилась в свете сочиненная г-ном Чайковским Литургия, то во многих газетах было заявлено, что произведение нашего известного композитора и профессора мнением Придворной певческой капеллы, куда оно было представлено на рассмотрение, не одобрено к употреблению при богослужении и что будто бы даже самая продажа означенной литургии воспрещена, а отпечатанные экземпляры конфискованы¹.

Положим, строгость Певческой капеллы в отношении к трудам по части церковной музыки достаточно известна каждому, кто в качестве автора подвергал для оценки этому учреждению свои произведения, но там обыкновенно дело касалось своих, так сказать, доморощенных композиторов-регентов, которые сами вышли из той же Капеллы и, позабыв о неуклонности своей *alma mater*, из глуши провинций осмеливались иногда подавать свой робкий, хотя нередко и талантливый голос; здесь же совсем другое дело, здесь автором является лицо, в музыкальном мире слишком известное, профессор, между прочим составивший специальное руководство к уразумению православной церковной музыки.

Мы, признаться, усомнились в справедливости сообщения, изложенного в заметке, и навели справки, но, к сожалению, оказалось, что все, сообщенное в газетах, сушая правда, и немало труда нам стоило достать экземпляр Литургии. Не имея, конечно, намерения обсуждать действия Певческой капеллы по отношению к новым произведениям в области церковной музыки, мы все-таки не можем не пожалеть, что столь свободное искусство, как музыка, поставлено в такие стеснительные условия и что русской церковной музыке едва ли позволительно надеяться на счастливую будущность, если развитию ее не дано будет большей свободы и больших прав. Но как бы то ни было, а пред нашими глазами — произведение, имеющее особенное право как на название «новости», так и на наше любопытство и внимание, и по этой причине мы считаем не излишним высказать здесь те размышления, на которые навело нас знакомство с этим произведением. <...>

...Православная церковная музыка, явившись для известных практических надобностей, именно как один из атрибутов православного богослужения, чрез все время своего существования никогда не изменяла этой назначенной ей роли и не выходила из тесных, по правде сказать, рамок, которые указаны были ей церковною практикой; мы не ошибемся, если скажем, что назначение ее до настоящего времени было не иное как только *прикладное, служебное*. А между тем она, как это и следовало бы, могла требовать более обширной сферы для своего проявления и развития, могла бы занять совершенно самостоятельное место в ряду других родов музыкальных произведений, как это и случилось на Западе, где бóльшая сравнительно свобода в употреблении технических музыкальных средств, то есть допущение при церковном пении инструментов, дала ей возможность получить вполне самостоятельное значение и развиться в такие высокие и совершенные формы, которые и до сей минуты признаются высшими формами музыкальных произведений, как, например, оратория. Коль скоро музыкальные средства не были стеснены и ограничены с догматическою, так сказать, безапелляционностью, западная церковная музыка не могла удовлетвориться узкою, служебною ролью и вышла на самостоятельную дорогу; все известнейшие композиторы, писавшие в области церковной музыки — Бах, Керубини, Перголези, Моцарт, Бетховен, Гендель, Россини, Верди, Мендельсон, Лист, — назначали свои реквиемы, мессы, оратории насколько для употребления при богослужении, настолько же и для исполнения вне церкви. Ничего подобного в истории нашей церковной музыки мы не видим, если не считать движением к самостоятельности концертов Бортнянского и других подобного рода пьес, которые, как вставные и к порядку текущего богослужения никакого прямого отношения не имеющие, писались почти с исключительно музыкальными целями, хотя, впрочем, и прежде никто не препятствовал, да и теперь никто не мешает нашим музыкантам совершенно свободно взяться за это дело и, оставя в стороне и неприкосновенности богослужебную практику, дать церковной музыке вполне самостоятельное направление. Да даже и в пределах дозволенной техники разве нельзя, например, хоть из литургии создать цельного, проникнутого внутренним единством, строго музыкального произведения? Нужны только способности, да добрая воля, да трудолюбивые руки. Вот и другая задача, о которой уже никак нельзя сказать, чтобы она не была вполне достойна сильного и высокого таланта.

Теперь, полагаем, не неблагоприятно будет обратиться и к самому произведению нашего автора и взглянуть на него с установленных точек зрения.

Но прежде чем это сделаем, скажем два слова о заглавии, которое автор нашел нужным дать своему сочинению, назвав его «Литургиею Златоуста». Почему же именно Златоуста, а не Василия Великого? Какую разницу ус-

мотрел г-н Чайковский в той и другой литургии как композитор? Непонятно совсем, ибо текст песнопений как той, так и другой один и тот же и для музыкальной стороны не представляет никакого различия. Быть может, г-н Чайковский, давая это название, основывался на том, что на литургии Златоуста поется «Достойно есть», а на литургии Василия Великого «О Тебе радуется»? Но ведь ему, вероятно, хорошо известно, что во все двенадцатые праздники, в Рождество, в Пасху до самого отдания и в некоторые другие дни на той же литургии Златоуста поется не «Достойно есть», а положенный дню задостойник, равно как и на литургии Василия Великого вместо «О Тебе радуется» поется, например, «Странствия Владычня», «Не рыдай Мене, Мати» и проч. Другое основание он, может быть, видел в молитвах священника во время «Милость мира», — но этот номер у него развит слишком достаточно и для этой цели, да и независимо от того разве можно, ради ускорения или продления пьесы на несколько минут с целью доставить незначительное удобство священнослужителям, решиться пожертвовать свободным развитием, быть может, очень счастливой музыкальной мысли². Г-ну Чайковскому следовало назвать свое сочинение просто «литургиею» или, пожалуй, «православною литургиею». Но о вопросе столь неважном он, видимо, не счел нужным и подумать, как и вообще нам кажется — по крайней мере, это первое впечатление, которое было произведено на нас чтением Литургии, — что г-н Чайковский слишком спешно сделал свою работу, мало обратил внимания на дело, как будто не усмотрел в избранном предмете достаточной серьезности и важности, чтобы в надлежащей степени сосредоточиться и размыслить. Так, между прочим, несколько раз повторяющееся «и духови твоему» он рифмует, как любой деревенский дьячок, против ударения, ибо слог *хо* приходится на первую долю такта, «аллилуйя» после «Приидите поклонимся» почему-то повторяет два раза, как у раскольников³, есть и пропуски, но, конечно, это все — мелочи, действительно неважные, а потому перейдем к делу.

Итак, что же сделал г-н Чайковский? Нет сомнения, что он понимал свою задачу как художника лучше нас, стоял, как говорится, на высоте своего призвания, и мы вправе искать в его труде не только музыкального произведения, но и движения вперед. Ограничился ли он скромною ролью перелазателя, хорошо и верно изучившего и обсудившего наши хоральные мелодии, появившиеся под господством старой системы ладов, и предлагающего их во всей их чистоте и подлинности в соответствующем гармоническом изложении? Незаметно. Разве только некоторые нумера, как то «Святый Боже», «Видехом свет истинный», «Да исполнятся уста наша», и то больше по приему, напоминают не старинные, правда, а теперь употребляющиеся напевы, все же остальные нумера оригинальные и всецело, так сказать, полностью составляют плод самостоятельного творчества автора. А из этого мы позволяем себе заключить, что автор намерен был избрать бо-

лее обширную сферу и оставил за собою полную свободу художника. Значит, он задумал в полном смысле самостоятельное произведение, хотя бы и назначенное для практического употребления? Намерение, достойное искреннего привета. Если какая из наших церковных служб и могла послужить весьма счастливым, благодарным сюжетом для цельного, систематически связанного, вполне художественного творения, то это, без сомнения, литургия, где с такою последовательностью изображены главнейшие моменты евангельской истории; для музыкальных замыслов художника, для его фантазии и чувства тут нашелся бы слишком богатый материал. Так ли же поступил автор? К сожалению, на деле этого не видно. Следя нумер за нумером с начала и до конца литургии, мы приходим к убеждению, что каждый из них есть совершенно отдельная, никакой связи с другими, не только внутренней, но и тональной, не имеющая пьеса, и все вместе представляет чисто случайное, внешнее соединение частей, не изображающих ничего цельного и объединенных разве только общим названием. А между тем сколько могло быть величественных, поражающих картин, сколько глубокого, сердечного лиризма! Таким образом, можно, положа руку на сердце, сказать, что г-н Чайковский от своих предшественников в этом деле не ушел ни на шаг и не сделал вперед ни малейшего движения; та же рутина, что была и раньше, и было бы с художественной стороны решительно все равно, как если бы он написал, положим, одну ектенью или дошел бы до Херувимской и тут остановился, или начал бы с нее и дошел до конца, — нумера могли оставаться в том же самом виде, и внутреннее их достоинство от того нисколько бы не пострадало, так что собственно музыкальной литургии тут и нет совсем, а есть только как бы *сборник* нумеров, которые исполняются за литургиею. Правда, что они весьма добросовестно занесены в сборник почти все, за исключением двух «Господи помилуй».

Что же делать! Нет музыкальной литургии, посмотрим этот сборник, или *литургию отдельных номеров*. Конечно, на этой позиции г-н Чайковский будет достоин своего имени и неуязвим, как говорится, для самого зоила. Да, нужно сказать правду, некоторые нумера и места не лишены значительных достоинств и музыкальных красот. Так, на первом месте следует поставить «Тебе поем». Это — вещь очень мелодичная, весьма просто и без всяких вычур гармонизованная и оставляющая весьма цельное и удовлетворительное впечатление. Несколько раз повторяющийся мотив на словах «и молимтися, Боже наш», весьма прозрачно поставленный на педали (e moll), что так наглядно характеризует чувство настойчиво спокойное, употреблен здесь и умно и особенно уместно, так как служит прекрасным выражением того высокого молитвенного настроения, которое во время этой песни по преимуществу должно посещать душу каждого истинного богомольца. Недурно также «Хвалите Господа с небес», первая половина которого, изложенная в виде чистого хора по форме, хотя и страдает крайнею неподвижностью,

но зато вторая «аллилуйя», имеющая не совсем чистую форму фуги, представляет весьма свободно и полно развитый и музыкально законченный номер, так что обе половины вместе представляют очень оригинальный музыкальный контраст. Но это почти все, что можно похвалить со спокойною совестью. Затем, не вдаваясь в подробную оценку каждого номера в отдельности, мы постараемся указать общие черты, характеризующие композицию нашего автора как со стороны ее достоинств, так и недостатков. Здесь прежде всего следует отметить качество, столь излюбленное современными композиторами-новаторами, с упорством, достойным лучшей цели, стремящимися произвести переворот в искусстве, это — преобладание гармонии над мелодиею, и притом в такой степени, что последняя совсем подавлена и как бы поглощена первою; полагая, что с помощью исключительно гармонии можно сообщить музыке жизнь, драматизм и даже довести ее до способности выражать идеи с ясностью и отчетливостью логическою, эти господа оснащают свои композиции такими вычурными, удивительными аккордами, ходами и модуляциями, что не знаешь, как и понять их глубокомысленные хитросплетения.

Так и г-н Чайковский, он как будто забыл, что назначает свою музыку для православного богослужения, где религиозное чувство привыкло свободно выражаться в простой, ясной, законченной мелодии, а не в хитрых гармонических сочетаниях, едва доступных пониманию даже и глубокого музыканта. Вслушиваешься и ждешь, что вот полетится чистая мелодия и отзовется в душе непосредственным впечатлением, возбуждая или чувство религиозного восторга, или чувство смирения и сокрушения о грехах, словом, доставляя минуту молитвенного настроения; гармоническое сопровождение отодвинется на свое место, образуя как бы некоторую сферу звуков, которая естественно и непринужденно будет помогать свободному течению мелодии; и что же — вместо того видишь, как одни за другим тяжело и неуклюже, почти без перерыва двигаются тучные, расцвеченные аккорды, напоминая собою не в меру нагруженный воз, который, громыхая и скрипя, переваливается по тяжелой ухабистой дороге, так что получается сплошная масса аккордов, где слушатель не в состоянии различить никакого мелодического движения.

Вот хоть в № 2 на слова «непреложно вочеловечивыйся» переход из *d moll* в *C dur*; или в № 6 на слова «Троице» разрешение аккорда *gis moll*; или модуляция на слова «трисвятую песнь»; или в № 8 на слова «небу и земли, видимым же всем и невидимым» — что это за банальные и в то же время крайне неблагозвучные секвенции; или в № 15 на слова «Буди имя Господне» (в третий раз) сооружен такой неумолимый, семнадцать раз сряду повторяющийся септаккорд (перемещенный [?]), что иной добропорядочный регент не согласится этим аккордом ни свой хор ломать, ни слух богомольцев терзать; или... но это заняло бы слишком много места, если бы стали пе-

речислять все подобные приемы гармонизации, быть может, очень любезные композитору *музыки будущего*, но совсем непонятные нам, грешным⁴. Вообще, как мелодист г-н Чайковский стоит без сравнения ниже своих предшественников, а о Бортнянском и говорить нечего.

Крупную также ошибку делает наш автор, позволяя себе рифмовать такие пьесы, которые уже по утвердившейся традиции принято было излагать в форме «*cantus planus*» или «*simplex*», то есть без соблюдения какого-либо определенного ритма. Так у него изложены «Святой Боже», «Верую», «Буди имя Господне» и другие, и притом взяты такие ритмы, которые делают из церковного песнопения как будто какой-то марш, что очень неприлично.

Вот что касается приемов, то здесь г-н Чайковский остался как нельзя более верен традиции. Все пьесы, употребляющиеся в минорных ладах, в тех же ладах положены и у г-на Чайковского; вступление голосов в первом и третьем запеве Херувимской, «Свят, свят» и «Осанна» скомпонованы совершенно по готовому шаблону. Впрочем, здесь заслуживает одобрения намерение автора давать возможность дискантам и альтам чередоваться с тенорами и басами, как это сделано в начале второго нумера; но опять же только намерение, ибо автор прием этот во всех остальных нумерах литургии как будто позабыл; а между тем такую сменой голосов мы советовали бы почаще и побольше пользоваться, как с целями экономическими, так и с художественными, — это производит весьма счастливое и освежающее разнообразие. Припомним, с каким удовольствием слушаются «Ангел вопияше» (Макарова), или «Архангельский глас», или «Да исправится» и т. д.⁵

Со стороны стиля г-н Чайковский пришел именно к тому, к чему неизбежно приводят отсутствие искренности и надежда на искусственность; вместо простоты мы встречаем какую-то утомительную тяжесть, вместо величия и важности — ходульность и напыщенность. Если где, то в церковной музыке недостаток естественности не может быть возмещен никакими техническими средствами искусства. Блаженный Иероним говорил, что «пети Господеви подобает не гласом, но сердцем», и этот мудрый совет прежде всего следует помнить каждому сочинителю церковного пения.

Наконец, мы позволим себе сделать еще один вопрос: для какого хора писал свою литургию г-н Чайковский? Из того, что сказано в начале этой статьи, видно, что он назначал ее для обыкновенного церковного хора, но в таком случае мы должны ему заметить, что он совершенно не знаком с конструкцией церковного нашего хора; допускать такое ведение голосов (параллельная терция на ужасных высотах), так располагать партии (особенно альты и басы) это значит не вести голоса, а душить их и, как говорится в соборных правилах, «естество понуждати на вопль», что еще в 75-м правиле Трулльского собора признано «неподобным и церковному строению несочетанным». Опытные регенты при виде «Аллилуйя» (№ 4), «и животворящей Троице» (№ 6), «честнейшую херувим» (№ 11 у альты), «и всех и

вся», «благочестивейшаго» (с начала и до конца у басов без перерыва верхнее С) и т. п., только разводили руками и недоумевали, чем объяснить подобную удаль и столь бесцеремонное игнорирование вокальных сил.

Но «ne quid nimis» [не будем говорить лишнего].

А в заключение мы все-таки считаем долгом сказать г-ну Чайковскому искреннее спасибо, если не за исполнение, то, по крайней мере, за намерение. Задумав написать литургию как нечто целое, он тем самым дал несомненный толчок развитию нашей церковной музыки, толчок, который может отозваться самыми благими последствиями. Весьма важно уже одно то, что такой крупный композитор решился взяться за дело, у наших музыкантов находившееся в каком-то пренебрежении и не привлекавшее к себе их внимания и сил. Добрый пример г-на Чайковского, вероятно, найдет подражателей, которые со свежее охотой примутся за новое дело, и чего не успел сделать он, то выполнят его последователи. «Лиха беда — начало», гласит мудрая поговорка. А может быть, и сам г-н Чайковский, взглянув на дело посерьезнее, не лишит нас удовольствия увидеть в области церковной музыки вполне зрелое произведение его талантливого пера. Будем ждать и наперед пожелаем ему всякого успеха в столь важном и нужном деле.

Комментарии

Печатается по изд.: Русский музыкальный вестник, 1880, № 2, 4, 5, 6. При публикации сделаны купюры в пространных рассуждениях автора об исторических судьбах русской духовной музыки.

Раскрытие псевдонима здесь представляет определенную трудность: дело в том, что на страницах данного журнала, выходившего в Петербурге в 1880—1882 годах, псевдонимом «Регент» подписывались двое — сам редактор-издатель Александр Адрианович Астафьев и Дмитрий Николаевич Соловьев, в то время преподаватель латыни и пения в гимназиях, впоследствии директор канцелярии обер-прокурора Св. Синода, автор духовно-музыкальных переложений, пособий по церковному пению и статей о нем. В справочнике «Кто писал о музыке» авторство данного материала приписывается Д. Н. Соловьеву; в картотеках Дома-музея П. И. Чайковского в Клину фигурирует А. А. Астафьев; в указателе В. В. Протопопова «Русское церковное пение» (М., 2000) назван Д. Н. Соловьев, хотя в скобках фигурирует и А. А. Астафьев. Составители склонны остановиться на авторстве Соловьева, хотя стилистически рецензия на Литургию Чайковского несколько отличается от обычной манеры этого писателя.

1. Как известно, немного позже, в результате судебного процесса между директором Капеллы и издателем, было подтверждено право *издавать* и, соответственно, продавать издания духовно-музыкальных сочинений с визой духовной цензуры, однако эта виза не давала права на исполнение изданного сочинения в церкви — здесь продолжало действовать, хотя бы формально, цензурное право Капеллы.

2. Автор имеет в виду то обстоятельство, что тайные молитвы священника во время литургии св. Василия Великого более протяженны, нежели во время литургии св. Иоанна Златоуста.

3. В № 3 «После малого входа» «аллилуйя», вопреки уверениям автора, звучит трижды, а указанное им неправильное ударение действительно имеет место в № 7.

4. Под «музыкой будущего» имеется в виду «вагнеризм» — термин, который в критике того времени нередко употреблялся для обозначения чего-либо запутанного и непонятого, особенно в гармоническом отношении.

5. Автор указывает на композиции, в которых имеет место контраст солистов и общей хоровой массы.

Старый московский священнослужитель [Епископ Амвросий (Ключарев ?)]

Духовный концерт в зале Российского Благородного собрания 18 декабря

Читая объявление о предстоящем духовном концерте 18 декабря, многие из православных жителей Москвы выражали недоумение и изумление, спрашивая друг друга: что это такое? И мы, вместе с другими, спрашивали себя: что же, наконец, это такое? Но если в простом православном народе при известии о таком концерте могли возникать недоумения, то служителям Церкви, к числу которых и мы имеем счастье принадлежать, свойственно иное настроение духа. Мы должны знать, что это такое, должны оценить это современное явление по достоинству и объяснить православному народу, куда его влекут, что ему предлагают и какие нравственные последствия для него и для всей нашей Церкви могут иметь подобные духовные удовольствия.

Мы выжидали, как будет исполнена программа концерта, какие выяснятся при этом подробности и как отнесется к концерту публика. Теперь все ясно, и мы разберем этот концерт по его программе и по результатам его исполнения.

Скажем откровенно, никогда еще ослепление нашей православной публики в духовном отношении не достигало такой степени, в какой оно выразилось на концерте 18 декабря. Была пропета «обедня Чайковского». Мы не станем говорить о том, как оскорбляет слух православного христианина сочетание слов «обедня» и «Чайковский», когда мы привыкли соединять слова обедня, или литургия, св. Иоанна Златоуста и др., а обратимся к существу дела.

Пение есть существенная принадлежность христианского богослужения. Оно имеет целью поддерживать и возбуждать молитвенное настроение предстоящих и достигает этой цели, когда певцы не развлекают их внимания, как выражался покойный митрополит Филарет, «музыкальной игрой звуков». Духовное пение предлагается христианам и как утешение вне храма в минуты благодушного настроения: весел ли кто из вас, говорит апостол Иаков, «пусть поет псалмы» (Иак. 5: 13). Вопрос, какие церковные песнопения должны быть употребляемы только в храмах и какие могут быть употребляемы и дома, по недостатку прямых церковных правил по

этому предмету был решен на том основании, какое богослужение может быть совершаемо на дому и какое не может. Так, при введении в употребление так называемых духовных концертов, которые мы приравниваем к домашнему утешению духовным пением, были дозволяемы нашею церковною властью псалмы и песнопения, употребляемые при всеобщих бдениях, при молебствиях и т. п., но никогда ничего из употребляемых единственно при Божественной литургии, кроме молитвы Господней, имеющей постоянное и повсеместное употребление. С особенною строгостью наблюдал за этим блаженной памяти истинный охранитель Церкви и ее святыни митрополит Филарет. И он, как увидим, имел для этого твердые основания.

Литургия нигде не совершается, кроме освященного храма. Она не простое молитвословие, а совершение таинства веры по чину, составленному святыми апостолами и богоносными отцами Церкви, доселе неизменно в течение четырнадцати веков сохраняемому Православною церковью. Ее основанием служит завет Христа Спасителя: сие творити в Мое воспоминание (1 Кор. 11: 25). И вся она действительно есть изъяснение и живое изображение тайны искупления и последней вечери Христа Спасителя. Но это не все: ее зерно, сущность составляет именно совершаемое на ней таинство Причащения по образу, установленному Господом, при непрременном каждый раз наитии Св. Духа, претворяющего хлеб и вино в истинное Тело и Кровь Христовы. Поэтому Церковь со всею тщательностью оберегает это богослужение от всякого замешательства или уничтожения. При начале «Литургии верных», как известно, удаляются оглашенные как еще не привыкшие к должному присутствию при великом таинстве. Верные неоднократно получают внушения и предостережения от рассеянности помыслов и напоминания о благоговении: «отложим всякое житейское попечение»; «станем добре»; «станем со страхом»; «горé имеем сердца». Но когда произнесены слова «благодарим Господа», с этой минуты предстоящие вводятся в духовное участие в благодатном таинстве возношением благодарных сердец к Троицному Богу, спасающему нас крестною жертвою Сына Божия, по силе которой от совершаемого таинства действительною силою благодати и получают озарение и освящение души присутствующих. Итак, литургия есть священнодействие, совершаемое служителями церкви при живом, деятельном духовном участии поющих, молящихся и тем паче причащающихся. Она есть живое тело, неразрывное целое, действительное и высшее проявление и движение духовной жизни верующих, несравненно превосходящее всякое иное молитвенное или духовное упражнение. Поэтому христианин, понимающий дело, сидя дома во время благовеста и «Достойной», то есть в те минуты, когда перед совершением Евхаристии поется «Достойно и праведно есть поклоняться Отцу и Сыну и Святому Духу», мысленно переносится в храм и совершает на себе крестное знамение.

Таково значение литургии.

Но вот наслаждения «музыкальной игрою звуков» без всякого внимания к великому значению песнопений Божественной литургии, забыв ее истинную цель, вынудив, так сказать, существо ее — святое таинство и слова священнодействующих, всю ее с обращаемой к молящимся стороны переносят в публичный зал и перед любителями музыки, за деньги, исполняют ее Божественные песнопения: «Иже херувимы», «Милость мира», «Тебе поем» и заключают последним: «Видехом свет истинный, прияхом Духа небеснаго»!!!

Мы знаем, что невзирая на изложенные выше суждения о Божественной литургии, найдутся люди, которые, почитая их слишком строгими, несовременными, будут говорить: что же тут неприличного? чем же было нарушено благоговение к литургии? Но вот, чтобы представить опытное доказательство всей важности этого неприличия, мы приводим газетное известие о подробностях исполненного концерта: «Рукоплескания не допускались. Но после русского народного гимна, троекратно повторенного в заключение вечера, г-н Чайковский был несколько раз вызван и осыпан рукоплесканиями, причем композитору была поднесена лира, сделанная из зелени лавра. Рукоплескания и вызовы достались также на долю г. Сахарова, мастерски исполнившего своим хором мастерское произведение Чайковского» («Московские ведомости», № 351). Народный гимн тут не при чем; он не произведение Чайковского, а служил только поводом к началу рукоплесканий и приветствий композитору и исполнителям, и лавровая лира была поднесена не за него. Очевидно, что песнопения Божественной литургии были взяты г-ном Чайковским только в виде материала для его музыкального вдохновения (так как он не назначал их для церковного употребления), как берутся исторические события и народные песни и легенды; высокое достоинство песнопений и уважение к ним нашего народа было для него только поводом приложить к ним свой талант; это было либретто для его духовной оперы, которая и была исполнена певцами 18 декабря в зале Благородного собрания по распоряжению Императорского Русского музыкального общества.

Но, православные, будьте довольны тем, что песнопения литургии на этот раз попали в руки талантливого композитора и исполнителей и заслужили рукоплескания и овации, а могут попасть и людям менее даровитым; явится обедня какого-нибудь Розенталя или Розенблюма, и ваши священнейшие песнопения будут ошиканы и освистаны.

Будьте готовы и на это.

Комментарии

Печатается по изд.: Русь, 1881, № 8.

И. С. Аксаков

Москва, 14 февраля

[Передовая статья в газете «Русь»]

Мелкий случай, но сотнями ему подобных он освещает, он помогает уразуметь многие темные явления нашей жизни — эту загадочную беду нашего внутреннего общественного нестроения, которую все мы болезненно ощущаем, но которой ни смысла, ни силы мы еще не poznали или не умеем познать. Не умеем, главным образом, потому, что ищем объяснения в причинах внешних, «от нас независящих», тогда как причины — нравственного и духовного свойства и хоронятся, большею частью, в нас же самих. Случай мелкий по-видимому, но, вдумываясь в него, приходишь незаметно к выводам серьезным и крупным.

В № 8 «Руси» помещена статья «Старого московского священнослужителя» по поводу духовного концерта в зале Благородного Российского собрания 18 декабря. На этом концерте, как известно, пелась «обедня Чайковского», нашего знаменитого, талантливого композитора. Автор статьи был оскорблен в своем религиозном чувстве подобною, по его мнению, профанациею священного песнопения, которому православные христиане привыкли внимать не иначе как молитвенно, лишь в стенах храма, при совершении величайшего из таинств. Хороша или неудачна музыка Чайковского сама по себе, это другой вопрос, но все же она прилажена к словам стихов и молитв, которые составляют одно живое, нераздельное целое со всей литургией, одно общее священнодействие. Понятно, что исполнение их не для верующих, а для публики, в бальной зале, за деньги, в обстановке светской, блестящей суеты, наравне с какими-нибудь оперными ариями, романсами или даже каскадными шансонетками, раздающимися иногда в тех же самых стенах, на таковых же публичных концертах, — не только могло, но и должно было показаться неуместным служителю алтаря, сколько-нибудь не недостойному своего звания, и подвигнуть в его душе вполне почтенную и законную ревность. Да и в нем ли одном?.. Справедливость, впрочем, обязывает нас откровенно сознаться, что мы, лично, вероятно не обратили бы на эту «концертную обедню» никакого внимания, — до такой степени неуважение к народной святыне вошло у нас в общественный обычай и нравы. Но получивши статью, мы не сочли себя в праве отказать в ее напечатании. Ма-

ло того: мы с полной готовностью и предупредительностью отвели место этому выражению благочестивой скорби и доброго негодования. Мы хорошо знали, к прискорбию, что большая часть «органов русского общественного мнения» не допустит на своих столбцах появления подобного протеста, хотя бы и вполне сдержанного по форме; не допустит не столько по причине разномыслия, сколько ради боязни подвергнуться упреку в ретроградстве, «страха ради *иудейска*», в буквальном смысле этого слова. Помещение статьи в № 8 «Руси» вызвало, как и следовало ожидать, со стороны некоторых наших газет разные гневные выходки и глумления, уснащенные ссылками на «постное масло», «смердящую потухшую лампаду» и тому подобные, по мнению авторов, эмблемы святошества и набожности. Один из таких фельетонов, должно быть самый язвительный, был написан, сколько нам известно, именно «интеллигентным» иудеем... Так сему и быть надлежит...

Немалым также побуждением напечатать статью «Старого священнослужителя» послужило для нас воспоминание об одном общедоступном, или народном духовном концерте, на котором мы присутствовали. Он происходил раннею холодною весною в Москве, в Манеже; простого народу было тысяч не менее пяти; исполнялась не «обедня», а некоторые церковные песнопения и из молитв, употребляющихся при литургии, единственно «Отче наш». Когда запели Молитву Господню, все эти пять тысяч человек встали и перекрестились, как один, и во все время пения стояли с обнаженными головами. Интеллигенция, сидевшая в первых рядах, упрячилась — не хотелось ей ни вставать, ни тем менее снимать теплые шапки; однако ж большая часть из нас почувствовала себя как-то неловко и последовала примеру народной толпы: остались сидеть только некоторые *esprits forts*, «либералы», которые презрительно оглядывали вставших. Из народа же многие не селись и не накрывали голов во все продолжение концерта. Конечно, не таково, как народной толпы, было поведение публики в зале Благородного собрания при пении «Тебе поем» и «Иже херувимы»¹.

Что же из всего этого следует? Неужели действительно подлежит осуждению то высокое эстетическое наслаждение, которое доставила слушателям в Собрании художественная музыка Чайковского? Неужели и вправду это грех или преступление? Ни то, ни другое, да нет и надобности в постановке такого вопроса. Пусть само по себе, по существу, оно не заключает в себе ничего противного ни религии, ни учению церкви, — но есть другая сторона дела, именно та, на которую указывает апостол истинной христианской свободы, Павел. «Все мне позволено, — говорит он, — но ничто не должно обладать мною»; все мне позволено, «ничтоже скверно само собою», но «блюдайте, дабы сия свобода ваша не послужила преткновением немощным». Нет греха ни в какой пище, но если она соблазняет брата моего, «не имам ясти мяса во веки, да не соблазню брата моего»!.. Здесь уже не только снисхождение, а свободное действие братской любви, уравнивающей мощного с

«немогущим», уважение, признание прав чужой совести. Вот чем должны определяться отношения так называемой интеллигенции к тем народным массам, которые она, противопоставляя себе, отчисляет в разряд «неинтеллектуальных»... Но так способны поступать люди лишь истинно свободные и истинно просвещенные. То ли мы видим у нас? Наши «либералы» и «демократы» многоглагольствуют о гуманности, ратуют за материальные интересы народа с горячностью, подчас даже вполне искреннею (причем, однако, справляются не столько с действительными народными потребностями, сколько с учебниками и кодексами излюбленных ими новейших экономических или социалистических доктрин), но в грош не ставят именно того, что для русского народа святее и дороже всяких вещественных прибылей и выгод. И не для одного простонародья оно святее, дороже всего, но и для значительной части русского общества. Знает ли эта, сравнительно с массой остальных небольшая кучка, гордо величающая себя «интеллигенцией», знает ли она, что к разряду «униженных и оскорбленных» в России принадлежат, благодаря ей, именно люди искренно верующие и чтущие «отеческие обычаи»? Не в политическом или социальном смысле, не вещественным образом они оскорблены и унижены, а именно тем, что в области высшего общественного умственного авторитета, располагающего орудиями публичного слова, безгранично, обаятельно властвующего над умами, руководящего (хотя бы и не всегда официально) воспитанием молодых поколений, они встречают, они слышат лишь презрение и глумление к самым возвышенным своим верованиям, к самым заветным стремлениям. Да, они угнетены, они придавлены в самом святом своем чувстве постоянным страхом обиды, ложным стыдом наглой насмешки, обвинениями в отсталости, в невежестве, в обскурантизме... Мы, конечно, разумеем здесь тех скромных, простосердечных, а потому и робких, то громадное большинство, которое привыкло смиренно безмолвствовать, сознавая себя вполне безоружным пред всеоружием пера и слова так называемой интеллигенции. Нам возразят, что им зато предоставляется могучая опора внешней власти... Но кто же из них не сознает, что в сфере духовной такая опора не столько поддерживает, сколько роняет достоинство истины? Самое то, что протест «Старого священнослужителя» едва ли бы нашел себе место в какой-либо иной газете, кроме «Руси», тогда как нахальное глумление иудея над выражением чувства, общего священнослужителю со всем верующим русским народом, — с твердыми объятиями встречено органом «либеральной», «прогрессивной» печати, претендующей в то же время на демократизм, — не характеристично ли это явление? В самом деле: кому оказано предпочтение пред русским народом, в чью угоду, ради чего и кого нанесено оскорбление его совести хоть бы концертом 18 декабря, да и множеством подобных случаев, например, разрешением давать театральные зрелища Великим постом на государственных театрах? Ради лишнего эстетического, или, вернее, светско-суетного услаждения меньшинства — «господ»... Так, а не иначе полагает народ. По-

пробуйте заступиться за права угнетенного большинства... «Что нам за дело до грубого мужичьего благочестия, — услышите вы в той или другой форме ответ. — Мы не народ, мы публика, мы интеллигенция, нашему нраву не препятствуй, — мы на то «либералы»; другими словами: «мы — господа! господа — мы!»

А возьмем в пример Англию. Уж конечно, сильные мыслители и высокообразованные умы этой страны очень хорошо понимают, что такое соблюдение воскресного дня, какое полагается английским обычаем, обличает некоторый формализм и узость религиозного воззрения — не заключает в себе никакой высшей, безусловной истины. Конечно, ни Джон Стюарт Милль, ни Спенсер, ни Бёкль, которым даже наши интеллигенты и либералы не откажут в уме и либерализме, никогда не позволили себе оскорблять чувство своего народа явным пренебрежением к чтимому народом обычаю. От членов королевской фамилии до последнего поденщика, все соблюдают этот обычай, все ему подчиняются, без всякого нарушения своему достоинству, как бы это порою стеснительно ни было. Напротив, тем-то и крепка Англия, что не стыдится своих преданий и исторических обыкновений, не бросает их зря, опрометью, по первому зову — не страны, а каких-нибудь борзописцев с либеральной кокардой!.. Когда герцог Эдинбургский приезжал в Россию, чтобы сочетаться браком с дочерью русского государя, он, не щеголяя ни святошеством, ни набожностью, а просто в качестве англичанина, отказался участвовать в придворном блистательном празднестве, приходившемся в воскресенье, и провел этот день у себя дома. Ни он не постыдился верности народному благочестивому «предрассудку», ни другим, конечно, и в голову не пришло посмеяться над такою, казалось бы, странною щепетильностью; напротив, все отнеслись к ней с почтением: «ему это можно, он имеет право быть тем, чем он есть, он на то англичанин!..» А вот из наших русских путешественников за границей, да и дома пребывающих, принадлежащих к категории образованных, конечно — из десяти девять — зардеются, как маков цвет, при одном намеке на какую-либо приверженность к родному набожному обычаю и отрекутся трижды от солидарности с «религиозным варварством» родного народа! В то время как в некоторых просвещенных странах Европы люди судебного сословия до сих пор надевают на себя, без малейшего смущения, свой средневековый костюм, — у нас даже священники из «либералов», забывая высокомерно и бессмысленно о народе, требуют для себя в печати избавления от рясы, *конфузящей* их в присутствии светского общества... Так, в Англии особенно должны мы поучиться этому сочетанию истинного просвещения с уважением к общенародным обычаям, к преданиям старины, к самобытности и своеобразию органического народного развития — сочетанию истинной свободы со свободным подчинением требованию и завету нравственного народного чувства. Увы! иначе у тех, про кого сказаны эти стихи поэта:

Напрасный труд! нет, их не вразумишь,
Чем либеральной, тем они *пошлее*;
Цивилизация для них фетиш,
И ненавистна им ее идея.

Как перед ней ни гнитесь, господа,
Вам не снискать признанья от Европы:
В ее глазах вы будете всегда
Не слуги просвещенья, а *холопы!*..²

Да, душевное холопство, душевная подлость — вот характеристические черты русской цивилизации! Переход от народного непосредственного бытия на чреду «образованности» приобретает у нас большею частью ценою нравственного падения. История семейства графов Разумовских представляет нам наглядный образец этого перерождения человеческих видов, в течение одного века, от умного пастуха до пустоголовейшего вельможи, отрекающегося от отечества, от родной веры и оканчивающего свой век за границей в бездействии и разврате. То же самое видим мы почти ежедневно, встречая благочестивого, умного мужика, твердого духом и волею, пожелавшего дать детям *господское* образование, и рядом с ним, с этим крепким как камень мужиком, его сына, в пенсне, уже истощенного жизнью и усвоившего или, вернее, купившего себе за дорогие деньги самоновейший товар, «последнее слово науки». Иначе сказать: обученного различным научным *гипотезам* ученых Европы, которые некоторые наши холопы просвещения продают за несомненные, установившиеся *аксиомы!*.. Множеством примеров могли бы мы подтвердить и иллюстрировать наши слова, но прибережем их до другого раза, а теперь спросим только о том: можно ли ожидать правильного, плодотворного развития страны, где массы народа угнетены ее интеллигенциею духовно? где нет выхода в высшую область духа для того, что лежит в самой основе народного непосредственного бытия? где духовный и нравственный запрос народа должен смолкать и уходить в сокровенную глубь души, не смея высказаться и обнаружиться пред лицом образованных своих классов, которым судьбы его вверены? где идеалы народа, бытовые и гражданские, где его святыня, все, чем осмысливается для народа земная и земская жизнь, — не чтутся, а презираются, и презираются кем? не столько официальною, часто бессильною властью, сколько властью более действительною, властью духовного свойства, которая естественно принадлежит руководящей интеллигентной среде, которая встречается народу на всех путях к просвещению, которая теснит, давит, уродует все его попытки свободного, самобытного развития?

При таких условиях, при таком нравственном разрыве с народом можем ли мы ожидать того творчества жизни, которое так нужно нам и которое да-

ется только органической ее цельностью? Какого толку можно надеяться, например, от самоуправления, если не дать ему внутренней свободы идти в уровень со степенью народного развития, а навязать ему такие европейские формы, применение которых равнялось бы для мужика — в переносном смысле — переряживанию в тирольский костюм, в узкое трико театральных танцовщиков?..

В прошлом году один провинциальный городишко, где все городское общество состоит из купцов и мещан, возомнил, что ему действительно дано городское самоуправление. Он, конечно, не читал истории Северо-Американских Штатов Лабулэ, в которой указаны своеобразные распоряжения самоуправляющихся штатов в 30-х и 40-х годах об ограждении общественной нравственности (распоряжения, которые потом, с постепенным ходом просвещения, постепенно же и видоизменялись). Не читал он и о том, что в настоящее время в Северной Америке есть штат, так-таки и не допускающий у себя на театре представления «Прекрасной Елены» и нисколько не смущающийся мнениями о нем ни просвещенной Европы, ни просвещенных русских прогрессистов (впрочем, последние храбры только по отношению к России, а перед Европой с Северной Америкой — пас!). Но хоть город Зарайск (кажется, это был он) и не читал об этом, он имел неосторожность, в своем простодушии, понять свое право самоуправления в американском смысле и издал постановление: изгнать из богоспасаемого Зарайска кафешантаны со всеми развращающими молодежь арфистками... Не тут-то было. Поднялся административный и интеллигентный гвалт. Губернатор опротестовал распоряжение во имя... чего, не знаем, вероятно, во имя нравственности и либерализма, — пресса во имя, вероятно, либерализма и просвещения. Подите же теперь, заставьте граждан поверить своему праву самоуправления, отнестись к нему серьезно и искренно!.. С нашей же точки зрения, всякое проявление свободной *жизни и самобытности*, хотя бы в грубой, невежественной, даже несколько деспотической форме, мы предпочитаем *отсутствию жизни* — мертвечине благоустроенных извне, но неприложимых порядков. Не бойтесь природной грубой правды невежества, бойтесь пуще всего лживой цивилизации и рабского к ней отношения; не бойтесь безобразия жизни, бойтесь благообразной безжизненности.

Мы зазнались... Мы, то есть небольшая кучка, так называемая интеллигенция, космополитическая по характеру и даже по составу, если вспомнить, что уже теперь чуть ли не треть русских студентов — евреи. Зазнались пред тем громадным большинством, которое зовется Русским народом, как зазнались листы перед корнями в известной басне Крылова... Да: теория зазналась пред жизнью, сочинительство пред творчеством, абстракция пред практикою, публика пред мужиком, чиновники и либералы пред Землею, нашу Русскую землю и ее свободу, интеллигенция пред народом и его умом!

Делилась во время оно Россия на две половины, на мужика и на барина, на бритых и небритых, битых и бьющих. Делится, по-видимому, надвое она и теперь. На одной стороне: теория, абстракция, сочинительство, публика, чиновники, «либералы», интеллигенция (та, которая сама себя величает такою кличкой): все это и все они вместе состоят в «господах», в «привилегированных», власть имеющих. На другой стороне: народ и та часть общества, которая с ним едина сердцем и духом. Есть нечто существенное, разделяющее обе половины в самой основе, ведущее и к дальнейшему разделению. Не одному богу они молятся, не одному нравственному идеалу служат... Много горечи накапливается в сердце народа от постоянного пренебрежения к его духовной личности, его заветной святине, его исторической народной правде со стороны просвещенных командующих классов. «Но он молчит, народ великий», молчит и думает свою думу...

Это не угроза, а предостережение.

Комментарии

Текст опубликован как передовая статья в издаваемой И. С. Аксаковым газете «Русь», 1881, № 14.

1. Этот эпизод связан, возможно, с первым концертом Общества любителей церковного пения в московском Манеже в декабре 1879 года (подробнее см. в следующем разделе).

2. Полностью процитировано стихотворение Ф. И. Тютчева, датированное маем 1867 года. Цитирование, очевидно, производилось по памяти, в результате чего первая строфа изложена не совсем точно. Приводим ее текст:

Напрасный труд — нет, их не вразумишь, —
Чем либеральней, тем они пошлее,
Цивилизация — для них фетиш,
Но недоступна им ее идея.

П. И. Чайковский

[Предисловие к первому изданию Всенощного бдения]

Настоящий мой труд есть первый опыт переложения некоторых наших церковных песнопений из числа напечатанных в Обиходе нотного пения и в нотном Ирмологионе на четырехголосный хор. Иные из этих песнопений, и именно бóльшая их часть, сохранены мной во всей их ритмической и мелодической своеобразности, в других я позволил себе некоторые незначительные отклонения, в третьих, наконец, я совершенно отдался от подлинного напева и эпизодически давал волю своему непосредственному музыкальному чувству. Но везде я старался стать как можно ближе к требованиям как церковной музыки вообще, так и нашей православной русской в особенности. При гармонизации напевов Обихода и Ирмологиона я не руководствовался каким-нибудь предвзятым теоретическим принципом, твердо убежденный, что ни история, ни научно-музыкальные изыскания не могут раскрыть нам навеки утраченную тайну тех гармонических звуко сочетаний, которыми сопровождалось пение в церквах Древней Руси. Европеизм, проникавший во все сферы русской жизни в течение XVIII века, нигде, быть может, так безраздельно и решительно не воцарился, как в области церковной русской музыки. В глуши русской деревни, на Волге, в великорусских лесах, на полях Малороссии можно еще услышать старинную русскую песнь, исполненную точно так же, как певали ее прапращурь настоящих исполнителей, — но зайдите в любую сельскую церковь самого отдаленного уголка России, и здесь вы услышите с клироса голоса причетника с канонархом, поющие исковерканные обрывки самых возмутительно пошлых европейских гармонических форм*.

Произошло это оттого, что в прошлом веке и начале нынешнего главными деятелями на поприще русской церковной музыки являлись или чистокровные итальянцы, как Сарти и Галуппи, или талантливые подражатели их вроде Бортнянского и Березовского, привившие к русскому богослуже-

* Для неспециалистов укажу, например, на манеру всех одиноко поющих причетников при пении *Господи помилуй* исполнять партию баса несовершенной полной каденцией: *do, do, do, fa, sol, do*.

ному пению столь чуждый ему итальянский элемент. Нужно сказать правду: люди эти были талантливые и хорошо образованные музыканты, и вследствие того неудивительно, что насильственная прививка итальянского сладкогоголосия к православному богослужению дала плоды, к сожалению, столь музыкально красивые и для малопросвещенного слуха пленительные, что скоро были совершенно забыты традиции исконного церковно-русского пения. Водворение итальянского элемента совершалось так быстро и утвердилось так уже давно и прочно, что, наверное, найдутся у нас многие искренние любители духовной музыки, которые, например, в настоящей моей скромной и робкой попытке усмотрят *новшество*, посягательство на святость существующих уже музыкальных форм...

Итак, я не хотел ни пытаться воссоздать древнюю гармонизацию церковных напевов, ни изобрести какую-нибудь совершенно особенную свою. Притязания мои весьма скромны; я знаю, что переделать историю нельзя, знаю, что воскресить подлинное древнее церковно-русское пение так же невозможно, как невозможен вообще всякий решительный возврат к прошлому. Русские сделали европейцами вообще и в музыке, может быть, в особенности. Факт этот неоспорим, и бороться против его очевидности было бы бесцельным донкихотством, но я надеюсь, что попытка на этой чуждой и насильственно занесенной к нам почве посеять русские семена — не будет мне поставлена в укор.

Для специалистов прибавлю следующее объяснение. При гармонизации напевов *Всенощного бдения* я тщательно избегал: 1) хроматизма, 2) всех диссонирующих звуко сочетаний за исключением некоторых диатонических септаккордов в пределах лада, и вообще держался границ так называемого строгого стиля гармонии. Доминантовый септаккорд, этот решительнейший представитель элемента пошлости в музыке (без которого у нас, да притом в самой неизящной его основной форме, с септимой в верхнем голосе, не обходится ни одно «Господи помилуй»), я допускал не иначе как проходящим образом.

Я предавался труду моему с усердием и искренним желанием по мере сил содействовать возврату нашего церковного гения к духу первобытной простоты, присущей сохранившимся в нотных книгах, издаваемых Св. Синодом, древним нашим напевам. Предоставляю кому следует судить о том, насколько старания мои увенчались успехом. Во всяком случае надеюсь, что на этот раз труд мой не подвергнется тому неслыханному гонению, ожесточенному преследованию и осуждению, которые пришлось вытерпеть первому моему опыту на поприще церковной музыки.

Казалось бы, что поползновение русского музыканта потрудиться для своей страны и для всей своей церкви не может быть вменено ему в преступление, а скорее заслуживает если не похвалы, то по крайней мере некоторого поощрения. На деле, однако ж, оказалось не то. Нашлись люди, взгля-

нувшие на это иначе, усмотревшие в моем первом церковно-музыкальном сочинении нарушение каких-то священных прав, дерзкое посягательство на чьи-то исключительные привилегии. Произошел целый ряд действий, смысл которых был: жесточайшее преследование труда моего как чего-то преступного, долженствующего быть уничтоженным, стертым с лица земли. К счастью, дело дошло до судебного разбирательства, и суд пролил свет истины на вопрос о праве русских музыкантов слагать церковные песнопения, а русских издателей печатать эти песнопения. Права эти были торжественно восстановлены. Но гонения на мою музыку к тексту *Литургии св. Иоанна Златоустого* продолжались, продолжают и теперь, хотя дают себя чувствовать в других, так сказать, отрицательных проявлениях. Если нельзя запретить мне писать для Церкви, а г. Юргенсону мои писания издавать в свет, то по крайней мере находят невозможным допускать мою музыку к исполнению в церкви. А когда Императорское Русское музыкальное общество, пользуясь высочайше утвержденным правом и по благословению высокопреосвященного митрополита [Московского] Макария, посредством публичного концерта ознакомило московскую публику с моим трудом, то в печати послышались голоса, резко обвинявшие помянутое Общество в святотатственном отношении к таинствам православной веры. Нашелся анонимный критик («Русь», 1881, № 8), который в порыве слепотствующей приверженности к рутине накинулся на помянутое Общество с ожесточением, тем более непонятным, что анонимный автор этой статьи называет себя старым служителем высшей истины, каковому служению не подобает унижаться до столь мелочных в иезуитском духе придираТЕЛЬств, что даже то обстоятельство, что концерт давался *за деньги*, послужило автору мишенью для язвительных стрел его иронии!!!

Но утешимся. Русская церковная музыка начинает, кажется, освобождаться от цепей, которыми она была насильственно прикована к светскому стилю западноевропейских композиторов прошлого века. Заря нового, цветущего периода занялась на ее горизонте. Благодаря трудам таких крупных деятелей, как покойный князь В. Ф. Одоевский и слава Богу здравствующий протоиерей Дм. Вас. Разумовский, широкий путь изучения и разработки древнерусских церковных песнопений ясно указан для будущего поколения отечественных талантов, которые захотят проникнуть в область нашей церковной музыки, бывшую в течение стольких десятилетий доступной лишь для бездарности и невежества. Достаточно указать на недавно основавшееся в Москве *Общество любителей церковного пения*, благотворная деятельность которого уже и теперь проявляется весьма осязательно, чтобы иметь право с надеждой и радостью взирать на будущность одной из важнейших отраслей родного искусства. Будем надеяться, что общество, имея во главе своего высокоуважаемого и просвещенного мужа, как *преосвященный епископ Амвросий*, окажет могущественное пособие и поддержку делу возрождения на-

шей церковной музыки в свойственном ее древним напевам духе величавой, простой, трезвой красоты. Новая светлая пора настанет для русских талантов, жаждущих посвятить свои силы святому делу, и скоро такие печальные проявления духа ненависти к свету и истине, как вышеупомянутая статья, сделаются невозможными, немислимыми.

8/20 марта 1882 года, Неаполь

Комментарии

Печатается по первой публикации текста по автографу, хранящемуся в фонде М. О. Микешина в ГЦТМ имени А. А. Бахрушина: *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч., т. 63. Сочинения для хора без сопровождения / Сост. и комм. Л. З. Корабельникова, М. П. Рахманова. М., 1990, с. 273—274.

Высказывание Чайковского о «попытке посеять русские семена» на «чуждой и насильственно занесенной к нам почве» имеет прямую параллель в ряде его писем к С. И. Танееву, в частности, от 15 августа 1880 года: «...как бы мы ни старались, из европейского сада мы не уйдем, ибо наше зерно волею судеб попало на почву, возделанную прежде нас европейцами; корни оно пустило там уже достаточно давно и глубоко, и теперь у нас с вами не хватит сил вырвать его отсюда» (*Чайковский П. И.* Полн. собр. соч., т. IX. М., 1965, с. 239—240).

ОБЩЕСТВО ЛЮБИТЕЛЕЙ ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ

Вступительная статья

Общество любителей церковного пения в Москве (ОЛЦП) — учреждение почти забытое, но весьма интересное по своим целям и задачам*. В чем-то его деятельность на полтора—два десятилетия упреждала движение за обновление в Синодальном училище и хоре, а в чем-то шла в ином, хотя тоже важном и ценном, направлении. Можно считать символическим тот факт, что в конце концов ОЛЦП практически вошло в состав Синодального училища, точнее, его Наблюдательного совета.

Зарождение Общества относится к самому концу 1870-х годов, а официально зарегистрировано оно было 6 декабря 1880 года.

Главным инициатором создания Общества выступил московский викарный епископ Амвросий (Ключарев ?), известный в истории отечественной музыки своим протестом против концертного исполнения Литургии св. Иоанна Златоустого, соч. 41 П. И. Чайковского (см. подробнее в первом разделе этой части).

История Общества и его трудов последовательно излагается в публикуемой далее статье П. Д. Самарина, который был едва ли не самым стойким и верным членом ОЛЦП — с 1880-х годов до своей кончины в 1916 году. Идеология ОЛЦП отчасти отражена также в другом публикуемом материале — работе одного из самых активных членов Общества в 1880—1890-х годах В. Ф. Комарова. Здесь мы остановимся лишь на некоторых фактах из жизни этого во многих отношениях замечательного учреждения.

* В последние годы наметился некоторый интерес к деятельности ОЛЦП: о нем бегло упоминается в статьях: *Богомолова А. М.* Историография изучения устной традиции в культовом певческом искусстве // Из истории музыкальной жизни России XVIII—XIX веков. М., 1990); *Плотникова Н. Ю.* Воскрешение древности // Московский журнал, 1992, № 6; нотные издания ОЛЦП рассматриваются в изданной РАМ имени Гнесиных лекции по курсу истории русской музыки *Н. А. Потемкиной* «Богослужбное пение в начале и конце XX века» (М., 1999). Некоторые издания Общества предполагает воспроизвести издательство «Живоносный Источник».

Общество любителей церковного пения — хронологически не первая московская организация, направленная на защиту традиционного церковного пения. Ему предшествовало Общество древнерусского искусства при Московском публичном музее (Румянцевском), созданное в 1864 году под руководством Ф. И. Буслаева и В. Ф. Одоевского и с участием, из музыкантов, П. М. Воротникова, В. Н. Кашперова, П. И. Чайковского, Д. В. Разумовского, Н. Д. Кашкина и Г. А. Лароша. Из состава Общества древнерусского искусства в ОЛЦП вошли Кашперов, ставший товарищем председателя, епископа Амвросия, и, на непродолжительное время, Разумовский. Подробнее о деятельности Общества древнерусского искусства говорится в первой части тома. Здесь же, с целью подчеркнуть преемственность идей, отметим, что Одоевский мыслил цель Общества древнерусского искусства как изучение искусства *русского церковного вообще*, во всех его отраслях, а не только древнерусского. Именно эта мысль является ключевой в его статье на открытие Общества: «Церковное искусство имеет неоспоримое превосходство перед прочими отраслями художества, потому что оно удовлетворяет самой существенной потребности народа, особенно в нашем отечестве, сохранившем доселе в такой свежести первобытное отношение искусства к религии».

Приведем выдержки из Устава ОЛЦП*:

§ 1. Общество любителей церковного пения учреждается в Москве под покровительством и наблюдением преосвященного митрополита Московского и Коломенского.

§ 2. *Цель Общества:*

- а) Исполнять в помещении Общества церковно-духовные произведения.
- б) Поддерживать и развивать существующую в русском народе склонность к хоровому церковному и вообще духовному пению чрез обучение и упражнение в оном.
- в) Восполнять замечаемый ныне недостаток хороших певцов в храмах.
- г) Доставлять духовное упражнение и утешение народу в праздничные дни посредством хорового исполнения церковных песнопений большими хорами, составляемыми из членов Общества и сторонних участников, порядком, указанным в § 28 сего устава.

Примечание. При сем Общество не лишается права давать духовные концерты из так называемого итальянского пения.

§ 3. *Состав общества.* Общество состоит из лиц обоего пола, носящих звания:

- а) Членов покровителей.
- б) Членов распорядителей.
- в) Членов действительных.

§ 4. Членами покровителями называются лица, отличающиеся любовью к церковному пению и имеющие возможность своим влиянием или средствами содействовать успешнейшему достижению целей Общества.

* Устав опубликован в: Православное обозрение, 1881, № 6/7, с. 552—555.

§ 5. Действительными членами называются лица, вносящие в кассу Общества ежегодно не менее 5 рублей или единовременно 100 рублей.

§ 6. Членами распорядителями называются лица, известные своими познаниями в церковном пении и ревностью к охранению и распространению оною. <...>

§ 13. *Совет Общества.*

Совет Общества состоит из председателя, его товарища, шести членов распорядителей (специалистов) и шести членов действительных. Все избираются общим собранием на трехлетний срок. <...>

§ 26. *Школы Общества.*

Общество может иметь свои школы хорового пения в Москве и других местностях России, под непосредственным наблюдением местного епархиального архиерея.

Назначение директоров школ, утверждение программ для занятий и наблюдение за школами лежит на обязанности Совета Общества.

Примечание. Если Общество признает нужным и удобным присоединить в своих школах к обучению пению и обучению грамотности и наукам, то ходатайствует о сем особо пред правительством установленным порядком.

§ 27. *Хоровые исполнения.*

Спевки, концерты и хоровые исполнения церковных песнопений назначаются Советом Общества, по составленным от него программам и в избранных им местах.

§ 28. Программы публичных хоровых исполнений и порядок оных представляются на утверждение местного губернатора и епархиального архиерея».

В архиве одного из учредителей ОЛЦП — В. Н. Кашперова (ГЦММК, ф. 139) хранится предварительный рукописный проект Устава, значительно отличающийся от окончательного. Во-первых, название учреждаемой организации здесь — Общество любителей древнего богослужебного пения Православной Греко-российской церкви, что, конечно, сужает задачу Общества. Во-вторых, § 1 раздела «Цель Общества» формулируется следующим образом:

- 1) содействовать правильному взгляду на церковно-мелодическое пение и духовно-музыкальное творчество,
- 2) устроить и поддерживать нормальную школу церковно-богослужебного пения.
- 3) способствовать к умножению образованных певцов для Православной церкви и внушить им необходимость исполнять по нотным книгам, изданным от Св. Синода, и соблюдать правила церковного Устава об исполнении гласовой мелодии церковного пения.
- 4) открыть для всех певчих, с голосом и способностями, средства к дальнейшему образованию себя и оказать помощь певчим сиротам, лишившимся голоса.
- 5) поощрять духовно-музыкальных композиторов, [которые примут на себя труд толковать церковную мелодию в гармоническом виде].

Петь по нотным книгам, изданным от Св. Синода, означало петь только унисон, изложенный квадратной нотой, что во второй половине XIX века

было просто нереалистично. Та же мысль повторяется, однако, в разделе четвертом — «Занятия Общества»:

Частные собрания Общества определяются председателем. Во время их предлагается:

- 1) чтение о церковном пении и церковно-певческих хорах,
- 2) исполнение мелодий по печатным нотным книгам, изданным по благословению Св. Правительствующего Синода,
- 3) рассмотрение представленных духовно-музыкальных сочинений, назначаемых для исполнения в вокальных собраниях Общества,
- 4) назначение спевков и концертов,
- 5) рассуждение об издании общедоступных сведений по церковному пению и разных руководств к легкому изучению их,
- 6) рассуждение об издании духовно-музыкальных сочинений и переложений, которые Общество признает соответствующим целям Общества.

И снова в разделе шестом — «О спевках и концертах Общества»:

Спевки состоят из унисонного исполнения церковной мелодии отдельно хором мужским и отдельно хором женским.

После каждого исполнения каждый член Общества может представлять Обществу свои замечания о достижениях и недостатках исполнения с художественной стороны, но во время исполнения воздерживается от замеченных одобрений или порицаний.

Последний пункт производит комическое впечатление; в целом же программа, предложенная Кашперовым, могла бы годиться для небольшого кружка, а не для общества, ставившего целью народное просвещение. Понятно, что священнослужители и регенты, входившие в состав ОЛЦП, ее не могли одобрить.

В речи епископа Амвросия при торжественном открытии ОЛЦП некоторые положения устава получают дополнительное толкование:

И вот первая цель нашего нового Общества — доставлять исполнением [церковных] песнопений — при изящной мелодии сохраняющих ясность и понятность содержания — доставлять своим членам истинно духовное, назидательное утешение и наслаждение. (...) Мы очень будем счастливы, если подобные опыты послужат хотя для немногих в воскресные и праздничные дни средствами отвлечения и охранения их от чувственных удовольствий и нравственно расслабляющих наслаждений, так овладевших нами в последнее время.

Нам скажут, что это делается в храмах именно в праздничные дни, но, во-первых, по заповеди Божией от нас требуется не посещение только богослужения в праздники, но и соответствующие им домашние упражнения. А какое упражнение, после поучения в Слове Божием, более церковного пения соответствует значению дней праздничных? Во-вторых, к великому сожалению, многие не успевают понять в храмах смысла церковных песнопений, многие не посещают всенощных бдений на праздники и будничных богослужений, например, в Великий пост, и поэтому вовсе не слышат многих прекраснейших церковных песнопений; эти недостатки могут

быть хотя отчасти восполняемы нашими хоровыми исполнениями. Наконец, всюду слышны жалобы, что пение в наших церквях так неудовлетворительно, что поэтому трудно выдерживать наше продолжительное богослужение. На этих жалобах следует остановиться подробнее. Кто должен, по нашим понятиям, петь для нас в храмах и удовлетворять нашим музыкальным вкусам? Немногочисленные клирики или на наш счет нанимаемые певцы? А что же мы сами, особенно когда имеем для этого нужные таланты? Зачем мы утратили добрый обычай наших предков петь во храмах вместе с церковным клиром? Зачем мы потеряли и самую память о древнем обычае петь всюю церковью? (...) Улучшению нашего церковного пения между прочим и желает от всего сердца помочь наше новое Общество, предлагая свои услуги для обучения желающих церковному пению и упражнению в нем.

Как видим, в речи епископа содержится достаточно сильная аргументация в пользу духовных концертов с точки зрения чисто церковной; поднят здесь и важный вопрос об общем пении при богослужении. Что же касается приведенных фрагментов устава, то обращает на себя внимание пункт о репертуаре концертов: «При сем общество не лишается права давать духовные концерты из так называемого итальянского пения». Он введен очень предусмотрительно: действительно, впоследствии ОЛЦП постоянно приглашало для своих концертов разных исполнителей — певчих синодальных, чудовских, капеллу Русского хорового общества, наиболее известные в Москве частные хоры, которые и пели в основном «итальянское», а точнее говоря, «нотное», «концертное» пение; составлялись регулярно такие программы, в которых нарочно сопоставлялось пение уставное, «простое» (обычно исполняемое любительским хором ОЛЦП) и пение «нотное» — очевидно, для демонстрации преимуществ первого. Это отчасти напоминает подход Смоленского к составлению программ Исторических концертов Синодального хора полтора десятилетия спустя: в них нарочно исполнялись — «для сравнения» и «для образования» — произведения, с точки зрения самого Степана Васильевича и его сотрудников безнадежно устаревшие и не имеющие отношения к истинному пути русского церковного пения. В обоих случаях беда была в том, что публике часто нравилось как раз то, что ей показывали в качестве отрицательного исторического примера...

Еще до своей регистрации, 16 декабря 1879-го, ОЛЦП провело грандиозный духовный концерт в Манеже, в котором приняли участие до 700 певчих. В публикации «Московских ведомостей», перепечатанной «Церковным вестником» и предшествовавшей этому концерту, подчеркивалось, что имевшиеся до сих пор духовные концерты «не могли служить средством для духовного развития народа, а разве только художественного (...) Тут слов обычно не слышат, а если и вынуть их или заменить другими, концерт оста-

* Московские ведомости, 1881, № 117 (29 апреля).

вит то же впечатление только музыкального наслаждения». Отсюда замысел программы данного концерта ОЛЦП: сопоставить «для сличения» традиционные роспевы и «песнопения итальянской музыки».

По тому же сообщению, накануне концерта проводилась спевка, на которой присутствовало до тысячи слушателей. «...Мы, может быть, будем так счастливы, — писала газета, — что увидим своими глазами, как члены Общества и охотники с Псалтырями и другими церковными книгами в руках по воскресеньям и праздникам около трех часов пополудни едут и идут в наш громадный Манеж за пяточок или гривенник получить доступ на хорошее исполнение церковных произведений и часика три в сладость попеть и послушать»*.

14 декабря «Московские ведомости» опубликовали объявление о концерте и его программу:

В Манеже 16 декабря имеет быть Общедоступный большой духовный концерт с благотворительной целью, в котором примут участие соединенные хоры гг. Васильева, Воздвиженского, Знаменского, Лебедева, Люберицкого, Смирнова, Чернова и др. в количестве более 600 человек под управлением Н. А. Смирнова.

Программа

Отделение I

1. Псалом «Хвали, душе моя, Господа»: на два лика. Простого напева.
2. «Радуйся, Царице» (9-я песнь канона в день Св. Троицы). Турчанинова.
3. «Чертог Твой». Бортнянского.
4. «Ныне отпускаеши». Данилевского.
5. «Взбранной воеводе». Скитского напева.
6. Славословие великое. Веделя.

Антракт 10 минут

Отделение II

7. «В Чермнем мори»: на два лика. Простого напева, унисон.
8. «В молитвах неусыпающую Богородицу». Напева, употребляемого в Московском Успенском соборе.
9. «Отче наш». Сарти.
10. «Побеждаются естества уставы» (9-я песнь канона на день Успения Богоматери).
11. «Преславная днесь». Лаврского напева.
12. «Приидите и видите дела Божия». 8-голосный концерт Бортнянского. Народный гимн.

Повторений и рукоплесканий не допускается.

Начало концерта в 1 час пополудни.

Особая атмосфера больших общедоступных концертов в первые годы существования ОЛЦП нашла отражение в передовой статье издателя газеты «Русь» И. С. Аксакова (см. публикацию выше). Противопоставляя суетливой

* Московские ведомости, 1879, 13 декабря.

обстановке концерта в Благородном собрании с исполнением Литургии, соч. 41 Чайковского — серьезное настроение «народного духовного концерта» в Манеже, Аксаков пишет:

Простого народу было тысяч не менее пяти; исполнялась не «обедня», а некоторые церковные песнопения и из молитв, употребляющихся при литургии, единственно «Отче наш». Когда запели Молитву Господню, все эти пять тысяч человек встали и перекрестились, как один, и во все время пения стояли с обнаженными головами. Интеллигенция, сидевшая в первых рядах, упрямылась — не хотелось ей ни вставать, ни тем менее снимать теплые шапки; однако ж большая часть из нас почувствовала себя как-то неловко и последовала примеру народной толпы: остались сидеть только некоторые *esprits forts*, «либералы», которые презрительно оглядывали вставших. Из народа же многие не садились и не накрывали голов во все продолжение концерта. Конечно, не таково, как народной толпы, было поведение публике в зале Благородного собрания при пении «Тебе поем» и «Иже херувимы».

По газетным материалам можно составить впечатление об оригинальной церемонии открытия ОЛЦП. Цитированная выше речь преосвященного Амвросия была произнесена собственно как проповедь — на литургии в кремлевской церкви Двенадцати Апостолов в воскресенье 26 апреля 1881 года. По выражению «Современных известий», инаугурационное собрание стало «инспекторским смотром трех родов пения: итальянского партесного, обычно-народного и столпового»*. На литургии в Двенадцати Апостолах пело два хора: отделение синодальных певчих и присутствующие члены Общества. Среди приглашенных были московский генерал-губернатор и много других начальствующих лиц. Общенародно исполнялись тропарь «Христос воскресе», «Приидите поклонимся», Символ веры, «Тебе поем», «Отче наш», пасхальные стихиры «Да воскреснет Бог». По отзыву газеты, синодальные певчие под управлением своего регента Д. Г. Вигилева тоже пели традиционные роспевы, но пели слабо, и новое переложение «скитской» Херувимской, сделанное самим Вигилевым, не понравилось «обилием и лишней подвижностью встречных ходов в голосах», да и вообще — любители легко «перепели» профессионалов. Самое же интересное началось потом. После речи епископа все перешли в соседнюю Мироваренную палату, и был подан чай. В палате соорудили «двое подмостей» — для членов Общества и для певчих. Покончив с чаем, начали петь. Члены под управлением сакеллария Успенского собора П. И. Виноградова исполнили вначале унисонно догматик 5-го гласа знаменного роспева из службы Успению («В Чермнем мори»), а певчие хора П. И. Сахарова — «Плотию усну»

* Современные известия, 1881, № 115 (28 апреля). Именно эта газета во все время своего существования уделала особенно много внимания церковному пению — очевидно потому, что ее редактором был любитель пения Н. П. Гиляров-Платонов.

Грибовича и «Ангел вопияше» Каченовского. Затем следовали другие песнопения в том же соотношении, причем любители исполняли как «столповое» пение, так и «ходячий — дьячковский»^{*} напев, и в заключение оба хора спели народный гимн. Автор отчета, скрывшийся за псевдонимом «Бас», отмечает, что хор Сахарова в составе шестидесяти человек пел прекрасно, но казался «комариным роем» перед хором любителей (где было немало духовенства), особенно когда те исполняли унисон: «Слушающий невольно входил в то знакомое состояние, которое испытывается в храме только...» Принцип «сопоставительности» между пением «простым» («ходячим») или древних роспевов и пением «концертным» проводился впоследствии и в программах открытых собраний ОЛЦП.

1880-е годы стали эпохой процветания ОЛЦП. По данным опубликованного Отчета о деятельности Общества с 1 ноября 1884 года по 1 ноября 1887 года (М., 1888), в 1882 году оно насчитывало до 700 действительных членов, хотя, с другой стороны, к 1886 году их число уже снизилось до 120-ти. Первоначально певческие собрания (концерты) Общество проводило бесплатные, перебравшись из Манежа в предоставляемый ему безвозмездно зал Биржи на Ильинке: это было сделано по инициативе очень известного в Москве человека — председателя Биржевого комитета Николая Александровича Найденова, который славился не только коммерческой хваткой и широким участием в общественных начинаниях, но также меценатством и собственными учеными изысканиями по истории Москвы и ее храмов. Финансовыми делами Общества заведовал тоже «большой человек» — промышленник Иван Николаевич Коншин, и когда к 1884 году членских взносов стало не хватать для оплаты певчих в концертах (регенты обычно отказывались от гонораров в собраниях Общества), то Коншин внес недостающую сумму^{**}. Все же с 1885 года открытые собрания Общества ста-

^{*} Автор поясняет, что имеется в виду под термином «ходячее пение»: «Модуляции ведет бас, за ним соответствующей верхней октавой своеобразно вторит ему тенор, и таким образом идет вся пьеса».

Существуют и другие описания «дьячковской гармонизации» — например, приведенное анонимным автором статьи в «Христианском чтении» за 1885 год. Речь идет о церкви Николы в Толмачах (ныне домовом храме Третьяковской галереи): в будни там пели литургию знаменного роспева по синодальной книге четыре певца — два тенора вели мелодию в терцию, первый бас пел с нижним тенором, а второй бас либо брал тонику аккорда, либо пел в унисон с первым басом. См. также статью протоиерея А. Н. Иванова в следующем разделе.

^{**} Мануфактура Коншиных располагалась в Серпухове, и там они имели также собственный хор, о чем свидетельствует, например, объявление в «Московских ведомостях» за 1893 год о духовном концерте 26 марта в серпуховском Зале общественных собраний в пользу местного благотворительного общества графини М. Ф. Соллогуб и городской богадельни: хором певчих братьев Коншиных исполнялись «древнейшие песнопения Киево-

ли платными (цены на билеты оставались всегда низкими — от 20 копеек до полутора рублей), что позволило расширить его деятельность.

Так, в сезоне 1885/86 (с ноября по апрель) состоялось 10 собраний; во всех них участвовал любительский хор Общества под управлением Н. М. Соколова, исполнявший древние напевы и их переложения или «простое церковное пение», а также выступали: Духовная капелла РХО под управлением В. С. Орлова (новые переложения традиционных роспевов — Потулова, Д. Н. Соловьева, Вейхенталя, Чайковского, Танеева, Римского-Корсакова, Азеева и членов ОЛЦП — Кашперова, Полуэктова, Комарова*), хор С. В. Васильева (как сказано в газетном объявлении, он пел «оригинальные духовные сочинения русских авторов»). В сезоне 1886/87 любители пели в сочетании с Чудовским хором под управлением П. А. Скворцова, хором певчих В. С. Лебедева, Певческой капеллой (бывшей РХО) под управлением Ф. А. Иванова и хором певчих И. О. Воздвиженского «под его личным управлением». В сезоне 1887/88 находим сочетание хора любителей с хорами певчих С. М. Знаменского, П. И. Сахарова, с чудовскими певчими под управлением А. Е. Светлова, с хором С. В. Васильева под управлением М. М. Алабушева и т. д.; в сезоне 1888/89 — хор любителей (по-прежнему под управлением Н. М. Соколова, но один раз под управлением устроителя концертов ОЛЦП П. Ф. Антонова) с хорами чудовским (А. Е. Светлов), С. В. Васильева (М. М. Алабушев), С. М. Знаменского, любительским М. П. Овчинникова под управлением Г. В. Троицкого, любительским Д. А. Расторгуева под управлением А. Т. Белова, В. С. Лебедева, Ф. М. Шокорова под управлением П. И. Сахарова, И. О. Воздвиженского.

В архиве Д. В. Разумовского в РГБ (ф. 380) имеется автограф незаконченной — по-видимому, за смертью автора — статьи под названием «Московские хоры певчих» (№ 4/23). В ней можно найти краткие сведения о большинстве имевшихся в то время в городе церковных певческих хоров, в том числе о тех, которые выступали в концертах ОЛЦП на протяжении 1880-х годов.

Сразу вынеся за скобки «штатные» хоры (Синодальный и архиерейский, то есть Чудовский), а также хоры при разных учебных заведениях и правительственных учреждениях (например, хор при Интендантском управлении, певший в приходе церкви св. Параскевы Пятницы на Божедомке; хор при Почтамте, певший в приходской церкви св. Архангела Гавриила под управлением Д. С. Крылова), Разумовский делит все остальные коллективы на коммерческие и любительские.

Печерской лавры под управлением почетного члена ОЛЦП Л. Д. Малашкина».

* Эта программа капеллы РХО под управлением Орлова в ряде позиций (Вейхенталя, Азеев, Танеев, Римский-Корсаков, Чайковский) совпадает с программой, исполненной тем же хором в консерваторском зале 17 февраля 1886 года — в концерте, устроенном по инициативе П. И. Чайковского.

Во главе *коммерческого* хора стоит содержатель, который либо сам обучает собранный им хор, либо нанимает учителя-регента; в обязанности содержателя входит также приискивание места для пения хора, раздача условленной платы старшим и полное содержание малолетних певчих. Таких содержателей Разумовский находит в Москве более двадцати, и среди них упоминающиеся в документах ОЛЦП:

Воздвиженский Иван Осипович — преподаватель пения в Коммерческом училище, обладатель аттестата Придворной певческой капеллы 2-го разряда; в хоре около 60-ти певчих под его собственным управлением, имеется вечерняя школа.

Лебедев Василий Степанович — преподаватель пения в разных гимназиях и 2-м кадетском корпусе; в его хоре, самом старом из существовавших в то время московских вольных хоров (34 года), до 90 человек; учитель и регент — Николай Иванович Сокольский (аттестат Капеллы 1-й степени).

Знаменский Сергей Михайлович (аттестат Капеллы) — в течение 27-ми лет содержатель очень большого (до 100 человек) хора, певшего по найму в приходах всего города.

Сахаров Петр Ионович (аттестат Капеллы) — известный русский хоровой деятель; содержатель хора из 80-ти певцов, который, по замечанию Разумовского, «славится ныне особенным искусством в исполнении партесных духовно-музыкальных сочинений». Отсюда понятно, почему именно Сахарову была доверена премьера Литургии, соч. 41 Чайковского в концерте ИРМО в 1880 году.

Смирнов Николай Андреевич — в хоре 65 певцов; учитель — Николай Павлович Быстров, в прошлом малолетний певчий хора *Алексея Ивановича Нешумова* (существовавшего и к концу 1880-х годов в составе около 50-ти певцов; хор Нешумова был основан давно, и еще в середине 1860-х годов, например, по приглашению Разумовского исполнял переложения Потулова в храме Георгия на Всполье). К хору Смирнова Разумовский сделал примечание: «Не раз порицался публично за безобразное отношение к делу».

Васильев Сергей Васильевич — московский купец, содержавший огромный, до 150—180-ти человек, хор; по замечанию Разумовского, этот хор «существует благодаря халтурщикам, рассеянным по всем гробовым лавкам города Москвы», то есть благодаря агентам, доставлявшим хору работу на отпеваниях и панихидах.

В отдельную подрубрику Разумовский вынес «хоры певчих, содержатели которых не имеют диплома Придворной капеллы или ученого регента». К таковым из числа сотрудничавших с ОЛЦП относится хор *Шокорова* из 40 человек (сам Шокоров был малолетним певчим хора *Люберецкого*, к 1888 году, по-видимому, уже распавшегося).

Остальные из певчих в концертах ОЛЦП хоры относятся к числу *любительских*. Они, по словам Разумовского, «устраиваются московскими любителями церковного пения, фабрикантами или кушачами, большей частью из служащих при фабрике или торговле. Эти хоры по преимуществу поют в своих приходских церквях и, за исключением весьма немногих, никогда не ходят по частным приглашениям или по найму».

Содержателями любительских хоров были три члена Совета ОЛЦП — почетный гражданин *Василий Николаевич Лепешкин*, потомственный почетный гражданин *Сергей Дмитриевич Кузьмичев*, старшина РХО *Иван Петрович Попов*. Первый являлся попечителем церковно-приходской школы и старостой храма преподобного Марона на

Якиманке, где устроил для пения хор из служащих и воспитанников школы. По замечанию Разумовского, этот хор из 30-ти певцов, поддерживаемый капиталом Лепешкина, «поет прекрасно». Кузьмичев был старостой Архангельского собора Кремля и для пения там организовал хор из 25-ти человек фабричных и мальчиков под управлением Алексея Ивановича Мечева (аттестат Капеллы 1-го разряда; в прошлом — регент и певчий Чудовского хора). Купцы братья И. П. и А. П. Поповы содержали хор из 80-ти человек — служащих своего торгового дома под управлением В. В. Федотова, в прошлом малолетнего чудовского певчего. Этот хор, в отличие от других, иногда «ходил по частным приглашениям за приличное вознаграждение».

Еще два любительских хора, представленных в концертах ОЛЦП, — Овчинникова и Расторгуева — отнесены Разумовским к числу лучших. Хор мануфактур-советника Павла Акимовича Овчинникова был создан при его фабрике золотых и серебряных изделий из числа учеников и мастеровых (40 певцов) и пел под управлением регента Георгия Васильевича Троицкого (аттестат Капеллы 1-го разряда) в своей приходской церкви Сорока Мучеников у Новоспасского монастыря. Хор Д. А. Расторгуева (чайно-бакалейная торговля) состоял из 30-ти певцов — приказчиков и мальчиков под управлением А. Т. Белова.

Возвращаясь к концертам ОЛЦП, отметим, что в сезоне 1886/87, по данным соответствующего Отчета, состоялось 7 собраний; в первом из них, прошедшем с большим успехом, выступали вместе хор любителей и чудовские певчие. В сезонах 1887/88 и 1888/89 проводилось по 11 собраний.

В хронике журнала «Баян» (1888, № 17) находим дополнительные сведения о сезоне 1887/88: «Общество любителей церковного пения в Москве имело в истекшем году 11 певческих собраний в здании Биржи, в коих, помимо хора певцов-любителей, принимали участие все лучшие в Москве частные певческие хоры, а также чудовские и синодальные певчие. Собрания, в которых участвовали хоры Синодальный, кузьмичевский, гг. Сахарова, Воздвиженского и Расторгуева, представляли особенный интерес как по программам, в которых были помещены пьесы новейших композиторов, в Москве до сих пор в концертах не исполнявшихся, так и по превосходному исполнению песнопений».

Собрания происходили по воскресным и праздничным дням, с 6 часов вечера, и длились по полтора-два часа.

По воспоминаниям П. Д. Самарина, «звездным часом» ОЛЦП стал необычный концерт, данный весной 1883 года во время коронационных торжеств. Его программа сохранилась в Автобиографических записках высокопреосвященного Саввы, архиепископа Тверского:

24-го числа. В 11 часов утра в зале Московской духовной семинарии назначен был публичный концерт, к которому я, наряду с прочими архиереями, приглашен был печатно повесткою следующего содержания:

Совет ОЛЦП, пользуясь случаем пребывания в Москве русских иерархов, а также представителей русского церковного пения, покорнейше просит Вас принять участие в экстренном его собрании, имеющем быть в зале Московской духовной семинарии, помещающейся в Каретном ряду, мая 24 дня в 11 часов.

Цель собрания — разъяснение вопроса о хоровом исполнении древних церковных напевов, причем различными хорами будут исполнены прежние и новые опыты переложений древних напевов.

Председатель Совета Мисаил, епископ Можайский.

При повестке приложена следующая программа концерта:

В экстренном собрании Общества любителей церковного пения мая 24 дня будут исполнены следующие песнопения:

А. Соборянами Успенского собора:

1. Подобаше самовидцам... Стихира Успению. Напева Успенского собора
2. Антифоны 8-го гласа. Напева Успенского собора
3. Подобен: О, преславного чудесе 8-го гласа. Напева Успенского собора

Б. Синодальным хором:

1. Радуйся, Царице (задостойник Пятидесятнице). Переложение Турчанинова
2. Царю небесный. Переложение Вигилева
3. Достойно есть яко воистину. Переложение Вигилева

В. Хором Единоверческой церкви:

1. Первая (вся) и девятая песни канона Св. Пасхи. Знаменного роспева
2. Преславная днесь (стихира Пятидесятницы). Знаменного роспева

Г. Хором Русского хорового общества:

1. Хвалите Господа с небес (причастный). Киевского напева. Переложение Войденова
2. Творяй ангелы (причастный). Киевского напева. Переложение Танеева
3. Свете тихий. Киевского напева. Переложение Чайковского

Д. Хором любителей церковного пения:

1. Благослови, душе моя, Господа. Греческого напева. Переложение Соколова
2. Преславная днесь. Знаменного роспева. Переложение Комарова
3. Архангельский глас. Путевого напева. Переложение Кашперова

Е. Хором г-на Сахарова:

1. Апостоли от конец... Переложение Львовского
2. Всемирную славу (догматик 1-го гласа). Переложение Багрецова
3. Ныне отпускаеши... Багрецова.

Выписав программу, епископ Савва замечает: «Пение столь разнообразных песнопений, исполненное притом разнохарактерным составом певцов, произвело на меня какое-то неопределенное, смешанное впечатление. На концерте присутствовали: великая княгиня Екатерина Михайловна с дочерью своею Еленою Георгиевною и с супругою обер-прокурора Екатериною Александровною Победоносцевою, митрополит [Московский] Иоанникий и

с ним восемь архиереев. Немало было также и посторонних любителей церковного пения*.

Идея концерта, тем не менее, совершенно понятна: это — смотр всех наличных сил в данной области: в репертуаре представлены почти исключительно московские авторы (кроме двух номеров — Турчанинова и Львовского), притом разных направлений (Багрецов, «консерваторцы», члены ОЛЦП), и все это в сопоставлении с первоисточниками — одnogолосными роспевами в исполнении носителей традиции: причта Успенского собора и единоверцев.

В 1882 году епископа Амвросия, уехавшего возглавлять Харьковскую епархию, на посту председателя сменили сначала епископ Можайский Мисаил (Крылов), а с 1885 года — епископ Можайский Александр (Светлаков). Товарищем председателя оставался В. Н. Кашперов; в Совет по-прежнему входили И. Н. Коншин, В. Ф. Комаров, В. С. Лебедев; дополнительно были избраны архимандрит Златоустовского монастыря Афанасий, Г. А. Иванов, С. Д. Кузьмичев, В. Н. Лепешкин, Е. М. Громов, регент В. П. Войденов, директор 5-й московской гимназии В. П. Басов, И. П. Попов. В период с 1887 по 1889 год в состав Совета входили Г. А. Иванов (товарищ председателя), П. Ф. Антонов (распорядитель певческих собраний), И. Н. Коншин, П. Д. Самарин, купец Д. И. Кабанов (попечитель певческой школы), регенты П. А. Скворцов, П. И. Сахаров, С. Д. Кузьмичев и небезызвестный композитор-любитель и критик Г. Г. Урусов.

К сожалению, отчеты ОЛЦП за 1890-е годы пока не обнаружены — возможно, в связи с упадком деятельности Общества они и не печатались. О ситуации, которая сложилась в Обществе к середине 1890-х годов, и характере певческих собраний последующего периода (гораздо более редких — всего раз в год) говорится в публикуемой ниже статье П. Д. Самарина, где подводится итог четверти века существования ОЛЦП. Намеченный Самариным выход из состояния упадка — присоединение Общества к Наблюдательному совету Синодального училища — был осуществлен, и в 1910 году мы находим во главе ОЛЦП епископа Трифона (Туркестанова), товарищем председателя Самарина, а членами Совета почти сплошь «синодалов» (Д. В. Аллеманов, А. Д. Кастальский, Н. Д. Кашкин, В. М. Металлов, А. В. Никольский, Ф. П. Степанов), а также регентов и учителей А. Н. Карасева, Д. И. Зарина, сакеллария Успенского собора Н. И. Пшеничникова.

Концерты, однако, не были преимущественной стороной деятельности ОЛЦП — не меньшее внимание уделялось исследовательской и издательской работе, школе, участию в богослужениях с «образцовым» репертуаром песнопений.

* Автобиографические записки высокопреосвященного Саввы, архиепископа Тверского // Богословский вестник, 1906, март, с. 881—882. Благодарим Н. Ю. Плотникову за указание источника.

Так, в 1884 году «Московские ведомости» (№ 121) опубликовали следующее объявление: «Совет Общества любителей церковного пения честь имеет уведомить господ членов и всех любителей церковного торжества, что во вторник, 8 мая, в Успенском соборе преосвященным Мисаилом, епископом Можайским, будет совершена Божественная литургия, которую пропоет древним напевом хор любителей».

Годовым праздником ОЛЦП считалось 30 декабря — дата утверждения устава. В этот день хор любителей принимал участие в торжественном богослужении. Описание такого праздника 1887 года поместили «Московские церковные ведомости» (1888, № 2). В церкви Большого Вознесения на Никитской епископ Александр вместе с архимандритом Амфилохием, протоиереем В. П. Нечаевым, священником церкви Иоанна Лествичника М. И. Соколовым и приходским священником И. Д. Арбековым отслужили литургию и молебен св. песнопевцу Иоанну Дамаскину. Хор любителей пел под управлением обычного своего руководителя — псаломщика церкви Большое Вознесение Н. М. Соколова. В публикации перечислены некоторые из песнопений: догматик знаменный «Прейде сень законная» (на облачении архиерея), ектении знаменные, сугубая ектения греческая Пантелеймонова монастыря, Херувимская греческая в переложении Дворецкого, «Милость мира» знаменная, задостойник малого знаменного роспева, «Дева днесь» болгарская (вместо причастного стиха); Символ веры был «прочтен нараспев» диаконом Н. И. Пшеничниковым. Была пропета также «Вечная память» почившим участникам Общества — В. П. Басову и содержанию певческого хора Н. А. Смирнову. В конце молебна протодиакон Казанского собора А. Н. Виноградов провозгласил Многолетие председателю, членам Совета, благотворителям и всем любителям церковного пения. За сим следовал праздничный завтрак.

Регулярно пел за богослужениями как хор любителей, так и ученический хор — в те годы, когда Обществу удавалось содержать свою воскресную школу, а именно в 1886—1889 (на деньги, пожертвованные Д. И. Кабановым, так как плата за обучение была очень низкой — 50 копеек в месяц) и в 1891—1894 годах. Помещалась школа в Епархиальной библиотеке в Высокопетровском монастыре. Наиболее активна она была в первом периоде, когда ей занимались Н. М. Соколов (старшее отделение) и В. Ф. Комаров (младшее отделение). В это время в школе обучались более 100 человек (социальный состав — в основном мещане и младшие церковнослужители); курс был двухгодичный: в младшем отделении изучался с голоса обычный напев, в старшем — ноты и знаменный распев. Старшее отделение присоединялось к хору любителей в Большом Вознесении или само пело воскресную литургию в церкви Федора Студита у Никитских ворот; младшее отделение пело позднюю литургию в церкви Космы и Дамиана в Шубине.

В первые же годы своего существования Общество стало проводить композиторские конкурсы. В июне 1883 года «Московские ведомости» напечата-

ли объявление об учреждении премии за лучшее переложение знаменного распева. 26 мая 1884 года той же газетой были опубликованы условия конкурса (№ 144):

Совет Общества, имея в виду восстановление в богослужебной практике древних церковных напевов, приглашает желающих принять участие в переложении этих напевов для хора.

1) Для переложений Общество предлагает по преимуществу мелодии большого знаменного распева, составляющие главное содержание Октоиха, Ирмология и Праздников синодального издания, а отчасти помещенные и в полном Обиходе того же издания. В этих переложениях желательно, чтобы сопровождающие мелодию голоса по своему строению приближались возможно более к древним церковным напевам.

2) Желательна такая обработка древних песнопений, чтоб они могли быть употребляемы в богослужении, но не исключаются сочинения и концертные, содержащие разработку тех же мелодий.

3) Основная мелодия может находиться в любом из голосов; количество голосов предоставляется усмотрению авторов.

4) За лучшие сочинения Общество предполагает выдавать премии в размере от 50-ти до 300 рублей, сообразно с достоинством и объемом представленных произведений.

5) Срок представления сочинений на премию назначается не позже 15 марта будущего 1885 года, выдача же премий не позже 1 января 1886 года.

6) Сочинения высылаются на имя председателя Общества преосвященнейшего Мисаила епископа Можайского, под девизом с приложением запечатанного конверта под тем же девизом, заключающего в себе имя, отчество и фамилию автора.

В 1885 году «Московские ведомости» выпустили приложением Отчет Совета ОЛЦП, где указывалось, что к 15 марта поступило 16 номеров переложений (некоторые номера содержали циклы песнопений) под разными девизами и из разных местностей (кроме Москвы и Подмосковья, Саратов, Кавказ, Холмская губерния и т. д.). 23 апреля Совет образовал комиссию под председательством епископа Петра, в составе членов Совета и нескольких профессоров консерватории — П. И. Чайковского, С. И. Танеева, А. С. Аренского, Н. А. Губерта и Н. Д. Кашкина. Специально к заседанию комиссии Капелла РХО под управлением В. С. Орлова приготовила лучшие номера из присланного и исполнила их в консерваторском зале 7 мая 1885 года. Отзыв, подготовленный и прочитанный С. И. Танеевым, приводится полностью в конце данного раздела. Премия (50 рублей) единогласно была присуждена петербургскому автору П. Р. Вейхенталю, приславшему переложения знаменного догматика 1-го гласа и знаменных же воскресных ирмосов 4-го гласа под девизом «Диатоника, подлинность мелодии, обычай» (впоследствии эти переложения находились некоторое время в репертуаре Синодального хора).

Затем был объявлен новый конкурс; из отчетов ОЛЦП неясен его исход, но возможно, что премию получил преподаватель Синодального училища А. Г. Полуэктов.

Следующие данные о конкурсах ОЛЦП имеются в Дневниках Танеева, который рецензировал присланные работы. Так, в его Дневниках за декабрь 1903 года находим запись: «Занимался составлением заметок о присланных на конкурс Общества любителей церковного пения сочинений» и в январе 1904 года: «Докончил отзывы о духовных музыкальных сочинениях, присланных на конкурс и переданных мне отцом Металловым»*. Какими-то конкурсными сочинениями Танеев занимался и в 1905 году. В 1909 году в хронике журнала «Хоровое и регентское дело» (№ 5) появляется сообщение, что ОЛЦП «возобновляет выдачу премий за лучшие переложения древних напевов русской Церкви». На этот раз предлагались для переложений «напевы большого знаменного распева, причем размер переложений должен быть не менее, например, двух догматиков или всех ирмосов канона одного какого-нибудь гласа». Из того же сообщения узнаем, что в 1908 году были присуждены две половинные премии — П. А. Петрову-Бояринову за догматик 3-го гласа для трехголосного детского хора и К. Н. Шведову за догматик 5-го гласа для трехголосного мужского хора.

О том, на какую стилистику переложений ориентировалось ОЛЦП в 1880-х годах, можно судить не только по переложениям Вейхенталя, но и по единственному такого рода изданию Общества — «Опытам переложений древних церковных напевов для хорового исполнения». Напечатанные в 1887 году и помеченные «выпуск I», «Опыты», однако, не имели продолжения. В сборник переложений для мужского хора вошли премированные ирмосы Вейхенталя, два переложения знаменного и киевского распевов А. Г. Полуэктова, два знаменных переложения В. Н. Кашперова и целый ряд переложений В. Ф. Комарова: три песни канона 4-го гласа знаменные, подобен 5-го гласа столповой, «Единородный Сыне» «из знаменной литургии XVII века», «Милость мира» «на литургии Василия Великого обычного московского напева». В предисловии говорилось, что данный выпуск не столько рассчитан на певческую практику, сколько представляет собой именно опыт, отчасти теоретический, «приближения к древнему натуральному гармоническому исполнению церковных напевов», остатки коего можно услышать «в хоровом пении старых дьячков и монахов, не прошедших новой певческой школы, в подпевании крестьян сельскому причту, в пении старообрядцев, когда они поют без нот [то есть не по крюкам] и потому не строго держатся своего намеренного унисона». Однако из всего опубликованного в «Опытах» только переложения Комарова дают некоторое приближение к искомому и предвосхищают Новое направление, в особенности «Милость мира» с длинными, развитыми мелодическими линиями во всех голосах, которые действительно могут напомнить о народной гетерофонии. Безусловной грамотностью выделяются переложения Вейхенталя, но, очевидно, прав был тот же Комаров, приложивший к Отчету о присуждении

* Танеев С. И. Дневники, т. 3. М., 1985, с. 102, 107.

премии свое отдельное мнение: «Все переложение имеет характер западной церковной музыки хорошего стиля, но в русском церковном смысле заставляет желать улучшения» (см. далее в этом разделе). В целом стиль Вейхенталя не так далек от того, что делал в данной области и в то же примерно время Танеев (можно думать, что существование ОЛЦП оказало определенное влияние на обращение Танеева к церковным жанрам, которое относится как раз к началу 1880-х годов)*. Что касается переложений Кашперова, то в его архиве в ГЦММК имеются черновики к опубликованным в «Опытах» песнопениям, а также довольно многочисленные наброски и законченные образцы других переложений, причем напевы как заимствовались из синодальных книг на квадратной ноте, так и записывались с голоса, в том числе у старообрядцев. Поскольку в достаточно большом количестве имеются и певческие партии, можно предположить, что эти переложения исполнялись хором любителей в собраниях ОЛЦП. Стиль переложений везде единообразный — условно говоря, «потуловский», как и в переложениях Полуэктова.

Вообще же среди членов ОЛЦП не было единомыслия по вопросу о желательном стиле церковного пения. Основатель Общества епископ Амвросий стремился к введению общенародного пения, но идея не получила в ту эпоху большого развития, хотя у нее были сторонники**, и подобные опыты в Москве проводились. Председательствовавший долгое время в Обществе епископ Александр опубликовал в 1880-х годах целый ряд собственных сочинений, вполне беспомощных и вызвавших резкую критику Римского-Корсакова, которому они были присланы для просмотра в Придворную капеллу. Скептически относился к сочинениям епископа и Смоленский, который в 1892 году записал в Дневнике: «Есть у нас наикурьезнейший из композиторов — преосвященный епископ Александр Можайский, полнейший неуч в музыке и трактующий о себе, что: епископ должен служить пастве всеми своими силами и талантами; я композитор, следовательно, мое композиторство есть один из атрибутов моего епископства, не подлежащего по святости сана суду светских людей. Как-то два года назад я возражал против

* Подробнее см. вступительную статью Н. Ю. Плотниковой к изданным ею духовным сочинениям Танеева (*Танеев С. И. Духовная музыка*. М., 1999).

** Общее пение в XIX веке существовало прежде всего в деревенских приходах, где священнику или дьякону удавалось обучить некоторое количество детей или взрослых, за которыми начинали подпевать все прихожане (см., например, в публикуемой в следующем разделе статье А. Н. Иванова), но было оно и в Москве, где, конечно, как и в других городах, преобладали «певческие» хоры. В эпоху активности ОЛЦП, то есть в 1880-е и в начале 1890-х годов, в Москве наиболее известными местами, где культивировалось общее («всенародное») пение, являлись Николо-Стрелецкий храм у Боровицких ворот и Троицкая церковь в Больших Лужниках — в этих храмах смешанный хор прихожан пел как на духовных собеседованиях, так и за праздничными богослужениями. В Богоявленском и Сретенском монастырях прихожане пели во время духовных бесед по заранее раздававшимся листкам со словесными текстами (см.: Внебогослужебные собеседования московские и всенародное пение // *Московские церковные ведомости*, 1890, № 43, с. 573—574).

такого письма Александра Победоносцеву, доказывал всю несостоятельность этого силлогизма, и Александр прогорел со всеми своими претензиями*. Кроме сочинений, епископ выступал несколько раз в церковных изданиях со статьями о пении**. В них он, с одной стороны, выражает недовольство всеми композиторами, от Львова до Чайковского, поскольку в их церковных переложениях и сочинениях «теория берет верх над содержанием», а с другой стороны, не одобряет и общего пения прихода, потому что оно якобы развлекает молящихся, а также неблагозвучно и неблагообразно. С одной стороны, епископу хотелось бы, чтобы звучал в храме один «простой» (обиходный) напев, так как старинные напевы «иногда грубы, тяжелы», «забивают смысл речи и отвлекают внимание предстоящих», а с другой стороны, это идет вразрез с «развитием общества», которому требуется «торжественное пение». Выводы следующие: церковное пение есть дело церкви, а не музыкантов; оптимальный стиль — однородный хор, где дисканты поют в унисон (так!) с тенорами, два тенора поют в терцию и к этому прилагается «особый ход басов». Очевидно, епископ таким образом описывает так называемое монастырское многоголосие, тем более что далее он ссылается на Л. Д. Малашкина, который записал и издал в своей редакции Обиход Киево-Печерской лавры (Малашкин, кроме того, некоторое время сотрудничал с ОЛЦП в записи московского певческого Обихода).

П. Д. Самарин в публикуемой ниже статье пишет:

Остальные члены Общества считали, что для проведения в жизнь церковных напевов необходима их гармонизация, но они расходились между собой во взглядах на основания гармонизации. Одни держались гармонизации, введенной Бортнянским, Львовым и Турчаниновым. В этом направлении очень много потрудился для Общества Н. М. Соколов, который с самого основания Общества, в течение целого ряда лет, был руководителем хора Общества. Его переложения как державшиеся уже проложенного пути и приемов, к которым привыкли слушатели, были весьма полезны: с самого приступа к пению мужского хора любителей, который участвовал во всех певческих собраниях Общества, выяснилась необходимость гармонизации древних церковных напевов: знаменного, болгарского, киевского и греческого, причем гармонизовать приходилось спешно и по возможности просто; эта-то работа и выпала на долю главным образом Н. М. Соколова. Другие, под впечатлением 1-го выпуска русских песен Мельгунова, старались в своих переложениях «приблизиться к натуральному гармоническому исполнению церковных напевов, бывшему, несомненно, в древности, но в то время не записанному и в практике по многим причинам почти утраченному». (...) В этом направлении особенно много поработал В. Ф. Комаров. Наконец, были еще члены Общества, которые склонялись к тому направлению в переложениях, которое избрали такие музыканты,

* Смоленский С. В. Дневник № 1. РГИА, ф. 1119, оп. 1, ед.хр. 3, л. 62.

** См.: Епископ Александр. Реализм в церковном пении // Душеполезное чтение, 1892, № 4; Е. А. О церковном пении // Московские церковные ведомости, 1889, № 28; Е. А. К вопросу о церковном пении // Там же, № 48.

как Чайковский, Римский-Корсаков и Балакирев. Это направление, так сказать, *примирительное*. Признавая вполне музыкальное достоинство наших древних церковных напевов, оно считало возможным применять к их гармонизации западную музыкальную теорию и вместе с тем сохранять их характеристические особенности.

Вероятно, ко второй категории надо отнести и одного из учредителей и товарища председателя ОЛЦП Владимира Никитича Кашперова. Как уже отмечалось выше, он, подобно В. Ф. Комарову, старался слушать и анализировать пение знатоков из народа, в особенности старообрядцев и единоверцев.

В своих «Заметках о церковном пении в России» в газете «Русь» (1881, № 53, 55) Кашперов сосредоточивается в основном на вопросах так называемого «простого пения», находя именно здесь идеал русского церковного пения вообще. Он считает, что наилучшим образом таковое сохранилось у старообрядцев и единоверцев, причем именно в устной традиции, ибо, во-первых, большинство старообрядцев уже не знают крюки, а во-вторых, крюки — «далеко не точная запись напева; самые опытные любители поют многое от себя (как нам приходилось слышать от певцов московских и ярославских); добавки эти крепко и верно сохранились в предании: они-то и дают вполне русский характер нашему простому пению»*. Сохраняется простое пение и в некоторых отдаленных монастырях, но там «поющие малограмотны и не умеют записать слышанное».

«Где же однако это простое церковное пение? — восклицает автор в заключении статьи. — В памяти наших вымирающих стариков, сохраняющих предания, хотя и заглушенные неряшливостью и произволом, — оно слышится по бедным деревенским церквям. В очень немusicalном исполнении оно крепко у раскольников. Под густым наслоением невольных опечаток и вольных искажений его можно увидеть и в изданиях Св. Синода». Отсюда и задача ОЛЦП: записать все народно-церковное пение, «сверить» и «очистить» подобные записи, а затем в их гармонизации руководствоваться стилем, стихийно возникающим при исполнении церковных песнопений народом, — Кашперов предлагает издавать записи обязательно с «добавлением второго и третьего голоса — одним словом, так, как поют в народе знатоки». Это не было осуществлено: все издания роспевов, выпущенные ОЛЦП, одnogолосны.

Более поздняя публикация того же автора в журнале «Баян» (1888, № 16—17) содержит, кроме прочего, прямую полемику со Смоленским — еще не директором Синодального училища, но уже автором статьи о желательной программе по церковному пению в духовно-учебных заведениях:

* Здесь Кашперов делает любопытное примечание: «Нам не раз случалось слышать усерднейшие просьбы старообрядцев восстановить столповое пение в Успенском соборе [Московского Кремля], почти утратившееся, которое они жаждут послушать». Подробнее о «столповом пении» в Успенском соборе см. во втором томе серии.

Кашперов не одобряет излишнего увлечения крюками, полагая, что основу должны составлять все-таки синодальные издания на квадратной ноте, которые при надобности «сверять и пополнять можно хорошим исполнением раскольников».

Совсем иной характер носят публикуемые ниже «Записка о церковной музыке, читанная в заседании Московского Общества любителей церковного пения в мае 1883 года Ю. Н. Мельгуновым» и большая работа В. Ф. Комарова «Средства к улучшению церковного пения». Эти авторы рассматривают церковное и народное мирское пение как явления очень близкие, а потому и изучать пение, по их мнению, следует прежде всего с голоса знатоков, а не с текстов, рукописных или печатных, и не ограничиваться неточно и огрубленно нотированными роспевами в синодальных книгах, а изучать крюки и издавать общедоступные крюковые азбуки.

Именно такая принципиально новая научно-фольклористическая позиция стала основой самой главной и самой ценной сферы деятельности ОЛЦП — записи певческого обихода Московской епархии. Эта работа началась с первых лет существования Общества и продолжалась до 1915 года; занимались ею разные сотрудники: сначала Ю. Н. Мельгунов, В. Ф. Комаров, В. Н. Кашперов и до некоторой степени Л. Д. Малашкин; впоследствии главным образом П. Д. Самарин (с помощью В. М. Металлова). Итогом многолетнего труда стало монументальное издание «Круга церковных песнопений обычного напева Московской епархии» в четырех частях: 1-я часть — Всенощное бдение; 2-я часть — Ирмосы Господским и Богородичным праздникам, последование во Святую и Великую неделю Пасхи, тропари Господским и Богородичным праздникам; 3-я часть — песнопения Св. Четырдесятницы и Страстной Седмицы; 4-я часть — Божественная литургия Иоанна Златоустого, Василия Великого и Преждеосвященных Даров, пение при архиерейском служении; планировалась, но не вышла 5-я часть, в которую включались молебное пение, чины погребения, венчания и прочих особых богослужений. Кроме того, В. Н. Кашперовым, Ю. Н. Мельгуновым и В. Ф. Комаровым был записан напев Московского Большого Успенского собора с голоса сакеллария этого собора протоиерея П. И. Виноградова (издан в 1882)*. Первая и вторая части Круга переиздавались и дорабатывались; четвертая впервые увидела свет только в 1915 году. Записи производились очень тщательно и сверялись как с памятью знатоков, так и с богослужбными рукописями XVIII—XIX веков, но главным принципом было фиксировать состояние церковного пения в том виде, как оно бытова-

* Это издание явилось первой в России публикацией записи современного церковного пения с голоса знатока. Следует иметь в виду, что в нем отражена певческая практика не хора, а причта Большого Успенского собора, имевшая совершенно своеобразный облик (см. подробно во втором томе серии).

ло в московских приходских церквях (в переизданиях частей фиксировались и изменения, произошедшие за истекшие после первого издания годы). Для сохранения традиции *Круг* был издан одногласно и на квадратной ноте, так же как напев Успенского собора. В третьем издании первой части (Всенощной) и первом издании четвертой части (Литургии) были введены обозначения роспевов, к которым относились песнопения московского обычного напева. Кстати, современные исследования показывают: нынешняя возрождающаяся церковно-певческая практика в московском регионе в большой мере близка к тому, что отражено в издании *Круга*, и само это издание продолжает приносить не только историческую, но и практическую пользу*.

Появление московского *Круга* (первые три выпуска которого были разосланы по разным епархиям) вызвало большой резонанс в церковно-певческом мире. Рецензии появлялись главным образом в епархиальных ведомостях (см. в следующем разделе тома обзор протоиерея А. Н. Иванова). Инициативу москвичей одобряли, однако высказывали сомнения по поводу применимости данного издания в тех областях России, где имелись особые певческие традиции. Попытка продолжения московского начинания была предпринята в Риге известным ученым И. И. Вознесенским: в 1891 году Св. Синод утвердил устав рижского Общества любителей православного церковного пения. По этому поводу Вознесенский издал специальную брошюру под заглавием «О современных нам нуждах и задачах церковного пения», по содержанию в общем совпадающую с идеями московского ОЛЦП.

Впрочем, появление первых трех частей *Круга* не всеми были встречено с энтузиазмом. В частности, против него выступил крупнейший авторитет — Д. В. Разумовский. В его архиве в РГБ сохранилась рукопись рецензии на *Круг* и собрание напевов Успенского собора (ф. 380, № 4/28). Из нее следует, что ученый принципиально рассматривал публикацию записей с голоса как порочную, закрепляющую искажения древнего канона, со временем накапливающиеся в устной практике. По его мнению, певцы, от которых производились записи, не всегда твердо выдерживали гласовую систему и часто пели один и тот же глас на разных высотных уровнях (Разумовский считал, что каждый глас имеет жестко закрепленную высотность, а именно ту, что отражена в синодальных изданиях, и при формулировке задач исправления синодальных книг при переизданиях ставил четкую фиксацию высотности гласов как одну из главных целей). Как поясняет протоиерей, за 30 лет до появления *Круга* уже была предпринята попытка записи «московского пения» (по просьбе А. Ф. Львова, желавшего познакомиться с напевами древней столицы), и никакого особенного роспева тогда не обнаружилось — только смещение существовавших. С течением времени по небрежности

* См.: *Потемкина Н. А.* Богослужбное пение в начале и конце XX века. М.: РАМ имени Гнесиных, 1999.

певцов, предпочитающих петь по памяти, а не по книге, возникают новые отклонения — не имеющие никакой ценности, напротив, приводящие к сползанию в уравнильный «обычный напев». Разумовский считал, что культивирование местных певческих особенностей недопустимо, а следует обязать всех петь строго по книгам синодального издания с целью достижения общерусского певческого единства. Из числа частных замечаний можно выделить упрек в отсутствии надписания роспевов в Круге — в последующих изданиях это было учтено.

Примерно таково же мнение регента петербургского митрополичьего хора и популярного автора церковных композиций Г. Ф. Львовского, которое тоже отложилось в архиве Разумовского в виде копии рукой Разумовского с докладной записки, поданной митрополиту Новгородскому и Петербургскому Исидору (ф. 380, № 20/27). «Самое название обычного напева Московской епархии, — пишет Львовский, — присвоено этим книгам неверно, так как помещенные в них напевы не суть какие-нибудь особенные, только в Московской епархии существующие», и «то, что может быть допущено устно и терпимо нужды ради, едва ли должно проникать в печать и распространяться».

Взгляды, выраженные Разумовским в приведенном выше документе, объясняют, почему он вышел из ОЛЦП в первые же годы деятельности Общества.

Общество же отнюдь не собиралось ограничиваться Москвой. Весь массив московских записей мыслился только как «зачин» очень большого научно-практического проекта, о котором пишет Самарин: по его мнению, следовало бы московский напев сопоставить с «напевами других *великорусских* епархий для того, чтобы издать *сводный обычный великорусский напев*», причем «кроме записи напевов *приходских церквей*, было бы желательно продолжить начатую членами Общества запись обычного пения отдельных *соборов* и *монастырей*». Актуальность этой идеи, заявленной Обществом с самого начала его существования, подтверждается рядом изданий, вышедших в конце XIX и начале XX века: Ирмологий по напеву Троице-Сергиевой лавры (1887), южно-русский певческий обиход в публикации Д. Абламского (1887—1888), Обиход одногласный церковно-богослужебного пения по напеву Валаамского монастыря (1902), Обиход нотного пения по древнему напеву Соловецкого монастыря (1912), Обиход Киево-Печерской Успенской Лавры (многоголосный, 1910—1915), Песнопения всенощного бдения и литургии под редакцией иеромонаха Троице-Сергиевой Лавры Нафанаила (1911—1913). Были изданы сборники церковных песнопений обычного напева Владимирской епархии, Нижегородской епархии, Астраханской епархии и т. д. Подобная практика продолжается и в наши дни.

О некоторых подробностях деятельности ОЛЦП, охватывающей более трех десятилетий, будет сказано в комментариях к публикуемым далее ма-

териалам. Хотелось бы подчеркнуть промежуточную, связующую, а в чем-то и предвосхищающую роль этой организации. Промежуточную — между эпохой митрополита Филарета, а также эпохой Одоевского, Разумовского, Потулова и концом века, когда уже начали проявляться новые тенденции в церковно-певческом искусстве. Серьезность и продолжительность деятельности ОЛЦП, при некоторой наивности отдельных ее аспектов и при устремленности в будущее других начинаний, подтверждает мысль Одоевского о том, что в России церковное искусство, и церковное пение особенно, осознавалось как живое и очень важное дело, на которое не было жалко ни средств, ни труда, которым интересовались люди весьма просвещенные и люди, имевшие много других занятий. Общество было глубоко московским и по духу, и по приемам своей деятельности и в соответствии с этим жило вполне самостоятельно, мало справляясь с тем, что шло из официальной столицы — Петербурга. Знаменательно, что с Обществом оказались связанными имена двух выдающихся деятелей классического московского славянофильства: из поколения «отцов» и косвенно — Ивана Сергеевича Аксакова, из поколения «сыновей» и непосредственно — Петра Дмитриевича Самарина.

Раздел состоит из материалов, хронологически последовательно освещающих деятельность ОЛЦП: к началу 1880-х, то есть к первым годам существования Общества, относятся опубликованная значительно позже «Записка о церковной музыке» Ю. Н. Мельгунова, а также Отзыв С. И. Танеева; «средний период» представлен обширной работой В. Ф. Комарова, а итоги существования ОЛЦП — в развернутом материале П. Д. Самарина и сопутствующей ему статье А. В. Никольского. В раздел включена также статья А. Г. Страхова, написанная в 1884 году, но опубликованная позже. Мы не имеем данных о членстве Страхова в ОЛЦП, но его текст верно и ярко обрисовывает «любительскую среду» древней столицы, из которой и происходили главным образом члены Общества.

Ю. Н. Мельгунов

Записка о церковной музыке, читанная в заседании Московского Общества любителей церковного пения в мае 1883 года

Милостивые господа! По приглашению Его Преосвященства* мы собрались для обсуждения вопроса о церковном пении.

В чем собственно заключается наша задача?

1. В необходимости ли иметь новые сочинения?
2. В желании ли заняться гармонизацией мелодий существующих напевов?
3. Или же речь идет о восстановлении древнего церковного пения?

Первый вопрос мы можем оставить в стороне, потому что в новых сочинениях недостатка нет и, вероятно, не будет, хотя мы не можем признать их за плод глубокого религиозного настроения и написанными в русском стиле.

Во втором случае, по моему разумению, из гармонизации музыкантами существующих мелодий *пока* ничего толкового выйти не может. Нет ничего труднее как интерпретировать мелодию в национальном духе и подделываться под стиль веков минувших.

Сознание трудности этой задачи явилось не сегодня; решение ее служило камнем преткновения даже для таких талантов, как Глинка, самый национальнейший из русских композиторов. Современная гармонизация музыкантами древних русских песен, имеющих несомненно тесную связь с церковными мелодиями, может служить доказательством, насколько трудно удовлетворительное разрешение этого вопроса. Несмотря на все старания и разъяснения, музыканты до сих пор не могут создать гармонизацию к русским песням, которая не представляла бы полнейшего разлада при совместном исполнении их народом.

Гармонизировать церковные мелодии не менее трудно.

Линейная церковная нотация, не допускающая никаких знаков, кроме определения высоты звуков и приблизительной продолжительности их, не в

* То есть епископа Амвросия, тогдашнего викария Московского, а впоследствии архиепископа Харьковского. — *Ред. МЭК.*

состоянии изобразить мелодию в точности. Для более подробной передачи необходимо допустить общеупотребительные музыкальные знаки, как, например, тактовые штрихи или стопные ударения, паузы, ферматы, апподжиатуры, легато, знаки динамические, не говоря уже о знаках для определения границ музыкальных предложений и периодов, о совершенно точной подписи слогов под нотами и проч. Всего этого в синодальных изданиях нет. Весьма часто является совершенно невозможным понять без этих указаний музыкальный смысл мелодий. Приходится для интерпретации их пускаться в догадки, вводить свои личные воззрения, изменять и лишь в подобном виде приступать к гармонизациям.

Линейные издания церковных напевов или переведены с крюков или записаны на слух. Едва ли основательно вполне доверять музыкальному образованию лиц, делавших впервые переводы с крюков и записывавших на слух, когда и в настоящее время записать вполне точно с голоса поющего как древние церковные, так и светские напевы не легко. К тому же и изданий довольно много, и трудно сказать, какое из них образцовое. Гармонизировать же мелодии обычного напева, например, издания Общества любителей церковного пения, будет трудом опять-таки едва ли целесообразным, так как обычный напев далеко не древнейший и не музыкальнейший. Издание это есть лишь отчет того, в каком положении находится современное церковное пение, и принято лишь за неимением лучшего, общепонятного для народа.

Оставив в стороне вопрос о достоинствах изданий в смысле точности передачи мелодий и допустив даже, что они безупречны, спрашивается: кому можно было бы поручить их гармонизировать? Гармонизировать может любой ученик консерватории. Но имеем ли мы, за весьма немногими исключениями, лиц, знающих законы звуков не по одним консерваторским учебникам гармонии? Найдутся ли у нас лица, знакомые как с современными изысканиями звуковых законов западных теоретиков, так и с историей древней музыки, знание которой необходимо для уразумения значения нашей церковной музыки? Имена ученых, могущих нам дать самые ценные указания, каковы Артур Эттинген, Гельмгольц, Геварт, Вестфаль, Пауль, Беллерман, Шпитта и многие другие, едва знакомы нам понаслышке. К стыду нашему, мы даже в столице не можем получить труды названных авторов ни в одном книжном магазине.

Следовательно, нам нужно прежде всего учиться. Но где и у кого?

За неимением лучшего критериума для оценки достоинств музыкальных произведений приходится руководствоваться взглядами, принятыми русскими консерваториями. Но необходимо иметь в виду, что все существующие учебники гармонии и строгого стиля, а также господствующие исторические сведения о гаммах далеко не достаточны для объяснения всех явлений, встречающихся в музыке народной и церковной.

Современная теория музыки не стоит еще на подобающей высоте, ее положения нельзя назвать научными. В настоящее время она представляет из себя лишь свод для получения разнообразных музыкальных сочетаний — не более. Важно то обстоятельство, что школьная музыкальная теория находится в разладе с новейшими исследованиями по истории музыки, по акустике и ритмике.

Подробное изложение всех заблуждений современной теории звуков отняло бы много времени. Теперь уместнее коснуться вопроса лишь в общих чертах.

Исторические сведения о гаммах, по сие время распространяемые в консерваториях, *не верны*. Гельмгольц, ученый авторитет которого едва ли кто из присутствующих станет оспаривать, говорит, что для науки было бы лучше, если бы о гаммах Глареана вовсе позабыли¹. Верно лишь, что древние гаммы составлялись из ступеней современной диатонической мажорной гаммы. Но анализ этих гамм, значение каждого звука, определение тоники, доминанты, субдоминанты, определение фонического значения гамм — неверны. Также неправильны и их названия. Последние исследования о древних гаммах, сделанные Вестфалем и отчасти Гевартом², музыкантами не приняты. Между тем верные сведения о древних ладах вполне гармонируют с акустическими исследованиями и с практикою народного пения. Их необходимо знать, без них непонятно звуковое значение церковных мелодий.

Другой исторический пробел касается знакомства с церковными крюками. Исследования, сделанные профессором Разумовским, далеко не точны. Занимаясь некоторое время в московских архивах и между прочим в Архиве Министерства иностранных дел, мне пришлось убедиться из старинных грамматик, служивших руководством для переводов с крюков на современные нотные знаки, что многие крюки пояснены неверно. В руководстве профессора Разумовского выпущено главное — это точное словесное описание звукового значения каждого крюка. Другая важная ошибка состоит в приурочении крюков к звукам определенной высоты, тогда как в сущности ими определялась не высота звука, а интервальное отношение и формы групп, составляемых из нескольких звуков. Все материалы по изучению этого интересного периода народного творчества в беспорядке разбросаны по разным учреждениям, в которых им и быть не подобает (например, в Архиве Министерства иностранных дел). О существовании грамматик крюкового письма мало известно, и до сих пор не приступали к добросовестному разбору этих сокровищ.

Несомненно, что церковное пение есть в сущности один из видов народного творчества. Знакомство со строем народной песни, без сомнения, пролет много света на церковную музыку. Между тем русские музыкальные учреждения ни шагу не сделали в вопросе исследования народной музыки.

Деятельность консерваторий вполне соответствует своему названию: они консервируют рутину и тщательно охраняют свои стены от вторжения идей, могущих направить музыку на научный путь. Доходит до того, что музыкальные учебники, не стесняясь, печатно заявляют, например, подобные истины. «Положим, — говорит один учебник, — что звук *до* дает одно колебание воздуха в секунду; тогда *до* октавой выше даст два колебания». Не знаю, чьи уши могут слышать два колебания воздуха в секунду. О действительных звуковых колебаниях, об отношениях звуков, об их акустических обращениях, об акустическом строе гамм возбуждать вопрос считается какою-то ересью. Возможно ли иметь здравое суждение о ладах и их гармонизации, не уяснив себе самых элементарных положений о звуке? Западные музыканты, выработав богатую музыкальную литературу, могли еще с пренебрежением относиться к исследованиям акустики и ритмики, но все-таки в последнее время заметны попытки примириться с научными принципами. На нас, русских, выпадает счастливая доля вполне помирить научные доводы с музыкальною практикою. Мы имеем поле примирения, которого нет уже более ни у одного цивилизованного народа; это поле — русское народное творчество. В русской народной песне кроется правильное применение законов ритма и акустики. Неиспорченный слух крестьянина умеет пользоваться звуковыми сочетаниями; он одинаково искусно владеет всеми акустическими ладами, как и всевозможными видами ритма.

Несмотря на кажущееся разнообразие музыкальных форм в современных сочинениях, можно положительно утверждать, что музыканты еще далеко не дошли до того разнообразия основных положений, до которых дошел народ. Укажите мне на композитора, который одинаково свободно владел бы всеми ладами, находящимися в общем употреблении у народа. Кто из композиторов представит разнообразие ритмических форм, какое встречается у народа? Изучение и усвоение всех разнообразных звуковых и ритмических оборотов, без сомнения, могло бы послужить к развитию русских талантов. Это та благотворная сфера, в которой может жить эстетическое чувство и в сравнении с которой так называемый *строгий стиль* должен быть назван по справедливости *мертвым стилем*.

Мы, русские, и по сие время хотим жить чужим умом. Пользуясь знаниями иностранцев, мы не допускаем мысли, что для разработки народной музыки недостаточно одной музыкальной рутины, что необходимо тщательное знакомство со всеми малейшими подробностями, представляемыми народным творчеством. Нельзя рассчитывать на дальнейшее развитие русской музыки, не изучив русской народной музыки. Между тем большинство музыкантов ее знать не желают.

Итак, приходится начать: 1) со звуков, призвуков, отношений, 2) гамм, 3) кадансов, 4) голосоведения, 5) ритмики, а затем перейти к 6) изучению народных мелодий и 7) наконец — к изучению крюков. Основательное зна-

ние древних гамм (конечно, не в том виде, как они изложены в наших учебниках), знание законов их гармонизации, знание применения законов ритмики, до сих пор музыкантами с теоретической точки зрения не изучаемой, — вот та серьезная, истинно научная подготовка, после которой можно сознательно приступить к разработке нашей древненародной, в том числе и церковной музыки, именно — к гармонизации церковных мелодий. В противном случае мы по-прежнему будем блуждать впотьмах.

Коснемся теперь третьего вопроса, на мой взгляд, самого важного — вопроса о восстановлении древнего церковного пения.

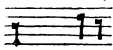
Посмотрим, что в последнее время сделано в этом направлении и что следовало бы сделать?

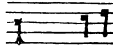
Шестнадцать лет тому назад учреждена при Московской консерватории кафедра истории церковного пения. Принесла ли она благотворные результаты в вопросе о восстановлении древнего церковного пения? По-видимому, дело остается в том же положении, в котором оно находилось до учреждения кафедры.

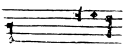
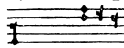
Однако что же возможно сделать, чтобы подвинуть вперед этот вопрос?

Прежде всего надлежало бы собрать материалы для исследования древнего церковного пения. Для чего необходимо, во-первых, ходатайствовать о составлении библиотеки семиографических рукописей. В настоящее время все драгоценные памятники древнего пения разбросаны в различных учреждениях, как то: в музеях, архивах, монастырях, семинариях и проч. Все это следовало бы собрать по возможности воедино. Настоящее место такой библиотеки в строящемся Историческом музее в Москве, так как древнее церковное пение играло несомненно выдающуюся роль в истории России. К этой библиотеке необходимо присоединить все грамматики, объясняющие значение семиографических знаков, материалы и источники, относящиеся к истории церковного пения, равно и все сочинения позднейшего времени, касающиеся исследования этого вопроса, как нашей, так и иностранной литературы. Всему этому должны быть составлены подробные каталоги.

Имея под руками подобный материал, можно над ним и поработать.

Следует выбрать и издать лучшую азбуку крюков для перевода их на линейные знаки со всеми словесными указаниями, каковые имеются, например, в рукописи, хранящейся в Архиве Министерства иностранных дел за № 455/923, где значение всех крюков объясняется и словами. Там, например, говорится: «Стопица с очком, сложитие, чашка поются по два согласия сверху вниз: мерю за крюк», то есть 

между тем у о. Разумовского в его книге «Церковное пение в России» на стр. 269 значится , то есть наоборот, что вводит изучающего в заблуждение. Или другой пример: «Статию закрытую подержав тряхнуть. Где прилучится на конце строки, тогда

она тянется». А также «единого голосом дрогнуть дважды»; тут же приведен пример , а у о. Разумовского на стр. 272 значится  — совсем не то и т. п.* Все эти объяснения необходимы.

Помимо всего этого нужно уметь петь по крюкам так, как, например, поет священник Тихвинской единоверческой церкви Ярославской губернии и уезда, села Великого о. Михаил Щетнев. Таких лиц следовало бы приглашать для обучения пению по крюкам.

Само собою разумеется, что речь идет здесь не о необходимости снова вернуться к искусству петь по крюкам, но следует теперь же воспользоваться умением таких лиц, как о. Щетнев, для перевода древнейших и лучших памятников на современные нотные знаки. Насколько я мог убедиться, мелодии, петье прямо с крюков, значительно разнятся от тех же мелодий, записанных современными церковными нотами. Разница особенно заметна, когда по последним возьмется петь лицо, не знакомое с церковным пением. Все характерные оттенки и подробности исчезают, между тем в них-то и заключаются особенности семиографического письма и музыкальная сторона мелодий.

Высокое эстетическое значение крюковых мелодий для музыки вообще не подлежит сомнению; с этим согласится всякий, хоть раз прослушавший пение прямо с крюков. Мелодии эти часто напоминают нам приемы западных композиторов времен до И. С. Баха. Мне скажут, что с крюковых рукописей переводы уже сделаны. Прекрасно, но весь вопрос в том, *как* они сделаны и действительно ли переведены лучшие памятники? Наконец, не гигантского труда и затрат стоит сделать опыт точной и подробной передачи крюковых рукописей.

Разработкой мелодий, таким образом полученных, действительно стоило бы заняться. Поручив гармонизацию этих мелодий людям действительно знакомым как с музыкальным творчеством русского народа, так и с правильными знаниями законов гармонии и ритма, мы можем прийти к благоприятным результатам. Дело это пока не под силу одному лицу и требует коллективного труда, организация же его едва ли представит серьезные препятствия.

Аналогические трудности представляла гармонизация народных песен, однако разрешение этой задачи приходит к концу. И в этом случае исследование началось не с песен уже напечатанных, а прямо с источника — с голоса народа.

Предположив, что мы даже не придем к полному разрешению задачи, идя по пути выше изложенному, мы все-таки окажем службу науке, которой обязаны служить.

* Цитаты о статии закрытой и далее, вероятно, взяты автором из другого источника; в упомянутой выше рукописи Архива, по нашим справкам, подобного места не находится. — *Ред. МЭЖ.*

Комментарии

Записка Ю. Н. Мельгунова, напечатанная в I томе Трудов Московской этнографической комиссии (М., 1906, с. 402—407), является первым опытом публикации материалов его наследия, за которым последовала публикация «Учебника музыкальной ритмики» в III томе Трудов (М., 1907). Надо полагать, что, подобно «Учебнику», Записка была подготовлена к печати П. Д. Самариным, разбиравшим архив Мельгунова.

Юлий Николаевич Мельгунов, получивший солидное общее и музыкальное образование (в том числе в Московской консерватории) и некоторое время выступавший как пианист, вошел в историю русской музыки главным образом как собиратель и исследователь русской народной песни. Два выпуска его сборника «Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные» (М., 1879—1885) явились первым опытом записи многоголосной фактуры русской крестьянской песни (многоголосие в этом сборнике воспроизводилось в виде свода вариантов одного напева). Живя в Москве, Мельгунов сблизился с немецким ученым Р. Вестфалем, который некоторое время работал в России, и стал адептом его теории музыкального ритма; это оказало влияние на направленность научных интересов Мельгунова.

Как уже говорилось во вступлении, Мельгунов был очень активным членом ОЛЦП в первые годы его существования и внес большой вклад в запись обычного напева Московской епархии. Публикуемая Записка, наряду с архаичными рассуждениями, ставящими изучение акустических закономерностей, ладов, азбук впереди творческой практики, содержит ряд ценных мыслей. Среди них выделяется поразительное предчувствие: Мельгунов предлагает сосредоточить собранные древнепевческие рукописи в строившемся тогда Историческом музее — и ныне волею судьбы именно там хранится огромная рукописная библиотека Синодального училища. Опыт фольклориста позволил Мельгунову четко сформулировать мысль о глубоком различии в звучании крюковых напевов, исполняемых с крюков и исполняемых с переводов на пятилинейную нотацию. Мельгунов также вполне осознает непригодность современной нотации для записи распевов с голоса знатоков и ставит вопрос об опытах ее совершенствования. Упомянутый в его Записке единоверческий священник Михаил Щетнев много сотрудничал с членами ОЛЦП при записи напева Московской епархии (в частности, с В. Ф. Комаровым и В. Н. Кашперовым), а впоследствии и с С. В. Смоленским при создании им библиотеки древнепевческих рукописей при Синодальном училище.

1. Имеется в виду швейцарский теоретик XVI века Глареан, автор трактата «Додекахордон» — исследования о средневековых церковных ладах (установил существование 12-ти диатонических ладов вместо восьми, о которых идет речь в средневековой теории).

В эпоху Мельгунова в России большой популярностью пользовались труды немецкого ученого-физика Германа Гельмгольца, автора книги об основах акустики в связи с музыкальной эстетикой — в русском переводе «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (СПб., 1875).

2. Франсуа Огюст Геварт — крупнейший бельгийский ученый, среди прочего — автор исторических исследований по музыкальной культуре античности и Средневековья. Что касается немецкого филолога Рудольфа Вестфаля, то он разрабатывал теорию ритма и метра в поэзии и музыке разных народов, особенно пристально занимаясь проблематикой древнегреческой музыки. Влияние его идей ощутимо как в упомянутом выше «Учебнике музыкальной ритмики» Мельгунова, так и в работах товарищей Мельгунова по Обществу любителей церковного пения — В. Ф. Комарова и П. Д. Самарина, которые тоже уделяли особое внимание проблемам ритма и метра в русском церковном пении.

С. И. Танеев

Отзыв о сочинениях, представленных на премию ОЛЦП в 1885 году

1

№ 5, 9, 10, 11, 13, 14, 16 могут быть соединены в одну группу. Они сходны между собою в том, что главная мелодия в них удваивается терциями или секстами, к которым приписаны один или два добавочных голоса. Этот способ переложения есть чисто механический, и сочинения, написанные таким образом, не могут заслуживать премии.

2

Из остальных номеров могут быть выделены в одну группу № 2, 3, 4, 6, 12 и 14. В этих номерах древняя мелодия сопровождается гармонией, принадлежащей современной тональной системе, резко разграничивающей мажорное и минорное наклонение. Постоянное употребление доминантаккорда в качестве модулирующего аккорда, повышение вводного тона в миноре и т. п. делают эту гармонию совершенно непригодною церковным мелодиям, имеющим более сходства со старыми церковными ладами, чем с современною гармоническою системою. Это противоречие гармонии с сопровождаемою ею мелодией ведет к искажению самой мелодии, в которую часто приходится вписывать не находящиеся в ней знаки повышения, для того чтобы втиснуть ее в несвойственные ей рамки современной гармонии.

Этот способ гармонизации очень распространен. Большинство исполняемых в церквях переложений имеют подобную гармонизацию. Тем не менее, ввиду вышеуказанных соображений за относящиеся к этой группе сочинения нельзя выдавать премии.

3

Остальные номера, не входящие ни в одну из предшествующих групп, суть: 1, 7, 8 и 15.

Номер 1, несомненно, лучший из всех: данная мелодия сопровождается простою и строгою гармонией, чуждою хроматизма современной музыки и

соответствующую характеру церковной мелодии. Отступления от общепринятых правил гармонии (например, параллельные примы и октавы) не могут быть поставлены в упрек автору. Сделанные, по-видимому, с намерением, они сообщают сочинению своеобразный оттенок. Сопровождающие голоса, за немногими исключениями, имеют плавные и легко исполняемые мелодии.

Этот номер заслуживает премии.

Номер 7 единственный из представленных номеров, написанный на два голоса.

Приписанная мелодия, взятая сама по себе, вполне удовлетворительна; она напоминает собою церковные мелодии и легко исполняется голосом. Соединение же этой мелодии с данной мелодией нельзя признать вполне удачным. Автор часто прибегает к параллельным примам, между тем как двухголосный склад и без того представляет собою недостаточно полное гармоническое соединение. Также встречается неприготовленная кварта. В некоторых местах употребление уменьшенной квинты вызвано как бы влиянием современной гармонии, чего в подобных работах быть не должно. Вообще, следует признать, что автор не вполне владеет контрапунктической техникой, необходимою при подобном соединении мелодий. Нельзя, однако, не одобрить попытку автора написать двухголосное переложение. Двухголосные переложения могут иметь большое практическое применение. Перекрещивание голосов, допускаемое автором, очень удобно в том отношении, что не стесняет свободу движения мелодий. Этот номер не заслуживает премии.

Номер 8. Местами недурная гармония, хотя в общем это переложение мало удовлетворительно и показывает в авторе недостаточно развитую гармоническую технику. Этот номер не заслуживает премии.

Номер 15. Уступая в музыкальном отношении номеру 1, должен быть поставлен непосредственно после него. Автор владеет музыкальною техникой. Гармония его правильна. К недостаткам следует отнести несовершенство в ритмическом отношении, например, связывание лигою целой ноты с четвертью. Самый же крупный недостаток заключается в том, что голоса часто исполняют гармоническую фигурацию, очень употребительную в музыке инструментальной, но мало пригодную для пения.

На основании указанных соображений сочинение это премии не заслуживает. Было бы желательно, чтобы автор написал переложение, свободное от указанных недостатков.

Комментарии

Отзыв, составленный и прочитанный С. И. Танеевым как представителем комиссии по присуждению премий ОЛЦП, был опубликован в специальном «Отчете Совета

ОЛЦП о присуждении премий за лучшее переложение знаменного роспева в 1885 году», напечатанном как приложение к газете «Московские ведомости» за этот год.

В комиссию вошли, кроме членов Совета, профессора консерватории С. И. Танеев, А. С. Аренский, Н. А. Губерт, Н. Д. Кашкин, П. И. Чайковский — на них лежала обязанность музыкальной оценки присланных шестнадцати номеров переложений, в то время как другие члены комиссии должны были обсудить пригодность данного материала для церковного употребления.

Итоговое заседание комиссии состоялось в зале Московской консерватории 7 мая 1885 года, где Танеев и огласил публикуемый текст. Далее, как сказано в Отчете, последние четыре номера переложений, то есть выделенные в Отзыве № 1 (под девизом «Диатоника, подлинность мелодии, обычай»), № 7 (под девизом «Пойте разумно»), № 8 (под девизом «Тысяча лет пред очима Твоима, Господи, яко день вчерашний»), № 15 (17-я кафизма под нотным девизом), «были пропеты капеллой Хорового общества под управлением В. С. Орлова, а предварительно для сравнения в один голос одним из членов комиссии. Непосредственное музыкальное впечатление от исполнения означенных переложений вполне согласовалось с прочитанным отзывом профессоров консерватории». Поскольку под выделенным в Отзыве № 1 фигурировали две работы — воскресные ирмосы 4-го гласа и догматик 1-го гласа, то решено было премировать ирмосы как лучшие. Автором работы оказался П. Р. Вейхенталь из Петербурга, который и получил премию в 50 рублей. Впоследствии ирмосы Вейхенталья были опубликованы в «Опытах...» ОЛЦП, исполнялись на певческих собраниях и вошли в репертуар Синодального хора. Дальнейшая судьба этого автора или другие его произведения нам неизвестны.

Поскольку в приложенном к нотам письме Вейхенталь просил сделать ему указания на недостатки его труда, то на следующем заседании Совета В. Ф. Комаров сформулировал их следующим образом (отзыв опубликован в том же «Отчете»):

1. Вариант основной мелодии для переложений взят автором не из синодальных изданий, а из неизвестной и, по всей вероятности, очень молодой рукописи, ибо такого, например, оборота, какой находится над словом «прозябшую», нельзя встретить ни в одной крюковой рукописи. Есть и другие обороты, уступающие изложению синодальных изданий. Есть также стремление автора усилению соблюсти грамматическое ударение, выразившееся в перенесении нот с одного слога на другой соседний; это не всегда согласно с древним способом распределения музыкальных фраз по слогам. Певцы, воспитанные на древних церковных мелодиях, только по одному этому могут признать не подлинными те варианты, где встречаются подобные перемещения.
2. В двух сопровождающих голосах, басы и втором теноре, не выдержана церковная гамма: одна и та же нота *сi* находится в них то с бемолем, то с бекаром и таким образом представляет своего рода хроматизм. Точно так же нижние *fa* в басу по смыслу церковной гаммы должны быть с диезом: от этого между прочим в мелодическом движении этих двух голосов по местам является явный или скрытый хроматизм.
3. В переложениях автора сделаны два отступления от потуловских приемов: допущены проходящие ноты и септаккорды, то и другое к лучшему, особенно

первое, но еще остался недостаток потуловских переложений: тяжелые ходы в басу, которые не дают возможности исполнять переложения в том движении, в каком по преданию поются древние мелодии унисоном. А от этого замедления часто теряется их музыкальный ритмический смысл и выразительность текста.

4. Мелодии сопровождающих голосов, взятые сами по себе, недостаточно напоминают древние русские мелодии: они ближе к мелодиям старой западной церковной музыки. В особенности не согласен с русскими мелодиями интервал на октаву, часто встречающийся в ходе второго баса, а также на квинту вниз. Вообще все переложение имеет характер западной церковной музыки хорошего стиля, но в русско-церковном смысле заставляет желать лучшего.

Как видим, критерии, которыми руководствовался Комаров, довольно заметно отличаются от критериев представителей консерватории: соображения Комарова в большей степени обращены к певческой практике, к традиции.

Неслучаен тот факт, что составителем консерваторского «Отзыва» стал Сергей Иванович Танеев. Его концепция по поводу будущего русской церковной музыки — «контрапунктическая», «ларошевская» по духу — сформировалась к началу 1880-х годов и была, в частности, изложена им в известном письме к Чайковскому от 10 августа 1881 года. В это же время появилось и большинство собственных танеевских переложений традиционных роспевов (в их числе неоконченная всенощная и неоконченный же цикл причастных стихов). Как отмечает Н. Ю. Плотникова в подготовленном ею издании этих переложений (М., 1999), Танеев исключительно точно воспроизводит напевы по книгам синодального издания, скрупулезно придерживается диатоники и консонирующих аккордов, а наряду с этим использует имитации и сложный контрапункт, «выводя» из роспева всю многоголосную ткань. Подобный «мотетный» стиль (примерно такой же, что и в первых духовно-музыкальных опытах Римского-Корсакова, относящихся к тем же годам) воспринимается ныне как одно из связующих звеньев между «потуловским» стилем (консонантная гармония без полифонических элементов) и первыми опытами Нового направления.

Танеев и далее работал в ОЛЦП: в частности, как отмечалось во вступительной статье к разделу, в 1900-х годах снова рецензировал произведения, присланные на конкурсы Общества. Его переложения исполнялись в собраниях Общества, в том числе в программе собрания во время коронационных торжеств в 1883 году (см. вступительную статью). Переложения Танеева пел и Синодальный хор (в 1890—1893 годах; см. раздел «Концертная деятельность» во втором томе серии), но, несмотря на многократные просьбы С. В. Смоленского, новых духовных произведений специально для этого хора он не создал.

ВАСИЛИЙ ФЕДОРОВИЧ КОМАРОВ

Вступительная статья

Василий Федорович Комаров (1838—1901) был сыном протоиерея Мироносицкой церкви в Серпухове. Он окончил Донское духовное училище, затем Московскую семинарию и Московскую духовную академию, откуда вышел в 1862 году со степенью кандидата богословия. Некоторое время он преподавал математику и физику в Симбирской семинарии, а с 1864 года — те же предметы в Казанской семинарии, причем одновременно слушал курсы математических и естественных наук в местном университете (то есть, возможно, был однокашником С. В. Смоленского, закончившего юридический факультет Казанского университета в 1872 году). С 1869 года и до конца своих дней Комаров являлся преподавателем математики в Московской духовной семинарии.

Любовь к церковному пению прошла через всю жизнь Василия Федоровича: он пел на клиросе в детстве, в академии регентовал студенческим хором. В 1875-м вышла в свет первая его работа — «Практическая школа хорового пения» (второе, пересмотренное издание — в 1895-м).

В начале 1880-х Комаров стал одним из членов-учредителей московского Общества любителей церковного пения и сразу же — одним из самых активных его сотрудников. Прежде всего, Комаров принял участие в записи песнопений обычного напева Московской епархии с голоса опытных певцов (вошел в состав комиссии, которая проверяла вместе со знающими московскими псаломщиками запись, сделанную в 1881 году Ю. Н. Мельгуновым); затем, в середине 1880-х, изложил заново литургийные московские напевы — впоследствии именно запись Комарова легла в основу издания этой, четвертой, части Круга, выпущенной ОЛЦП в 1915 году (он же готовил дополненное второе издание первой части — Всенощной). Вместе с В. Н. Кашперовым и Ю. Н. Мельгуновым он записывал с голоса сакеллария Успенского собора П. И. Виноградова напев собора, также изданный ОЛЦП. Василий Федорович занимался конкурсами по гармонизации церковных мелодий, которые проводило Общество, и, по-видимому, именно его перу принадлежит вступление к единственному опубликованному выпуску «Опытов

переложений древних церковных напевов» (его отзыв о сочинениях, присланных на первый конкурс переложений ОЛЦП, см. выше). Несколько обработок Комарова напечатано в «Опытах», и они, безусловно, выделяются среди остальных своей, употребляя любимое выражение Василия Федоровича, «художественностью»: пока другие авторы остаются в пределах «строгого стиля», Комаров уже по сути мыслит в категориях Нового направления. Можно вполне согласиться с характеристикой его устремлений, данной П. Д. Самариним: «Главное, к чему стремился В. Ф. Комаров, заключалось в том, чтобы гармония переложений была согласна с гармонией русских народных напевов и чтобы сопровождающим голосам давалось движение в духе церковных и народных мелодий» (см. ниже в этом разделе).

Публикациями в «Опытах» и несколькими отдельными изданиями творческое наследие Комарова не исчерпывается: Василий Федорович, по указанию Самарина, сделал множество обработок для мужского любительского хора ОЛЦП, который в 1880—1890-х годах постоянно выступал в певческих собраниях Общества вместе с профессиональными хорами; не все из этих работ сохранились.

Кроме этого, Комаров, вместе с Н. М. Соколовым, руководил певческой школой ОЛЦП в те периоды, когда Общество изыскивало средства для ее содержания: в 1886—1889 и 1891—1894 годах. Василий Федорович принял участие в разработке положений о школе и занимался в ней младшим отделением, то есть учениками, не имевшими музыкальной подготовки, стремясь создать из них настоящий «народный церковный хор». В школе, конечно, изучалась нотная грамота, но песнопения усваивались прежде всего со слуха и немедленно «вводились в контекст»: все выученное младшее отделение пело в воскресные и праздничные дни за литургией в церкви Космы и Дамиана в Шубине. «Московские церковные ведомости» писали:

Любители, по преимуществу из низшего сословия, являлись в храм от 26-ти, иногда и до 40 человек. По окончании литургии они каждый раз собирались в недалеко находящемся Высокопетровском монастыре, где у них происходили от одного до двух часов упражнения в изучении различных простых древних церковных напевов под руководством знатока, их любимого учителя. Спевки производились и в другие дни недели. (...) Певцы нередко пели задостойники, различные тропари, стихиры и догматики вместо причастного стиха — или на гласы, или по нотным обиходам издания этого же Общества. Примечательно здесь то, что самые певцы в большинстве люди простого звания и разнообразных лет, некоторым быть может даже и под 50—60 (Московские церковные ведомости, 1890, № 43).

По воспоминаниям Самарина, «пение этого отделения... было еще серо, неумело, но некоторые песнопения в его исполнении производили очень хорошее впечатление строгостью настроения, ритмичностью исполнения и часто своеобразной гармонией. Пение этого хора переносило в дальний монастырь со строгим, твердо хранимым, по преданию, старинным пением»

(см. ниже в данном разделе). После ликвидации школы ОЛЦП, в 1896—1898, Комаров со своими учениками из церковно-приходских школ пел службы в Спасо-Песковской церкви.

В 1898 году (в период, когда ОЛЦП находилось в глубоком упадке и деятельности не проявляло) Комаров стал, по приглашению А. А. Ширинского-Шихматова, членом Наблюдательного совета при Синодальном училище (за эту деятельность он в мае 1901-го был удостоен высочайшего подарка — перстня с изумрудами и бриллиантами). По воспоминаниям Смоленского, Василий Федорович в тогдашнем Совете, исполнявшем (или долженствовавшем исполнять) цензурные функции, отвечал за «педагогические сочинения» (из текста Смоленского мы узнаем и юмористическое прозвище Комарова — «Же дур», в подражание неграмотным певчим и регентам, именно так произносившим латинское название соль мажора).

Как уже говорилось, композиторская деятельность Комарова в основном была связана с гармонизациями роспевов. Так, в 1898 году вышли в свет его «Неизменяемые песнопения Литургии» (воскресные тропари, прокимны и стихиры восьми гласов), в 1896-м — «Молебн пред ученьем» и «Молебн благодарственный после ученья» для детского хора; затем «Воскресные песнопения из Октоиха», «Великое славословие», ирмосы на Воздвижение, подобны на Преображение*. Все это исполнялось Комаровым с разными любительскими хорами, где он регентовал. В частности, он был лектором на всероссийских курсах для учителей церковно-приходских школ — в результате появился его труд «Пение в начальной русской школе»; в течение трех лет вел летние курсы для учителей Богородского земства; руководил также хором учеников московских церковно-приходских школ — по указанию некролога, именно с этим хором комаровские песнопения Литургии трижды, 11 мая 1899, 1900 и 1901 годов, исполнялись в Храме Христа Спасителя.

Произведения Комарова входили также в репертуар Синодального хора. Например, Смоленский в Воспоминаниях дает хороший отзыв о стихирах на Воздвижение знаменного роспева на два голоса, исполненных под управлением В. С. Орлова в концерте 3 ноября 1902 года; гармонизации Комарова звучали и на клиросе. Наиболее часто в концертах Синодального хора Комаров исполнялся в период с 1897 по 1902-й: представлены стихиры на

* В речи памяти Комарова, прочитанной А. А. Ширинским-Шихматовым на заседании Наблюдательного совета, приводится перечень работ покойного, в том числе, кроме вышеупомянутых: «Господи, спаси благочестивыя» и «Трисвятное» на Литургии древнего напева; вариант Херувимской Азеева для смешанного хора; стихира 6-го гласа знаменного роспева «Днесь происходит Крест Господень», переложение для 2-х голосов; «Благослови, душе моя, Господа»; задостойник на Преображение для смешанного хора; тропарь на Крещение обычного роспева для смешанного хора; Многолетие; «О Тебе радуется»; «Кресту Твоему»; «О преславнаго чудесе»; «Тебе Бога хвалим» (см. в разделе «Архивные документы» во втором томе серии).

Преображение и на Воздвижение, Великое славословие (на напев, «записанный с голоса сельского дьячка»), «Хвалите имя» обиходное, «Благослови, душе моя, Господа», фрагменты из Литургии.

Литературные работы Комарова немногочисленны. В их числе, кроме названных выше — статья «Две публичные лекции о древнем церковном пении», освещающая лекции Ю. К. Арнольда в Московской духовной семинарии («Православное обозрение», 1873, январь и март; см. также комментарий к воспоминаниям Ю. К. Арнольда в первой части тома), рецензия на концерт Синодального хора памяти А. Ф. Львова (1895; включена во второй том серии) и публикуемая работа, вышедшая в свет как приложение к журналу «Церковные ведомости» за 1890 год и одновременно отдельным оттиском. Она связана с обсуждением на страницах этого издания проблем преподавания пения в духовных учебных заведениях, но, конечно, выходит далеко за пределы данной темы. В некрологе упоминается также работа «Опыт руководства к церковному чтению», над которой Комаров трудился в последний год своей жизни, но ее судьба неизвестна. Что касается «Практической школы хорового пения», то она представляет собой сборник упражнений для детского хора в форме легких канонов. Гораздо обширнее и интереснее работа «Пение в начальной русской школе. Методические указания», выпущенная издательством Троице-Сергиевой лавры в 1898 году и обобщившая многолетний исследовательский и регентский опыт автора, — но не в теоретическом, как в «Средствах...», а в приближенном к практике виде (работа была рекомендована Учебным комитетом Св. Синода в качестве пособия по пению для духовных семинарий и училищ, а также церковно-приходских школ). Особенно развит здесь раздел о ритмической конструкции гласовых строк и принципах пения на глас и на подобен, до сих пор сохраняющий всю свою практическую ценность.

Василий Федорович Комаров скоропостижно скончался 3 ноября 1901 года, на 63-м году жизни. Первую панихиду на его квартире отслужил преосвященный Трифон при пении Синодального хора, на следующих панихидах пели семинаристы и члены ОЛЦП; на отпевании в семинарской церкви служил митрополит Московский Владимир и снова пел Синодальный хор. Ректор семинарии архимандрит Анастасий в своей речи подчеркнул, что Василий Федорович был особенно любим сотрудниками и студентами как человек исключительно цельный, увлеченный своим делом, с детски чистым сердцем и ясным умом. В речи памяти Комарова, произнесенной А. А. Ширинским-Шихматовым на заседании Наблюдательного совета, говорилось, что «почивший страстно был предан делу церковного пения и посвящал ему все досуги, которые оставались от исполнения им служебных обязанностей; он обыкновенно первый откликался на всякое начинание, клонившееся к улучшению любимого им дела; он был ревностным участником в обществах и кружках, которые ставили себе задачей попечение об

улучшении церковного пения и прочего». Кроме пения Василий Федорович увлекался философией и новыми методами преподавания математики.

Обсуждение проблем церковного пения в журнале «Церковные ведомости» в 1890 году было открыто публикацией в приложении к № 2 материала за подписью М. Б. «О причинах упадка успехов по церковному пению в духовных семинариях и училищах». В 1880-х годах, с началом нового царствования, когда в области церковного пения был проведен ряд важных мероприятий (например, смена руководства Капеллой и Синодальным хором), было обращено также особое внимание на постановку предмета «церковное пение» в духовных школах: в частности, была составлена новая программа, предусматривающая изучение традиционных роспевов, введение этого предмета как общеобязательного в семинариях, увеличение отводящихся на него часов в училищах (о новой программе, составленной С. И. Миропольским и опубликованной в 1884 году, см. в следующем разделе обзор протоиерея А. Н. Иванова и комментарии к нему).

Предполагаемые нововведения в преподавании церковного пения вызвали немало протестов среди педагогов и учащихся. Выяснилось, что отсутствуют учителя, способные реализовать новую программу: в подавляющем большинстве случаев в духовных заведениях преподавали окончившие карьеру певчие или регенты, весь опыт которых был связан отнюдь не с древними роспевами, а с «партесным» пением; кроме того, изучение древнего пения вступало в противоречие с конкретной практикой училищных и семинарских хоров и отдельных учащихся, которые, принимая участие в службах кафедральных соборов и городских церквей, воспитывались на совсем другом репертуаре. Результатом являлась ситуация, описанная на страницах «Церковного вестника» священником Павлом Алфеевым из Рязани: воспитанники духовных школ при поступлении на должность не могли сами пропеть должным образом службы и оказывались в полной зависимости от уставщика, регента и певчих. Как отмечает другой участник дискуссии на страницах «Церковных ведомостей» (за подписью Д. С. — Дмитрий Соловьев), наихудшим образом обстояло дело с духовными лицами, получившими высшее образование («академиками»): те не только не знали традиционного пения, но даже не знали традиции литургического чтения и практиковали так называемое «разговорное чтение» (автор остроумно называет их «священниками-декламаторами»). Для борьбы с подобным явлением предлагалось: посылать учащихся духовных школ на практику в лавры и монастыри, где сохранялась древняя певческая традиция; вести последовательную борьбу со вкусами духовенства, привязанного к «партесному пению»; особое внимание уделять унисонному пению, и в частности пению по крюкам; знакомить учащихся с новыми исследованиями и изданиями по церковному пению — в частности, упоминались гармонизации Н. М. Потулова,

Д. Н. Соловьева (Петербургское Братство во имя Пресвятой Богородицы), Г. Ф. Львовского, А. А. Архангельского, Всенощное бдение древних напевов издания Капеллы, а также исследования Д. В. Разумовского, И. И. Вознесенского, С. В. Смоленского. Как источники педагогических кадров назывались Московская консерватория, Придворная капелла и ее регентские курсы, Синодальное училище...

Именно этот круг идей послужил поводом для полемики, развернутой В. Ф. Комаровым в публикуемой работе*.

Однако она вовсе не ограничена педагогическими проблемами: «Средства...» затрагивают множество тем, от медиевистики до злободневной современности. Работа Комарова поразительна чуткостью, с которой автор обнаруживает «слабые места» разных теорий, и глубиной органического знания предмета. Даже в сравнении с более поздними трудами «корифеев» церковно-певческого дела — С. В. Смоленского, А. В. Преображенского, Н. И. Компанейского и других, забытые «Средства...» Комарова ничуть не теряют в актуальности проблематики и оригинальности подхода к ней. Неновая, восходящая ко временам Глинки и Одоевского, идея родства народной песни и церковного пения получает здесь самобытное и аргументированное раскрытие, исходящее из весьма широкого, универсального и, что особенно важно, вполне практического осмысления всех родов русского церковного пения в его живом звучании. И народную песню, и церковное песнотворчество Комаров воспринимает как развитые и самодостаточные системы, нуждающиеся в изучении и охране, но отнюдь не в усовершенствовании «извне». Ранее Кастальского он пытается уловить закономерности «народно-русской музыкальной системы» (прежде всего в сфере ритма, но не только) и с восхищением говорит не о «техническом устройстве» и историческом значении монодии, а о ее художественных закономерностях. В отличие от большинства авторов чуть более поздней эпохи, которые много внимания уделяют «композиторскому» духовному творчеству и вопросам «церковного стиля», Комаров иначе подходит к этой теме: в его концепции идеальный церковный стиль уже существует — это народное духовное пение, если понимать под ним пение не только крестьян, но и знатоков из духовенства, старообрядчества, единоверчества, вообще русских людей, являющихся прирожденными носителями традиции. Здесь Комаров, конечно, сближается со

* Сама работа Комарова, по-видимому, не вызвала сколько-нибудь заметного резонанса. Нам известна только одна рецензия на нее, появившаяся в «Московских ведомостях» (1890, № 320) и принадлежащая перу А. П. Григорова: в целом он весьма одобряет «Средства...», но в основном говорит не по сути дела, а высказывает свои обычные обиды на образованных музыкантов и при этом делит любящих церковное пение на два вида: людей, «полностью знакомых с разными видами церковного пения», и людей, которые «носят в себе глубокое чувство, которое, как вдохновение, открывает им самые тонкие изгибы и мысли и сознания». Себя Григоров, конечно, относит ко второй категории.

своими товарищами по ОЛЦП Ю. Н. Мельгуновым, П. Д. Самариним, а также с С. А. Рачинским, С. В. Смоленским, Н. И. Компанейским и другими. Характерно выдвижение на первый план *принципа художественности*, восприятие духовного пения прежде всего как высокого и утонченного искусства, — в чем Комаров, отвергавший категорически в отношении древних роспевов «строгий стиль» и западный контрапункт, сходится, тем не менее, со своим антиподом — Германом Ларошем (говорившим уже в начале XX века, что древние роспевы — это единственная абсолютная ценность в русской духовной музыке, — см. публикацию его статьи в третьей части тома) и, даже в еще большей степени, с С. А. Рачинским (см. его статью в следующем разделе).

Практический подход и живой слуховой опыт позволили Комарову дать целый ряд тонких, иногда уникальных, наблюдений: к таковым относятся прежде всего соображения о темпе исполнения песнопений разных жанров, о художественных преимуществах песнопений с хомовым текстом, о способах воспитания церковных певцов. Не может не обратить на себя внимания достаточно жесткая критика Комаровым образования русских музыкантов в консерваториях и менее жесткое, но ощутимо критическое отношение его к Синодальному училищу. Что касается консерватории, то подобное отношение к ней было свойственно членам ОЛЦП (см., например, публикуемую в этом разделе статью Ю. Н. Мельгунова), да и не только им (см. статью на эту тему Н. И. Компанейского в части «Новое направление»), и при всем уважении к педагогической деятельности Д. В. Разумовского было ясно, что, несомненно полезная, она имела несколько отвлеченный характер и не приносила тех огромных результатов, какие ожидалась при учреждении первой в России консерваторской кафедры церковного пения. Некоторое противостояние с Синодальным училищем было обусловлено разностью в задачах училища и ОЛЦП: одно культивировало в первую очередь «высший слой» церковного искусства, другое обращалось ко всенародному его бытованию. Очевидно, что это противостояние разрешило время: и Комаров, и Самарин вошли в Наблюдательный совет училища и успешно там сотрудничали. В отличие от некоторых членов ОЛЦП (например, от епископа Александра, для которого слово «консерватория» было бранным и у которого Синодальное училище не вызывало никаких симпатий), такие люди, как Мельгунов и Комаров, вовсе не были ретроgrадами: они любили науку и стремились к точному знанию, их размышления о судьбах церковного пения имели в основе не невежество, а особую логику — логику деятелей, идущих не «от письма», а «от звучания».

В. Ф. Комаров

Средства к улучшению церковного пения

В деле ритма судьей должен быть слух.

Лонгин

1

Нужно ли говорить об улучшении церковного пения, когда тысячи, а может быть, и миллионы русских людей слушают пение в наших, особенно столичных, церквях и не только не возмущаются его неблагообразием и искусственностью, а напротив, готовы разделить восторги одного из любителей, печатно высказанные в 1808 году в следующих словах: «Есть ли судить о совершенстве вкуса, до которого достигла теперь наша певческая музыка, то, кажется, она получила самой высокой степень своей изящности... Так! Гармония и на хладном Севере во всей своей силе владычествует, и здесь восхищает она сердца, вливая в них сладостное утешение... И в таком расположении души чувства текут в различных изгибах голоса и наконец во всей полноте своей производят то, что мы называем восторгом... Для сего и введена в церковь концертная симфония поющих голосов, чтобы, по словам пророка Давида, *пети Богу разумно**. А вот печатный отголосок того же чуть ли не всеобщего увлечения новым пением, принадлежащий 1888 году: «Есть много произведений прекрасных как по духу церковному, так и по простой композиции, доступных незатейливому хору для выполнения, чарующих слушателя, вызывающих на неподдельную молитву, это: Дехтярева, иеромонаха Виктора, архимандрита Феофана, Веделя и других, но Придворная капелла не разрешает петь их в церквях, и их нет в печати, кроме немногих, изданных недавно свящ. Георгиевским, а только в рукописях»** ...

Нет нужды плодить выписки. Достаточно припомнить всем знакомую картину храмового праздника при участии полного хора певчих. Какая тишина, какое напряженное внимание к каждому звуку, когда певчие *исполняют* какую-нибудь *пиесу*. Пиеса кончена, замолкли звуки последнего аккорда — в концерте раздалась бы крики и аплодисменты, здесь до этого не до-

* *Горчаков Николай*. Опыт вокальной, или певческой музыки в России. М., 1808¹.

** Руководство по церковному пению с курсом элементарной теории и очерка гармонии / Сост. *свящ. Лаврентий Иванович Карпенко*. Киев, 1888².

ходит, но несомненный восторг выражается в отрывочных фразах, обращенных к соседу, вроде: *каково, утешили, а ведь хорошо*, иногда в усердных поклонях, а чаще в длинных и оживленных спорах в церковной ограде или на улице во время чтения Шестопсалмия...

Мы далеки от того, чтобы строго судить подобное увлечение: для него есть много разных причин исторических, психологических, общественно-жизнейских. Главная, обуславливающая значение и прочих, — это отличительная особенность музыкальных произведений. Ни в одном искусстве не имеет такого значения сам *материал*, то есть *звуки* с их качествами и взаимными одновременными сочетаниями; и нигде, наоборот, так не трудно дать отчет во внутреннем содержании, как в музыкальных произведениях. Картина, написанная отличными красками, покрытая великолепным лаком, но пустая по содержанию, плохая по выполнению, может привлечь внимание только маляра или другого специалиста в том же роде. Не то в музыке. Что такое, например, большой хороший колокол? В точном смысле слова *кимвал звяцайт*, и больше ничего; а между тем, сравнительно с его *простым*, однообразным гулом маленькие колокола башенных часов, имеющие претензию разыгрывать целые музыкальные пиэсы, своими жалкими *тинь, тьянь* только возбуждают в душе какую-то неприятную грусть. Недаром русский народ проявляет столько усердия по сооружению больших колоколов, и здесь сказалось, кроме, конечно, церковного и бытового значения, музыкальное чувство нашего народа. Ибо во всей природе и искусстве *нет* звука, который бы, при той же могучести, имел в себе столько мягкости и своеобразной гармонии*. Странно было бы, если бы музыкальный русский народ не ценил природных голосовых дарований; не удивительно, что он увлекался техническим совершенством чужого пения до забвения своей веры и своей народности. В XVI веке православные в Литве толпами стремились в польские костелы *слушать орган и искусное пение***, а ревнители православия, братства Львовское, Волынское и другие, принуждены были ввести музыку в свои школы и гармоническое пение даже в свои церкви, только бы не бежал за ним народ в польские и униатские костелы***. Это была первая встреча русского непосредственного музыкального слуха с научно выработанной музы-

* Нам приятно видеть подтверждение высказанного мнения у такого искреннего любителя древнего церковного пения, как Д. Н. Соловьев. В своем путешествии на Валаам по делу церковного пения он невольно описывает то глубокое впечатление, какое произвел на него благовест ко всенощной (*Соловьев Д. Н. Церковное пение в Валаамской обители* (из путевых заметок) // Прибавления к «Церковным ведомостям», 1889, № 21³).

*** В 1571 году иезуиты в Вильне, завладев костелом св. Яна, украсили его иконами, ризницу, завели отличный орган и хор певчих и начали совершать богослужение с невиданным доколе великолепием, которое привлекло громадное число молящихся всех вероисповеданий (*Митрополит Макарий (Булгаков)*. История русской церкви: В 12 т, т. IX. СПб., 1900, с. 357—359)⁴.

*** *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России, вып. 2. М., 1868, с. 207⁵.

кальной техникой Запада. То же позднее случилось с великорусами при их знакомстве с этим пением при патриархе Никоне. Здесь не было такой настоятельной нужды к усвоению этого пения, как в Литовской Руси, на зато и принимала Северная Русь это искусство от своих братьев по вере, а не прямо от латинян. Так шло дальше да больше и дошло до настоящего времени.

Сила западного пения как прежде, так и ныне всегда была в доведенном до высокой степени качества звукового материала, в простоте долгой наукой выработанных приемов для передачи технического знания новым поколениям. Здесь работал не один слух, работали ум, глаз, руки. Западный певец, музыкант, композитор, дирижер являлись к нам во всеоружии знания, добытого *трусами* нескольких поколений, да не одного только его народа, а и других западноевропейских народов, и не одних товарищей по профессии, а всей совокупности музыкальных деятелей, начиная с композиторов, акустиков, теоретиков до последнего рабочего на инструментальной фабрике. Голосовая техника старой итальянской школы — это целая наука, инструментальная техника немцев — это другая такая же наука. Теория музыки и акустика — это уже совсем науки. Не удивительно, что русский народ в отношении к западной музыке до сих пор представляет из себя *Петра Великого под Нарвою...* Прибавим еще, что русские люди, с увлечением отдавшиеся изучению этой западной науки, применили ее к песнопениям своего родного языка и внесли в свои работы большую долю русской талантливости. Поэтому многие, даже из противников нового церковного пения, слыша в нем свой родной славянский язык, находили в этих мелодиях особенную выразительность и согласие с текстом. Почтенный археолог русского церковного пения Д. В. Разумовский хотя вообще очень мало говорит о внутренней художественности древних напевов, тем не менее в истории партесного пения с сочувствием останавливается на выразительности некоторых сочинений этого рода, например:

В художественном отношении произведения Березовского — превосходны. В них он разрешает одну из самых трудных задач музыки, создавая простое, *всем* доступное и вместе с тем изящное пение. (...) Концерт Березовского «Не отвержи мене во время старости»... давно уже причислен у нас к произведениям *классическим*; здесь в словах «не отвержи мене во время старости» выражена звуками молитва, — в музыке над словами «Бог оставил есть его, пожените и имите его» слышится описание злобы врагов, — в музыке над словами «да постыдятся и исчезнут» выражается торжество надежды на Бога, сокрушающего гордыню. (...) Трио Веделя «Покаяния отверзи ми двери» выражает мысль и глубокое сокрушение о грехах. Восхищение баритона «окаянный трепещу» — как бы невольное и весьма естественно исходит от сердца, проникнутого благодатным сокрушением о своих греховных язвах*.

* Там же, с. 229.

Наконец, самая давность существования на Руси партесного пения (300 лет в Юго-Западной и 200 лет в Северной Руси) и та его чисто православная особенность, что оно употребляется в церкви без сопровождения музыкальных инструментов (а *carrella*), по сравнению со светским пением, является в глазах русских людей чем-то привычным, старинным, чуть ли не народным. Не только во время полного увлечения этим пением оно по проекту Комиссии духовных училищ составляло учебный предмет в этих училищах наряду с обиходным*, но даже и в настоящее время, когда оно совершенно исключено из учебной программы, оно преобладает в богослужебной практике духовно-учебных заведений. «На древнецерковные напевы учителя церковного пения иногда смотрят с некоторым презрением, называя их *дьячковскими*, *вольничкою*, и предпочитают им партесное пение»**. Несомненно, западная «гармония на хладном Севере» еще «во всей своей силе владычествует».

Но с самого первого появления на Руси западного пения оно встречало протест со стороны многих русских людей. Киевское братство в начале XVII века называло его *проклятым* и не хотело принимать его от других южнорусских братств; патриарх Гермоген не мог равнодушно слышать латинское пение, доносившееся до него из соседнего с двором патриарха польского костела; патриарх Иосиф, слыша о партесном пении, заведенном у митрополита Никона, запрещал ему употреблять это пение***. Целое общество старообрядцев до сих пор не принимает этого пения и как бы в контраст ему держится намеренного унисона в исполнении древнего пения, несмотря на явное насилие голосов, поющих верхнюю или нижнюю октаву основной мелодии.

В Киеве и в северной православной церкви протест этот только и слышен был в самом начале. Затем полтора-два десятилетия или даже более протест православных слышался только от лиц сочувствующих расколу; в большинстве же новое пение господствовало беспрепятственно.

Голоса против партесного пения снова раздались сравнительно уже в недавнее время, и не против всего этого пения, а только против той его части, где композиторы или, скорее, исполнители слишком далеко зашли в театральные и тому подобных эффектах. Крайности эти состояли: в совершенно произвольном употреблении богослужебного текста или в замене его самосочиненными кантами и стихотворениями, в необыкновенной вычурности напевов, в исполнении композиций никем не просмотренных и не одобренных, в переделке и плохом исполнении сочинений Бортнянского и других авторов, изданных Капеллою****. Одним из ранних, но едва ли не едино-

* Доклад Комитета об усовершенствовании духовных училищ. СПб., 1820, с. 59.

** Церковные ведомости, 1890, № 2, с. 42^б.

*** Разумовский Д. В. Церковное пение в России, вып. 2, с. 207, 209.

**** Там же, с. 230 и 231.

личных противников в самом начале нынешнего столетия был митрополит Евгений. На его протест указывают почти все защитники русского церковного пения, между прочим князь Одоевский⁷. В 60-х годах главным борцом против крайностей этого пения является сам князь Одоевский. Он указал новые неприличия в практике этого пения, например: «Для исполнения церковной музыки Галуппи, Сартти, Керцелли потребовались *женские голоса*. Дворяне завели у себя хоры и, как нельзя было вводить женщин на клирос, то (что запомнят еще многие старики) дворовых девок стригли, одевали в мужское платье, и они пели в церквах. *Экцеллентование* женских голосов дошло до того, что в церквах слушатели забывались и *аплодировали*»^{**}. Он же обратил внимание на то, что в «новейших сочинениях, назначенных для церкви, можно на каждом шагу встретить и марши, и полонезы, и менуэты, и немецкие вальсы»^{***}.

Во всех этих протестах действовало главным образом оскорбленное религиозное чувство и желание сохранить уставность пения. В протесте князя Одоевского слышится еще и оскорбленное чувство патриотизма и народности. Мы не можем указать в его сочинениях такого места, где бы он прямо говорил, что партесное пение — это музыка для нас совершенно чужая, уничтожающая самостоятельность развития нашей духовной жизни, но на это дают ясные указания те места из его статей, где он говорит о прямой противоположности нашего церковного пения с музыкой западной, которой наперекор истории и изяществу так усердно старается подражать «большая часть наших перелагателей и так называемых регентов»^{****}, отчего древние напевы в разных переложениях «обезображены несвойственной им новейшею западною гармониею и чуждыми *диатонической* гамме наших напевов *хроматическими* сочетаниями»^{*****}.

Те же побуждения служат источником протеста и в настоящее время. Как прежде, так и теперь они вызывают со стороны правительства разные меры к улучшению церковного пения в школах и церквах. Здесь мы видим:

- 1) непрерывный ряд нотных изданий Св. Синода почти полного круга песнопений древнего напева, начиная с 1772 года и до настоящего времени,
- 2) различные указы Св. Синода, ограждающие благочиние церковного пения, начавшиеся с 1816 года и постоянно подтверждаемые вновь,

* День, 1864, № 4, 17.

** Мнение князя Одоевского по вопросам, возбужденным министром народного просвещения по делу о церковном пении. М., 1866, с. 19⁸.

*** Мнение князя Одоевского, глава IV, носящая такое заглавие: «О способах очищения нашей церковной музыки от иностранных элементов и о способах сделать ее народною, русскою, своеобразною».

**** *Одоевский В. Ф.* Музыкальная грамота, или основания музыки для не-музыкантов, вып. I. М., 1868, с. 7.

***** *Одоевский В. Ф.* Мнение... с. 14.

3) исключение из программ духовных училищ партесного пения и настойчивое введение в училищах, а в последнее время и в семинариях преподавания по изданиям Св. Синода,

4) поощрение трудов, относящихся к разработке древнего церковного пения,

5) устройство специального училища церковного пения.

Протест просвещенных русских деятелей против крайностей партесного пения и заботы правительства о сохранении древних церковных напевов обратили на них внимание различных частных лиц. С начала нынешнего столетия мы видим непрерывный ряд гармонизаций древних мелодий. Из напечатанных переложений достаточно указать на труды Турчанинова, Львова, Ломакина, Воротникова, Потулова. А какая масса переложений нигде не изданных практикуется в певческой практике! Сколько любителей этого дела во всех концах Земли Русской! Знание крюковой семиографии настолько подвинулось между православными образованными людьми, что мы уже можем указать семь лиц, могущих переводить простейшие крюки на линейные ноты, так что издание Общества любителей древней письменности — Круг церковного знаменного пения — может иметь своих читателей не только между старообрядцами, но и между православными (впрочем, трое из указанных лиц уже в могиле)⁹. Есть капитальные работы по истории и археологии церковного пения, даже по теории древнеэллинических ладов, анализ технического устройства древних роспевов, учебники по древнему церковному пению, записи различных местных напевов (Троицкой и Киево-Печерской лавр, Успенского собора, напевов московского, владимирского, южнорусского и др.)¹⁰. Нужно ли говорить о множестве брошюр и статей, касающихся церковного пения, в различных периодических изданиях, обществах, братствах и хорах, стремящихся к исполнению древних напевов!

Какие же плоды принесли эти усилия для практики церковного пения? Возбудили ли они любовь к древнему церковному пению в исполнителях и слушателях? Улучшилось ли пение и чтение церковнослужителей? Перестало ли нравиться певческое пение? До боли тяжело, а нужно сказать, что плоды эти незначительны. Для полной правды должно указать на то обстоятельство, что под влиянием толков о русском церковном пении и о неприличиях, какие дозволяли себе певческие хоры, эти последние, по крайней мере в столицах, стали петь сдержаннее и в техническом отношении гораздо лучше, но в провинции певческий разгул царит еще во всей силе*. То, что несколько лет назад было в столице, теперь перешло в большие и маленькие города, а затем и в села. При существующем *направлении* работ эти усилия могут даже привести совсем не к тем результатам, каких от них ожидают; может утратиться даже то, на что главным образом можно возлагать все надежды.

* Церковные ведомости, 1890, № 3¹¹.

В занятиях древним церковным пением сказалось увлечение той или другой стороной западной музыки. Композиторы, начиная со времен Бортнянского, а может быть и ранее, ищут в нем тем для сочинений в западном стиле и до сих пор гармонизируют на основании западной теории. Бортнянский в своем проекте о напечатании крюкового пения параллельно с нотным изложением прямо надеялся, что тогда всякий прилежный и внимательный певец, имея пред собой полную истолкованную древнюю систему, прибежал бы к ней как к источнику, почерпал бы в ней полезное и *лучшее*, что «даже можно бы было иметь перевод пения сего, расположенный *в мере*» (то есть разбитый на такты), что древнее пение «снабдило бы великороссийские церкви *мерным и полным контрапунктом*»^{*}.

Замечательно, что в том же проекте есть один пункт, который и в настоящее время должен иметь полную силу и показывает в Бортнянском не одного только талантливого музыканта, но и глубокого мыслителя и преданного патриота: «*Древнее пение, быв неисчерпаемым источником для образуемого новейшего пения, имело бы участь с древним славяно-русским языком, который породил собственную гармонно-звучную поэзию; а древнее пение возродило бы подавленный тернием отечественный гений, и от возрождения его явился бы свой собственный музыкальный мир*».

Но, к сожалению, в его немногих трудах, относящихся к разработке древнего церковного пения, его отечественный гений был вполне подавлен влиянием западной музыкальной науки, в особенности это отразилось на ирмосах «Помощник и Покровитель», где его стремление привести церковный напев «*в меру*» обезобразило словесный ритм этих песнопений^{**}. Не говорим уже о том, что гармония в них не русская, мелодический ход баса груб, а у тенора слишком однообразен и неестествен, что основная мелодия упрощена до обезличения, а верхний голос, постоянно поющий ее терцию, только потому и натурален, что он, как тень, постоянно преследует основную мелодию. Только одно техническое достоинство, общее всем произведениям Бортнянского, — знание красоты голосов, удержано и в этих его произведениях.

Если лучшие мысли проекта Бортнянского не оказали влияния на его собственные произведения, то еще менее они могли действовать на его читателей. Полных подражателей в этой отрасли сочинений у него не было; причина этого заключается, по мнению Д. В. Разумовского, «в трудности (?) самой работы и, может быть, в желании стать ближе к нотным печатным богослужебным книгам»^{***}. Турчанинов, знавший многие церковные напевы в

* Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца, издал с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский. Казань, 1888, с. 26¹².

** Всего яснее это видно в 8-м и 4-м ирмосах Великого канона¹³.

*** Разумовский Д. В. Церковное пение в России, вып. 2, с. 234.

живом предании, не избежал общей участи. Хотя в его переложениях основная мелодия более сохранена (он чуял ее красоту), есть у него и живые красивые обороты в голосах сопровождающих эту мелодию, но общая гармония, расположение голосов, большинство мелодических оборотов, постоянное употребление повышенного вводного тона в миноре, частое употребление терцквартсектаккорда (какое мудреное слово), в особенности же его оригинальные сочинения показывают, что и его талант был подавлен влиянием западной музыкальной науки. К недостаткам в переложениях Турчанинова нужно отнести также их голосовую трудность, вытекавшую из назначения их для смешанного четырехголосного хора, притом в широком регистре, чуждом русской народной музыке.

Львов* и его сотрудники еще точнее сохраняют церковную мелодию, но их гармонизация, составляя в большинстве случаев подражание Турчанинову, разделяет все его недостатки и во многом лишена его достоинств. О других подражателях Турчанинова, за исключением разве одного протоиерея [М. А.] Виноградова, не стоит и упоминать: они подметили общий прием его гармонизаций и следуют ему чисто механически: постоянная терция основной мелодии в верхнем голосе, несколько постепенно повторяющихся оборотов в басу, вроде: 6365 135; или 6532 135 и совершенно почти однообразный ход тенора 3... 5... 3... 5. Однообразие этих мелодических ходов, весьма легко усвояемых слухом (при достаточном упражнении), немало способствовало тому заблуждению, что будто бы по Обиходу могут сразу петь несколько голосов и так же будто бы натурально, как в народном хоре.

Ближайший сотрудник князя Одоевского, вполне разделявший его взгляды, Н. М. Потулов не был подражателем своих русских предшественников в этом деле, во многом он был даже их противником и строгим критиком. И ему и князю Одоевскому почему-то казалось, что гармонизация древних церковных напевов должна быть основана на правилах «строгого стиля». При нашем глубоком уважении к двум этим печальникам русского церковного пения не хотелось бы говорить об этой их крупной ошибке, но так как и в настоящее время многие еще хотят следовать тому же пути в разработке наших древних мелодий, то *magis amica — veritas* [лучший друг — истина] заставляет разъяснить, что это путь самый опасный для русского церковного пения.

Вот характерные черты «строгого стиля» (как он является не в учебниках, а в произведениях его лучших представителей — Палестрины, Орландо ди Лассо, Кроче, Анерио, Виттории и других, имена которых музыканты произносят с таким же уважением, как живописцы имя Рафаэля). Полное знание красоты человеческого голоса, совершенство гармонии, простота мо-

* О Львове как об оригинальном композиторе и писателе о русской музыке будет речь впереди.

дуляций, необыкновенная тщательность работы в точном соблюдении простых и двойных канонов и имитаций, ход мелодии большею частью ровный, плавный, спокойно-величественный. При тщательном исполнении голосами, подобными тем, для коих они были писаны, у слушателя получается впечатление сладостно-приятное, настроение благоговейно-молитвенное.

Трудно было не соблазниться этой *musica divina* [божественной музыкой] нашим рачителям церковного пения, возмущенным ариями, маршами и танцами, распеваемыми в наших православных храмах. Хорошее к хорошему идет, думали они, источник нашей и западной церковной музыки один и тот же: пение единой Вселенской Церкви (до отделения Запада), возросшее на почве греческой музыки. У нас оно, по необразованности, осталось без должной обработки, а на Западе амвросианские и грегорианские напевы получили достойную их обработку. Там легло в основу чистое трезвучие (*reiner Dreyklang*), и в нашей древней музыкальной терминологии есть весьма точное и выразительное слово, соответствующее трезвучию — *триестествогласие*^{*}, *трисоставное сладкогласование*. Тому же убеждению способствовала и диатоническая гамма, преобладающая в произведениях «строного стиля»^{**}. Но ничто так не противоположно нашему церковному и народному пению, как строгий стиль. При всех его высоких качествах ему недостает немногого — *жизни* и натуральной основы.

Строгий стиль — это мертвый стиль, его мелодии спокойны: что же может быть спокойнее мертвеца? Они просты: что же может быть проще медленного речитатива на одном аккорде или рядовых, однообразных по размеру восходящих или нисходящих тонов диатонической гаммы? Работа тщательная, но это действительно *работа* глаза и ума, а не живое *творчество* музыкального слуха. Слух здесь принимал участие только в воображении красоты звуков человеческого голоса и красоты аккордов, поэтому и мелодия в большинстве произведений вышла деланная, состоящая из маленьких кусочков, соединенных в обширные творения только единством текста и общим заглавием. Поэтому она очень трудно воспринимается памятью слуха и всегда исполняется по нотам, и чем точнее, тем лучше. Это не пение, а вокальная музыка: пение неразрывно с текстом; истинный певец вдохновляется текстом, составленным древними творцами, или он в одно и то же время творец того и другого. Какое же вдохновение могут возбудить названия букв еврейского алфавита, положенные в числе прочего на музыку Палестриной в его *Lamentationes Ieremiae Prophetae* [Плачах пророка Иеремии]? Эта музыка производит приятное, но расслабляющее впечатление, а в большом количестве положительно может доводить до уныния. Это заметили уже

^{*} Одоевский В.Ф. Музыкальная грамота... с. 11.

^{**} Подробнее см.: Разумовский Д. В. Церковное пение в России, вып. 2, с. 253—258. Эти страницы, несомненно, написаны под влиянием музыкальных воззрений кн. Одоевского и Потулова.

первые последователи Палестрины и старались ее оживить большим развитием модуляций, сменой поющих голосов (своего рода дуэтами и трио, перемежающимися с хором) и некоторой театральной картинностью и выразительностью*.

Уже по этому можно судить, как ошибочна была мысль соединить гармонию строгого стиля с нашей живой церковной мелодией. На практике это вышло еще неудачнее. Н. М. Потулов в своих переложениях понял строгий стиль еще строже: там допускались задержания, проходящие ноты, некоторые хроматизмы (для модуляций) и постоянная имитация — он не допускал этого: для каждой самой короткой ноты основной мелодии он строил полное трезвучие, желал не допускать никаких хроматизмов (но поневоле должен был допустить), хотел и в сопровождающих голосах строго держаться цефалутной гаммы (но не мог однако этого соблюсти); об имитации и думать не мог, потому что она потребовала бы одновременного произнесения слов текста**, как это постоянно замечается в произведениях строгого стиля и чего нет в нашем церковном пении.

Есть и еще попытки к разработке древних мелодий в имитационной форме. Касательно их нужно сказать:

1) что это несогласно с практикой нашего хорового древнего церковного пения, не позволяющей одновременного произношения богослужебного текста***;

2) появлявшиеся до сих пор произведения представляют тоже не более как практическое приложение западной теории канона и фуги;

3) выбирая для имитаций иногда половину или даже меньшую часть музыкальной фразы, взятой из древней мелодии, и проводя ее по различным тонам и голосам, представляют нечто надоедливое и лишенное ритма, а вообще не указывают на близкое живое знакомство с церковными напевами.

Влияние западной музыки всего менее, конечно, сказалось в собирании письменных памятников древнего церковного пения Ундольским, кн. Одоевским и др., а равно в изложении внешней истории церковного пения, так

* Например, в музыке Soriano к словам еврейской толпы, требовавшей освобождения Вавравы: «*Varrabam, Varrabam, Varrabam...*», или у него же в «*crucifige eum*», «*descende de cruce*» слышится изображение неистовых криков и сарказмов этой толпы (*Musica divina publicae offert Carolus Proske. Ratisbonae, 1863, vol. IV*).

** Русская народная песня показывает, что музыкальная имитация возможна при одновременном произнесении текста. Например, см.: *Мельгунов Ю. Н.* Русские народные песни, непосредственно с голоса народа записанные и с объяснениями изданные, вып. I. М., 1879, № 4¹⁴.

*** Правда, во время архиерейского служения припев «Спаси ны, Сыне Божий», а также и конец песнопения «Свете тихий» — «достоин еси» поется не одновременно священнослужителями в алтаре, а клиром и народом в церкви, одни еще не оканчивают этого песнопения, а другие уже начинают, но это особенно торжественная минута в богослужении, изображающая то, что говорится в Апокалипсисе (гл. IV, ст. 8—11; гл. V, ст. 9—14)¹⁵.

трудолюбиво и полно составленной Д. В. Разумовским, несмотря на то, что это первый и единственный опыт подобного труда. Но в изложении внутренней истории церковного пения, в способе изучения крюковой семиографии, в стремлении объяснить древние напевы математическим анализом и т. п., несомненно, сказалось тоже влияние западной музыки, и не только музыки, но и западной немецкой науки, часто мелочной, опускающей из виду нужное для живого дела и обращающей внимание на пустяки, могущие, однако, придать больше виду ученым трудам и блеску рефератам. Это влияние и направление особенно сказывается в позднейших работах, появлению которых способствовали труды Д. В. Разумовского, и вообще в том, что изучение церковного пения идет *от конца к началу*. Старинная поговорка говорит: *nihil est in intellectu, quod non fuit antea in sensu* [недоступно уму то, что сначала не прошло через чувство], а у нас хотят, чтобы ум руководил непосредственное чувство. Не художественная практика дает основу для теории, а разыскиваются разные теории, чтобы по ним установить практику. Таковы: теория эллинских ладов Ю. К. Арнольда, а также и аналитический разбор строк церковных напевов И. И. Вознесенского¹⁶. Какого громадного труда стоило Разумовскому и Арнольду изучить техническое устройство гласов! Допустим даже, что все, что они добыли, совершенно верно, потому что сама эта теория как теория представляет стройное здание, достойное греческого ума, но какое практическое значение для церковного пения могут иметь эти знания? Как пели греки принятые от них славянами напевы, этого ни по каким теориям, ни по каким книгам узнать нельзя, даже если бы можно было перевести подлинные древние греческие напевы на наши теперешние ноты, и такое приобретение было бы только половиной дела. Например, какое практическое значение для современного церковного певца может иметь следующая теоретическая характеристика хотя бы 4-го гласа, именно: основной его тетраход есть дорийский (в современных знаках — *mi, fa, sol, la, si naturel*), с тоною *la*, господствующими звуками *fa* и *mi* и с окончательным звуком *mi*? Все это можно выполнить, но от сочетания таких звуков, несомненно, получится песнопение, чуждое русскому натуральному слуху; мелодия может не иметь ни малейшего сходства с теми оборотами и ритмом, которые свойственны знаменным мелодиям 4-го гласа, а новые мелодии, соображенные с этой теорией, могут оказаться таким пением, о котором русские люди говорят, что в них нет ни складу ни ладу, что мы и видим отчасти в нотных приложениях, составленных на основании этой теории. Может быть, этими теориями и соответствием с ними церковных напевов (по правде сказать, очень сомнительным) хотят утвердить их достоинство и несомненную древность и тем возбудить уважение и любовь к древнему пению? На это можем ответить словами Мезенца: *«великороссияном, иже непосредственно ведущим в нем силу, никакая же належит о сем нужда»*. А могло быть и наоборот, могли быть напевы вполне согласные с этой анатомической теорией, но лишенные всякого внутреннего достоинства, и тогда это согласие обяза-

вало бы усвоить пение антихудожественное. А во всем этом тоже виноват господствующий у нас способ производства певческой музыки — без участия слуха, а только глазом и умом. Кто таким способом сочиняет музыку или гармонизирует древние напевы, тому легко заметить, те ли ноты он поставил, какие назначены по теории, или вышел из пределов назначенного звукоряда, точно так же нетрудно сосчитать, сколько раз он употребил *господствующий* звук — больше, чем другие звуки взятого лада, или меньше; но тому, кто руководится в этом случае только музыкальным слухом, едва ли возможно справляться с этими таблицами. Древний грек, конечно, не был в такой степени механически сочинителем музыки, но нельзя не признать, что в происхождении различных греческих ладов была механическая основа, именно предварительная настройка кифары* или другого струнного инструмента на известный лад. Впоследствии слух, приученный к этим ладам таким инструментальным сопровождением, мог различать лады и без помощи инструмента, так что греческие мелодисты Православной церкви могли петь свои творения в известном ладе уже совершенно свободно, не справляясь ни с теориями, ни со струнными инструментами. И в русском церковном и народном пении есть пределы гласовой области, ясно сознаваемые непосредственным слухом; например, ни в мелодиях 7-го гласа, ни в их сопровождениях нигде не слышится тон *si bemol*, хотя эта нота есть в церковной цефавт-ной гамме и употребляется в других гласах, поэтому неиспорченный слух оскорбляется, когда в механическом сопровождении основной мелодии 7-го гласа верхними терциями появляется этот тон в каком-нибудь голосе. Отсюда видно, что в настоящее время теоретическое знание греческих ладов или других гамм, совершенно *незнакомых* нам по слуху, может иметь практическое приложение только к механическому способу производства музыки.

Влияние западной музыки на содержание внутренней истории нашего церковного пения сказалось в том, что она ограничивается главным образом изучением почерка знамен и различия находящегося под ними текста, а также в способе изучения крюковой семиографии тоже при участии больше глаза, а не слуха. От этого существующие пособия к изучению крюков дают номенклатуру и начертание знамен почти без всякой системы, рассматривают отдельно и переводят на линейные ноты такие знамена, какие никогда отдельно *в том виде* не употребляются**, так что соответствующие им ноты

* Пифагор нашел дорийский октохорд при помощи канона (монохорда) и математического анализа (см.: *Арнольд Ю. К.* Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории и акустическому анализу. М., 1886, с. 40—48).

** Например, сложития, переводка с ломкою (*Разумовский Д. В.* Церковное пение в России, вып. 2, с. 270, 271; Азбука Мезенца с объяснениями и примечаниями *С. В. Смоленского*, с. 64—71). Сложития в розводах всегда предшествует или крюк с отяжкой в значении четверти с точкой, или крюк с отсекою в значении осьмушки, а переводка с ломкою имеет за собою статью или ключ в смысле половинной ноты с точкой, — тогда ритмический смысл этих знамен ясен.

могут поставить в тупик человека, желающего при помощи этих переводов научиться *пению* по крюкам, а музыкант поймет их совсем не в том значении, в каком они употребляются в живом церковном пении: например, маленькая нотка сложитии (пример 1; примеры см. в конце статьи) ему покажется форшлагом, а переводку с ломкой он примет за триоль, за что принимает ее, к удивлению, даже такой знаток крюковой семиографии, как сам издатель азбуки Мезенца*. Те же пособия к изучению крюковой нотации нигде почти не говорят о певческом различии крюков, тождественных по нотному значению**, хотя помимо живого пения есть на это указания в наших старинных грамматиках***. Наши предки в первое время своего знакомства с линейными нотами делали эти переводы еще грубее и неправильнее, но они обладали живым знанием напева и тонкостей крюковой семиографии, так что в этот первый период знакомства с линейными нотами для лучшего исполнения новых роспевов, например, греческого и болгарского, переводили их *с нот на крюки*. В настоящее время для письменного усвоения забытой крюковой нотации можно частично воспользоваться дополнительными знаками современного нотного письма или ввести новые, где существующих недостаточно, ибо вообще современная нота по своей дробности и раздельности мало достаточна для изображения живого русского пения.

Впрочем, ввиду полного незнакомства нашего образованного общества с русским церковным и народным пением, дорого всякое ознакомление с крюковой семиографией, а в особенности ценны печатные издания подлинных крюковых рукописей (каковы: Круг церковного древнего знаменного пения в шести частях, изданный Обществом любителей древней письменности иждивением А. И. Морозова, Грамматика Мезенца и описание древнего знаменного Ирмолога, изданные С. В. Смоленским), потому что не всякому желающему изучить это дело доступны подлинные рукописи, и требуется слишком много времени, чтобы лично для себя снимать с них копии; жела-

* Там же, с. 81. На основании всего, что нам известно в живом церковном и народном пении, мы можем сказать, что в нем нет нигде триолета (деления меры на три равные части). Там, где это встречается, например, в записях русских песен Пальчикова, есть несомненная ошибка. В этом пении есть множество синкоп разрешенных и неразрешенных, есть другие ритмические сочетания, не встречающиеся в западной музыке и даже не рекомендуемые западной теорией, но *триолей* — *нигде*. Цетцес, осмотревший множество древних кодексов греческих мелодий в различных европейских библиотеках, говорит, что со времени Иоанна Дамаскина появляются триоли и секстоли, которых нет в рукописях предшествовавшей ему эпохи, но, вероятно, и тут какое-нибудь недоразумение (*Tzetzes J. von. Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche*, с. 20—21)¹⁷.

** Например, стрелы крюжевой и голубчика тихого, или стопицы с очком, подчашия, палки, сложитии, или скамейцы, голубчика борзого и переводки.

*** Например, «стопицу с очком *боле палки выгнуть* или ее *гласом поотдати*», то есть вторая из двух нот палки не имеет существенного значения и может быть пропущена; при пении стопицы этого сделать нельзя.

тельно, чтобы в таком же подлинном виде появился «Ключ Тихона Макарьевского» и многие замечательные объяснения знамен словами и розводом, встречающиеся в рукописях эпохи, предшествовавшей Мезенцу¹⁸. Знание крюковой семиографии может оказать большую помощь живому изучению древнего церковного пения в тех случаях, когда имеющаяся мелодия нотных изданий и рукописей представляет какие-либо затруднения для ее понимания.

Другая, более важная причина неуспеха состояла в отстранении от непосредственного, живого церковно-народного пения. Нота, как и всякий письменный знак, дорога тем, что она сохранила нам многие подробности древнего напева. Ученые дошли до чтения иероглифов и клинообразных ассирийских надписей, но вот здесь-то и есть громадное различие между музыкальным и обыкновенным языком. Мысли древних мы можем понимать даже по одним письменам, а музыкальная мысль, изложенная нотами, тем более красота музыкальных произведений, совершенно темна без живого звука. Нужен колоссальный гений, чтобы в мелодиях, изображенных даже современными нотами, но нигде нами *не слышанных*, открыть их художественный смысл. Наш гениальный Глинка, имевший долгие беседы о церковном пении с князем Одоевским, мог сам петь эти напевы по нотам, мог слышать их от князя Одоевского или еще лучше от Н. М. Потулова, «знавшего эти напевы по синодальным изданиям так хорошо, что едва ли была строка в этих изданиях, которой бы он не знал наизусть»*. Но тот же гениальный Глинка, после этих бесед отправившийся к Дену изучать Kirchen-Tonarten, с полным смирением писал из Берлина: «Я еще никогда не изучал *настоящей* церковной музыки, а потому и не надеюсь постигнуть в короткое время то, что было сооружено несколькими веками»**. Знаменательные слова! Может быть, наши древние напевы и дождутся нового гения, но нужно расчистить пути и для гения. К счастью нашему, рядом с нотным церковным пением и в церкви, и вне церкви существовало неписанное живое народное пение. Из этого богатого источника заимствовали многие вдохновенные места своих творений не только Глинка, но и Бетховен. (Здесь не место указывать на те неправильности в гаммовом и ритмическом отношениях, какие они допустили под влиянием западной гаммы и однообразного немецкого размера.) Близкое и живое изучение этого древнего, но и теперь еще живущего в нашем народе пения может дать и обыкновенному русскому человеку возможность открыть многие *художественные черты* древних церковных напевов,

* День, 1864, № 17.

** *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России, вып. 2, с. 246.

Цитируется письмо М. И. Глинки к Д. В. Стасову от 18/30 сентября 1856 года; при цитировании как Разумовским, так и Комаровым допущена ошибка: у них стоит «слушал» вместо правильного «изучал» (см.: *Глинка М. И.* Письма. Л., 1953, с. 593). — *Сост.*

если он, отрешась от своих знаний европейской музыки, будет учиться петь у хороших народных певцов не по записанным нотам, а самым простым, живым образом (причем, конечно, запись не только не помешает делу, но и принесет громадную пользу, так как сам народ не знает цены тем сокровищам, которыми он владеет, и с каждым годом, под влиянием городской цивилизации, теряет их более и более).

На художественность церковно-народного пения указывали и главный его поборник кн. Одоевский, и некоторые из тех лиц, которым довелось заниматься древним церковным пением. Но все, что ни говорилось об этой художественности, слишком обще и неопределенно. Кн. Одоевский больше надеялся найти, чем сознавал эту художественность, и возлагал большие надежды на изучение древних рукописей, думая, что при помощи их раскроется вся полнота ее как в теории, так и на практике*. Но вот с тех пор прошло уже 25 лет, а эти черты остаются так же неясны. Более подробные черты художественности мы встречаем в книге И. И. Вознесенского «Большой знаменный распев»: «*Мотивы* церковных песнопений напротив имеют характер отложения земных попечений, благодатно-невозмутимого спокойствия и примирения человека в собою, Богом и людьми или сердечно-благоговейного умиления пред величием, святостью и благостию Бога и небожителей, светло-высокой торжественности или сосредоточенности и самоуглубления, смирения и раскаяния, теплой молитвы, твердой веры, крепкой надежды и преданности воле Божией**».

Все это верно, но эти черты относятся к словесному содержанию церковных песнопений, а не к мелодиям самим по себе. Мы с тою целью и сделали эту выписку, что она дает нам повод теперь же указать в древних напевах ту именно черту их художественности, вследствие которой они так тесно сливаются со словесным содержанием песнопений совершенно *различного* характера, что кажется, будто они вызваны прямо содержанием данного текста. Мы могли бы указать на это множество примеров, но укажем только некоторые:

1) 8-го гласа обычного напева — с одной стороны, стихира на Воздвижение «*Днесь Владыка твари и Господь славы на кресте пригвождается... заплевания и раны приемлет, поношения и заушения, и вся терпит мене ради осужденнаго*», а с другой, стихира на Богоявление «*Глас Господень на водах вопиет глаголя: приидите, примимите вси духа премудрости, духа разума, духа страха Божия явльшагося Христа*»;

* Одоевский В. Ф. Музыкальная грамота, или основания музыки для не-музыкантов, вып. 1. М., 1868, с. 7¹⁹.

** Вознесенский И. И. О церковном пении Православной Греко-русской церкви. Большой и малый знаменный распев. Киев, 1887, с. 7. (Или: Рига, 1890, с. 13. — Сост.)

2) 8-го гласа знаменного напева, с одной стороны, песнопение, выражающее сокрушение о грехах — «*Покаяния отверзи ми двери, Жизнодавче*», а с другой, победное, полное торжественности и величия песнопения «*С нами Бог, разумеите языцы и покарайтесь, яко с нами Бог*», — а между тем мелодические обороты этих песнопений одинаковы.

3) Но едва ли не самый резкий пример представляет мелодия пасхального тропаря «Христос воскрес». Мы уверены, что если дать *ноты* этого напева какому-нибудь иностранному музыканту и спросить о характере этой мелодии, он ответит, что характер ее спокойно-грустный, как бы воспоминание о давно прошедшей счастливой жизни, ибо такова эта мелодия, взятая сама по себе. Но что же она может возбудить кроме радости, пропетая в свое время и со своим текстом? Она же и в *музыкальном смысле* служит самым естественным заключением торжественных стихир Пасхи.

В чем же причина такого неясного сознания, а иногда и робкого указания на эту художественность (*некоторая художественность, некоторые украшения**)? Думаем, что причиной служит то обстоятельство, что очень редко приходится слышать хороших исполнителей древних церковных напевов, а также и вкус, испорченный западным пением. Исполнителями древних напевов являются: 1) псаломщики или монастырские хоры, 2) старообрядцы, 3) певчие и, наконец, 4) сами любители древнего церковного пения, обладающие голосом или владеющие техникой какого-нибудь музыкального инструмента. О лучших певцах старинных напевов в приходских церквях и монастырях мы намерены говорить далее, а здесь скажем только о большинстве современных певцов этой категории. Не говоря о многих, всем знакомых внешних недостатках этого пения, о стремлении многих из них изображать из себя певчих, скажем о тех, которые почему-либо хотят вернуться к старым напевам. Научиться им они могут только по нотам.

Пение по нотам имеет несколько степеней, точно так же как и чтение. Всякому известно, что есть чтение по складам, чтение беглое с произношением слов, как они напечатаны, но без разумения смысла, и так далее, оканчивая той степенью, когда уже буквы и слова не при чем, а все внимание обращено на внутреннее содержание. Те же степени существуют и в пении по нотам.

Наблюдения показывают, что существующие певцы редко доходят до второй из указанных степеней, то есть останавливаются на той степени, которая соответствует чтению по складам. Старообрядцы, правда, лучше поют по крюкам те песнопения, которые чаще употребляются, а в песнопениях реже употребляемых остаются на той же низшей степени; кроме того, *хоровое*

* Нам понятна осторожность этих выражений, вытекающая из желания не подать повода нашим меломанам утвердиться в законности их стремления искать в церковном пении только музыкальных наслаждений. Наше церковное пение есть хлеб чистый, квасный, пшеничный — артос, а не торт.

их пение страдает от намеренного унисона, насилующего голоса, одно это может уже мешать свободному пению по нотам. Наши певческие хоры, даже лучшие, в исполнении древних напевов, особенно там, где они стараются произвести хорошее впечатление на слушателей (в концерте), походят на иностранца, который, не зная ни языка, ни его настоящего выговора, старается тем не менее декламировать, в большинстве же случаев (в церкви) исполняют эти напевы неохотно, небрежно, как музыку неблагодарную, не могущую произвести выгодного впечатления на слушателя, не говоря уже о том, что самые приемы гармонизации и исполнения не соответствуют музыкальному характеру этих песнопений. Вкус слушателей, воспитанный на певческой музыке, ищет и в древних напевах тех же внешних искусственных качеств, какие его пленяют в той музыке (*crescendo* и *diminuendo* на длинных аккордах, тонкие отчетливые нюансы, неожиданные переходы от *fortissimo* к *pianissimo* и обратно и столь же неожиданные модуляции и прочее) и, не находя этих эффектов, признает древнее пение чем-то серым, однообразным, «грубоватым», «не соответствующим современному развитому музыкальному слуху». Искать внутреннего музыкального содержания и вникать в текст песнопений новая музыка давно уже отучила. Вот каково в большинстве случаев публичное исполнение древних напевов на практике. Что же касается самих любителей, занимающихся древними церковными напевами, то неизвестно, как они эти напевы исполняют лично для себя, но вникая в изданные образцы их гармонизаций и судя по тому, что они рекомендуют изучать древние напевы «по нотной книге, а не на память, начинать с нотной азбуки, с изучения именно цефавтной гаммы с простыми и сложными интервалами», что «учить и учиться церковному пению вовсе не так трудно, как это может казаться», что «обучать древнему пению может всякий знающий ноту (не говоря уже о специалистах, получивших музыкальное образование в консерваториях и подобных учреждениях)», — из всего этого видно, что они очень немногого требуют от исполнения древних напевов²⁰.

II

Не себе лично, а благодаря началу нашего знакомства с церковным пением самым натуральным образом, в виде подпевания старому дьячку на клиросе, а в последнее уже время, после длинного промежутка увлечения певческой музыкой, благодаря знакомству с людьми, имевшими возможность много слушать хороших народных певцов, нам снова удалось вернуться к правильному слуховому изучению церковного пения. Благодаря советам этих лиц исправлять свой слух, испорченный западной музыкой и различными теориями, и учиться у своего музыкального народа, а также разумной критике личных наших занятий этим делом (нужно сказать, в

начале весьма трудным), нам удалось *только* слухом подметить и потом формулировать некоторые *художественные черты* этого пения.

Вначале выяснились такие черты, которые относятся к словесному ритму и потому могут быть названы *коренными ритмическими законами пения*. (Может быть, они имеют значение и для инструментальной музыки, но это не имеет отношения к нашему церковному пению.)

Западная музыкальная теория, устремившая все свои силы на гармонию, давно подчинившая пение инструменту и самый голос считающая только за особый род инструмента, до сих пор имеет весьма смутное понятие о ритме. На Западе вопрос о *ритме* и поднят и разрабатывается не музыкантами, а филологами. Только филологи, увидевши связь открытых ими греческих законов ритма с музыкой, направили на этот предмет и музыкантов.

Считать моры, стопы, распределять ударения в стопах и колонах нам не представляло большого труда, но смущало аристоксеновское определение моры, или «хронос протос»*, по той простой причине, что оно весьма ясно было для грека, хорошо различавшего в своем языке долгие и короткие гласные, и темно для русского, не знающего в своем языке такого различия. Не совсем было ясно и то, в каком смысле это время неделимо, ибо в музыкальных произведениях не только долгий, но и самый короткий слог может иметь над собою несколько мелких нот, которые поэтому должны считаться *частями* этого неделимого времени. Вследствие этой неясности, а также и потому, что церковные напевы за весьма немногими исключениями (некоторые песнопения болгарского роспева) не допускают деления на стопы, а только на колоны и строфы, подробное изучение ритма было отложено. В то же время в одном филологическом исследовании мы нашли новое указание, укрепившее нас в этой решимости: «*Вокальная музыка всегда исполняется бессознательно правильно в ритмическом отношении, тогда как в инструментальной музыке ошибочное исполнение весьма часто*»**.

При просмотре Октоиха (обычного киевского напева), изданного Аблашским²², слух был неприятно поражен, по местам, некоторым несогласием киевских напевов с обычным московским и знаменным.

Здесь в первый раз мы слухом заметили нарушение ритмического закона *неделимости моры* в ирмосе «Яко по суху» на словах «*победную песнь*» (пример 2), и тут же стало ясно, что такое «хронос протос» в нашем церковном пении. Это нота речитатива (то есть время для нее нужное), соответствующая большей частью слогам без ударения; в безлинейной семиографии она обозначается обыкновенно крюком, стопицей и другими равными им по размеру знаменами, а в линейных нотах большей частью половинной или так назы-

* Время, нужное для произнесения краткой гласной, — это время неделимо.

** Булич С. К. О ритме, с. 21; там же мы встретили и замечательное изречение Лонгина, поставленное эпитафией в нашей статье²¹.

ваемой белой нотой, например, в стихире «Страстию Твоею, Христе» (пример 3) ноты, стоящие над подчеркнутыми слогами, соответствуют мере в самом простом виде, а над слогом «е» та же мера состоит из двух нот.

То же сравнение песнопений, помещенных в Октоихе Абламского, с песнопениями обычного московского напева открыло нам и другой ритмический закон, который можно формулировать так: *в простом речитативе слог с ударением (у греков долгий) должен быть не более как вдвое длиннее слога без ударения* (этот закон не относится к таким речитативам, где некоторые слоги имеют над собою по несколько нот, а не по одной). Примеры нарушения этого закона встречаются очень часто как у Абламского, так и в придворных и других петербургских изданиях обычного напева и могут быть объяснены старанием вложить эти речитативы в западный такт, например, в стихире пятого гласа «Честным Твоим Крестом, Христе» (пример 4). И в московском обычном напеве есть, по-видимому, нарушение этого закона, например, в пятом и шестом гласах в третьей строке напева стихир над слогом с ударением является нота втрое и вчетверо длиннее меры в словах «услыши мя», «притупил, разоривша» (пример 5). Это объясняется тем, что в более старом напеве этим слогам соответствовала группа нот, а впоследствии она была почему-то заменена гармоническим сопровождением баса, и из группы нот вышла одна равная им по протяжению нота (пример 6, те же слоги). И этот закон был формулирован греками, на что указывает и следующее место в книге Д. В. Разумовского: «В древние времена певческий ритм имел не то значение, какое придается ему ныне в светской музыке; он в точности соответствовал ритму самих стихов, назначенных для пения: долгий слог всегда продолжался вдвое доле краткого слога»*, но так как оно было без всяких цитат и объяснений, то и не обратило на себя внимания до тех пор, пока этот закон не был замечен слухом. Мы сказали, что этот закон не относится к таким речитативам, где некоторые слоги имеют по несколько нот; но влияние его сказывается и на распределении этих групп: в этом случае точно так же слышится нарушение этого закона, *если группа слишком длинна сравнительно с соседними нотами речитатива*. Этот закон также постоянно нарушается в киевских напевах, изданных Абламским (пример 7). Здесь всякому должно быть ясно, насколько лучше в московском обычном напеве распределена мелодия по слогам текста.

При сравнении народного пения с певческим оказывается, что у певчих на первом плане *ноты*, а у народных певцов *слово*, а нот как будто бы совсем нет, отчего, между прочим, иногда трудно записывать даже одногласные мелодии прежде усвоения их на слух. Нечто подобное замечается и при сравнении пения по крюкам хомовым с пением по линейным нотам; пение по крюкам истинноречным занимает средину. Пение хомовое производит

* Разумовский Д. В. Церковное пение в России, вып. 1, с. 19.

неприятное впечатление постоянным нарушением правильности текста, что и заставило наших предков в XVII веке исправить пение *на речь*. Но если отрешиться от этой неправильности текста, то в музыкальном отношении хомовое пение гораздо плавнее и звучнее (пример 8): такую же разницу можно встретить во всех песнопениях Октоиха, Ирмология и Праздников. Примеры такого различия указывают на новый ритмический закон, составляющий и дополнение, и обратную сторону закона о неделимости моры. Этот закон можно формулировать так: как бы широка ни была мелодия, падающая на один слог текста, в ней не должно слышаться *более одной гласной* — *мора неделима по слогам, а гласная неделима по нотам*.

Мы не знаем, был ли этот закон так или иначе формулирован в греческих ритмиках, но только этим законом можно объяснить, что наши музыкальные предки, получившие пение от столь же музыкального греческого народа, в течение семисот лет мирились с тем нарушением своего языка, какое представляет хомовой текст. Хотя и принято считать первую эпоху русского церковного пения с XI по XV век *истинноречною*, хотя инок Евфросин, главный противник хомонии, в XVII веке говорит, что «по древним харатейным книгам было пето такоже, якоже глаголем — на речь»*, но над ъ и ѳ в древнейших харатейных рукописях стоят знамена, соответствующие целой ноте: например, в приложении к «Азбуке Мезенца» [издания Смоленского], в № 1, в крюках, взятых из Ирмолога XII века, стоит *стрела громная* над ѳ, а в № 2 *статья*, заканчивающая кулизму, над ѳ. Могли ли полугласные буквы сохранить свою краткость, свойственную им в обыкновенной речи, при пении по таким нотам?

С этим ритмическим законом как нельзя более совпадает вся крюковая семиография, где над гласной, или в старых рукописях над полугласной, стоит *не более одного знамени* (имеем в виду мелодии Ирмолога, Октоиха и Праздников; о крюках Обихода мы не говорим, потому что его напевы не так древни по рукописям и имеют иное построение мелодии). Греки, передавшие славянам свои церковные напевы, несомненно понимали (теоретически или практически, это все равно) художественные законы, присущие этим напевам. То было цветущее время греческого пения, когда оно гением Иоанна Дамаскина, его сотрудников и учеников было доведено до высокой степени полноты и совершенства. Насколько тогда ценили художественность этих творений, можно видеть из жития преподобного Иоанна Дамаскина. Вспомним только одно, именно: когда старец, его руководитель, запретил ему писать, то «Преблагословенная Дева явися старцу в ночнем видении, глаголющи: вскую заградил еси источник, сладкую и изобильную воду источати могущий... остави тещи источнику, потечет бо неоскудно и всю протечет и напоит вселенную... Той бо примет пророческую гусли, давид-

* Там же, с. 76.

ский псалтир и воспоеет песни новы Господу Богу и превзыдет песни Моисеовы и ликования Мариина... той херувимским подражати имать воспеваниям». Поэтому неудивительно, что греки, просветители славян, желали во всей полноте передать им это сокровище и, не зная вполне фонического строения славянского языка и его просодии (до сих пор очень подвижной), а может быть, и не имея на то достаточно времени, допустили крайность в употреблении полугласных букв, в то время, может быть, не имевших такого резкого отличия от гласных, как теперь, ибо в тех же харатейных рукописях попадаются слова, состоящие из одних полугласных, например, *дъньсьь*, которое не только пропеть, но и произнести затруднительно.

Между рукописями Румянцевского музея есть рукопись, относящаяся к XVI веку, где в трех беседах какого-то древнего мастера предложено объяснение: в первой лиц и попевок, во второй фит, а в третьей отдельных крюковых знамен*. Начало третьей беседы следующее: «Засим хвалу воздадим Создателю, введшему ны во вторую беседу и наставльшему приложить к первой беседе *совершенную красоту*, сиречь *фиты*. Сущих их числом 67-ю, и уже о сих прочее беседование отлагаем и, вставше, ко вратом приближимся и еще мало, разшествия ради любовна паче же духовна, да изглаголем: како которое знамя именем зовется порознь». В этом вступлении давно обратило на себя внимание выражение «совершенная красота». До открытия ритмического закона, о котором здесь идет речь, нам было непонятно, в чем состоит совершенная красота фитных мелодий; теперь, по крайней мере относительно некоторых из них, нам эта красота несколько открывается: мелодия их, при всей своей широте, не противоречит указанному ритмическому закону. Этим мы вовсе не хотим сказать, что *только* в этом и заключается их *красота*. Будет время, когда правильное отношение к нашим древним напевам даст возможность заметить и другие их музыкальные достоинства, может быть гораздо высшие сейчас указанного.

Истинноречные рукописи, употребляемые старообрядцами, и печатный Круг Общества любителей древней письменности не чужды остатков хомонии: буква *й* очень часто имеет над собою длинные ноты, так что должна произноситься за *и*, и нередко такие ноты появляются над *ъ* и *ь*.

Не будем говорить подробно о других ритмических законах, касающихся последования музыкальных предложений, периодов, колонов и строф, то есть о том, насколько эти законы соблюдены в древних церковных напевах. Такая аналитическая рассудочная проверка может только мешать непосредственному их пониманию при помощи слуха. Насколько удовлетворительна для слуха понятная нам часть этих песнопений, видно из того, что мы до сих

* № 991. В этой рукописи замечателен порядок изложения, совершенно обратный порядку последнего времени: начинается с лиц как самого простого и понятного и оканчивается объяснением отдельных знамен.

пор не могли пропеть более одной страницы «нотных приложений» И. И. Вознесенского к его сочинению о знаменном распеве^{*23}. Слух требует продолжения напева, а они обрываются на полслове и в словесном и в музыкальном отношениях, тогда как строки этих напевов в полных песнопениях так натурально следуют одна за другой, что ни вставок, ни механического разделения не допускают. Строки обычных напевов не всегда согласуются с текстом песнопений в том отношении, что приходится начинать напев, когда мысль текста кончается, и наоборот, конечная строка совпадает с началом новой мысли, например, в стихире на Сретение «Глаголи Симеоне»: здесь приходится повторить *первую* строку напева над словами «видех бо Спаса моего», заканчивающими предыдущую мысль. И желательно было бы иногда дополнить напев новой строкой или повторить одну из существующих в напеве, но связь этих строк настолько крепка, что нам эта попытка до сих пор не удавалась. По этой же причине начинающие учиться пению постоянно ошибаются, когда конечная строка напева по размеру текста должна следовать не за той средней строкой, с которой она имеет самую натуральную связь в музыкальном отношении: например, в 6-м гласе за второй строкой, отчего эта последняя имеет два вида в этом напеве.

Если мы говорим об этих ритмических законах, то вовсе не за тем, чтобы положить их в основу практического изучения древних напевов, а потому что «закон преступления ради приложися». Увлеченные гармонией западной музыки, мы потеряли непосредственное ощущение этих ритмических законов, постоянно нарушаемых в мелодиях нового церковного пения, составленных под влиянием инструментальной музыки, тактовых делений и т. п. Эти нарушения так многочисленны, что нет нужды приводить примеры; их можно отыскать не только на каждой странице новейших сочинений, но и в чисто вокальных произведениях строгого стиля. Но стоит указать на резкое и потому всем понятное нарушение закона о *повышении* и *понижении*. Пример нарушения этого закона находится также в Октоихе Абламского. Здесь воскресный тропарь 3-го гласа «Да веселятся небесная» распет только первую строкою напева и поэтому представляет ряд вопросов без всякого ответа (пример 9)^{**}. И в древних церковных напевах есть отступление от этих законов (например, делимость моры перед фитами, делимость моры и глас-

* Мы вовсе не хотим сказать, что такая многосложная работа не имеет значения для понимания церковного пения, мы только жалеем, что принятый порядок не дает возможности воспользоваться этим трудом без насилия слуха.

** В обычном московском напеве подобное нарушение встречается в тропарях 8-го гласа греческого распева и в песнопении «Се Жених грядет в полунощи» киевского распева. Замечание И. И. Вознесенского, что тот же недостаток имеет песнопение «Благообразный Иосиф» болгарского распева, распетое будто бы «только одною строкою», не верно: в нем две строки, например: «с древа снем пречистое» — первая (повышение), «тело Твое» — вторая (понижение).

ной в *хамило над двумя слогинями*), вызываемое, как выражается Мезенец, «своим намерением», то есть особенным требованием музыкального слуха, а постоянные нарушения тех же законов в новейшем пении могут быть объяснены единственно порчею слуха и полным пожертвованием текста отвлеченной музыке. Все указанные законы имеют чисто отрицательное значение: нарушение их ослабляет силу художественности впечатления, но одно механическое соблюдение их, так же как и орфография словесных произведений, еще не ручается за художественность. Мы говорим так подробно об этих законах из желания хотя бы теоретическими соображениями возбудить интерес к изучению наших древних напевов, когда непосредственный слух (испорченный западной музыкой) не в состоянии оценить их художественности. В этом случае мы следуем примеру А. Ф. Львова и Ю. Н. Мельгунова, которые также указывали на эти законы, но первый, А. Ф. Львов, в приложении к практике воспользовался ими совершенно механически* и доказал только то, что его произведения, написанные без тактовых делений, ничем не отличаются от таких же произведений, написанных с чертами, то есть ни те ни другие с древним церковным пением не имеют ничего общего; одно дело — умом понять эти законы, другое дело — исправить свой слух соответственно с ними. Ю. Н. Мельгунов, несомненно, возбудил большой интерес своими указаниями на своеобразную гармонию и ритмическую структуру записанных им народных песен, но, конечно, не эти теоретические указания, а сама фотографически верная запись народного творчества и его печатные издания дороги для основ русской музыки. Поэтому нельзя не пожалеть, что мы не видим в печати продолжения его работ в этом направлении²⁵. Даже скажем более: одна запись и издание народного пения недостаточны для того, чтобы по ним судить о его художественности и надеяться достигнуть через это всего. Многие, рассматривая *ноты* народных мелодий, находят их очень простыми и примитивными. Высшая художественность и церковных и народных напевов познается только в живом их исполнении хорошими певцами. Нечего говорить уже о том, что высшие художественные законы, которые проявляются в этом живом исполнении, могут заставить наш слух *мириться* и с несовершенством звукового материала, и с вольными или невольными нарушениями указанных ритмических законов.

Прежде чем говорить об этих высших проявлениях художественности церковного и народного творчества, считаем нужным сказать о *темпе* различных песнопений. Где-то мы читали, что весь знаменный распев можно петь в темпе половинной ноты (моры) на удар пульса взрослого человека, то есть около секунды. Такой темп можно допустить только при самом начальном чтении нот. Во всем натуральном, чисто русском пении мы никогда не

* Он сам очень наивно объясняет «механизм сочинений нот согласно прозаическому ритму» (Львов А. Ф. О свободном или несимметричном ритме. СПб., 1858, с. 10—11)²⁴.

слыхали такого медленного темпа. Да это и естественно: при таком темпе слышны будут отдельные слоги, а не слова*. Выражения *протяжная песня*, *широкая мелодия* вовсе не указывают на медленный темп, доходящий до секунды на мору. Темпы всего русского пения не выходят из пределов от 3/4 до 1/4 секунды. Мы разумеем здесь древние напевы или те, которые образовались из них без постороннего влияния; таким образом, отсюда должны быть исключены напевы, подобные 2-му гласу придворно-киевского роспева (например, «Да исполнятся уста наша»), а также прокимнов, исполняемых быстрым речитативом на одном тоне. Эти последние в темпе 1/10—1/12 секунды на мору часто выходят за пределы темпа самых удалых песен, отчего язык перебалтывается, и вместо слов слышатся какие-то неопределенные звуки или пропускаются целые слова и предложения. Такие напевы составляют самую слабую часть обычного напева средней полосы великорусских епархий, но они попали в этот напев благодаря изданиям придворного напева, в особенности «Кругу простого церковного пения на два голоса» (1830 года), разосланному для единообразия в пении по всем православным русским церквам**.

Несмотря на тесные пределы темпа в церковных напевах, этот темп весьма разнообразен. Если проследить за темпом напева стихир малого знаменного или обычного роспева, то они расположатся в следующем порядке: 8-й глас (самый медленный — около 1/2 секунды на мору), 6-й глас, 7-й, 1-й (около 1/3), 2-й и 3-й гласы (1/2—1/4), 4-й глас (1/4) и 5-й глас немного скорее. Эти темпы довольно подвижны: один и тот же глас одни певцы в одном случае поют немного медленнее указанных темпов, другие певцы или те же, только в другом случае, поют скорее, но отношение между темпами различных гласов в одном и том же случае близко к указанным числам. Из напевов тропарей (греческого роспева) самый медленный напев 8-го гласа (несколько больше 1/2 секунды), а к самым быстрым едва ли не принадлежат указанные стихиры 5-го гласа. Прочие скорые напевы, например, антифоны на литургии (не придворного напева), ирмосы 4-го гласа поются не скорее 1/4 секунды на мору, то есть поются и скорее, но это зависит не от свойства напева, а от излишней поспешности в отправлении церковной службы. Такое же различие и в темпе знаменного напева. К самым быстрым и здесь принадлежат 4-й и 5-й гласы — около 1/2 секунды на мору в стихирах и несколько скорее в ирмосах и подобнах, затем 7-й глас, весьма к ним близкий по темпу; несколько медленнее их 3-й и 8-й, затем 6-й и 2-й (все-таки еще близкие к темпу 1/2 секунды на мору). Притом песнопения одного и того же гласа не одинаковы по темпу, например, стихиры 2-го гласа поются около

* На это указывает и замечание Октоиха: «а еже высоко пети и *протлачати* неискусных бо и ненаказанных есть».

** См.: Разумовский Д. В. Церковное пение... вып. 2, с. 247 и далее.

1/2 секунды, а догматик, по крайней мере, начинается темпом 3/4 секунды (далее поется скорее); так же точно на великом повечерии песнопения «Господи, аще не быхом...» 2-го гласа знаменного распева поются в обыкновенном темпе, а заключительное «Все упование мое...» поется гораздо медленнее (около 3/4). Особенно резкий пример *различия* в темпе представляют задостойники, где «ирмос» поется гораздо скорее «припева», иногда вдвое.

Первый глас знаменного распева, хорошо знакомый нам по нотам, всего менее понятен как по темпу, так и по другим свойствам. Здесь много мешает пониманию то обстоятельство, что этот глас сравнительно в недавнее время вошел в обычный напев не по живому преданию, а из нотного Октоиха, хотя поется без нот. Есть ясные следы нотного (при помощи Обихода), а не живого (по преданию) образования некоторой части обычного напева, например: конец ирмосов 7-го гласа поется двумя способами — или в темпе всего ирмоса, как и следует, или вдвое медленнее (пример 10); то же замечается и в догматике 7-го гласа, где встречается тот же мелодический оборот на словах «сказати язык не может». Из сказанного о темпах обычного и знаменного напевов, дошедших до нас по преданию, видно, между прочим, в чем самая главная ошибка гармонизаторов древних напевов: приделанные к ним голоса, в особенности бас, совершенно невозможны для исполнения в этом традиционном темпе, а также видно и то, насколько, при отсутствии в этих напевах музыкального метра, неудобно обозначать его подробно движением руки*.

К высшим проявлениям творчества относится то свойство русского пения, которое очень трудно формулировать и которое мы пока назовем *ходом*. Для тех, кто знаком с обычными напевами, близкими московскому, мы укажем те песнопения, в которых всего заметнее эта именно черта художественности.

Таково песнопение «Тебе Бога хвалим», когда оно поется обычным (греческим) напевом совершенно свободно, без всяких нот, в достаточно скором темпе от 1/3 до 1/4 секунды на мору, но с ясным произношением его превосходного текста, с самыми короткими паузами в конце строк (не больше половины моры), с достаточным одушевлением и происходящим отсюда некоторым ускорением темпа. Несмотря на то что здесь мелодические обороты довольно однообразны (только три строки), это далеко не краткое песнопение не производит ни утомления, ни скуки, а напротив возбуждает бодрость духа и желание его слушать еще и еще. К тому же роду относятся стихиры Пасхи, в таком же, конечно, исполнении (они были бы еще лучше, если бы так же непосредственно был усвоен их более древний напев, находящийся во многих крюковых и линейных рукописях). Оба указанные пес-

* Нам не приходилось встречать в руководствах церковного пения, написанных до «Ключа» Тихона Макарьевского, никаких указаний на измерение темпа движением руки.

нопения довольно скорого темпа (около 1/4 на мору); из песнопений более медленного темпа, в которых этот *ход* довольно ясен, можно указать догматики знаменного напева 7-го и 8-го гласов и еще более медленного темпа догматик 3-го гласа. Как противоположность этим полным внутреннего движения песнопениям можно указать на песнопение, которое очень часто поется в весьма медленном темпе разными неопытными певчими вместо причастного стиха: известное четырехголосное сочинение Бортнянского «Под Твою милость», а также некоторые из песнопений, имеющих, по выражению И. И. Вознесенского, «выжидательный» характер. Хотя мы не знаем таких песнопений, но действительно есть случаи, когда самые обыкновенные песнопения, имеющий даже достаточный ход, поются так вяло и медленно, что действительно приобретают какой-то выжидательный характер, например, самое обыкновенное речитативное песнопение «Тело Христово приимите», когда хотят его пропеть вместо нескольких раз непременно одиножды, в темпе 1 1/2 или 2 секунды на мору. К этому же роду песнопений относятся почти все Largo и Adagio новейшей певческой музыки. При этом не можем не обратить внимания на то трудно объяснимое психологическое явление, что медленность и тягучесть в обычных церковных напевах поражают своей антихудожественностью, тогда как Largo и Adagio в певческой музыке, по своему эстетическому качеству совершенно с ними одинаковые, многим любителям певческой музыки очень нравятся. То, что мы называем *ходом*, есть и в произведениях певческой музыки, он замечен в тех произведениях, которые походят на марши и танцы, но этот ход такого рода, что даже сами певчие инстинктивно сознают все неприличие его для церкви и поэтому никогда не поют этих песнопений так, как того требует их музыкальный смысл. Из четырехголосных песнопений, исполняемых певчими, в которых есть этот ход, можно указать между прочим на переложение Турчанинова «Тебе одеющагося», которое по справедливости считается его *chef d'œuvre*'ом; он слухом отыскал этот ход в одноголосной мелодии, и хотя сопровождающие голоса и гармоническое строение имеют немало недостатков, но, так как в этом произведении соблюдена главная художественная черта русского пения, то слух охотно мирится с указанными недостатками; жаль только, что певчие, по привычке к механическому соблюдению нот и искусственных оттенков, иногда совершенно обратных музыкальному смыслу произведений, не всегда дают чувствовать этот ход.

Музыка есть искусство *динамическое*, а не *статическое*; этим свойством музыкальные произведения всего ближе подходят к литературным, отчего так тесно и сливается пение со словом. Художественные достоинства словесных произведений более или менее всем ясны и понятны; там тоже есть своего рода *ход* мыслей, ясное и живое изображение движений человеческого духа. Словесные произведения имеют еще родство и с живописью, которая со всеми подробностями, внутренними и внешними, может изображать от-

дельные статические моменты; но слово, соединя в себе способность того и другого рода изображения, не может так ясно выражать отдельные моменты, как это делает живопись, и так отчетливо, тонко и глубоко передавать последовательность душевных движений, как это делает музыка. Этим мы хотим сказать, что музыка есть *ультрадинамическое искусство*, что *ход* составляет главную существенную черту истинно художественных музыкальных произведений как у композиторов, так и у исполнителей. Этот ход всего более нарушается механическими приемами сочинения и исполнения музыкальных произведений. В композиции он обуславливается мелодией, а в исполнении пониманием ее непосредственным слухом, происходящим отсюда одушевлением и способностью сопровождать эту мелодию натуральными подголосками. Не это ли хотел сказать лучший исследователь звукового материала в предисловии к своей книге «О звуковых ощущениях»: «Я считаю ошибкою, если теорию консонанса кладут в основание теории музыки. Существенная основа музыки мелодия. В западноевропейской музыке последних трех столетий гармония составляет существенное и необходимое условие мелодического сродства, но утонченно развитая музыка существовала целые тысячелетия без гармонии и существует в таком виде у народов неевропейских»*. Но он еще не знал, что есть и теперь страна, где существует не только живая мелодия, но и живая непосредственная гармония, не только не мешающая мелодическому ходу, но из него вытекающая и его настолько дополняющая, что в исполнении живым хором она представляется бесконечным волнующимся морем. Теперь все реже и реже приходится слышать подобное исполнение церковных мелодий. Наши древние консерватории этого пения (монастыри) тоже увлечены общим потоком новейшей музыки, так что настоящих певцов приходится отыскивать днем с огнем. По слухам, оно поддерживается в Саровской пустыни, Киево-Печерской лавре, в Глинской и других южнорусских обителях; но, насколько можно судить по нотам, и здесь дело не обходится без влияния западной музыки — известный шаблонный прием гармонизации этих напевов проник и туда. Поневоле остается слушать это натуральное хоровое пение у простого русского народа, не знающего нот, преимущественно в центральных великорусских губерниях.

Из прежних писателей о русском пении на эту черту художественности обратил внимание А. Ф. Львов. В указанном уже его сочинении о свободном ритме он пишет: «Мне не раз случалось слышать, как песенники пели русские песни и как те же песни исполняли певчие. Первые пели по наслышке;

* Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологической основе для теории музыки. СПб., 1875. Несмотря на громадность работ и полученных результатов, он хорошо знал им настоящую цену; в том же предисловии он говорит: «Однако я едва ли от себя могу скрыть, что мои исследования относятся только к *нижайшей области музыкальной грамматики*»²⁶.

вторые — по правилам искусства. Я не мог не отдать преимущества песенникам. В их исполнении, не стесненном условными правилами, обнаруживалась сила, огонь, иногда порывы вдохновения; певчие, напротив, пели хотя и правильно, но слабо, вяло; видно было, что условия музыки стесняли их. Словом, различие между пением тех и других было таково, что песенники едва ли узнали бы свои песни в исполнении их певчими^{*}. Причина этой разницы заключается именно в том, что певчие, исполняя те же песни по нотам, не чувствовали их хода. Сам Львов не говорит об этом, но насколько можно судить по его произведениям, он для себя берет это знание и пользовался им в своих музыкальных произведениях, но не всегда удачно, опять по той же причине, что пользовался им механически (пример 11). Здесь на слове «победительная» ход этот довольно натурален, тогда как на слове «сподоби» — он очень груб, а еще неудачнее в «Милости мира» на словах «осанна в вышних».

Бессознательно мы давно чувствовали эту черту художественности. Совет беречь свой слух понят был слишком строго: имея в виду преимущественно церковное пение как дело серьезное и в высшей степени необходимое для современной русской жизни, мы намеренно отстранялись от изучения русских народных песен из опасения, чтобы песенная мелодия не повлияла на понимание и обработку церковной; мы позволяли себе слушать только духовные стихи, и это одно раскрыло для нас гармонические черты кратких церковных напевов; другие из интересующихся тем же делом, не знавшие такого ригоризма, занимались всем этим одинаково и узнали об этом ранее нашего. Оказывается, что напевы духовных стихов, по краткости своего речитатива, недостаточны для объяснения широких мелодий большого знаменного распева; его может пояснить только непосредственное изучение живого пения протяжной, широкой русской песни. Конечно, не сама мелодия русской песни, всегда подчиненная музыкальному метру, имеющая *свои* обороты, отличные от оборотов церковного пения, а *способ* хорового исполнения и тот непрерывный *ход* от начала до конца песни, объясняющий все — и ритм, и гармонию, и оттенки, когда он ясен для слуха, — вот что важно для понимания нот знаменного древнего пения.

До сих пор нам удалось это найти в очень немногих древних песнопениях. Укажем, для примера, «Благослови, душе моя, Господа» греческого напева, «Достойно» на литургии Василия Великого, некоторые знаменные стихиры и ирмосы пятого гласа, несколько песнопений в других гласах и ничего из первого гласа; а литургия знаменного напева, и в том числе столповая Херувимская, несмотря на сличение разных вариантов, остается загадкой. Временами кажется ясною связь некоторых частей Херувимской, но не настолько, как в указанных выше песнопениях, а между тем современная

^{*} Львов А. Ф. О свободном или несимметричном ритме, с. 5.

литургия, как нотная, так и простая, всего более требует замены ее лучшими древними напевами.

К вариантам древней знаменной, или столповой Херувимской принадлежит, между прочим, несомненно из нее выродившийся напев Киево-Печерской лавры. В первый раз он был издан в виде одногласного нотного приложения к «Руководству для сельских пастырей» в 1886 году, затем г-ном Малашкиным в виде четырехголосного переложения²⁷. Ход здесь довольно ясен. Видно, что человек, распевший эту Херувимскую в первый раз, и певцы, развившие ее гармонически, обладали достаточным музыкальным слухом, но мелодия ее очень груба сравнительно с мелодией, хотя не столь понятной, столповой Херувимской. Эта грубость особенно заметна в предшествующем ей песнопении «Аминь», составляющем как бы вступление к ней. Здесь неприятно поражает резкость музыкальных ударений и перемена ударений в одном и том же слове: то «аминь», то «аминь»; это же есть и в самой Херувимской: «тройце трисвя- трисвятую песнь». Начинаясь одинаково с самым древним вариантом столповой Херувимской, она тотчас совершенно от него уходит и грубо нарушает закон неделимости моры и этим приемом пользуется постоянно; затем так же неожиданно являются излишне удлиненные слоги — «**жите**, **житейское**» и синкопы не в нотах только, но и в словесных ударениях — «тайно **обра**зующе». В гармоническом сопровождении эта грубость еще усиливается сочетанием мелодии с плаксивым вводным тоном в миноре, которого нигде нет в народном русском пении и который в записи русских песен попал по недоразумению. Мы остановились на этом разборе с тою целью, чтобы обратить внимание на *качество самой мелодии* знаменного распева сравнительно даже с сейчас указанной мелодией киевского, но в последней еще нет таких грубых оборотов вроде кварт и движения по нотам одного и того же аккорда, какое очень часто встречается в новейшей певческой музыке, как в гармонизациях, так и в оригинальных композициях. Мелодия знаменного распева и даже многих обычных кратких напевов до того нежна, округленна и волнообразна, что иногда представляется от этого недостаточно сильною. Мелодии новейшей музыки можно сравнить с неорганическими массами, ограниченными прямыми поверхностями с двухгранными и многогранными углами, а русские старинные мелодии — с плавными очертаниями предметов органической природы. Достояна внимания и еще одна художественная черта древних мелодий: они представляются ясными и законченными даже в одногласном или унисонном исполнении, тогда как одногласные мелодии новейшей музыки требуют аккомпанемента.

Наше русское пение основано на каком-то внутреннем, еще не сознательном музыкальном законе, тем не менее хорошо известном слуху нашего народа. Доказать это нетрудно: тогда как ученые гармонизаторы различных мелодий (будет ли то *cantus firmus* в учебниках гармонии, или народный мо-

тив, или наша церковная мелодия) так расходятся в своих гармонических сопровождениях, что соединяя их вместе, мы получаем ужасную какофонию, — подголоски русских песен, взятые из различных отдаленных местностей нашего обширного отечества, принадлежащие разным векам, в живом исполнении народа составляют единую гармонию. Ни в какой другой стране, исключая России, невозможно составить миллионный хор, способный без приготовления *согласно* пропеть несколько различных напевов, достаточных на большой концерт. Это мы говорим о настоящем времени, когда разная *тля тлит* русское пение, а в прошедшем такой хор составлял бы весь русский народ.

Произведения русского творчества прошли такую строгую цензуру, такую разборчивую критику, какой не пришлось испытать ни одному из произведений позднейших авторов, — цензуру церкви относительно церковных напевов и музыкальную критику всего русского народа. Цензура церкви выразилась в том, что известные песнопения с определенным напевом прямо положено петь по церковному уставу, а музыкальная народная критика выразилась в том, что не все песни допущены в хоровод, не все одинаково богаты подголосками: народ ясно различает хорошую — *нотную* песню от ребячьей, короткой, *не стоящей* (внимания) по содержанию и по мотиву. Этого различия, как видно, не знают многие собиратели русских песен и, записывая все без разбору, могут ввести в заблуждение людей не знакомых с этим делом.

Прибавим ко всему сказанному о художественных чертах народного творчества, что *изучение* его только что начинается, хотя это творчество, к сожалению, в самом народе как будто кончается. Будущие исследователи, если пожелают вступить на этот путь непосредственного его изучения, несомненно, откроют гораздо более.

Для тех, кому наши указания на художественность русского церковного и народного пения покажутся неубедительными или неясными, главным образом потому, что они, может быть, не слышали настоящей живой демонстрации этого дела (хотя в отношении русской народной песни это было бы очень странно), мы обратимся к чувству их патриотизма. Кому еще дорога самостоятельная духовная жизнь своего народа, мы укажем на следующие факты. Смешно было бы, если бы во времена Тредьяковского, когда, по его же словам, «*мужицкие песни за подлость* стихотворцев и материй от честных и саном именитых людей презираемы были всеконечно» (что теоретически он считал неосновательным)*, смешно и странно было бы, если бы кто-нибудь тогдашнему интеллигентному русскому обществу стал указывать на эти произведения народного творчества как на главный источник познания

* История русской словесности: В 2 ч. / Сост. И. Порфирьев, ч. II. отд. 1. Казань, 1879—1904, с. 142—143.

русского языка и на источник поэтического вдохновения; а между тем в настоящее время мы уже твердо знаем (и в школах изучаем), что только благодаря знанию этого источника мы имеем Крылова, Гоголя, Достоевского, Толстого, отчасти Пушкина и Лермонтова, и тот русский ученый и художественный язык, который, конечно, несмотря на некоторую свою нечистоту и неправильность, все-таки не может идти ни в какое сравнение с тем языком, на котором говорило и писало русское интеллигентное общество времен Тредьяковского и на каком написана вся она знаменитая «Телемахида», и даже в сравнение с языком Ломоносова и Державина. Между тем прочитайте переписку Иоанна Грозного с Курбским, даже письма протопопа Аввакума, и вы увидите, насколько русский язык был выше, чище и богаче языка, который думали усовершенствовать введением иностранных слов и оборотов через двести лет после этого. Не говорим уже о тех былинах и других произведениях народной поэзии, которые и до сего времени не теряют своей поэтической свежести.

Не странно ли, что в понимании своей родной музыки мы так далеко отстали от художников слова, тогда как русская музыка, по нашему глубокому убеждению, отчасти уже объясненному предыдущим, неразрывна с русской поэзией, к которой мы также относим вполне духом народа усвоенную поэзию Иоанна Дамаскина. Язык дорог нам как язык *нашего народа*, с остальными народами мы можем делиться только мыслями, точно так же, как они с нами, но русская музыка должна не только, как говорил князь Одоевский, «вливать новую живую струю в мир общей музыки», а обновить ее в корне.

Западная музыка богата внешними достоинствами: техникой, гармонией, театральной картинностью и выразительностью, драматизмом и страстностью; но это плоть и ремесло, а у нас дух, творчество, жизнь и основа истинной музыкальной науки. Тем-то и дороги наши, в особенности церковные, напевы, что они не бьют на внешний эффект, что они чужды напускного драматизма и напыщенной декламации, они действуют на слушателя внутренним богатством мелодии, всегда эпически спокойной и совершенно сливающейся с текстом.

Представим себе, что наше народное пение смолкло: вместо хоровода танцуют «кадриль» и «лянсей» под музыку гармоники или скрипки, вместо своих песен и высокохудожественных церковных напевов выучатся петь в школе по нотам несчастные песенки детских садов или ту музыкально бессмысленную тягучку новейших сочинителей церковных пьес, которые, благодаря легкости изучения западной теории и упражнениям в оной, плодятся, как грибы, и с настойчивостью, достойной лучшего дела, заставляют учеников разучивать эти произведения, так что наконец вводят их во вкус этой музыки. Неужели эта картина не ужаснет русского патриота?

А между тем эпическое содержание народной музыки в жизни русского народа заменяло ему и религиозную проповедь, и знание собственной исто-

рии, и не такое, какое получается из учебников, даже не такое, какое мы имеем в таких художественных произведениях, как «Борис Годунов» Пушкина, «Жизнь за царя» Глинки (обезобразованная либретто), «Война и мир» Толстого, «Чудо-богатыри» Чаева, а внутреннее, глубокое, доходящее до живого чувствования исторических моментов. Сейчас нам припоминается мужик, которого однажды мы встретили за Дорогомилловской заставой. В разговоре о Смоленском тракте он как-то особенно сказал: «да, разоренная дорожка», — тогда эти слова были для нас как речь на непонятном языке, и мы не могли не заметить в его глазах удивления; и только уже после, когда мы узнали широкий напев исторической песни «Разоренная путь-дорожка» и ее содержание, нам стало понятно, какое выражение он надеялся встретить на лице своего собеседника: он-то все это прочувствовал и думал видеть перед собой такого же русского человека, но что ему было делать, когда он в этом случае попал на русского иностранца.

Нужно ли говорить о том, что высокохудожественные древние церковные напевы всегда воспитывали и укрепляли истинное благочестие*. Высшею основою благочестия служит любовь к Богу и ближнему. О любви к ближнему Спаситель сказал: *«больше сея любви никтоже имеет, да кто душу свою положит за други своя»*. Подобно сему и высшим проявлением любви к Богу церковь всегда считала мученичество за Христа. О многих мучениках древности известно, что они укрепляли себя на предстоящий подвиг пением псалмов и других священных песнопений. О русских мучениках князе Михаиле и боярине Феодоре прямо повествуется, что они в ожидании смерти за Христа «начаста себе пети: “мученицы Твои, Господи, не отвергошася Тебе, ни отступиша от заповедей Твоих”, и паки “страдавшие Тебе ради, Христе, многыя муки претерпеша”, и прочая мученична**». Может ли иметь сколько-нибудь похожее действие ласкающая слух, но расслабляющая душу новейшая духовная музыка? Ничто так не укрепляет в памяти и не содействует глубокому пониманию событий священной и церковной истории, как спокойно-эпическая поэзия стихир и канонов, соединенная с пением. Замечательно, что и домашнее чтение Священного Писания не может сравниться по своему действию на душу с тем сильным впечатлением, какое по временам производит хорошее чтение Евангелия и Апостола в храме; не потому ли, между прочим, что все церковные песнопения, особенно в великие дни Страстной седмицы и праздников, имеют своим содержанием те же священные песнопения, о каких повествуется в Евангелии?

* Об этом писали, а в последнее время особенно С. А. Рачинский — печальник народной школы и нравственного воспитания.

** Полное собрание летописей, V, 186²⁸.

III

Знакомство с западной музыкой имеет для русской жизни и свою хорошую сторону. Та часть русского народа, которая ушла *на страну далеко* и там растратила отечественные сокровища, теперь, наученная горьким опытом, может гораздо лучше познать им цену. Знакомство с западной музыкой показало нам и то, что в этом искусстве, как и во всяком другом, имеет значение не одно внутреннее содержание, обязанное своим происхождением природным дарованиям и непосредственному вдохновению, но и внешний блеск, а главным образом труд, при помощи которого этот блеск достигается.

Что касается народного пения, то этот отдел русской музыки как принадлежность досуга и отдыха, как забава имеет бытовое значение и требует охраны и поддержки, однако его нельзя считать настолько серьезным делом, чтобы включить, например, в число предметов школьного преподавания. В сельских школах это может даже возбудить недоумение и в родителях и в самих учениках. Разве только, принимая во внимание полную музыкальную бессодержательность тех детских песенок, которые разучиваются на уроках пения в городских школах, можно подумать о том, как бы заменить их мотивами русских песен с историческим содержанием или с новым текстом, более доступным и приличным детскому возрасту. Но церковное пение как могучее средство для нравственного воспитания есть дело, и дело серьезное, требующее громадных трудов от лиц, желающих полного развития духовных сил своего народа. Живое изучение народной музыки может только служить средством для этого серьезного дела — точно так же, как изучение родного языка во всех его отраслях может способствовать его усовершенствованию в какой-нибудь специальной отрасли занятий.

Для полного восстановления древнего церковного пения во всей его красоте нам, русским, нужны почти одновременно две работы, одна другую дополняющие и в то же время одна другой мешающие, а при неумеренности даже взаимно уничтожающие. Мы не умеем петь по-русски, наш слух сильно испорчен чужой музыкой, но нам достаточно знакомы приемы западной музыки, ведущие к усовершенствованию внешней стороны музыкального дела. Для того чтобы понять внутренний смысл древних мелодий, нам нужно отрешиться от всего, что дает эта музыкальная наука, а для того чтобы исполнять наши мелодии в совершенстве, в особенности хором, нам нужно полное знание этой науки, ибо оттого отчасти и происходит неудовлетворительность впечатления, что певцы, слухом понимающие родные мелодии, мало работали над внешней отделкой, а те, кому хорошо известна техника этого дела, большею частью совсем не знают своего природного музыкального языка, а потому довольствуются только техникой. Кроме того, нам нужны еще две работы, стоящие в связи с вышеуказанными, но не противоречащие ни им, ни взаимно. Это поверка западной музыкальной теории натуральным

материалом русского пения (может быть, даже составление новой, *русской*, музыкальной грамматики) и восстановление в подлинном виде письмен древнего церковного пения. Для всего этого нужны усилия многих деятелей, а для последней работы нужно даже утверждение Русской церкви, ибо она касается не только нот, но и богослужебного текста.

Князь Одоевский в своем проекте обучения церковному пению различает две эпохи: настоящую и будущую; это разделение имеет силу и теперь. Что касается настоящей эпохи, то нужно помнить два обстоятельства: что время не ждет; что настоящая эпоха не есть эпоха спокойного труда, а эпоха борьбы с западной музыкой, внедрившейся в наши храмы, наши школы и в нашу общественную жизнь.

Из всего сказанного о религиозном, народном и художественном значении церковного пения видно, что *настоящая эпоха* действительного улучшения церковного пения должна начаться не с улучшения современного пения в церквах, где и сейчас возможны *некоторые* улучшения, но не настолько серьезные, чтобы можно было удовлетвориться только ими одними. К таким улучшениям относятся устраиваемые в некоторые епархиях причетнические классы, меры, ограничивающие певческий и композиторский произвол, строгий, хотя не совсем справедливый экзамен по церковному пению при определении на места псаломщиков, не имевших возможности изучить его при семинарском уставе, действовавшем до 1888 года, устройство частных любительских хоров, имеющих целью исполнять простое пение, введение в некоторых церквах общенародного пения.

Последние заботы правительства ясно показывают, что более надежное улучшение церковного пения должно произойти через школу духовную и народную. Программа церковного пения в духовно-учебных заведениях, стремящаяся приготовить из их воспитанников людей, знающих, с одной стороны, знаменный распев с его семиографией и историей, а с другой — людей, знакомых с началами музыкальной науки, — эта программа возбуждает полное сочувствие. Но это программа будущей эпохи, а не настоящей. И вот основания:

1. Школьное преподавание церковного пения должно быть тесно связано с пением учеников при богослужении. Подтверждение этой мысли мы находим в последнем указе Св. Синода 13 сентября 1889 года, который обязывает учителей церковного пения еженедельно знакомить учеников с пением на очередной глас различных церковных песнопений, нужных для исполнения в церкви в ближайший праздник. Знаменный напев, по трудности понимания его мелодий и непосредственной гармонизации, по относительно несовершенству самых нот, по медленности темпа, в котором он до сих пор исполнялся, едва ли может быть введен в таком виде в богослужебную практику без вреда для дела. Не забудем, что настоящее время есть время борьбы с певческой музыкой, доведенной лучшими хорами до высокой сте-

пени внешнего музыкального достоинства. Какое же средство для борьбы представит исполнение знаменного распева в таком несовершенном виде и в то же время значительно удлиняющее богослужение? Певчие тоже удлиняют богослужение, исполняя то, что положено читать, или без нужды растягивая то, что положено петь, но большинство присутствующих этим не обременяется по причинам, нами уже разъясненным. Отсюда и происходит то печальное явление, что сами учителя церковного пения, в большинстве совсем не слышащие изящества знаменного напева, занимаются им в классе неохотно, и в церковной практике этот напев в том виде, как изучается в классе, не употребляется. Краткие обычные напевы как не входящие в учебную программу поются в церкви небрежно, без всякого приготовления; полным же сочувствием и вниманием пользуются певческие напевы, и только в числе их гармонизации древних мелодий Турчанинова и других.

2. Изучение по нотам знаменного напева не в первый раз появляется в программе духовно-учебных заведений, оно было в употреблении с 1814 года до введения устава 1867 года, то есть не менее пятидесяти лет. Есть люди, получившие образование в духовных школах в эту эпоху, которым дороги обиходные напевы даже в том виде, как они там преподавались, но здесь имеют значение скорее воспоминания детства (тем-то, между прочим, и жалко современное молодое поколение русских людей, что для них воспоминанием детства будет чужая музыка). Может быть, некоторые скажут, что это происходило оттого, что тогдашние учителя церковного пения не имели достаточного музыкального образования. Это правда, пение, например, должно было происходить в унисон, согласно с нотами, но этого никогда не бывало: если одни голоса (альты) и пели близко к Обиходу, то сопрано всегда почти пели терцию или верхнюю октаву, но в простоте душевной как ученики, так и учителя были вполне убеждены, что они исполняют те самые ноты, какие у них были перед глазами. И в те времена выпадали редкие случаи педагогов (из семинарских певчих), твердо знавших ноту и настойчиво добивавшихся строгого унисона; но кто из них более содействовал развитию слуха и охоте к изучению древнего церковного пения? Конечно, первые. Может быть, некоторые объяснят современный упадок знания церковного пения тем, что его изучение ограничивалось только начальными духовными училищами и не продолжалось в семинариях. И в этом есть доля правды; действительно, мальчик, поступавший в семинарию, если имел голос или охоту, выбирался в главный семинарский хор или поступал в маленькие хоры, состоявшие из семинаристов и певшие по разным церквам, то есть древнее церковное пение не только забывалось, но и совсем заслонялось певческими напевами. Только благодаря переложениям Турчанинова по временам воскресали в памяти древние напевы.

В эту первую эпоху нотного изучения обиходных напевов они могли быть понятнее потому именно, что живой обычный напев тогдашнего вре-

мени был гораздо к ним ближе, чем в настоящее время, когда он под разными влияниями, отчасти уже разъясненными, с каждым годом все более и более от них удаляется. Вот что нам передавал один почтенный московский протоиерей, бывший пятьдесят лет назад преподавателем в двух училищах московской епархии: Перервинском и Андрониевском. На Перерве ученики были слабее в латинском языке и других предметах, которые он преподавал, но о классе пения он вспоминал с восторгом, так что после, в Андрониевском училище, несмотря на все его старания, ему не удалось достигнуть того же. Он объяснял это тем, что на Перерве обучались дети преимущественно сельских причетников и многому научались в этом деле от своих отцов. Если при таком живом пособии изучение знаменного напева в эту первую эпоху не дало удовлетворительных результатов и было подавлено певческой музыкой, то можно ли ожидать большего от такого же механического изучения этого напева теперь?

3. Существующая программа церковного пения в духовно-учебных заведениях и потому еще программа будущего, что, по общему сознанию, она настолько серьезна, что нет почти учителей пения, могущих ее выполнить*.

Чем меньше задача, тем легче ее выполнить. Временная программа и училищ и семинарий должна быть одна. Не знаменный напев, очень мало кому знакомый в своем истинном виде, а те происшедшие из него или из родственных с ним греческого и киевского так называемые обычные напевы, в возможной чистоте и тщательном исполнении — вот что должно составлять временную программу как духовных, так и церковно-приходских школ и в хоровом и в одиночном пении. Гармонизация обычного напева во многих случаях неверна и некрасива, благодаря тому же певческому влиянию; в некоторых местностях (Поволжье, начиная от Казани и ниже) вместо основной мелодии практикуется гармоническое сопровождение баса, — но гармонизацию исправить даже для нас не так трудно, как услышать в одноголосной мелодии знаменного роспева ее натуральную гармонию.

Как-то так случилось, что люди, более других занимавшиеся церковным пением и пользовавшиеся за свои труды заслуженным авторитетом, не были достаточно знакомы с этими напевами живым образом, а только по нотам. Здесь мы имеем в виду Н. М. Потулова и Д. В. Разумовского. Сличая ноты обычного напева с нотами рукописей и печатных изданий, они не могли не заметить в обычном напеве значительных сокращений, изменений, смешений нескольких напевов, поэтому относились к ним скорее враждебно, чем сочувственно**. Мы совершенно согласны, что знаменный напев гораздо выше в художественном отношении, чем напевы обычные, но он не может

* См.: Церковные ведомости, 1890, № 2, с. 38.

** См.: *Разумовский Д. В.* Теория и практика церковного пения. М., 1886, примеч. на с. 127²⁹.

быть понят без знания этих последних по той простой причине, что музыка, как говорит князь Одоевский, «на бумаге писанная или печатанная, *нема* — почти не существует», а обычный напев, во многих своих частях имеющий с знаменным почти буквальное сходство, а в других служащий контуром этого напева*, как он представляется непосредственному слуху певцов, — есть напев *живой*. Только благодаря живому знанию московского *обычного* напева мы могли указать темпы для многих песнопений *знаменного*. Применение данного напева к новому тексту трудно дается по нотам; практика обычного напева научает этому искусству самым естественным и простым образом.

При помощи усвоенных на слух мелодий этого напева можно легко научить толковому чтению и тонкому пониманию нот, особенно при помощи упражнения в записи этих напевов**. Обычные напевы обнимают полный круг церковных песнопений, нужный для практики псаломщика, чего нельзя сказать о печатных изданиях знаменного напева. Наконец, в древней церковной практике не все песнопения пелись большим знаменным роспевом, многое пелось на *подобны*, из которых и выродился малый знаменный роспев. Прокимны на литургии во многих крюковых рукописях XVI и XVII веков, хотя имеют надписания гласа, но представляют однообразный напев, не принадлежащий ни к какому гласу (пример 13). Нечего говорить, что лучшие из обычных напевов, каковы напевы центральных великорусских губерний, того же музыкального характера, как и знаменный напев, так же тесно сливаются с богослужебным текстом; почему, одинаково с ним, в хорошем исполнении способствуют молитвенному настроению предстоящих в храме.

Изгнать совершенно из богослужебной практики духовно-учебных заведений так называемое партесное пение пока невозможно, особенно если принять во внимание, что обычный напев литургии представляет в музыкальном отношении самого низшего рода речитатив с надоедливо повторяющейся западной каденцией мажорного лада. Для того чтобы будущий священник мог сознательно наблюдать за тем, что исполняют в церкви наемные певческие хоры, и для того чтобы упорядочить партесное пение в се-

* В пример этого укажем на догматик 7-го гласа: здесь над словом *паче* стоят три ноты (см. пример 12), а в обычном напеве одна нота; несомненно, что знаменный оборот в надлежащем исполнении лучше, обычный грубее, но знаменный оборот выйдет гораздо грубее обычного, если все три ноты пропеть с такою же раздельностью и отчетливостью, как они слышны, например, на фортепиано.

** И в этом случае нам приятно отметить, что мы имеем уже союзника в лице почтенного Д. Н. Соловьева. Обсуждая программу церковно-приходских школ, он говорит: «Программа рекомендует начинать с пения по наслышке; это весьма важный педагогический прием, и надобно по возможности больше остановиться на этом и постараться выучить этим способом возможно большее количество песнопений; значение и польза этого начального периода обучения обнаружатся самым убедительным образом при переходе к чтению нот»³⁰.

минарских церквах, необходимо, однако, сделать строгий выбор из этих песнопений и рекомендовать для занятий на уроках пения. Из программы сельских школ это пение должно быть совсем исключено. Желательна также и разумная критика различных композиций и переложений на уроках пения в духовных семинариях.

В богослужбной практике существует так называемое распевное чтение, тесно связанное с церковным пением, имеющее свои ноты*, которые могут исполняться и хорошо и дурно. Излишне говорить, какое значение имеет хорошее или дурное чтение для предстоящих во храме, поэтому обучение церковному чтению должно составлять существенную часть программы церковного пения, оно же в некоторых своих частях как нельзя более научает правильному пользованию голосовыми средствами. Сведения из истории церковного пения, как не требующие живой демонстрации, могут остаться в программе, если дозволит время. Для выполнения этой временной программы вполне будут достаточны и те учителя пения из преподавателей духовных семинарий, которых автор статьи в «Церковных ведомостях» (1890, № 2) в отношении к знанию западной музыкальной теории справедливо называет «самоучками». В церковном пении *нет вполне знающих людей*, а непременно «самоучки» с той или другой стороны: музыканты — «самоучки» по нотам в церковных напевах, а люди, знающие живым образом церковные напевы, — «самоучки» по книгам в западной музыкальной теории.

Дело церковного пения, да пожалуй и всей русской музыки, так запущено, требует стольких напряженных работ, что одному человеку, как бы он ни был знающ, трудолюбив и гениален, можно только его направить на более верный путь, а совершить невозможно. А нам, обыкновенным смертным, приходится поневоле соединяться для всякого трудного и сложного дела. Недавно в Москве покончил заседание археологический съезд, значит, нашлись для него средства и люди, желавшие в нем участвовать. Приятно поделиться научными открытиями, интересно видеть осязательные остатки от жизни наших отдаленных предков, полезно сравнить эту жизнь с нашей современной жизнью и сообразно с этим, может быть, многое изменить в ней к лучшему, но насколько же важнее для религиозной и самобытно народной жизни заваленная разным мусором, но еще полная жизни и свежести археология нашего русского церковного и народного пения, не только приятная и интересная, но и в высшей степени необходимая для современной русской жизни во всех отношениях. Неужели не найдется средств устроить съезд людей, занимающихся этой живой археологией? Мы, по нашему общественному положению, не имеем возможности указать этих средств, но уверены, что само правительство поможет его устроить. Если находят нужным живой

* Небольшой образец этих нот есть у *И. И. Вознесенского* — см.: Большой и малый знаменный распев. Киев, 1887, с. 2 (то же — Рига, 1890, с. 9—10. — *Сост.*)³¹.

обмен мыслей в таких отраслях знания, где может иметь значение и переписка, и рисунки, и печатное слово, то насколько же необходимо такое живое сношение людей, занимающихся искусством, построенным на сочетании звуков. Нечего говорить, что здесь краткая живая демонстрация может заменить целые листы печатной бумаги, которая все-таки не способна с такой ясностью и убедительностью показать то, что требуется. Думаем, что и новое изобретение Эдисона, могущее оказать громадную услугу делу собирания живых русских напевов, здесь не вполне достаточно*. Дело церковного пения всегда было дорого русским людям: и в древней Руси занимались им не одни «певчие дьяки», но люди всех сословий и всех общественных положений, и только это дело имело на Руси все признаки настоящей науки: со своей громадной литературой, со своими практическими методами, профессорами, гениальными изобретениями и усовершенствованиями (Шайдуров, Мезенец и другие песнорачители). И в настоящее время на этот призыв кроме лиц, заявивших уже свое участие в этом деле, несомненно откликнутся люди, которые могут представить съезду свои труды по разным его отраслям, указать хороших певцов, которые теперь весьма редки и известны только в ближайшей местности; вообще способствовать всестороннему разъяснению этого дела. До появления сборника Н. Е. Пальчикова никто, кроме самых близких людей, не знал, что безвыездно живет в какой-то Николаевке Оренбургской губернии любитель русского пения и усердно занимается записью местных народных песен, и только потому не печатает их, что боится, как бы они не показались в таком необработанном виде малоинтересными русскому образованному обществу. Будет польза присутствовать на съезде или узнать о его результатах и для тех людей, которые еще находятся в полном увлечении певческой музыкой, конечно, только *для них*, а не *от них*, но в особенности для тех, кто сочувствует делу русского церковного пения и отдает ему часы своего досуга, но, занимаясь в одиночку, не имеет широкого взгляда на это дело: если не на съезде, то впоследствии такие люди могут представить капитальные работы. Со своей стороны как на один из предметов совещания съезда можем указать на обсуждение средств, могущих дать хороших учителей церковного пения и нотный материал для этого пения. Еще ранее (1884 год) в качестве члена комиссии по обсуждению проекта программы церковного пения в духовно-учебных заведениях, присланного для этой цели из Духовно-учебного комитета при Св. Синоде в Общество любителей церковного пения, мы, вместе с прочими членами комиссии, нашли нужным обратить внимание на недостаток учителей церковного пения, требующий хотя бы временного устройства учительского института. Учрежденное вновь училище церковного пения при Синодальном хоре как по со-

* Странно, что до сих пор оно не поступило в продажу и пока прилагается к таким мелочам, которые можно назвать детскими игрушками.

ставу своих учеников и преподавателей, так и по программе достаточно для образования умелых регентов, но никак не учителей церковного пения. Где бы ни был учрежден учительский институт, в него должны поступать люди не с таким маленьким общим образованием, какое допущено в этой школе. Затем преобладание в программе инструментальной музыки (фортепиано и скрипка) и сольфеджий (может быть даже по учебнику К. Альбрехта), в ущерб занятию живым церковным пением, не дает надежды на то, что из него могут выйти хорошие учителя русского церковного пения. Автор статьи, уже несколько раз цитированной нами («Церковные ведомости», № 2), все свои надежды возлагает на консерватории и им подобные специальные музыкальные училища. Тщетная надежда. Достаточно указать на одну причину: в консерватории никто не преподает и никто не знает церковного пения, там занимаются *своим* делом, может быть и хорошо занимаются, но *русского* церковного пения совсем не знают, ибо нельзя же считать чем-то серьезным один недельный урок крюковой семиографии, и тот, кажется, *ad libitum*. Других специальных заведений по этой части мы близко не знаем.

Насколько мы были решительны в своих суждениях о прошедшем и настоящем, потому что оно вполне ясно, настолько, если не более, должны быть осторожны в своей речи о будущем. Мы из опыта знаем, что одной любви к этому делу недостаточно для его успеха. В отчете Общества любителей церковного пения за 1882—1884 годы, между прочим, говорится: «Совет Общества не назначал хору любителей никакого иного пения, кроме большого знаменного, обычного, греческого, киевского и столпового. Хоры певчих приглашались участвовать в певческих собраниях Общества для сравнения не исполнения, а музыкального содержания — для того, чтобы видно было, какого рода пение более соответствует храму и настроению молящихся. Была и другая цель — показать, что и в художественном отношении древние русские напевы гораздо выше итальянских. Но это едва ли кто заметил. Посему *сравнение пения хора любителей с хорами певчих не было в пользу музыкального превосходства древнего пения*». Следовательно, цель была хорошая, а результат вышел противоположный. В этой ошибке и мы считаем себя виновными наравне с прочими членами Совета. Есть и другие столь же неудачные опыты публичного сопоставления древнего церковного пения с новейшей певческой музыкой, которые также показывают, что одни хорошие намерения здесь не достаточны, а нужно знание, добываемое преимущественно опытами, не имеющими характера публичности, нужно всестороннее обсуждение предмета, чтобы по возможности заранее предвидеть все результаты. Пусть наши настоящие предположения подвергнутся строгому разбору — это самое желательное.

Объем статьи и так уже выходит гораздо более, чем мы ожидали, потому ограничимся только самым главным. Курс предполагаемого временного института двух- или трехлетний, поэтому лица детского возраста не могут быть

приняты. Кажется, излишне говорить, что лица, могущие поступить учениками должны быть: 1) православного вероисповедания и русского происхождения (по преимуществу из центральных великорусских губерний); 2) они должны иметь образование не ниже средних учебных заведений, исключение может быть допущено для людей, обладающих выдающимся музыкальным слухом и с детства полученным живым знанием церковных и народных напевов; 3) эти же условия, то есть достаточно развитый музыкальный слух и живое знание напевов, хотя не в такой степени, должны быть обязательны для всех учеников; 4) они должны обладать голосом хотя небольшим, но способным к усовершенствованию и не иметь в этом отношении природных или болезненных недостатков, чтобы после в деле преподавания не прибегать к помощи скрипки или других инструментов, а руководить учеников только своим голосом.

Из этих требований считаем нужным разъяснить, что мы называем «хорошим слухом». И здесь, как и вообще в музыке, есть внутренние и внешние качества. К внешним мы относим тонкое различие интервалов и абсолютной высоты звуков, способность замечать в хоре детонирование^{*}; к высшим качествам слуха мы относим: способность угадывать слухом внутренний смысл музыкальных произведений и ясно передавать этот смысл в своем исполнении (этой способностью в высокой степени отличается как исполнитель А. Г. Рубинштейн и многие из непосредственных народных певцов); способность отличать высокохудожественные произведения от эффектных или посредственных; способность слышать верные сопровождения данной одногласной мелодии, а затем, конечно, весьма редкую творческую способность слуха. К качествам слуха относятся также большая или меньшая восприимчивость и память.

С делом церковного пения имеет связь множество побочных музыкальных знаний, но есть в этом деле главное, без чего прочие, хотя бы и громадные, познания ничего не стоят. Мы ограничимся только указанием главного. Это: 1) изучение по слуху и по нотам всевозможного живого материала церковного и народного пения, в том числе и распевного чтения; 2) познание голосовой техники — конечно, не до той степени, до какой оно доведено у театральных певцов, однако чтобы поющий владел вполне дыханием и умел пользоваться диафрагмой и мускулами, управляющими голосовыми связками, по возможности менее тревожа самые связки, отчего голос получает прочность, подвижность, чистоту и приятность; 3) изучение нот и крюков; 4) изучение знаменного напева; 5) пение хором; 6) преподавательская практика. Поясним по порядку каждое из этих понятий.

^{*} Таким качеством слуха отличался покойный регент Чудовского хора Ф. А. Багрецов. Он различал не только род голоса, в котором случалась такая детонация, но и лицо, ее сделавшее.

1. Церковные и народные напевы, существующие в разных местностях, отчасти знакомые или записанные, ученики должны будут исполнять хором и в одиночку под руководством преподавателя (*необходимым пособием* в этом деле должно быть приглашение в училище лучших *непосредственных* исполнителей этих напевов из разных местностей), а также сравнивать эти напевы взаимно, выбирать из них лучшие варианты, чтобы таким образом положить начало выработке обычного напева; они настолько должны овладеть лучшими из этих напевов, чтобы уметь приложить их к новому тексту и в одностороннем, и в хоровом исполнении. Распевное чтение, составляя часть программы, имеет связь с голосовой техникой.

2. Голосовая техника. Предмет этот имеет громадную литературу и множество пособий; здесь должно быть обращено внимание на климатические особенности русских голосов, а главным образом на то, что многие из тех приемов и упражнений, какими достигается правильная постановка голоса, по своей грубости и противоречию законам русского пения, имеющего тесную связь с текстом, требуют строгого выбора или замены новыми приемами, не столь препятствующими правильному развитию музыкального слуха, а еще лучше, прямо этому способствующими. Таково, например, распевное чтение Апостола и паремий обычным и так называемым киевским способом, а также вокализация многих фитных мелодий. Конечно, там, где имеется в виду одна техника, гораздо проще отыскать для ее достижения верные приемы, но в том-то и беда излишней погони за техникой во всяком искусстве, что она берет перевес над внутренним содержанием и порождает привычку только ею довольствоваться. Устраняя все препятствия для чистоты и приятности звука, иностранная голосовая школа не могла не заметить, что многие согласные буквы, в особенности шипящие, а также и глухие гласные, как, например, у, ослабляют эти качества, и поэтому дает совет произносить многие согласные особенным образом, как они не произносятся ни в одном языке, а тем более в русском, а глухие гласные или прямо заменять более открытыми, или постепенно при самом протяжении звука переводить из одной в другую: вместо у петь о или у-о-а. Та же школа, имея в виду готовить преимущественно театральные певцов, самому тембру голоса старается сообщить некоторую страстность, не говоря уже об эксцеллентовании и искусственной вибрации. Для той же театральной выразительности некоторые звуки произносятся особенным образом, например, вместо слова «речи» произносят *rretschi**. Вот та Сцилла и Харибда, между которыми нужно прой-

* И в русском народном пении есть некоторое всем известное протяжение слоговых согласных букв, которым даже думали объяснить происхождение хорового пения; но это особый технический прием, имеющий целью достигнуть ясного слышания слов в большом многоголосном хоре, нечто подобное тому, что мы замечаем и в письме икон верхних ярусов иконостаса, удлиняющем изображения в вертикальном направлении для того, чтобы они казались нормальными снизу.

ти русскому церковному пению, чтобы, с одной стороны, избежать порчи родного языка и указанных крайностей иностранной голосовой школы, не только нарушающих сосредоточенное настроение молящихся, но неприятно действующих на неиспорченного слушателя даже в театре и концертном зале.

3. То же нужно сказать и об изучении нот и сольфеджий. Апостольское слово «*письмя убивает*» — имеет полную силу не только в деле веры и благочестия, но и в деле науки и искусства. Ничто так не убивает музыкального слуха, как долгое упражнение в беглом чтении нот, не имеющих между собою музыкальной связи, а в особенности таких, какие представляет, например, учебник сольфеджий К. Альбрехта, где многие упражнения намеренно так составлены, чтобы слух никоим образом не подсказал учащемуся следующей ноты. Если бы существовала премия за самый верный способ совсем погубить музыкальный слух и вселить полное отвращение к изучению пения, то ее следовало бы выдать автору этого учебника (конечно, с условием, чтобы ученик не пел и не слышал никакой другой музыки, пока не пройдет этого курса). Этот недостаток нотных упражнений в русской литературе мы сознавали еще в период полного увлечения западной музыкой в 1874 году*. В натуральном русском пении *нот совсем не слышно*, точно так же как не слышны определенные гласные и согласные в живой речи. Нельзя научить читать, пока человек не умеет говорить; русских детей только потому раньше других можно учить нотной грамоте, что большинство их имеет достаточное знакомство с живыми напевами до поступления в школу.

Ограничивать изучение крюков переводом их в линейные ноты значит совершенно не понимать их значения. Крюковая семиография изобретена для того, чтобы напоминать певцу порядок и подробности мелодии, в общих чертах уже *знакомой* его слуху, отчасти руководить к познанию новых песнопений, но *того же* характера. Истинное знание крюковой семиографии получается не из одного сравнения различных рукописей (без чего тоже нельзя обойтись), но гораздо более изучением живых церковных напевов, дошедших до нас по преданию, или параллельного им народного пения.

4. Знание знаменного напева должно быть сообщено в полной его художественности, и не всего зараз, а по мере выяснения этой художественности для преподавателя и учеников. Простейший его отдел составляют «подобны», весьма близкие по своему строению к малому знаменному напеву, а следовательно, и к обычному напеву стихир, затем ирмосы, затем песнопения Октоиха и наконец уже Праздники. Во всех этих отделах должны быть слухом выбраны лучшие варианты, причем во множестве случаев для соблюдения той же полной художественности придется или изменить славянский богослужебный текст песнопений, или вновь распеть принятый текст

* Чему доказательством служит составленная нами тогда маленькая книжка «Практическая школа хорового пения».

инными оборотами. *Всего легче восстановить эту художественность, соединяя мелодию хомовых рукописей с греческим текстом.* Подобное соединение и должно быть руководящей нитью для слуха в способе соединения со славянским текстом. Отсюда понятно, какая работа не только музыкальная и археологическая, но и филологическая предстоит тем лицам, которые пожелают принять в ней участие; отсюда же видно, что это дело не может быть произведено и введено в том или другом виде в богослужебную практику без разрешения Церкви. Прилагаем для образца задостойник на Рождество Богородицы: 1) № 14 с хомовым текстом и крюками (в переводе на ноты), 2) № 21 с греческим текстом, 3) № 15 с истинноречным текстом издания Морозова, 4) № 16 с удлинённым, но более правильным славянским текстом, 5) № 17 с текстом и нотами Обихода синодального издания, 6) № 18 в виде опыта новый распев с тем же текстом.

Из сравнения приложенных образцов мы видим, что только мелодия с греческим текстом представляет полную красоту и изящество. В хомовом изложении самым неприятным образом действует, конечно, изломанный славянский язык — как растянутостью, так и несовпадением музыкальных ударений со словесными в словах «materemo», «девамо», «весья», «племена», «непрестанено». В истинноречном новом тексте (№ 17 и 18) мелодия теряет широту и ритм; в синодальном издании сверх того встречается нарушение закона о неделимости гласной на словах «деторождение», «обоя», «устроишася», «величаем» и второе, более сильное ударение на слогах, его не имеющих — «деторождение», «устроишася». В истинноречном тексте издания Морозова есть остаток хомонии — в слове «бысть» (хотя стоит ъ, как и в старом истинноречии, но эта полугласная имеет над собою целую ноту), встречается и нарушение закона о неделимости гласной на слове «величаем», в мелодии по недостатку слов сократилось самое сильное место, соответствующее в греческом тексте слову *καὶ ξένων*; язык хотя и выражает мысли подлинника, но не так к нему близок, как в новопечатных книгах; формы растянуты, что особенно ясно в словах «*обоє смотрение бысть*» (хотя и в новом тексте слово *устроишася* также не передает того высокого значения, какое имеет слово греческого подлинника). Более правильный истинноречный текст (№ 16) имеет отчасти тот же недостаток, то есть имеет удлинённые формы, хотя и сохраняет вполне всю мелодию. Русское песенное творчество, когда недостает слов текста для широкой мелодии, нередко прибегает к повторениям не только целых слов, но и половины их; в данном случае оно не вставило бы нового слова («еже»), а поступило бы так: «и стра, и странно»; примеры такого повторения полуслов мы встречаем в киевских напевах, например, в киево-печерской Херувимской. В обычном московском напеве такое повторение встречается только в прокимнах 4-го гласа: «Бог Господь и яви, и явися нам»; «пламень, о, пламень огненный» (тоже киевского происхождения). Подобные повторения *полуслов*, конечно, не соответствуют характеру церковного пения.

Оказывается, что задача, предложенная комиссии 1668 года — исправить пение *на речь*, — была сделана по требованию обстоятельств весьма спешно и не полно. Укрепившаяся в слухе мелодия, тесно связанная с прежним текстом, мешала новому роспеву, здесь заметны иногда механические сокращения этой мелодии — по краткости нового текста, иногда механическая подстановка ее оборотов вместо нескольких слогов — на одну гласную, что одновременно нарушало несколько ритмических законов, о соблюдении которых так много заботились первые просветители славян. Эта задача еще более была затруднена новым исправлением богослужебного текста при патриархе Никоне, имевшем целью возможно ближе подойти к греческому подлиннику и выполнившим ее, но, как видно, нисколько не обращавшем внимания на существовавшие в практике древние мелодии песнопений, носящие, несомненно, следы гения Иоанна Дамаскина и его учеников. Решение этой задачи должно быть dokonчено в наше время, хотя бы по частям, прежде чем приступить к изучению знаменного напева. Работы комиссии 1668 года и ее продолжателей, а также истинноречные крюковые рукописи с иосифовским текстом и печатные издания Св. Синода должны послужить важным пособием в этом деле*; а главным образом, как мы уже сказали, руководящей нитью должно быть соединение мелодии хомовых рукописей с греческим текстом, которое тоже не может быть чисто механической работой, ибо дословного совпадения нет и быть не могло, потому что и перевод на славянский язык делался не механически: неизменными остались только *лица* и *фиты*, по самому названию своему представляющие нечто устойчивое и неизменное**.

5. Эта приговорительная работа дает только более верные письма знаменного роспева. Но чтобы вполне видеть его художественность, он должен быть хорошо *пропет* как односторонне, так и хором. В нем должна быть слухом найдена та черта художественности, которую мы называем *ходом*. В приведенных образцах (№ 21—23) этот ход ясен только относительно малых ритмических частей, указанных простыми чертами, а также связь между первой и второй из крупных частей, почему мы и считаем важным опущение мелодического оборота на слове ξένον; но полной связи, последовательности и цельности во всем песнопении мы ясно не находим. Может быть, она и откроется при надлежащем хоровом исполнении, что мы наблюдали относительно русских народных мелодий: здесь, когда, по-видимому, глав-

* В этом только смысле мы и можем принимать замечание С. В. Смоленского: «Превосходные крюковые экземпляры круга церковного пения, особенно же принятого ныне текста... представляя последнее мелодическое развитие подлинно русского церковного пения, должны дать исследователям новые данные теоретические и новые данные для свободного творчества» (Азбука Мезенца, с. 30). В остальном, как видим, все преимущества на стороне мелодии хомовых рукописей.

** Сравнить примеры № 19 и № 22, а также № 20 и № 23.

ный напев останавливается, другие голоса поддерживают непрерывный ход мелодии. Отсюда видно, в чем должно заключаться главное достоинство гармонизации древнего напева и насколько механические приемы и знание теории западной музыки этому могут содействовать. Если для понимания одноголосной мелодии нужно вникать в нее только слухом и если это дается не при всяком душевном настроении, то что же можно сказать о механической гармонизации совершенно неясной для слуха мелодии? Отсюда же видно и то, причем здесь фортепиано и скрипка; здесь может помочь только или необыкновенный гений, или живой хор, воспитанный на церковных и народных мелодиях и привыкший исполнять древние мелодии так же непосредственно, как наш народ поет свои родные напевы: что неясно одному, то может найти другой. Такой *живой хор* желательно было бы составить из временных учеников — будущих учителей церковного пения. На этом живом основании может развиваться гармоническая, контрапунктическая и всякая другая разработка русского пения, чему, конечно, может оказать помощь и *теория*, проверенная и дополненная на основании русского музыкального материала. Грамматика и логика, несомненно, помогают правильно излагать мысли, знания и художественные представления, *когда они есть*, но *когда их нет*, то одно грамматическое знание тут не при чем.

6. Касательно преподавательской практики мы скажем коротко: если в самом институте дело будет идти как следует, то способным ученикам нужно только предоставить для опыта преподавания какие-либо начальные школы под руководством преподавателей. Методика преподавания должна быть выработана; это дело ума и наблюдательности, следовательно, дело более доступное, чем понимание самих напевов. Здесь должна быть соблюдена постепенность, но не такая, какая существует в немецких методиках, где сначала выучиваются песнопения, состоящие из одной ноты, потом из двух, потом из трех и т. д. Мы знаем, например, песнопения, состоящие из шести нот, представляющие наибольшую трудность для понимания, а с другой стороны, знаменные мелодии 7-го гласа, состоящие из восьми нот — самые простые и понятные из всего знаменного пения.

Всего труднее, конечно, найти руководителей для будущих учителей церковного пения. Мы думаем, что, по сущей правде, никто из лиц, занимающихся этим делом, не может в настоящее время признать свои познания настолько достаточными, чтобы взять на себя ответственность вести его без крупных ошибок и недостатков; потому-то мы и предъявляем такие строгие требования относительно учеников. Мы помним начальную историю Московской духовной академии, где, несмотря на неопытность молодых профессоров, только что открытая академия дала П. С. Делицына и Ф. А. Голубинского.

Если состоится предполагаемый нами съезд и соберутся люди, занимающиеся этим делом, тогда виднее будет, кто из них и чем может послужить



этому великому делу. Со своей стороны мы старались высказать все, что нам, не без помощи других людей, удалось узнать в нем; мы можем еще только пояснить высказанные нами положения живой демонстрацией. Несомненно, здесь есть пропуски, может быть, некоторая односторонность, может быть, придется отказаться от некоторых частных положений, но в одном мы твердо убеждены: *учиться пению можно только у хороших певцов русского народа, и всякие механические подходы к этому делу только отдаляют от его истинного понимания*. Если по каким-либо обстоятельствам предполагаемый нами съезд не состоится или состоится не так скоро, как этого желательно, то позволим себе обратиться с просьбой к лицам, заинтересованным в этом деле, не оставить нас своими замечаниями и поделиться знаниями; со своей же стороны мы готовы дать печатно всевозможные объяснения, принимая во внимание, что не имели достаточно времени представить все высказанное в более краткой и ясной форме. Живые учителя русского пения рассеяны повсюду, конечно, между ними нужно делать выбор, довольно затруднительный для начинающих, в этом случае надежнее слушать хоровод, чем отдельных певцов. Лучших певцов духовных стихов нам приходилось встречать между крестьянами Смоленской губернии, а также Вятской (близ Кукарки), а лучшими представителями русской музыки мы считаем известный хор рожечников (крестьян Владимирской губернии), объехавший многие русские города. Желательно было бы знать подобный же безыскусственный хор певцов церковного пения, но, к сожалению, ничего подобного мы до сих пор не слышали. Есть, лучше сказать — были, отдельные хорошие певцы церковного пения в Московской и других соседних епархиях, но часть сошли в могилу, часть потеряли непосредственность и предание под влиянием нотного пения и партесной музыки; потому-то мы и сказали, что их нужно искать днем с огнем. Вероятно, где-нибудь и найдутся.

Что же касается надежды понять и усовершенствовать наше церковное пение единственно на основании знания западной музыкальной теории, хотя бы в совершенстве, то еще раз скажем: тщетная надежда. Кажется, не поверхностно знали ее Бортнянский и другие музыкально образованные люди, усердно занимавшиеся гармонизацией древних церковных напевов, и таланта их никто умалить не может, а что из всего этого вышло?

НОТНЫЯ ПРИЛОЖЕНИЯ

КЪ СТАТЬѢ:
„Средства къ улучшенію церковнаго пѣнія“
Прим. Общр. 1890. № 3.

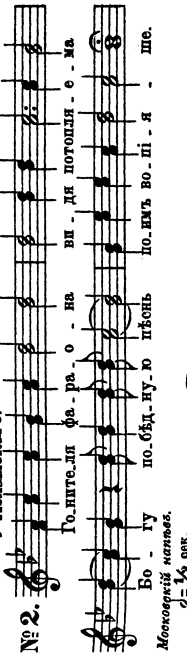
СЛОЖИТІЯ МАЛЫЯ СЪ ЧАШКОЮ.

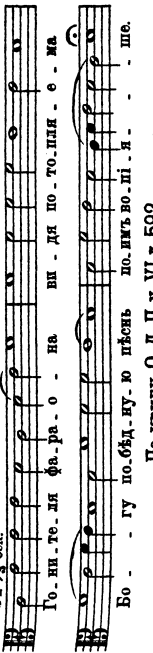
а) отдѣльно: 
б) въ связѣ: напр. въ разводѣ ентъ.
d = 1/2 секунды. Largo. 

ПЕРЕВОДКА СЪ ЛОМКОЮ.

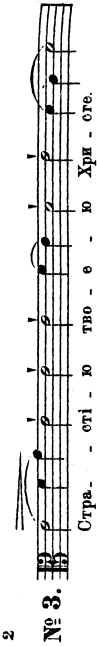
а) отдѣльно: 
б) въ связкѣ съ гласъ: 
снѣпопы.
Жа. во. прі. ем. во. му тво. о. му гро. бу.

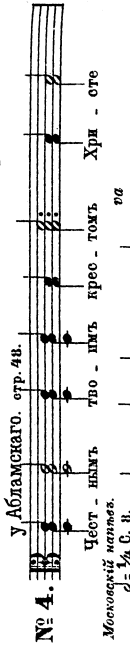
У Абламскаго.

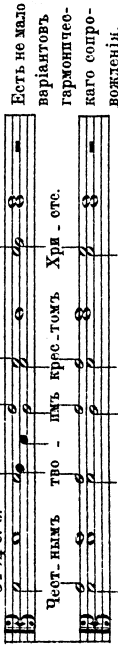
№ 2. 
Гю. нѣ. те. ли фа. ра. о. на ви. ди по. то. пѣ. о. ма
Бо. гу по. бѣд. ну. ю нѣсь по. нѣзь во. пі. я. ше.
*Монокорній манера.
d = 1/2 сек.*


Гю. нѣ. те. ли фа. ра. о. на ви. дя по. то. пѣ. о. ма
Бо. гу по. бѣд. ну. ю нѣсь по. нѣзь во. пі. я. ше.
По кругу О. Д. П. ч. VI. л. 592.

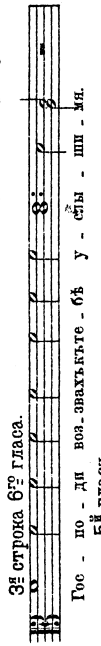

Гю. нѣ. те. ли фа. ра. о. на ви. дѣ по. то. пѣ. я. ма Во. гѣ
по. бѣд. нѣ. ю пѣ. снѣ по. нѣзь во. пі. я. ше.

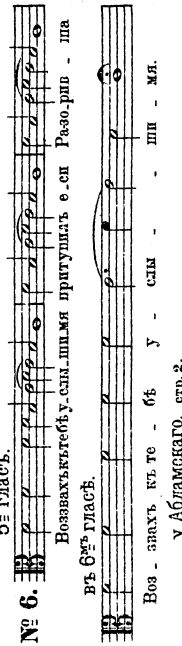
№ 3. 
Стра. - сти - ю тво - е - ю Хри - сте.

№ 4. 
у Абламскаго. стр. 48.
Чѣст. - нѣмъ тво - нѣмъ крес - томъ Хри - сте

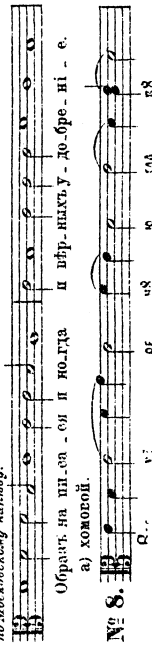
*Монокорній манера.
d = 1/2 С. в.* 
Есть не мало
вариантовъ
гармониче-
скаго сопро-
вожденія.

№ 5. 
3^я строка 5^{го} гласа.
Гос. по. ди возвахъ къ те. бѣ услышима притишъ е. си разориша

№ 6. 
3^я строка 6^{го} гласа.
Гос - по - ди воз - захъ къ те - бѣ у - слы - ши - мя.
5^я гласъ.


Возвахъ къ тебѣ, услышима притишъ е. си Разорив - ша
въ 6^й гласъ.
Воз - захъ къ те - бѣ у - слы - ши - мя.
у Абламскаго. стр. 2.

№ 7. 
Образъ написанъ и нотѣ
по Монокорискому манерѣ.


Образъ, на писанъ е. си и нотѣ и шри. нѣмъ у. до. бре. ні. е.
а) хомогоній.

4

а.) Облчи, напѣвъ $\frac{1}{2}$ С. или медѣ.

№12.

Мати у бо позна да ся е си на - че естества Бѣго ро ди це.

б.) Знамен напѣвъ.



Мати у бо зна да ся е си на - че естества Бѣго ро ди це.

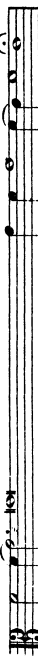
ГЛ. 12 Recit.



№13.

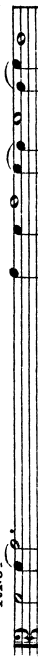
Бѣ-анъ Гос-по-ди милость Тво-я на мать ѿ-но же 8. по-ва-хо-въ на Тѣ.

ГЛ. 22



Крѣ-поть мѣст, и пѣніе мое Глагола выхъ амѣ во сна - те - ні - ѣ.

ГЛ. 28

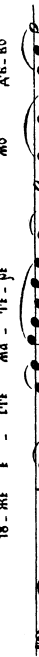


По - н - те Бѣгъ нашъ въ потрѣ Царствъ на - ше - мѣ по - н - те.

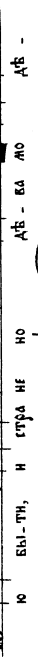


№14.

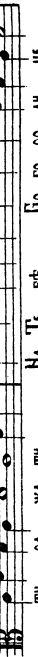
Чѣ-же е - стѣ ма - те - ре



ю Бѣ-атъ, и стѣра не но аѣ - ва мо аѣ -



ти ѡ - жа - ти. На Те - бѣ По - го - ро - ди - це



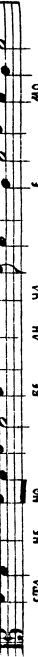
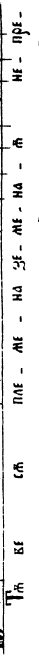
о - во - е го мо стѣ-ні - е Бѣ-стѣ



Тѣ Бѣ стѣ пла - че - на стѣ-ме - на - м не - прѣ-



стѣ - не но Бѣ - анъ ча - е - мо.



3



б.) ПОЛУЛОВА

Стр. 1872



в.) СИНОД.

ОНТОХЪ.

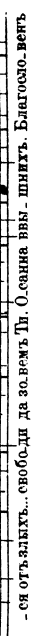
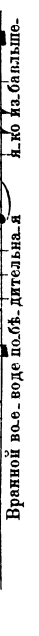
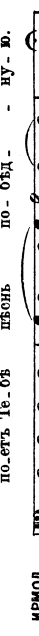
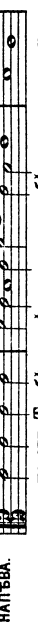
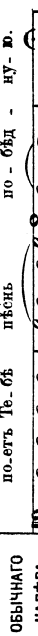
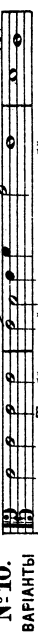
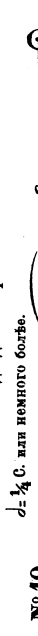
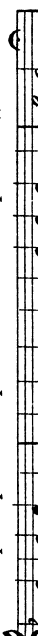
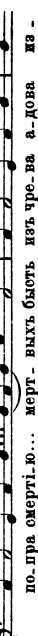
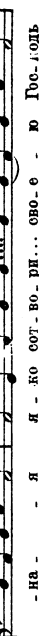


г.) КРѢГЪ

О. А. П.



№9



Да веселя-тся не-беса на-я, да ра-ду-ют-ся зем-

-на - я я - ко сот-во-ри... ово-е - ю Го-сподь

по-пра омертв-ю... мерт-выхъ бысть изъ чре-ва а-дова из -

ви насъ и пода-де ми-ро-ви во-ли-ю жи-вотъ.

 $\frac{1}{2}$ С. или медѣ.

по-еть Тѣ-бѣ пѣснь

по-еть Тѣ-бѣ пѣснь

по-еть Тѣ-бѣ пѣснь

по-еть Тѣ-бѣ пѣснь

Вранной все-воде по-бѣ-дительна-я

я-ко из-бави-ше-

-ся отъ-злыхъ... свобода да-е-мъ Тѣ-Осана вы-шнихъ. Благо-сло-вѣ

жоръ = $\frac{3}{8}$ С.

Вранной все-воде по-бѣ-дительна-я

я-ко из-бави-ше-

-ся отъ-злыхъ... свобода да-е-мъ Тѣ-Осана вы-шнихъ. Благо-сло-вѣ

на Те бѣ Бо-го-ро-ди-це о-бо-я
отро-п-ша-ся тѣмъ Ты вся пле-мя на зем-
-на-я не-пре-стан-но ве-ли-ча-е-мъ.

№18.
чу-жде ма-те-рѣ дѣвство и отрошно
дѣ-вамъ дѣ-то-ро-жде-ні-е на Те бѣ
Бо-го-ро-ди-це о-бо-я у-стро-и-ша-ся
тѣмъ Ты вся пле-мя на зем-на-я
не-пре-ста-но ве-ли-ча-е-мъ.

№19.
Бо-го-ро-ди-це и м-ви-ся на-мо-го-ста-
ви-те пра-ца-и ни-ко-н-б-е-се-амъ-ше-ся при-дѣ-те
во-з-ве-ли-чи-мо-го-ста-го-ба-и-а-ми и всѣ-ве-
ли-че-и-ми-же-е-мъ-го-ста-го-ста-и-е

№15.
че-же-есть ма-те-рѣ дѣ-во-ю
ви-ти, и отро-п-ша-ся дѣ-ти ра-жда-ти.
на Ти-есть Бо-го-ро-ди-це о-бо-е-го-ста-и-е
е-ви-ти. тѣ-же-и-ма-те-рѣ на-зем-на-и-е
не-пре-стан-но ве-ли-ча-е-мъ.

№16.
чу-жде-есть ма-те-рѣ дѣ-во-ю бы-ти
и отрошно-е же дѣ-вамъ дѣ-ти ра-жда-ти.
на Те бѣ Бо-го-ро-ди-це о-бо-я тай-но-дѣют-
-вен-нѣ-бы-ша тѣмъ же-воя-пле-мя на зем-
-на-я не-пре-стан-но ве-ли-ча-е-мъ Ты.

№17.
чу-жде-ма-те-рѣ дѣвство и отро-
но дѣ-вамъ дѣ-то-ро-жде-и-е

8

$d = \frac{1}{2}$ Ο ΛΗΤΗ ΜΗΤΕΡΑ.

№ 20. $d = \frac{1}{2}$

ΓΗΝ - ΑΗΙ - Η ΕΟ Η - ΑΗ ΑΓΙ - ΠΟ - ΑΑ ΔΗΑ - ΓΑ ΝΑ - ΧΕ - ΓΟ.
 ΠΑ - ΑΒ Η - ΓΗ ΠΑ - ΦΗ - ΧΕ ΠΑ - ΤΕ - ΠΕ ΑΟ - Η ΑΓ - Α -
 - ΕΑ ΑΟ ΓΙΑ - ΕΑ ΕΕ - ΓΗ - ΚΟ ΕΟ ΑΒΕ - ΡΟ ΠΝΑ - ΓΕ ΗΟ ΕΟ -
 - ΓΟ ΠΙΑ - ΓΟ - ΑΗ - ΕΑ ΘΕ - ΤΑ ΑΒ ΑΡΗ - ΧΕ - ΓΗ ΗΕ ΑΟ -
 - ΓΘ - ΤΕ ΤΕ - ΕΒ ΕΟΓ. ΠΡ - ΤΗ ΑΟΓ - ΤΟ - Η - ΗΟ ΗΗ ΘΟ - Θ -
 - ΑΒ - Ε - ΤΕ - ΜΕ ΡΑ - ΘΘ - ΑΟ ΕΕ - ΓΗ - ΚΟ ΤΕΘ - Ε - ΓΟ ΡΟ -
 - ΜΕΕ - ΤΡΕΑ ΡΑ - ΘΘ - ΑΒΕ - ΤΗ ΠΡΗΗ - ΜΕ ΠΗ ΕΟΓ - ΑΒ - ΕΕ - ΗΟ ΓΙΑ - ΕΗ - ΑΒ

$d = (\frac{1}{2} - \frac{1}{2}) G.$

№ 21. $d = (\frac{1}{2} - \frac{1}{2}) G.$

ΑΔ - ΑΘ - ΓΟ - ΕΟΙ - ΤΩΝ ΜΥ - ΤΕ - - ΕΩΝ Η ΣΑΘ
 ΔΕ - ΝΙ - Α ΑΙΙ ΞΕ - ΝΟΙ ΤΑΥΣ ΠΑΥ - ΘΕ - ΤΟΥΣ Η ΣΑΟ
 ΔΟ - ΠΟ - Ι - Α - Ε - ΠΙ ΟΥ, ΘΕ - Ο - ΤΟ - ΚΕ ΑΥΟΠΟ - ΔΕ -
 ΕΑ Ω - ΚΑ - ΝΟ - ΜΥ - ΑΗ ΔΕ - Ο ΕΕ ΠΑ - ΟΑ ΑΙ
 ΕΟ - ΑΟΑ ΤΗΣ ΠΗΣ Α - ΕΠΟ - ΣΑΚ ΜΕ - ΠΑ - ΔΟ - ΝΟ - ΜΕΤ.

№ 22. $d = \frac{1}{2}$ Ο ΛΗΤΗ ΜΗΤΕΡΑ.

ΟΕ ΑΣ ΚΑ - ΡΟ - ΑΣ ΑΝΑ Ε - ΠΕ - ΑΣ - ΝΟΙ Η - ΜΙΝ ΤΕ ΣΥ - ΟΑ ΟΑΙ
 Ε - ΟΥΤΩΝ ΑΝΑ - ΓΑΧ ΔΕ ΤΩΙ - ΜΕ - ΝΟΙ ΔΕ - Ω - ΩΙ, ΜΕ - ΓΝΑ
 ΛΟ - ΡΟ - ΜΕΝ ΑΡΕΣΤΟΙ, ΜΕ - ΤΑ ΒΑ - Ι - ΩΝ ΑΝΑ ΜΑΧ ΔΕΝ
 ΟΥΜΗΣ ΑΡΑΧΟΙ - ΖΗΤΕΙΣ ΕΥΛΟ - ΓΗ - ΜΕ - ΝΟΥ Ο ΕΓ - ΧΘ -
 ΜΕ - ΝΟΥ ΕΝ Θ - ΝΟ - ΜΑ - ΤΩ ΚΑ - ΡΟ - ΣΩ - ΤΗ - ΡΟΕ Η ΜΑΙ.

$d = \frac{1}{2} G.$

№ 23. $d = \frac{1}{2} G.$

ΔΟΥΣ Η - ΝΑ ΘΕΑ ΜΥΘΟ - ΠΑΡ - ΔΕ - ΝΗ ΑΔΕΛΑΙ' Α - ΠΑΡΗ
 ΕΝ ΔΕ - ΡΗΤΟΙ ΕΥ - ΛΟΓΟΙ Σ' ΟΙ - ΜΑ Ε Η ΤΕΙ ΝΑΙ Θ' ΑΔΕ - ΝΟΥ
 ΔΕ ΜΕ ΠΑΡΑ - ΞΕ - ΩΣ Η - ΔΥΡΗ - ΤΕ ΔΕ ΠΡΟΣ Α - ΠΑΚ
 ΘΕ ΤΩΝ ΤΟ - ΚΑΙ ΝΟ - ΜΩΝ Ο ΔΕΙΘΙ ΒΥΜ - Ε - ΚΑ - ΝΟΥΣ ΟΣ Α - ΞΥ - ΜΕΤ

ΟΤ ΝΕ 1. (ΔΙΑ ΟΡΑΝΗΝ.)

№ 24. $d = \frac{1}{2}$

ΔΕΙΩ Ο ΔΟ ΚΑ ΕΥ ΤΑ ΧΑΙ ΤΟΙΟΤΑΤΑ ΠΑΡΕ - ΚΑ - Ο. ΘΕ - Ω - - -

ΟΤ ΝΕ 2.

ΟΤ ΝΕ 3.

ΟΤ ΝΕ 4.

ΔΗΥ ΠΑΝ - ΚΟ - ΘΥΜΑΙ ΔΟ' - ΞΑΝ - Ω - ΔΕΝ Ε - ΠΕ - ΝΙ - ΜΕ - ΟΥ.

Комментарии

Работа Комарова опубликована как приложение к «Православному обозрению», 1890; в том же году вышла отдельным оттиском. При публикации без оговорок выстраиваются по источникам цитаты; все авторские библиографические ссылки сохраняются (в унифицированном и иногда исправленном виде); в тех случаях, когда указания на источники нуждаются в пояснениях и уточнениях, таковые даются в комментариях.

1. Полное название работы историка и поэта (автора текста к оратории С. А. Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы») *Николая Горчакова* — «Опыт вокальной или певческой музыки в России, от древних времен до нынешнего усовершенствования сего искусства, с любопытными замечаниями об отличных авторах и реэнтах вокальной музыки и с двумя гравированными фигурами старинных певческих нот». Изданная в Москве в 1808 году книга посвящена «его императорского величества действительному камергеру, московского Воспитательного дома и Голицынской публичной больницы главному директору, его сиятельству князю Сергею Михайловичу Голицыну». В области духовной музыки Горчаков высоко оценивает произведения Бортнянского, Дегтярева, Давыдова, Козловского, а также Сарти, Галуши, Гирша и прочих, называет пять лучших «певческих хоров» Москвы — университетский, Синодальный, архиерейский (Чудовский), Духовной академии, Голицынской больницы, упоминает ряд частных хоров — графа А. К. Разумовского, Бекетова, князей Голицына и Несвицкого, причем особо выделяется капелла Голицынской больницы под управлением регента и автора духовных сочинений Наумова.

2. Указанное издание отрецензировано в Прибавлениях к «Церковным ведомостям» за 1888 год, № 29. Автор рецензии за подписью *Д. С. (Дмитрий Соловьев)* признает книгу совершенно безграмотной и практически не имеющей отношения к церковному пению.

В цитате упоминается издание священника *М. И. Георгиевского* «Роспевы Православной церкви (для начальных народных училищ)» (М., 1885), а возможно, также его издание «Домашнее пение православного христианина» (М., 1883—1887).

3. В заметках *Д. Н. Соловьева*, подробно описывающих древние певческие традиции, сохраняющиеся на Валааме (пение только традиционных роспевов, «отчасти на один голос, отчасти полифонически; в этом последнем случае большая часть голосов держит мелодию, которая таким образом идет везде удвоенною, а иногда и утроенною, собственно же гармоническое сопровождение слышится не постоянно, а только по местам, где придется» — с. 589), большое место уделено описанию валаамских звонов:

...Даже и не требуется особенно тонкого слуха, чтобы уловить и ясно различить в этом сложном, большом звуке бесчисленное множество разнообразнейших отзвуков, безусловно правильных, неуклонно верных законам самой высшей аккордики. Достаточно немного настроить слух, как перед вами открывается, блестя всевозможными оттенками, целая звуковая призма. Вот вы без труда различили октавы. Боже мой, какое их множество: одни поднимаются

кверху, все тоньше, все острее, и возносятся до самых горних высот; другие убегают вниз, все гуще, все массивнее, ниспадая до самых дольных низменностей, ни для какого оркестра не доступных и не достижимых; вот на общем звуковом фоне засветилась квинта — такая она легкая, как она плавно волнуется и красиво переливается; а вот и чудесная озарительница аккорда — терция; тише и глуше звучит она, но вы чувствуете ее мягкий свет, ощущаете ее животворящее присутствие... (с. 587).

4. Первое издание: *Митрополит Макарий (Булгаков)*. История русской церкви: В 12 т. СПб., 1857—1883.

5. Здесь и далее книга протоиерея *Д. В. Разумовского* «Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения» цитируется по изданию 1867—1868 годов (первый и второй выпуски).

На с. 208 (вып. 2) читаем: «Распоряжения православных южных братств об устройстве церковных хоров были сделаны ввиду настоятельной нужды противодействовать распространению унии. Киевское братство с негодованием относилось к многоголосному *искусному пению*, называло его *проклятым* и несмотря на это еще в начале XVII века нашлось вынужденным принять это пение и противопоставить его *сладким звукам мусикийских органов, сильно увлекавших на свою сторону слабых сынов Православной церкви*».

6. Здесь и далее цитируется опубликованная в Приложении к № 2 «Церковных ведомостей» за 1890 год за подписью *М. Б.* статья «О причинах упадка успехов по церковному пению в духовных семинариях и училищах».

7. Имеются в виду: статья *митрополита Евгения (Болховитинова)* «О русской церковной музыке», опубликованная в «Отечественных записках», 1821, ч. 8, № 19, и статья *В. Ф. Одоевского* в газете «День» — «О пении в приходских церквях» (1864, № 4) и «К вопросу о древнерусском песнопении» (1864, № 17); обе они перепечатываются в данном томе.

Во второй из статей Одоевского приводятся обширные цитаты из статьи митрополита, в частности: «Отдавая должную часть всем знаменитым искусникам, подражателям италиянского пения, наконец надлежит однако ж признаться, что христианская Православная наша церковь не все то приличным себе почитает, что происходит от вымысла их и искусства».

8. «Мнение князя Одоевского по вопросам, возбужденным министром народного просвещения по делу о церковном пении» публикуется в настоящем томе.

9. Имеется в виду выпущенный Обществом любителей древней письменности в 1884—1885 годах крюковой «Круг древнего церковного пения знаменного роспева» в 6-ти частях. Издание, подготовленное старообрядческим уставщиком *И. А. Фортовым*, было осуществлено на средства старообрядца *А. И. Морозова*, под наблюдением *Д. В. Разумовского* и снабжено его предисловием и составленной им столповой азбукой.

Не совсем понятно, кто именно те «семь лиц», о которых пишет Комаров как об умеющих читать крюки. «Три указанных лица», уже скончавшихся ко времени публикации работы Комарова, то есть к 1890 году, — это, вероятно, *Д. В. Разумовский*, *Н. М. Потулов* и *Ю. Н. Мельгунов*.

10. Работы по археологии русского церковного пения — это прежде всего труды историков В. М. Ундольского, И. П. Сахарова, В. В. Стасова и других, а также Д. В. Разумовского; теорию «древнеэллинических ладов» развивали Ю. К. Арнольд и И. И. Вознесенский; последний занимался и «анализом технического устройства древних роспевов». «Учебником по древнему церковному пению» можно назвать как «Церковное пение в России» Д. В. Разумовского (курс лекций, прочитанных в Московской консерватории), так и «Азбуку старца Александра Мезенца» с комментариями С. В. Смоленского (1888) или «Краткую историю церковного пения...» М. Ф. Коневского (1888) и целый ряд других пособий. К 1890 году вышел в свет Ирмологий Троице-Сергиевой лавры (составленный архимандритом Аароном), три выпуска Круга церковных песнопений обычного напева Московской епархии (ОЛЦП), Собрание церковных песнопений Московского Большого Успенского собора (ОЛЦП), два выпуска Круга обычного православного пения священника Д. Абламского (южнорусская традиция); пение Киево-Печерской лавры записывалось Л. Д. Малашкиным, а Владимирской епархии — диаконом Ф. Соколовым (Сборник церковных песнопений разных напевов, употребляемых во Владимирской епархии, в трех выпусках. Владимир, 1885).

11. Пересказывается содержание опубликованной в приложении к № 3 «Церковных ведомостей» за 1890 год статьи священника Павла Алфеева (Рязань) «О благоустройении церковного пения в приходских храмах».

12. Здесь и далее «Проект Бортнянского» цитируется по изданию: «Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668 года). Издал с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский». Казань, 1888. Выдержки из цитируемого Смоленским «Проекта Бортнянского» находятся на с. 26 и с. 27.

13. Д. Бортнянский. «Помощник и Покровитель».

Песнь 8^я

Е - го же во - шства не - бе сная сла-вить, и тре-пе - шуть хе-ру - ви - ми и се-ра - фи - ми, вся - ко ды -

ха-ни-е итварь, пойте, бжг.го.сло-ви-те и предва-но-си-те во всея вь-ни.

14. Имеется в виду следующий пример из сборника Ю. Н. Мельгунова «Русские народные песни, непосредственно с голоса народа записанные и с объяснениями изданные», вып. 1. М., 1879:

Медленно. $\text{♩} = 66$. **Хоровая.**
Скоро. $\text{♩} = 66$.

Зеле-на-я ро-ща во всю ночь шу-мъ-ла, а я мо-ло-
де-нька, вся ночь не спа-ла, а я мо-ло-де-нька
вся ночь не спа-ла, не спа-ла, не спа-ла, ои-дъ-ля дре-ма-ла.

15. «...Падоша двадесять и четыре старцы пред сидящим на престоле, и поклоняшася живущему во веки веков, и положиша венцы своя пред престолом, глаголюще: достоин еси, Господи, прияти славу и честь и силу, яко Ты еси создал всяческая и волею Твоею суть и сотворена» (Откровение св. Иоанна Богослова, IV: 10—11).

16. Имеются в виду: труды Ю. К. Арнольда «Древние церковные гласы» (1878), «Теория древнерусского церковного и народного пения по учению эллинских и византийских писателей» (1880), «Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории и акустическому анализу» (1886), труды И. И. Вознесенского «О церковном пении Православной Греко-русской церкви. Большой и малый знаменный распев» в двух выпусках (1887—1889), «Осмогласные распевы трех последних веков Православной русской церкви» в трех выпусках (вып. 1: Киевский распев, 1890), а также отдельные главы и разделы из трудов Д. В. Разумовского «Церковное пение в России» (вып. 1, 1867) и «Богослужбное пение Православной Греко-русской церкви. Теория и практика» (1886).

17. Ссылка дается на немецкий перевод трактата византийского ученого XII века Иоанна Цетцеса «О древнегреческой музыке в греческой церкви».

Записи Н. Е. Пальчикова опубликованы в сб. «Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии». СПб., 1888.

18. Упоминается среди прочих работа С. В. Смоленского «Краткое описание древнего (XII—XIII вв.) знаменного Ирмолога, принадлежащего Воскресенскому, Новый Иерусалим именуемому, монастырю». Казань, 1887.

«Ключ» Тихона Макарьевского полностью не опубликован до нашего времени. Частичную публикацию см. в исследовании: *Шабалин Д. С.* Певческие азбуки Древней Руси. Кемерово, 1991.

19. Имеется в виду следующий фрагмент из работы В. Ф. Одоевского: «Наши древние музыкальные рукописи еще ожидают ученой, подробной разработки, — а такая разработка доступна лишь тем из археологов, которым не чужды основания музыки. (...) Много для нее [публики] здесь откроется неожиданного... Здесь музыканты найдут пояснение некоторых характеристических особенностей в наших народных мелодиях, столь резко отличающихся от западных; здесь для песнопевца разъяснятся некоторые особые приемы, ставящие наше церковное пение в прямую противоположность с музыкой западной, которой — наперекор истории и изяществу — так усердно стараются подражать большая часть наших перелазгателей и так называемых регентов» (цит. по: *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 349—350).

20. Цитируются выражения из чтения *Д. В. Разумовского* на московской выставке Общества поощрения трудолюбия в мае 1888 года, затем опубликованного в «Церковных ведомостях» (1888, № 22). Сказано было следующее:

Учить и учиться церковному пению вовсе не так трудно, как это может казаться. Человек говорит и поет. То, что говорит человек, записывается буквами, алфавитом, а то, что поет — особыми знаками, или нотами. Как нельзя читать книгу или рукопись, не зная языка ее, так нельзя и петь по нотной книге, не зная нот. Всех звуков в церковном пении 14; этими звуками изображены все известные ныне роспевы с их осмогласием. Эти звуки должны быть избраны из печатных нотных книг синодального издания во всей полноте с их простыми и сложными интервалами и усвоены учениками с такою твердостью, чтобы понимать все интервальные расстояния и, если возможно, и записать их с голоса других. Если это достигнуто, то ученик легко уже будет читать и разбирать нотные книги церковного пения.

Затруднение в недостатке учителей пения ныне устранено учреждением регентских классов. Такие классы открыты в Петербурге Придворною певческою капеллою, а в Москве Московским Синодальным хором певчих и Русским хоровым обществом.

21. Имеется в виду рецензия *С. К. Булича* на книгу *Р. Вестфала* «Общая теория музыкальной ритмики...» («Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik...» Leipzig, 1880), опубликованная в «Русском филологическом вестнике» (Варшава, 1884, № 1).

Оттуда же заимствован употребляемый Комаровым греческий термин «хронос протос»: «В основаниях всех ритмических величин лежит неделимая ритмическая единица меры, носящая название «хронос протос» и соответствующая в метрике промежутку времени, необходимому для произношения краткого гласного (\tilde = мора). В музыке хронос протос и мора не имеют абсолютной, постоянной величины: величина его относительная и определяется для каждой музыкальной пьесы степенью скорости ее темпа, так что может равняться или 1/16, или 1/8, или 1/4 так называемой целой ноты» (с. 271).

22. Имеется в виду издание «Круг обычного православного церковного пения» в двух выпусках священника *Даниила Авламского* (Киев, 1887—1888).

23. Имеется в виду издание: *Вознесенский И. И.* О церковном пении Православной Греко-российской церкви, вып. 2. Нотные приложения с объяснительным текстом. Рига, 1889.

24. Имеется в виду следующий фрагмент из работы *А. Ф. Львова* «О свободном или несимметричном ритме» (СПб., 1858):

Возьмем несколько речений и положим их на ноты, приняв за неперменные условия следующие:

- 1) Чтобы слова произносились всеми поющими в одно время.
- 2) Чтобы различие в протяжении нот сохранялось со всею определительностью, то есть чтобы круглая равнялась двум белым, белая — двум черным и т. д.
- 3) Чтобы такт и ритм были не однообразными, квадратными, но соответствовали бы естественным ударениям слов (с. 10—11).

Далее Львов показывает образец подобной работы: взяв стих «Уязвленную мою душу и смиренную посети, Господи», он сначала выделяет слоги, на которые падают «твердые ударения нот», затем анализирует содержание молитвы и лишь потом сочиняет музыку к ней.

25. Подробнее о работе *Ю. Н. Мельгунова* в области древнерусского певческого искусства см. в публикации его статьи в настоящем томе. Основной труд этого автора в области ритма — «Учебник музыкальной ритмики» — был опубликован посмертно в III томе Трудов Музыкально-этнографической комиссии в 1907 году, то есть после кончины Комарова, но, постоянно сотрудничая с Мельгуновым в первые годы существования ОЛЦП, Комаров, конечно, не раз обсуждал с ним разные вопросы певческого искусства.

26. В предисловии к книге *Г. Гельмгольца* «Учение о слуховых ощущениях как физиологической основе для теории музыки» на с. VIII—IX читаем: «Я считаю ошибкою, если теорию консонанса делают существенным основанием теории музыки, и был того мнения, что достаточно это выяснил в этом сочинении. Существенная основа музыки — мелодия. Гармония составляет существенное и необходимое усиливающее средство мелодического сродства западноевропейской музыки последних трех столетий, но утонченно развитая музыка существовала целые тысячелетия без гармонии и существует еще в таком виде у народов неевропейских».

27. «Руководство для сельских пастырей» — еженедельный журнал, издаваемый Киевской духовной академией; нотного приложения к нему за 1886 год пока не обнаружено.

28. Имеется в виду Полное собрание русских летописей, издаваемое Археографической комиссией. Том V — Псковские и Софийские летописи. СПб., 1848.


29. В примечании на с. 127 читаем: «При существующей системе смешения роспевов пение делается разнообразнее, может быть, занимательнее; но это же смешение роспевов есть одна из причин, почему певцы наши не знают отчетливо ни одного роспева и при исполнении песнопения нередко безотчетно перемешивают в нем раз-

ные известные им напевы. Лучшим подтверждением этого заявления служат *нотные книги обычного напева*, недавно изданные московским Обществом любителей церковного пения и частными лицами».

30. Имеется в виду большая статья *Д. Н. Соловьева* (за подписью *Д. С.*) «Необходимые разъяснения по поводу программы церковного пения в духовных училищах и семинариях», опубликованная в № 10, 12, 13 и 17 Прибавлений к «Церковным ведомостям» за 1890 год. В ней автор последовательно разбирает и опровергает все возражения против новой программы, доказывая, что она не так трудна, как кажется, и может быть выполнена имеющимися средствами. Сам *Д. Н. Соловьев* был большим приверженцем древних роспевов и унисонного пения, и возглавляемый им хор петербургского Братства во имя Пресвятой Богородицы открывал собрания Братства (обычно проходившие на квартире *К. П. Победоносцева*) именно таким пением.

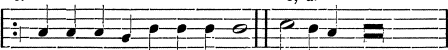
31. Имеется в виду следующий нотный фрагмент из работы *И. И. Вознесенского*, сопровождающийся комментарием автора: «Между другими чтениями Евангельское чтение и в Русской церкви является наиболее определенным и ясным в своем техническом устройстве, хотя оно и не обозначается в наших церковных книгах певческими знаками» (с. 9—10).

1. 2, а.




Бо вре-мя о - по. Азь есмь ло-за ис-тин-на-я.

б. 3, а.



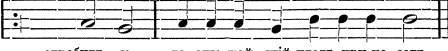
и О-тець мой дѣ-ла-тель естъ: вся - ку розгу о мнѣ не

б.



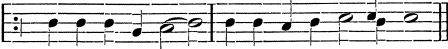
творящую плода, из-метъ ю: и вся - ку творящую плодъ

в.



отребить ю, да мно-жай - шій плодъ при-не-сетъ

4, а. б.



въ онъ же вни-де самъ и у - че-ни - цы Е - го.

ПЕТР ДМИТРИЕВИЧ САМАРИН

Вступительная статья

Петр Дмитриевич Самарин принадлежал к старинной московской дворянской семье и был потомственным славянофилом: он — племянник философа, историка, деятеля крестьянской реформы Юрия Федоровича Самарина; сын публициста, сотрудника И. С. Аксакова по газетам «День» и «Русь» Дмитрия Федоровича Самарина; брат предводителя московского дворянства, а затем обер-прокурора Св. Синода Александра Дмитриевича Самарина; брат философа Федора Дмитриевича Самарина. К Петру Дмитриевичу можно, по-видимому, вполне отнести сказанное о его брате Федоре Дмитриевиче о Павлом Флоренским: «Соборность сознания, этот важнейший член славянофильского исповедания, во времени являет себя как преемство. И если преемство мысли и культуры вообще есть для славянофильства один из основных признаков подлинной мысли и подлинной культуры, то преемство самого славянофильства не может не быть в этом понимании жизни непременным требованием, почти критерием истинности. Живое предание славянофильства являлось нам в лице Федора Дмитриевича». И далее: «Если бы многие миряне имели хоть небольшую долю той преданности св. Церкви, которою жил покойный Федор Дмитриевич; если бы они хотя бы с частью его осведомленности, его бескорыстия и смирения подходили к участию в церковной жизни...»*

Петр Дмитриевич, подобно своему старшему брату, был преданным, бескорыстным и смиренным сыном церкви. Он родился 22 октября 1861 года в Москве, закончил 5-ю московскую гимназию и историко-филологический факультет Московского университета (1885). Некоторое время служил в Архиве Министерства юстиции, но вскоре оставил службу по состоянию здоровья (порок сердца) и в дальнейшем был ревностным членом двух обществ — ОЛЦП и Общества истории и древностей российских. Важнейшим делом его жизни являлось также издание собрания сочинений Ю. Ф. Самарина: Петр Дмитриевич был главным хранителем его рукописей. Вспоминая о четырех братьях Самариных, граф С. Д. Шереметев пишет:

* Флоренский П. А. Памяти Ф. Д. Самарина // Сочинения: В 4 т, т. 2. М., 1996, с. 341, 345.

«Имя их останется незабвенно в жизни Москвы. (...) Петр Дмитриевич, по свойствам своего характера избегая шума и суеты, деятельно содействовал в тиши своего кабинета трудам своих братьев и незаметно, но действительно направлял и согласовывал их действия с потребностями минуты в спокойствии духа, занятого высшими интересами Родины, тем, что “единое на потребу”^{*}. По воспоминаниям, все братья Самарины были одарены музыкально, в особенности Александр и Петр, которые постоянно пели в разных церковных хорах или даже регентовали ими.

Петр Дмитриевич умер 12 октября 1916 года, был отпет в церкви Бориса и Глеба на Поварской (где состоял в последние годы жизни старостой) и погребен в Даниловом монастыре. Его брат и сотрудник Федор Дмитриевич ушел из жизни через девять дней. В статье его памяти С. Н. Булгаков написал: «В... идейном консерватизме, осознанном и углубленном до своих религиозных и исторических корней, имеется свое обаяние и содержится непререкаемая ценность. В нем сущность старого московского славянофильства, которое в лице Федора Дмитриевича можно было наблюдать облеченным в живую плоть и кровь. Но он был и одним из последних могижан этого уклада жизни»^{**}.

«Идейный консерватизм» братьев Самариных не означал косности и замкнутости, о чем могут свидетельствовать как публикуемые ниже тексты Петра Дмитриевича и воспоминания о нем, так и тот факт, что Федор Дмитриевич основал не только Братство святителей московских (в 1909-м), но и Кружок ищущих христианского просвещения (так называемый «самаринский» или «новоселовский»), в котором свободно обсуждались самые смелые богословские идеи эпохи: членами кружка были П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков, С. Н. Трубецкой.

Петр Дмитриевич являлся членом ОЛЦП с самого его основания, с 1887-го — членом Совета, с 1907-го — товарищем председателя. С 1902 по 1904 год он состоял также членом Наблюдательного совета при Синодальном училище, был членом Музыкально-этнографической комиссии при Московском университете. Особенно широко развернулась его деятельность в ОЛЦП после 1905 года, когда он практически возглавил Общество. Благодаря настойчивости и денежным субсидиям Самарина осенью 1908 года были, говоря словами его сотрудника В. М. Металлова, «вполне налажены регентские курсы, в два отделения для певческих предметов и одно — для скрипки, а в 1909 году прибавлен приготовительный курс»^{***}. Средств Общества на содержание курсов не хватало, и Самарин вкладывал в них свои деньги, как и в устройство летних регентских краткосрочных курсов в

^{*} *Шереметев С. Д.* Мемуары. М., 2000, с. 354—355.

^{**} Богословский вестник, 1916, № 10—12, с. 581.

^{***} *Металлов В. М.* Петр Дмитриевич Самарин в его служении делу церковного пения // Богословский вестник, 1917, № 3—4. Цит. по отд. отт., с. 8.

1914 году. Кроме того, он нес весь труд по организации курсов и иногда вел на них уроки пения. При втором издании второй части Круга в 1907 году Самарин, вместе с Металловым, «предпринял основательный пересмотр всей части», держал корректуру и уплатил за печать немалую сумму. То же произошло в 1911 году с третьим изданием первой части Круга, и тогда же именно Самарин поставил вопрос об издании четвертой части круга — литургийных напевов, записи которых лежали в архиве Общества с 1880-х годов. Самарин руководил комиссией по изданию, успел сделать корректуру и увидеть четвертую часть напечатанной; болезнь не позволила ему осуществить работу над пятой частью. Как отмечает Металлов, для надобностей курсов Петр Дмитриевич издавал на свои средства литографским способом «Пособие к изучению осмогласия обычного напева» (одноголосное) и гармонизации некоторых песнопений. Свои переложения, в том числе исполненные Синодальным хором, он не отдавал в печать «по необыкновенной скромности».

Самарин высоко ценил то новое, что приносила деятельность Синодального училища и Синодального хора, но еще выше ценил общенародное церковное пение и, по свидетельству Металлова, «старался при этом подмечать народные подголоски к церковным мотивам в сопровождающих основную мелодию голосах», то есть сохранял верность тем принципам, которые были заложены в ОЛЦП при его основании. Он много занимался в рукописной библиотеке Синодального училища, составляя специальное собрание редких и ценных напевов ряда центральных в разных службах песнопений, каковое собрание мыслилось им дополнением и к Кругу, и к синодальным книгам на квадратной ноте (эта мысль тоже из числа первоначальных в ОЛЦП, о чем свидетельствует публикуемая в сборнике работа В. Ф. Комарова). Хлопотал Самарин также о создании в Московской духовной академии (почетным членом которой был его брат Федор Дмитриевич) кафедры истории церковного пения, полагая, что подобные знания необходимы выпускникам — будущим пастырям и архипастырям, руководителям духовных учебных заведений. В сфере теоретической его особенно интересовали вопросы ритма, что заметно и в публикуемом тексте, и в характере деятельности Самарина в Этнографической комиссии: он был организатором издания комиссией тома «Материалов по музыкальной ритмике» (1907), в основу которого легли работы на эту тему из архива Ю. Н. Мельгунова — сотрудника Самарина в первые годы существования ОЛЦП, Петром Дмитриевичем, по-видимому, и подготовленные к печати.

Говоря словами Металлова, Петр Дмитриевич был «последним и наиболее полным, а равно и всесторонне осведомленным представителем тех первоначальных идей, которые легли в основу ОЛЦП, и ревностным насадителем и распространителем их в русском обществе».

П. Д. Самарин

Желательно ли и возможно ли дальнейшее существование Общества любителей церковного пения?

В течение последних двух лет Общество любителей церковного пения снова, после попытки его оживить в 1900—1902 годах, не проявляет деятельности, и снова, как в 1898 году, возникает вопрос о том, желательно ли и возможно ли дальнейшее существование Общества? Ответить на этот вопрос имеет целью настоящий доклад.

I

Прежде чем давать ответ на поставленный в заголовке доклада вопрос, необходимо выяснить цели, которые Общество преследовало до сих пор, оценить то, что им достигнуто и показать причины его неудач. Только полное, по возможности, ознакомление с прежней судьбой Общества, с опытом привлечения любителей и знатоков церковного нашего пения к делу его разработки и улучшения, даст возможность сделать более или менее основательный вывод в виде предположений насчет дальнейшего существования Общества. Такое ознакомление облегчается в настоящее время тем, что осенью нынешнего 1905 года исполнится двадцатипятилетие со дня учреждения Общества — период настолько значительный, что позволяет вполне обратиться в деятельности последнего.

В то время, когда возникло это Общество, церковное наше пение находилось в следующем положении. В певческом пении того времени довольно спокойно уживались Ведель, Сарти, Ломакин, Бортнянский, Львов, Турчанинов и целая плеяда неизвестных и малоизвестных композиторов с древними напевами нашей церкви. Увлечение певцов и слушателей склонялось в сторону композиций западного склада. Что касается исполнения, то внешняя, техническая сторона была хорошо развита и в этом отношении умелых руководителей хора было довольно, но мало было понимания характера произведений, мало было поэтому понимания и ценности их. Последнее обуславливалось полным невниманием к ритмической стороне исполнения; ритм в церковной музыке был в загоне и считался даже чем-то предсуди-

тельным. Рядом с певческим пением жило пение духовенства, монастырей, простого народа, единоверцев, пение без нот, по преданию, своеобразное, сильное, имевшее еще больших знатоков и своего рода художников. На это церковно-народное пение мало обращалось внимания, ценность его редко кем бывала сознаваема. Но и это церковное пение находилось в упадке. Под влиянием певческого пения обычное пение исполнялось все более и более небрежно, лучшие напевы из него постепенно исчезали, самая гармонизация его становилась грубой и несоответствующей его характеру.

Общество любителей церковного пения с самого учреждения своего внесло в свою деятельность определенный взгляд. Задачей своей оно поставило, кроме доставления народу в праздничные дни духовного наслаждения исполнением церковных песнопений, — «сохранять и очищать от искажений употребляемые ныне по преданию в Православной церкви напевы и вводить в употребление церковное обиходное и хранящееся в письменности забытое древнее церковное пение»¹. Таким образом, увлечению композициями западного склада противопоставлялось убеждение в ценности наших древних церковных напевов и в необходимости из них исходить при дальнейшей разработке нашей церковной музыки. Но как достигнуть, чтобы признана была эта ценность, как достигнуть распространений этих напевов?

1) Прежде всего предстояло решить вопрос о *напевах*, именно: какие *напевы* следует распространять? Понимая хорошо художественное значение древних напевов нашей церкви в той редакции, в которой они изложены в нотных изданиях Св. Синода — Октоихе, Ирмологе, Праздниках и Обиходе, — Общество любителей обратило, однако, главное внимание на обычное пение. В этом отношении оно пошло совершенно новым путем в деле уяснения нашего церковного пения, и в этом, по нашему мнению, одна из заслуг Общества². Оно руководствовалось при этом соображениями практическими и художественно-музыкальными. Оно считало, что ввести в настоящее время издания Св. Синода затруднительно, главным образом потому, что практика церковная слишком удалась от них, и следовало поэтому в деле улучшения церковного пения исходить из существующего живого пения. С другой стороны, оно находило, что «искусство пения по церковной ноте требует не одного знания нот, но непременно знания живого предания, как исполнялось или как поется что-нибудь подобное данному песнопению»³. Это-то предание церковно-певческого искусства сохраняется в обычном пении, из него мы можем почерпнуть указания на ритм, темп и приемы исполнения церковных наших напевов, без него ноты церковных обиходов дают мало. Наконец, во многих из обычных напевов нужно видеть, по верному замечанию В. Ф. Комарова, не искажение древних образцов, а их церковно-народное толкование, следовательно, их развитие на почве русской народности. Вот почему Общество, хотя постоянно пользовалось изданиями Св. Синода, сочло нужным с самого начала записать с голоса хороших цер-

ковных певцов обычный роспев Московской епархии. Запись эта поручена была члену Совета Ю. Н. Мельгунову с голоса причетника Казанской у Калужских ворот церкви Петра Прохоровича Смирнова. Совет же Общества в полном составе, с участием других знающих московских псаломщиков, каковы, например, псаломщики Покровской в Красном Селе церкви Василий Михайлович Смирнов, Троицкой в Вишняках церкви Михаил Иванович Куров и Николаевской на Арбате церкви Василий Иванович Тархов, занимался проверкою записи и выбором лучших вариантов напева. Запись обычного напева Московской епархии была окончена Ю. Н. Мельгуновым в январе 1882 года. Из этой записи изданы были Обществом три части: 1-я, содержащая воскресное всенощное бдение (1-я часть вышла в двух изданиях), 2-я, содержащая ирмосы и тропари на Господские и Богородичные праздники, тропари общие святым и другие наиболее употребительные, а также последование во Св. Пасху, и 3-я, содержащая песнопения св. Четырнадцатидесятицы и Страстной седмицы. Остались неизданными: 4-я часть, в которую должны были войти песнопения литургий: Златоустого, Василия Великого и Преждеосвященных Даров, и 5-я, в которую должны были войти молебное пение, чин погребения, венчания и прочих особых богослужений^{*4}.

Независимо от сего в 1882 году членами Совета Общества В. Н. Кашперовым, Ю. Н. Мельгуновым и В. Ф. Комаровым записан напев Московского Большого Успенского собора с голоса о. сакеллария этого собора протоиерея П. И. Виноградова. Члены Общества, принимавшие участие в записи, надеялись издать свой труд на средства Общества, но церковный староста собора М. Е. Попов, чтобы ускорить дело, предложил свои услуги по изданию. Побуждения к записи и изданию этого напева изложены в предисловии к этому памятнику нашего церковно-певческого искусства следующим образом:

Напев Большого Успенского Собора есть один из немногих живых памятников русской церковной древности, притом совершенно своеобразный, во многом отличный как от тех роспевов, которые дошли до нас в рукописях и печатных изданиях Св. Синода, так и от того обычного напева, какой существует в православных приходских храмах Москвы и других городов. А между тем число твердых и искусных певцов в соборе убывает, вновь же поступающие на их место почему-то неохотно обучаются своему старинному напеву, так что при таких обстоятельствах есть опасность совершенной его утраты^{**5}.

2) Второй вопрос, который стал на очереди в Обществе, был вопрос о хоровом исполнении церковных напевов и в связи с этим вопрос об их *гар-*

* Запись литургийных напевов сохранилась в библиотеке Общества, запись 5-й части утрачена.

** Ю. Н. Мельгунов считал существенно необходимым записать также варианты знаменного напева, которые можно слышать в исполнении таких певцов, которым известен этот напев по преданию.

монизации. Преосвященный Амвросий — основатель Общества считал, что прежде всего нужно обратить внимание на возможно широкое распространение знания церковного пения в народе, на то, чтобы *слушанию* пения противопоставить *общее исполнение*, и поэтому он настаивал на записи обычных напевов как самых доступных для народа; такие напевы не потребовали бы, по его мнению, гармонизации и легко, по слуху, могли бы исполняться большими хорами. Его мысль довольно ясно выступает в следующей записи разговора, происходившего в 1889 году. Речь шла об упадке Общества любителей церковного пения, и как на причину упадка указывалось на то, что в Обществе нет музыкантов-композиторов. «Не поняли меня все эти господа, — возразил преосвященный Амвросий. — Одно дело искусство, другое дело практика. Быть может пение наших крестьян, когда они поют хором, и не тонко, не изящно, но оно просто, доступно массе, заключает в себе художественное зерно, которое может развиваться, и вполне отвечает потребности. То же и в церковном пении. Наше обычное пение и есть то бесхитрое, но полное жизни пение, которое для всех доступно и которое отвечает церковной потребности. Когда мне присылают из Синода Обиход, в котором напевы старинные, но настолько чуждые уже нашему уху, что трудно ввести их в употребление, я говорю: не понимаю, чего вы хотите, ваш учебник не пойдет в дело. Если говорят о переложениях и т. п., я отвечаю: это хорошо, но это роскошь: дьячки и простой народ, который желательно привлечь к пению в церкви, не могут этого исполнить. Вот и выходит, что я дело сделал; увидите, что будет время, когда обратят внимание на мой Обиход и будут по нему учить». Мысль преосвященного Амвросия об организации простого пения большими хорами, всею церковью, без нот, без предварительной гармонизации напевов заслуживает, по нашему мнению, серьезного внимания. Действительно, всякий, кто сколько-нибудь знаком с нашим народным пением, может удостоверить способность нашего народа к хоровому пению, способность к созданию подголосков или контрапунктического сопровождения данной мелодии. Нет никакого основания предполагать, что простые обычные церковные напевы не могут быть усвоены нашим народом настолько же, насколько им усвоены песни. Напротив, и пение народом песен, духовных стихов, и опыты общенародного церковного пения удостоверяют, что церковное пение всем народом вполне возможно. Что касается тех сословий наших, которые утратили народную песню, то воспитание способности петь хором без нот было бы и для них весьма полезно. К сожалению, мысль преосвященного Амвросия никогда серьезно не обсуждалась в Обществе и, за исключением первой литургии при открытии Общества 26 апреля 1881 года, пропетой всею церковью, общее народное церковное пение ни разу не было организовано Обществом. Остальные члены Общества считали, что для проведения в жизнь церковных напевов необходима их гармонизация, но они расходились между собой во взглядах на основания гармонизации. Одни держались гармонизации, введенной Бортнянским, Львовым

и Турчаниновым. В этом направлении очень много потрудился для Общества Н. М. Соколов, который с самого основания Общества, в течение целого ряда лет, был руководителем хора Общества. Его переложения как державшиеся уже проложенного пути и приемов, к которым привыкли слушатели, были весьма полезны: с самого приступа к пению мужского хора любителей, который участвовал во всех певческих собраниях Общества, выяснилась необходимость гармонизации древних церковных напевов: знаменного, болгарского, киевского и греческого, причем гармонизовать приходилось спешно и по возможности просто; эта-то работа и выпала на долю главным образом Н. М. Соколова⁶. Другие под впечатлением 1-го выпуска русских песен Мельгунова⁷ старались в своих переложениях «приблизиться к натуральному гармоническому исполнению церковных напевов, бывшему несомненно в древности, но в то время не записанному и в практике по многим причинам почти утраченному». Они говорили, что «слабые остатки такого натурально-гармонического пения можно слышать в хоровом пении старых дьячков и монахов, не прошедших новой певческой школы, в подпевании крестьян сельскому причту, в пении старообрядцев, когда они поют без нот и потому не строго держатся своего намеренного унисона; а что это только слабые остатки — видно в сравнении их с богатой и разнообразной полифонией народных песен и духовных стихов»⁸. Исходя из этих мыслей, эти члены Общества обращали особенное внимание на изучение обычного церковного пения, видя в нем основание для уразумения голосоведения и гармонии, свойственных нашему церковно-народному пению. В этом направлении особенно много поработал В. Ф. Комаров. Он написал много переложений для мужского хора Общества, кроме того, целый ряд переложений для детских школьных хоров и, наконец, несколько переложений для смешанного хора⁹. Главное, к чему стремился В. Ф. Комаров, заключалось в том, чтобы гармония переложений была согласна с гармонией русских народных напевов и чтобы сопровождающим голосам давалось движение в духе церковных и народных мелодий. Наконец, были еще члены Общества, которые склонялись к тому направлению в переложениях, которое избрали такие музыканты, как Чайковский, Римский-Корсаков и Балакирев. Это направление, так сказать, *примирительное*. Признавая вполне музыкальное достоинство наших древних церковных напевов, оно считало возможным применять к их гармонизации западную музыкальную теорию и вместе с тем сохранять их характеристические особенности.

Постоянным желанием Общества было привлечь как можно более музыкальных деятелей к гармонизации церковных напевов; с этой целью оно открыло в 1884 году подписку на образование капитала для выдачи из него премии за лучшие переложения древних напевов нашей церкви. В начале 1885 года было напечатано объявление об условиях конкурса и к 15 марта того же года прислано было 16 номеров переложений. В оценке этих переложений приняли участие профессора Московской консерватории С. И. Та-

неев, П. И. Чайковский, А. С. Аренский, Н. А. Губерт и Н. Д. Кашкин, а в исполнении лучших из присланных переложений Капелла Русского хорового общества. Премия присуждена была П. Р. Вейхенталю за воскресные ирмосы 4-го гласа знаменного роспева. После этого хотя и бывали объявления о конкурсе, но ни разу не представлялось переложение, которое было бы признано заслуживающим премии¹⁰. Присуждение премии 1885 года имело, по моему мнению, серьезное значение. Это был, прежде всего, первый опыт объединения музыкантов со знатоками нашего церковного пения и привлечения к разработке последнего как можно большего числа лиц. Во-вторых, этот опыт, кроме обмена мнений по вопросу о переложениях церковных напевов, дал и первую формулировку тех требований, которые должны быть предъявлены к переложениям. Требования эти были изложены профессорами Московской консерватории, принимавшими участие в оценке присланных переложений, и легли в основание «Правил для присуждения премии за лучшие переложения древних напевов Русской церкви», утвержденных Советом Общества в 1900 году. Наиболее удачные переложения, находившиеся в его распоряжении, Общество решило издавать под названием «Опыты переложений древних церковных напевов для хорового исполнения». Издан был только первый выпуск, в который вошли премированные ирмосы Вейхентала и несколько переложений А. Г. Полуэктова, В. Н. Кашперова и В. Ф. Комарова. Выпуск этот нельзя признать особенно удачным, но и издавался он не потому, чтобы эти опыты признавались «вполне соответствующими характеру основной мелодии», а потому только, что они «отступали от однообразного механического способа гармонизации, усвоенного подражателями Турчанинова», и по крайней мере некоторые из них «стремились приблизиться к натуральному гармоническому исполнению церковных напевов, бывшему несомненно в древности». Этот выпуск переложений имеет поэтому некоторое значение только как попытка отыскать путь к верному и художественному сопровождению древних церковных мелодий.

3) Третий вопрос, который обсуждался в Обществе, был вопрос о *ритме* — о ритме вообще музыкальном и, в частности, о ритме наших церковных напевов. Сюда входили частные вопросы: о мере, или мельчайшей ритмической единице, о ритмических делениях музыкального текста, о ритмических ударениях и, наконец, вопрос о темпе, который находится в тесной связи с вопросом о ритме. Желаящие познакомиться с мыслями, высказанными по этому предмету в Обществе, могут найти многие из них в трудах В. Ф. Комарова «Средства к улучшению церковного пения» и «Пение в начальной русской школе»*. Здесь достаточно указать на то существенное, что было выяснено по части ритма. Было выяснено, что в *обычных наших напевах*

* Нужно только заметить, что В. Ф. Комаров, говоря о наших обычных напевах, неправильно называет *стопую* группу, состоящую из двух мор, и *триолью* — группу, состоящую из трех мор.

мора, то есть кратчайшая нота, на которую может приходиться слог текста, равняется краткой ноте речитатива; эта нота неделима по слогам; если длительность ее увеличивается, то вообще не более, как вдвое. Выяснено также, что не менее двух таких мор могут притягивать на себя ритмическое ударение; часто, вследствие требований текста, наряду с такой парой основных ритмических единиц, встречаются в духовных напевах три моры, объединенные ритмическим ударением. Дальнейшей ритмической единицей является стопа, которая составляется из этих основных единиц. Стопы в церковных напевах встречаются весьма различные: дактили, ионики, пэоны; но есть ли какая-нибудь закономерность в их чередовании — это до сих пор не выяснено. Из стоп слагаются строки, или колоны, согласно греческой терминологии. Выяснено, что в каждой, по большей части, строке на первом от конца строки слоге, носящем словесное ударение (последний слог строки, если на нем лежит словесное ударение, не имеется здесь в виду), находится сильное ритмическое ударение; кроме того, замечено другое сильное ударение, которое встречается иногда в начале строки. Этим двум главным ударениям в строке соответствуют часто длинные ноты*.

В знаменном напеве мерой является, по-видимому, не половинная нота, приходящаяся на слог текста, а четверть, поэтому вышеуказанное ритмическое ударение, объединяющее две или три моры, падает здесь на каждый слог текста, а не на два, как в обычных напевах. Но для усвоения ритмического движения важнее здесь, так же как в болгарском напеве, не эти ударения, а главные ударения, приходящиеся на стопу, большей частью дактилическую или ионическую. Наоборот, в обычных напевах (киевском, греческом, малом знаменном) для уяснения ритмического движения важны ударения третьестепенные, приходящиеся на две моры**. Это объясняется, по-видимому, тем, что удар пульса соответствует в первых напевах главным стопным ударениям, во вторых — третьестепенным***.

Наконец, выяснено, что распевное чтение (Евангелия, Апостола, паремий) подчиняется ритмическим законам наших обычных церковных напевов.

* Вопрос о ритмических ударениях в строке и в связи с ним вопрос о делении строки на такты — один из тех, которые, по моему мнению, подлежат прежде всего разработке. При внимательном разборе ритмической стороны строк в них найдутся, вероятно, и другие ритмические ударения, кроме указанных выше. Так, например, начало «Господи воззвах» 4-го и 6-го гласов киевского распева можно, кажется, разделить на следующие такты: *Господи воззвах к Тебе услыши мя / услыши мя / Господи*.

** Существует три рода ритмических ударений: главное, второстепенное и третьестепенное. Все эти ударения видны в такте 4/4: $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ (Ф. Е. Корш).

*** Очень важно для усвоения ритмической стороны церковных наших напевов иметь в виду, что в изданиях Св. Синода не проведена однообразная орфография: тогда как в греческом напеве мора обозначается обыкновенно половинной нотой, в других напевах она обозначается четвертью.

Кроме этих наблюдений над ритмом церковных наших напевов некоторыми членами Общества сделана была попытка ритмизации оригинальных произведений наших духовных композиторов. При этом замечено было, что в этих произведениях встречается иногда несоответствие между расчленением богослужебного текста и ритмическими делениями музыки, несоответствие, делающее затруднительным правильное исполнение этих произведений.

Все эти мысли и работы Общество старалось провести в жизнь в певческих собраниях и в воскресных школах церковного пения.

Певческие собрания устраивались Обществом довольно правильно каждую зиму, начиная с осени 1881 года и кончая весною 1894 года. Собрания происходили по воскресным и праздничным дням почти всегда в Биржевом зале, предоставлявшемся для этой цели Обществу бесплатно. Здесь поочередно с одним, а иногда с двумя певческими хорами участвовал мужской хор любителей, организованный Обществом и исполнявший песнопения обычного роспева Московской епархии, а также древние напевы, которые гармонизовались, большею частью, руководителем хора. Но это сопоставление пения певческих хоров с пением хора любителей не было в пользу последнего, несмотря на опытность и усердие его руководителей. Обладая хорошими голосами, хор этот, за исключением нескольких певцов, не имел никакой подготовки к пению: ни знания нот, ни дисциплины, ни умения владеть голосом, а спевок для подготовки к собраниям бывало обыкновенно очень мало. С другой стороны, хор однородных голосов не может никогда соперничать с хором смешанным, имеющим в своем распоряжении более обширный круг звуковых сочетаний. Наконец, самые переложения, исполнявшиеся хором любителей, представляли собою опыты гармонизации, опыты иногда удачные, но, вообще говоря, такие, которые не могли выдерживать сравнения с произведениями наших лучших духовных композиторов, исполнявшимися певческими хорами. Единственно, что безусловно хорошо выходило у хора любителей, это — пение наиболее употребительных обычных напевов. Неудивительно поэтому, что цель Общества — показать художественные достоинства наших церковных напевов — мало достигалась на этих собраниях¹¹. Из певческих собраний этого времени особенно интересны были следующие: собрание, устроенное весною 1883 года, во время коронации, в котором исполнены были образцы почти всех видов нашего хорового церковного пения¹², и собрания 1885—1887 годов, в которых, наряду с пением хора любителей и одного из очередных певческих хоров, Капелла Русского хорового общества под управлением В. С. Орлова знакомила любителей церковного пения с новыми опытами переложений древних церковных напевов.

После перерыва с 1894 по 1899 год Общество в 1900 году снова организует хор любителей и певческие собрания, но иного характера. Не имея возможности пользоваться для собраний Биржевым залом и не находя в

своей среде такого члена, который мог бы взять на себя нелегкую задачу организации певческих собраний, Общество принуждено было отказаться от мысли устраивать по несколько* собраний в зиму и решило устраивать не более одного, но приложив старание к тому, чтобы исполнение в нем было вполне хорошее. С этой целью оно устроило любительский хор, но не из одних мужских голосов, как прежде, а из мужских и женских. Этот хор, начавший спевки весной 1900 года, под руководством Д. И. Зарина, скоро сделал значительные успехи: приобрел дисциплину, некоторую гибкость хорового звука и стал утрачивать грубые голосовые приемы. Если прежде главное внимание обращалось Обществом на напевы церковные и их гармонизацию, то на этот раз оно заботилось преимущественно о ритмической стороне исполнения. При выборе же для этого хора церковных песнопений Общество решило руководствоваться наравне с главной своей задачей — проводить в сознание русского народа художественные достоинства наших церковных напевов — музыкальными познаниями хора, его потребностями музыкально-педагогическими и распространенною в среде членов хора любовью к пению западного склада. Публичных собраний, в которых хор участвовал, было пять. Но и в этой новой постановке хора оказались значительные трудности: во-первых, оказалось, что существование такого хора возможно только при значительных издержках со стороны Общества на плату участникам хора за проезды на спевки и собрания; во-вторых, оказалось, что большинство участников хора мало подготовлено для исполнения более или менее интересных и сложных духовно-музыкальных произведений и, в-третьих, наконец, выяснилась необходимость в особенном умении для поддержания в такого рода хорах дисциплины. Впрочем, нельзя отрицать любви к церковному пению у участников вышеуказанного хора и возможности наладить такой хор.

Школы церковного пения Общество старалось устраивать с самого своего возникновения. Осенью 1881 году открыты были две воскресные школы, но уже в 1882 году недостаток средств заставил Общество ограничиться одной школой, а затем прекратить совсем эту деятельность. Только осенью 1886 года, благодаря крупному пожертвованию Д. И. Кабанова, явилась возможность вновь открыть воскресную школу. Восстановленная школа существовала три года. В 1889 году от капитала, пожертвованного Д. И. Кабановым, почти ничего не осталось, и в следующем 1890 году школы при Обществе снова не было. Только в силу постановления Совета от 7 февраля 1891 года, по которому на содержание школы отчислен был из средств Общества капитал в 6000 рублей, школа снова была восстановлена и существовала еще три года (1891/92, 1892/93, 1893/94). Все эти попытки устроить школу имели в виду, во-первых, школу *исключительно воскресную*, во-вторых, обучение *исключительно простому обычному и древнему нашему пению*.

* В конце 80-х годов и в начале 90-х Общество устраивало от 9 до 11 собраний в зиму.

Всего основательнее поставлено было дело в 1886 году. Решивши открыть школу, Совет поручил комиссии из членов Совета — В. П. Басова, В. Ф. Комарова, И. П. Попова и В. П. Войденкова выработать основные положения школы.

Исходя из той мысли, что простой народ жаждет обучения церковному пению, что в церквях замечается оскудение сведущих певцов, что возможность, таким образом, учиться простому церковному пению у сведущих причетников, вследствие малого их числа, весьма затруднена — комиссия постановила целью будущей школы способствовать образованию певцов-любителей простого церковного пения и преимущественно по древним напевам, причем находила, что образование таких певцов-любителей может быть достигнуто: а) чрез изучение церковных напевов — обычного и знаменного, б) чрез изучение церковных нот и главнейших правил церковного пения и в) чрез ознакомление с практическим употреблением богослужебных книг.

На этих основаниях комиссия выработала *основные положения школы церковного пения* и *план* занятий в школе вместе с объяснительной к нему запиской^{*13}. Школа разделена была на два отделения: в младшее, которого преподавателем был В. Ф. Комаров, приняты были ученики совсем почти незнакомые с церковным пением; в старшем, преподавателем которого был Н. М. Соколов, находились такие ученики, которые с напевами церковными были более или менее знакомы. Состав учащихся был почти однороден; это был, по большей части, взрослый мастеровой народ. Старшим отделением учащихся, кроме упражнений в чтении нот, разучивались в установившейся певческой практикой гармонизации все песнопения божественной литургии и всенощного бдения. «Обучение пению в этом отделении школы шло настолько успешно, что явилась возможность составить из учеников правильный хор, который мог петь в церквях; кроме того, ученики приглашались в состав любительского хора для участия в певческих собраниях Общества».

Интересно было поставлено дело у младшего отделения, которое состояло из 25-ти человек. Руководитель этого отделения В. Ф. Комаров задался целью «представить живой опыт того, чего может достигнуть наша народная школа в преподавании церковного пения», то есть опыт *народного* церковного хора. «Содержание уроков было приурочено к пению литургии, которую в воскресные и праздничные дни ученики, под руководством учителя, пели в церкви Космы и Дамиана в Шубине. Песнопения всенощного бдения, положенные в основу обучения, исполнялись в церкви за литургией вместо причастного стиха. Обучение происходило главным образом на слух, с голоса преподавателя или более опытных в каждой партии учеников. Ноты употреблялись только для более быстрого усвоения напева и напмина-

* Эти работы комиссии напечатаны в приложении к отчету Общества за 1884—1887 годы.

ния его. Пение нот без текста производилось по особым трехголосным упражнениям, выбранным из различных оборотов, встречающихся в церковных напевах. Исторические сведения о церковном пении, связь напева с текстом, отличие русского церковного пения от западного и другие теоретические сведения были преподаваемы устно. Усердие учеников было, по словам В. Ф. Комарова, удивительно: народ мастеровой, занятый своим делом целый день, они тратили в праздник на обучение пению все свое свободное время: вечером в субботу с 8,5 до 10,5 часов и все утро праздника с 8 часов утра до 3,5 пополудни. Я помню хорошо пение этого отделения: в общем оно было еще серо, неумело, но некоторые песнопения в его исполнении производили очень хорошее впечатление строгостью настроения, ритмичностью исполнения и часто своеобразной гармонией. Пение этого хора переносило в дальний монастырь со строгим, твердо хранимым, по преданию, старинным пением.

Такова была, в общих чертах, деятельность Общества за прежние годы. Как бы ни относиться к этой деятельности, нельзя, кажется нам, отрицать, во-первых, того, что Общество поставило себе серьезную задачу и старалось, по мере сил, ее разрешить, во-вторых, что оно старалось объединить любителей церковного нашего пения, начиная от совершенно не знающих ни напевов, ни вообще музыки и кончая профессорами консерватории, и этим содействовало развитию в Москве музыкального вкуса и сознательного отношения к церковной нашей музыке, в-третьих, что оно обратило внимание на церковно-народное наше пение и старалось уразуметь его особенности и, наконец, что оно, устраивая певческие собрания и воскресные школы, содействовало, по мере сил, духовному развитию многих любителей.

К сожалению, несмотря на все свои добрые стремления, несмотря на несомненную большую любовь к церковному пению русского народа, Общество с каждым годом все падало; сочувствие к нему Москвы все уменьшалось. Это выразилось в постепенном уменьшении числа действительных членов и в том, что не являлось новых деятельных членов на смену старым.

Причин этого упадка Общества было, по моему мнению, несколько. Прежде всего самая задача, которую поставило себе Общество, была слишком узкой. Я вполне признаю ценность наших обиходных мелодий и считаю, что они, по большей части, незаменимы. При своей простоте многие из них очень выразительно высказывают богослужебный текст, и, с другой стороны, по своему складу они родственны нашему народному пению. Но нельзя из-за этого игнорировать стремления к новому творчеству в церковной музыке, стремления, которое у нас сильно развито, ни тех произведений наших духовных композиторов, в которых, рядом с несомненным влиянием итальянской или немецкой музыки, чувствуется творчество русских людей. Затем, Обществу повредило то, что оно стало, особенно одно время, настаивать на гармонизации в духе русских народных напевов. Дело в том, что

приемы этой гармонизации были еще не ясны, и приходилось поэтому Обществу предлагать слушателям ряд опытов такой гармонизации довольно неудачных и притом в плохом исполнении хора любителей. Понятно, что слишком резко отрицательное отношение к певческому пению при отсутствии музыкальных достоинств в тех произведениях, которые ставились ему в противовес, не могло располагать любителей церковного пения к Обществу. Наконец, третья причина упадка Общества заключалась в том, что в его составе не было талантливых музыкантов-композиторов, которые своим авторитетом и своими произведениями могли бы поддержать деятельность Общества на высоте, соответствующей принятой им на себя задаче.

В настоящее время Общество насчитывает 45 членов и имеет капитал свыше 17 000 рублей. Но деятельности оно не проявляет почти никакой вот уже два года.

II

Итак, желательно ли дальнейшее существование Общества любителей церковного пения? Упразднить его и передать капитал какому-либо из существующих, родственных ему по задачам учреждений, конечно, нетрудно. И если бы речь шла о таком деле, которое оказалось явно ошибочным и не имело никакого значения, тогда, конечно, нечего бы было и думать о продолжении его. Но здесь речь идет об Обществе, которое задалось серьезною целью, отвечало действительно существующей и притом возвышенной потребности, — такое Общество, по моему мнению, жалко упразднить, не испытавши всех средств, которые могли бы его поддержать. Пусть от него осталось в настоящее время немного, важно, кажется, сохранить хотя бы это немного, с которым связаны уже некоторые предания, ради лучшего будущего, для того, чтобы жизнь, когда придет время, могла им воспользоваться и его оживить.

Но, может быть, я ошибаюсь, предполагая, что Общество наше может ожить и снова приобрести сочувствие любителей церковного пения. Может быть, условия церковно-певческого дела теперь настолько изменились с 1880 года, что нет основания рассчитывать на дальнейшее существование Общества. Действительно, теперь в Москве существует Наблюдательный церковно-певческий совет, существует хорошая школа церковного пения (Синодальное училище), существует совершенно переустроенный и доведенный до образцового состояния Синодальный хор, учреждено певческое благотворительное общество¹⁴, организовано довольно много любительских хоров, возник целый разряд элементарных музыкальных школ и на преподавание церковного пения в школах городских и сельских обращено уже некоторое внимание. Всего этого во время возникновения Общества любителей церковного пения не было. Но все эти учреждения, хоры и школы

мало удовлетворяют одной насущной практической потребности — потребности в привлечении массы православного народа к участию в церковном пении, еще менее они затрагивают научную потребность — в разработке основ нашего церковного пения*. Остановимся сперва на первой потребности.

Потребность в привлечении массы русского народа к церковному пению действительно насущная. «В составе наших древних церковных песнопений, — говорит кн. В. Ф. Одоевский, — ясно преобладает мысль, чтобы, по выражению св. Златоуста, народ подпевал»¹⁵. А наш русский народ имеет и желание, и достаточные музыкальные способности, чтобы участвовать в церковном пении.

Широкий простор истинно художественной деятельности дает церковное пение, — говорит С. А. Рачинский. — В нем может участвовать всякий, кто обладает хотя бы самыми ограниченными голосовыми средствами, хотя бы самою посредственной музыкальной способностью. Это искусство — единственное у нас, носителем которого является весь народ, от великого художника, витающего в высших сферах человеческого творчества, до дряхлого дьячка, свято хранящего напевы, унаследованные от отцов и дедов, до полуграмотного школьника, впервые с радостным благоговением познающего дивную силу, даруемую его слабому голосу сочетанием с другими голосами в хвале Всевышнего Бога¹⁶.

Почему бы Обществу любителей церковного пения не ответить на ту потребность, почему бы ему не взяться за дело распространения церковного пения среди массы православного народа? Ведь оно и уставом своим призвано «поддерживать и развивать существующую в русском народе склонность к хоровому церковному пению чрез обучение и упражнение в оном» (§ 2). Отвечая на эту потребность, оно могло бы обратить внимание на общенародное и на школьное пение.

* Круг деятельности Наблюдательного совета определяется почти вполне его названием; это — орган Св. Синода, имеющий своей задачей главным образом надзор за положением певческого дела как в стенах Синодального училища, так и вне его; кроме того, в задачи Наблюдательного совета входит «охранение, распространение и научная разработка древнерусского церковного пения, его памятников, теории и истории», но за другими срочными делами он почти не проявлял до сих пор своей деятельности в этой области. Певческое общество имеет исключительно благотворительную цель — оказывать помощь певчим московских частных церковных хоров. В музыкальных элементарных школах преподается исключительно или преимущественно пение светское, а не духовное. Ближе к указанной выше практической потребности стоят Синодальное училище, Синодальный хор, а также любительские и школьные хоры. Но Синодальное училище и Синодальный хор имеют в виду профессиональных певцов, людей, посвятивших себя исключительно или регентству и учительству, или пению в церковном хоре. Только косвенно отвечает Синодальное училище вышеуказанной потребности, выпуская регентов и учителей пения, но эти регенты заведывают большей частью профессиональными и во всяком случае немногочисленными хорами. Что касается любительских и детских школьных хоров, то первых еще очень мало в Москве, школьные же хоры хотя и существуют в значительном количестве, но далеко не в таком, в каком было бы желательно.

Общее пение в церкви не есть что-либо совершенно неизвестное в нашей церковной практике. Во многих местах России, и в частности в Москве, оно устраивалось и устраивается до сих пор. Большею частью оно присоединяется к духовным внебогослужебным беседам, но иногда допускается и при богослужении. Мне приходилось не раз слышать такое пение: в 80-х годах в Сретенском монастыре, когда общее пение с большим усердием вводил архимандрит Серафим, позднее в церкви Богоявления в Дорогомилове, в церквях св. Феодора Студита и Вознесения на Большой Никитской, на Мясницкой в церкви во имя архидиакона Евпла. Всюду замечалось необыкновенное желание русского человека участвовать в пении, всюду в пении была одна организация, или, скорее, отсутствие организации. За голосом одного или нескольких певцов тянулось все собрание, не разделенное на голоса, на знающих и не знающих, и тем не менее некоторые, более известные молитвы выходили недурно. Общее церковное пение производит сильное впечатление; в этом мне приходилось убедиться как за границей, где общее пение при богослужении довольно распространено в протестантских и католических церквях, так и у нас. Я живо помню литургию при открытии Общества любителей церковного пения, совершенную в церкви Двенадцати Апостолов. Пели попеременно отделение Синодального хора на клиросе и любители, большею частью из духовенства, наполнившие церковь. Пение певчих было бледно пред силой и воодушевлением общего пения, которое на этот раз выходило очень недурно, потому что исполнялось довольно опытными певцами. Хорошее впечатление производит и общее пение в здешней семинарии, и не только силой и выразительностью самого пения, но и тем воодушевлением, которое чувствуется у певцов.

Если бы Общество обратило внимание на это дело, ему следовало бы собрать всех лиц, которым приходилось в Москве руководить общим пением, выяснить, как велось до сих пор это дело, каким сочувствием оно пользовалось и что мешает его успешному развитию, следовало бы наиболее опытным в руководстве хором членам Общества послушать общее пение в разных церквях Москвы и сообщить Совету свои впечатления, и, наконец, следовало бы самому Обществу приступить к организации общего пения. Взвзвись за это дело, Общество сослужило бы службу не только исключительно музыкальному, но и вообще духовному развитию нашего народа.

Но как ни желательно, чтобы приступ к общему пению в церкви не оттягивался, нельзя не признать, что успешная постановка его возможна, главным образом, при посредстве школ. Поэтому Обществу необходимо было бы обратить серьезное внимание на постановку преподавания церковного пения в школах. Нельзя сказать, чтобы это дело было совсем не затронуто; как в городских школах, так и в значительном количестве сельских преподается пение, но оно преподается, вообще говоря, только избранным ученикам, ко-

торые или входят в состав церковных хоров, или сами составляют церковный хор*.

Обыкновенно набирается хор из учеников, обладающих самыми лучшими голосами, прочие же ученики либо совсем не обучаются пению, либо поют только некоторые молитвы. В таких хорах, если они поют в церкви, нередко участвуют и взрослые. К школе такой хор имеет лишь случайное и внешнее отношение. Связь его со школой ограничивается тем, что в состав его входит часть учеников и что преподается пение школьным учителем; впрочем, нередко такие хоры обучаются особыми преподавателями, например, местным псаломщиком или регентом¹⁷.

Так обстоит дело в сельских школах, но почти в том же положении находится оно и в большей части средних школ: «В учебных заведениях, насчитывающих порой до 700 человек, довольствуются хором в 30—40 человек». Это скорее церковные хоры при школах, но не школьные хоры. Между тем нужно стремиться к тому, чтобы в школах все дети обучались систематически церковному пению, чтобы церковное пение входило в преподавание как предмет обязательный и чтобы школьники участвовали в пении при богослужении.

Нечего, кажется, доказывать здесь громадное воспитательное значение пения вообще и церковного в частности, нечего доказывать, что оно развивает эстетическое чувство, приучает к дисциплине, воспитывает чувство церковное. Нечего, кажется, также доказывать то громадное значение, которое имеет для сельской школы церковное пение**. Важнее остановиться на вопросе о том, может ли действительно пение вообще и в частности церковное быть предметом общего и обязательного преподавания. Мы ответим на этот вопрос словами Д. И. Зарина, которому приходилось немало иметь дело с учениками в качестве преподавателя именно пения.

Против обязательности пения возможны возражения, и одно из них — то, что к пению не все дети способны, не все обладают даром музыкального слуха. Но это возражение вряд ли имеет серьезное основание. То, что называют неспособностью к пению, есть не более не менее как только непригодность слуха к восприятию музыкальных звуков или же неумение управлять своим голосовым аппаратом и лишь в редких случаях — орга-

* В городских начальных школах Москвы, сколько нам известно, пение преподается более систематически и большему числу учеников, чем в сельских школах, но эти школьные хоры редко участвуют в богослужении.

** Мне пришлось объезжать земские школы под Москвою, когда в конце 80-х годов там вводилось систематическое преподавание церковного пения. Отраднo было видеть то воодушевление, с которым пели дети, и слышать от учителей, что обучение пению церковному содействует скорейшему усвоению учениками молитв и пользуется сочувствием родителей. «Пение — единственная отрасль обучения, в которой успехи могут быть оценены непосредственно даже безграмотными родителями учащихся, возбуждает живой интерес в сельских жителях всех сословий» (С. А. Рачинский).

нический недостаток барабанной перепонки, неточно передающей колебания воздуха, или же неправильное строение голосовых связок. Как показывает практика, больший процент неспособных к пению бывает в светских учебных заведениях и весьма малый в духовных. Объясняется это тем, что дети духовного сословия, слыша часто пение в своих семьях и принимая обыкновенно в нем активное участие, еще до поступления в школу настолько осваиваются с ним незаметно для себя, путем подражания взрослым, столько богатый получают запас музыкальных впечатлений, музыкальных образов, что изучение теории пения в школе уже не представляет для них особенного труда. Такими же для школы являются крестьянские дети, несравненно скорее воспринимающие и исполняющие музыкальные звуки, чем дети нашей средней школы. Поэтому, если бы последние поставить по отношению к пению в условия аналогичные с условиями, в которых находятся крестьянские дети и дети духовного сословия, или, если не аналогичные, то близко к ним подходящие, тогда, без всякого сомнения, процент неспособных сократился бы до минимума. Таким подходящим условием может быть обучение в первый год пребывания в школе *по слуху*, ради чисто механического ознакомления детей с музыкальными образами, в виде ли отдельных звуков или их мелодических, ритмических и гармонических соединений. Громадная польза этого приема, убедившего меня, что неспособных к пению в том смысле, как это обыкновенно понимается, детей нет, стала очевидна для меня за последние два года, в течение которых я употребил этот методический прием в 3-й женской гимназии, в гимназии Констан, в Маринском епархиальном училище, в школе при Обществе гувернанток и частью в 1-й мужской гимназии. Результатом этого приема было то, что в первых трех учебных заведениях не оказалось ни одной неспособной девочки, а в последних двух — очень незначительное количество учащихся. Отсюда с полным правом можно заключить, что в средней школе, как и во всякой другой, *возможно обязательное пение*¹⁸.

Общество любителей, взявшись проводить эту мысль, могло бы выработать метод преподавания церковного пения в школах разных разрядов, могло бы составить программы для такого систематического обучения, указать пособия, войти в письменные сношения с учителями для их руководства в этом деле, объединять школьные хоры Москвы для совместного пения во время и вне богослужения, наконец, избрать одну или несколько школ в Москве для проведения в них своего способа преподавания.

В связи с разработкой вопроса об общенародном и школьном пении стоят несколько вопросов, над которыми Обществу пришлось бы неминуемо остановиться. Прежде всего вопрос о допустимости при общенародном и школьном пении инструментов с температурой, то есть фортепиано и фисгармонии.

Имея дело с русской народной музыкой, — говорит Сокальский, — мы можем встретить в ней только естественные интервалы (мелодические по квинтовому сродству и гармонические по естественной гармонии). Между тем нам приходится укладывать ее в искусственные, однообразно темпе-

рированные (размеренные) интервалы, созданные в совершенно чуждых ей интересах гармонии и модуляции октавной системы. От этого выходит то, известное всем записывателям народных напевов, явление, что самая точная их укладка в наши ноты не удовлетворяет певца. Вы сыграете ему мотив на фортепиано, спрашиваете: «так ли?» — и он только нерешительно кивает головой: «кажись, что так, но что-то есть неладное», — говорит его улыбка. Попробуйте этот самый мотив спеть без фортепиано — и певец одобряет. В пении вы невольно берете естественные интервалы, а слова дают истинный акцент напеву. Но что же выходит, когда к мотиву, взятому без слов, в темперированных интервалах, мы присоединяем еще гармонию, аккорды в темперированных интервалах? Мы еще более удалились от смысла народной песни, и эффект, производимый таким гармоническим сопровождением на фортепиано, таков, что народный певец вовсе не узнает слетой им песни. В нее внесено много нового, чуждого, что оттеснило самую песню на третий план. Но если мотив петь со словами, то и при гармоническом аккомпанементе певец хотя и узнает песню, но находит, что сопровождение ей мешает, вносит нечто чуждое и лишнее¹⁹.

Спрашивается: позволительно ли строить преподавание пения простому народу, изменяя его слух и приучая его к искусственным интервалам? За границей, в Англии, по словам Сокальского, «хоровое пение в естественных интервалах предпринято Обществами сольфеджистов (Tonic-solfa Association), которые образовались сначала в Лондоне, а потом распространились и на другие большие города так, что к 1865 году в Англии насчитывали более 150 000 членов этих обществ. Главная их цель — петь в хорах естественными интервалами, без инструментального сопровождения. Совместное пение хоров этих сольфеджистов, по общим отзывам, далеко чище, стройнее, благозвучнее и приятнее обыкновенного хорового пения в темперированном строе. Обучение хоров в естественных интервалах дается легко как взрослым, так и детям». А мы, напротив, стараемся изменить слух народа и приучить его к темперированным интервалам. Мне кажется, это такой вопрос, над которым стоит подумать.

Второй вопрос касается гармонизации церковных напевов. Здесь приходится обратить внимание, во-первых, на несоответствие гармонии церковным мелодиям и, во-вторых, на излишнюю полноту гармонизации. До сих пор наши церковные обычные напевы поются в гармонии, которая часто не соответствует не только характеру церковных напевов, но и всему строю нашей народной музыки. Здесь приходится обратить внимание, во-первых, на несоответствие гармонии церковным мелодиям и, во-вторых, на излишнюю полноту гармонизации. До сих пор наши церковные обычные напевы поются в гармонии, которая часто не соответствует не только характеру церковных напевов, но и всему строю нашей народной музыки. Об этой гармонии профессора Московской консерватории, рассматривавшие в 1885 году переложения, присланные на соискание премии Общества, выразились следующим образом:

Старинная мелодия сопровождается гармонией, принадлежащей современной тональной системе, резко разграничивающей мажорное и минорное наклонение. Постоянное употребление доминантаккорда в качестве модулирующего аккорда, повышение вводного тона в миноре и т. п. делают эту гармонию совершенно непригодною церковным мелодиям, имеющим более сродства со старыми церковными ладами, чем с современной гармонической системой. Это противоречие гармонии с сопровождаемой ею мелодией ведет к искажению самой мелодии, в которую часто приходится вписывать не находящиеся в ней знаки повышения для того, чтобы втиснуть ее в несвойственные ей рамки современной гармонии.

С другой стороны, наши народные напевы (а церковные к ним весьма близки) часто не допускают постоянной полноты гармонии. Не говоря об унисонах, являющихся в начале и в конце всей песни, периодов и предложений, часто, насколько нам приходилось заметить, попадают в них неполные аккорды, и неполнота эта, по-видимому, не случайного происхождения. Эта последняя особенность замечена и нашими современными духовными композиторами; гармонизуя церковные мелодии, они вводят такие неполные аккорды (например, у Н. А. Римского-Корсакова в «Да молчит», у А. Д. Кастальского в «Блажен муж» напева Успенского собора, у П. Г. Чеснокова в Великом славословии), и это нововведение является не только интересным, содержательным, но и вполне естественным.

Наконец, третий вопрос, тесно связанный особенно с обязательным школьным пением, это вопрос о пределах звуков, в которых должно вращаться детское пение. Этой стороне дела придавал большое значение покойный товарищ председателя Общества В. Н. Кашперов, который был, кажется, хорошим учителем пения. Он говорил, что к массе детских голосов не применимы те условия, которые предъявляются избранным голосам, поступающим в певческие хоры. Поэтому во время заведования постановкой пения в земских школах Московского уезда он требовал, чтобы дети пели почти исключительно средними звуками (*medium*), свойственными каждому из трех разрядов, на которые он делил детские голоса. Эти средние звуки, по его мнению: для высокого детского голоса — от *соль* первой до *ми* второй октавы, для среднего — от *ми* первой до *до* второй октавы, для низкого — от *до* до *ля* первой октавы. Только пение в этих звуковых пределах может быть, по его мнению, естественным и не вредным для детского школьного хора. Разделение же голосов на вышеприведенные три разряда В. Н. Кашперов советовал делать на основании исполнения каждым учащимся трезвучия *ре — фа диез — ля*. «Тут сейчас слышно, — говорил Владимир Никитич, — или преобладание головных звуков у высоких голосов, или преобладание грудных звуков у низких». Я счел нужным привести мнение В. Н. Кашперова, чтобы оно не пропало и вызвало обмен мыслей по этому весьма серьезному вопросу. А чтобы убедиться, насколько этот вопрос серьезен,

достаточно вспомнить о частых у нас случаях потери и порчи голоса, а также о находящихся с этим в связи различных болезнях.

В таком объеме представляется мне та самостоятельная, почти не затронутая задача, которую Общество могло бы взять на себя. Но если бы почему-либо такая задача оказалась не подходящей, Общество могло бы служить тому же делу иначе, устраивая, например, школы или курсы для подготовки регентов и учителей пения, устраивая любительские хоры и объединяя существующие для совместного пения. Хотя подготовка регентов и учителей церковного пения составляет специальную задачу Синодального училища, хотя любительские хоры нарождаются и поддерживаются сами собою, однако нельзя сказать, чтобы Синодальное училище удовлетворяло всему запросу на учителей пения и чтобы не было желательно образование новых любительских хоров, и притом правильно организованных и направленных.

Научная деятельность прямо не предусмотрена уставом для Общества, но возможность ее для Общества вытекает из § 2 устава, которым Обществу предоставляется «поддерживать и развивать существующую в русском народе склонность к хоровому церковному и вообще духовному пению чрез обучение и упражнение в оном». Для правильного обучения церковному пению необходимо его изучение, необходимы пособия вроде, например, той записи обычного напева Московской епархии, которая была сделана Обществом. Так понимали этот параграф устава в Обществе до сих пор, таким же толкованием может руководствоваться Общество и впоследствии, включая в свои задачи не только практическую и художественную, но и научную деятельность. Последняя может выражаться в продолжении записи и издания обычных напевов, в издании сборника лучших древних напевов, в издании произведений наших композиторов конца XVII и начала XVIII века, в изучении истории русских напевов и, наконец, в исследовании мелодической, гармонической и ритмической стороны наших церковных напевов и духовно-музыкальных произведений наших композиторов.

Значение записи обычных напевов указано выше, указано также то, что было сделано в этом отношении Обществом. Но ограничиваться сделанным не следовало бы. Не говоря про то, что запись напева Московской епархии не закончена, следовало бы этот напев сопоставить с напевами других *великорусских* епархий для того, чтобы издать *сводный обычный великорусский напев*. Что такой общий напев в великорусских губерниях существует — это теперь довольно точно засвидетельствовано записями напевов Смоленской, Воронежской, Владимирской епархий, частью изданными, частью виденными мною в рукописях. То же подтверждают и свидетельства людей знающих из других епархий и личные мои наблюдения в Ярославской, Вологодской и Самарской губерниях. Нельзя, конечно, сказать, чтобы в великорусских губерниях не было никаких различий в напевах, но различия эти касаются частных (или это варианты одного напева, или это разные рос-

певы для одного песнопения, но роспевы одинаково признанные в общем великорусском обычном напеве). Иное дело обычное пение малороссийских епархий: и запись Абламского²⁰, и то, что нам самим приходилось слышать в Харькове и Чернигове, убеждает в том, что там развитие обычного пения шло иным путем, хотя и есть, конечно, у него общее с нашим великорусским обычным пением. В основу записи и улучшения малороссийского обычного пения следует положить современное *киевское пение*, из которого, несомненно, оно выродилось, тогда как в основу упорядочения и приведения в свод великорусского обычного пения следует положить *московский напев*. Но кроме записи напевов *приходских церквей*, было бы желательно продолжить начатую членами Общества запись обычного пения отдельных *соборов* и *монастырей*. Выше упомянуто про запись напева Московского Успенского собора. Такие же своеобразные остатки старинного пения можно услышать в настоящее время и в других местах: в Нижегородском соборе еще не так давно сохранялся напев, близкий к напеву Московского Успенского собора, записанный частично диаконом Коневским²¹, в Саровской пустыни напев знаменной литургии — до сих пор во многом своеобразен и интересен в хоровом исполнении*. Хор Саровской пустыни, состоящий из монахов-крестьян, поет без нот, без предварительных спевков. Это совершенно крестьянский хор, но хор, довольно хорошо усвоивший себе старинные напевы

* Вот, например, как исполняется в Сарове «Слава Тебе, Господи» после Евангелия (удар на целую ноту):

Сла-ва Те-бѣ Гос по-ди,
 сла - ва Те - - бѣ - - - -

«Аминь» перед Херувимской, 2-е перед «Тебе поем» и перед «Вонмем»:

А мнѣ

«Тебе поем»:

Те - - бе по - емъ, Те - бе бла - го - сло - вѣмъ, Те - бе бла - го - да - рѣмъ Гос - - по - - ди и мо - лим - - ти - - - - ся Бо - же нашъ Бо - же нашъ.

обители. К сожалению, отсутствие спевков и меняющийся состав хора не позволяют последнему развиваться до возможного совершенства. Но и в настоящем виде пение Саровской пустыни должно привлечь к себе внимание любителей нашего народного церковно-певческого искусства.

Мысль о сборнике лучших, классических мест из наших церковных напевов принадлежит В. Ф. Комарову. Поэтому предоставляю ему слово. В своей записке, касающейся музыкального стиля русского церковного пения, Василий Федорович задается вопросом: «Что нужно для того, чтобы современные, а главным образом будущие русские духовные композиторы воспользовались древней мелодией для своих произведений?»

Подробный ответ на этот вопрос, — говорит Василий Федорович, — может составить предмет отдельного исследования. В настоящем случае мы отметим только отсутствие в нашей духовно-музыкальной литературе такого сборника, где бы с различными археологическими и техническими указаниями помещены были *образцовые* по своей художественности, по соответствию тексту и по цельности древние мелодии. Прежний Сокращенный Обиход церковного пения и современный Учебный Обиход составлены совсем по другому плану, поэтому они в счет идти не могут. Так как составление подобного образцового сборника требует разносторонних познаний, то понятно, что он не может быть делом одного лица, а целой комиссии, подобно тому, как это неоднократно было в истории русского церковного пения²².

Такой сборник был бы действительно весьма желателен. Чтобы оценить художественные достоинства наших церковных напевов, нужно сделать выбор наилучших из них. Иначе самые выразительные музыкальные места (вроде «держайте, людие Божии» в догматике 1-го гласа знаменного напева или стихир пасхальных) пропадают в массе менее ценных или совершенно неудачных оборотов.

Издание лучших произведений конца XVII и начала XVIII века, когда появились самостоятельные русские композиторы, служило бы продолжением вышеупомянутого сборника. Такое издание важно было бы не только для изучения нашего церковного пения и не только для уяснения более древних напевов, коих толкователями являлись наши композиторы, оно важно было бы для нашего собственного духовного воспитания: проникновение в духовную жизнь прежних поколений действует всегда отрезвляюще, способствуя должной оценке нашей собственной жизни.

Остается, говоря о возможной научной деятельности Общества, упомянуть про изыскания в области истории нашего церковного пения, в области мелодии, гармонии и ритма. Было бы, например, в высшей степени желательно, чтобы выяснено было, в чем заключалась разработка церковных мелодий русскими певцами и в каком отношении стоят к древним мелодиям наши обычные напевы; было бы желательно, чтобы выяснены были основания хорошей церковно-музыкальной дикции, для чего легко было бы вы-

брать из наших нотных книг образцовые места по силе и естественности выражения^{*}; было бы желательно, чтобы гармонизация, свойственная нашим церковно-народным напевам, все более и более уяснялась и чтобы в области ритма продолжались только еще начатые исследования.

Нужно упомянуть, наконец, про возможность для Общества содействовать художественной разработке церковных напевов посредством устройства конкурсов на премию Общества за лучшие переложения наших древних церковных напевов. Подобного рода конкурсы существуют, кажется, ежегодно при Строгановском училище технического рисования, и премии, там установленные, не больше той, какую может дать наше Общество. Почему же то же дело не могло бы идти при Обществе любителей церковного пения?

Из всего вышесказанного выходит, что Обществу есть над чем поработать и что его дальнейшее существование было бы поэтому желательно. Вопрос теперь только в том: возможно ли рассчитывать на дальнейшую деятельность Общества?

Ответить на этот вопрос, конечно, трудно. Все зависит от того, найдутся ли такие деятели, которые пожелали бы двинуть дело Общества. Одно можно теперь только сказать. В настоящее время есть небольшая надежда на существование Общества. Дело в том, что некоторые из членов Наблюдательного совета вместе с его председателем г-ном прокурором Московской Синодальной конторы²³ желали бы приютить Общество в стенах Синодального училища: дать ему комнату для хранения имущества, предоставлять залу Синодального училища для его собраний и, если бы встретилась надобность, принять для хранения его капитал. Взамен того они желали бы, чтобы у Общества установилась тесная связь с Наблюдательным советом и чтобы для этого в члены Общества избраны были все члены Наблюдательного совета. При настоящем положении дела в Обществе странно было бы не принять с благодарностью этого предложения: вполне самостоятельное существование для него в настоящее время невозможно, а присоединение его к какому-либо другому учреждению, кроме Наблюдательного совета, несколько бы не содействовало его возрождению. Предложение Наблюдательного совета, с одной стороны, дает возможность прибрать в одно место разбросанное имущество Общества, с другой, оно дает Обществу возможность соединиться с таким учреждением, в котором сгруппированы люди, действительно интересующиеся нашим церковным пением и держащиеся приблизительно тех же взглядов, каких держалось и Общество, с таким уч-

* В большинстве наших церковных напевов преобладают речитативы, в которых на первый план должен выступать текст молитв; для этого не нужно слишком выделять каждую мелкую ноту речитатива, а нужно уловить выразительность целой музыкальной фразы и связь ее с текстом. Как хороши тогда, сильны и изящны такие фразы, как, например, в каноне 5-го гласа знаменного роспева: «церковь Твою утверди» (в 1-й песни) и «страстей море укроти» (в 6-й песни).

реждением, в распоряжении которого находятся все средства, чтобы двинуть это дело, и которое само вряд ли бы могло взять за те задачи, которые преследует наше Общество.

Но если остановиться на этом, то какова должна быть программа ближайшей деятельности Общества? Принимая во внимание незначительность своих средств и недостаток в деятелях, Общество должно на первое время ограничить свою программу немногим, но при этом постараться поставить это немногое на прочном основании. Достаточно, мне кажется, на первое время наметить следующее: организацию общенародного пения и регентские курсы, окончание издания обычного напева Московской епархии и устройство конкурса на премию Общества за лучшие переложения древних напевов.

1. Организацию общенародного пения я представляю себе таким образом. Работа должна быть двоякая: с одной стороны, выяснение, в каком положении находится это дело в Москве с тем, чтобы дать некоторые указания современным руководителям общенародного пения, с другой, устройство общенародного пения в одной какой-нибудь церкви. Первой стороны этого дела я уже касался выше. Вторая труднее, но вместе интереснее. Объявивши с осени о предположении устроить общее пение и пригласивши желающих участвовать в нем записаться, Общество назначает один день в неделю для спевков этого хора в зале Синодального училища. Здесь, при участии на первых порах Синодального хора и Синодального училища, певцы приучаются к своим партиям, разделяясь на голоса. Пение должно быть самое простое: сперва наиболее употребительные молитвы, а затем литургия Златоустого; последняя должна быть целью для первого года обучения. Пособиями должны быть: отлитографированные листки с текстом песнопений и, если преподаватель найдет нужным, цифирное изложение каждой голосовой партии. К пению в церкви нужно приступать только после твердого усвоения литургийных напевов. Расходы на это дело следующие:

на объявления — рублей 100
 преподавателю — 100 (считая по 50 рублей за годовой часовой урок)
 на пособия и другие расходы — 30

Всего — 230 рублей.

2. Курсы для регентов и учителей пения нужно устроить, взявши за образец подобные же курсы, существующие при Русском хоровом обществе²⁴. Там выработаны как программа, так и метод преподавания, и успех, с которым ведется это дело там, показывает, что именно такая постановка его необходима и на курсах Общества любителей церковного пения. Разница будет только в том, что в программу вместо светского пения войдет церковное.

Уроков на курсах должно быть два двухчасовых в неделю с платою по 5 рублей в год с каждого учащегося. Преподаватели должны получать 50 рублей за каждый годовой часовой урок. Курсы могут быть доведены до трехгодичных. Предметами преподавания должны быть: чтение нот, пение по церковному Обиходу, теория музыки и хоровое пение. Эти курсы должны, судя по опыту Хорового общества, окупаться. Действительно, если считать в классе 50 учеников, то плата за учение даст 250 рублей, а преподавателям за два урока в неделю (каждый по 2 часа) придется выдать 200 рублей. Что касается расхода на объявления о курсах, то он подразумевался мною в тех 100 рублях, которые я положил на объявление об общем пении.

3. Окончание издания обычного пения Московской епархии вряд ли представит затруднения, ибо большая часть того, что можно издать, сохранилась в записи Ю. Н. Мельгунова и В. Ф. Комарова, именно — литургические напевы; есть там ценные напевы, например, антифоны двенадцатых праздников, «Ныне силы небесныя» из литургии Преждеосвященных Даров, которые было бы желательно видеть напечатанными.

4. Наконец, устройство конкурсов на премию Общества представляется уже делом налаженным. Неудача последних двух конкурсов вряд ли может доказывать, что это дело не может идти. Необходимо только дать больше свободы перелагателям, как в выборе напевов, так и в способе гармонизации.

Итак, и на второй поставленный в заголовке доклада вопрос можно, кажется, ответить утвердительно, по крайней мере в настоящее время обстоятельства складываются для Общества благоприятно, и хочется верить в возможность его дальнейшего существования.

Поэтому, заканчивая настоящий доклад, я обращаюсь к Обществу любителей церковного пения не с грустной мыслью о неизбежности его закрытия, а с пожеланием ему новой плодотворной работы на пользу нашего церковного пения.

22 марта 1905 года

Комментарии

Работа П. Д. Самарина была опубликована отдельной брошюрой в 1905 году (цензурное разрешение — 11 июня 1905 года). В приложение к ней автор дал свой пересказ ряда брошюр упомянутого в работе Лондонского общества сольфеджистов под заглавием «*К вопросу о допустимости инструментов с температурой при обучении пению*».

Из письма Самарина к прокурору Синодальной канцелярии А. А. Завьялову от 9 апреля 1905 года следует, что Петр Дмитриевич собирался познакомить с этим текстом В. М. Металлова, А. Д. Кастальского и других членов Наблюдательного совета Синодального училища и затем собрать совет Общества любителей церковного пения для обсуждения дальнейших действий.

Насколько нам известно, данная публикация вызвала лишь один отклик в прессе, а именно, статью Н. Д. Кашкина «Мысли о русской церковной музыке» в «Душеполезном чтении» (1906, № 1, с. 83—97). Начав с обзора истории русского церковного пения и его «нельзя сказать, чтобы счастливой судьбы» и усмотрев главную причину этой судьбы в «полнейшем индифферентизме русского духовенства к русской церковной музыке», Кашкин далее со всей силой обрушивается на ОЛЦП и Самарина как его представителя:

Из первой страницы доклада видно, что Общество это основано в Москве ровно 25 лет назад. Казалось бы, в первопрестольной столице, именуемой сердцем России, такое Общество должно было получить огромное развитие, распространить свое влияние на всю страну и загладить тысячелетний грех русского духовенства, совершенно упустившего из виду значение церковной музыки вообще, а для нравственного и умственного развития народа в особенности, и ничего почти не сделавшего в эту сторону.

Однако же Общество любителей церковного пения... далеко не только от процветания, но и от сознания своей полезности, ибо если это сознание существовало, то не мог бы возникнуть вопрос о желательности или нежелательности дальнейшего существования Общества. <...> Истинный же корень зла лежит в том, что любители церковного пения, духовные и светские, мало знают историю музыки своей церкви, еще менее знакомы с ее техническим складом, да и вообще, сколько нам известно, не придают этому знанию существенной важности и в этом случае не только ошибаются, а просто грешат перед русским народом. <...>

Дело распространения церковно-музыкального образования в народной среде не под силу отдельным лицам или даже учреждениям. Здесь нужно Общество, и притом Общество всероссийское. Мы не думаем, конечно, что Общество со всеми его разветвлениями возникнет сразу во всех концах России, что немислимо, но мы думаем, что если ядро будущего всероссийского Общества создается хотя бы в Москве и обнаружит энергическую деятельность, то пример этот, без всякого сомнения, вызовет подражание в других местах. Можно в этом случае указать на Русское музыкальное общество, которое, возникнув 45 лет назад, первоначально в Петербурге и Москве, затем распространилось во все концы России. Для устройства и существования его отделений требуются весьма значительные суммы ежегодно. Что касается Общества, имеющего главной целью распространение церковно-музыкального образования в народной массе, то оно не потребует концентрации значительных средств для своих отделений, могущих возникнуть где угодно, во всяких даже самых незначительных центрах народной жизни.

Возвращаясь к московскому Обществу любителей церковного пения, мы должны сказать, что его далеко не блестящее существование находится в зависимости от слишком узко поставленных целей, направленных главным образом на второстепенные детали и мало затрагивающих существеннейшие основы дела. <...> Нам кажется, во-первых, что оно может быть зерном того всероссийского Общества, о котором мы говорили, и что его первым делом должно быть устройство школы церковного пения, но школы, построенной на особых

началах. В такой школе, нам кажется, нельзя не обучать знанию церковных нот в цефавтом ключе и даже следует начинать с него, но, конечно, не по «Азбуке начального учения».

Так как азбука эта практически совершенно не пригодна, то Обществу надо будет прежде, нежели открыть школу, приготовить начальные учебники церковного пения, хотя бы путем конкурса на их составление. (...) Мы думаем, что годичного курса при двух уроках в неделю совершенно достаточно для того, чтобы учащиеся вполне освоились с церковными нотами и могли свободно читать все находящееся в певческих книгах Св. Синода. (...) Второй год школьного преподавания можно было бы отвести упражнениям в пении на несколько голосов. Здесь опять Общество могло бы создать нечто совсем новое по отношению к обработке церковных мелодий. Повсеместно распространенная гармонизация обычного напева представляет, в сущности, явление постыдное для нашей церковной музыки, и гармонизацию эту необходимо было бы заменить чем-нибудь действительно простым, но более достойным своего назначения. По нашему мнению, старинные церковные песнопения знаменного и других роспевов не особенно поддаются приемам очень простой гармонизации, ибо самые мелодии совсем чужды гармоническому складу и создались тогда, когда об этом складе не имели еще и понятия. Быть может, обычный напев больше подходит к условиям гармонизации, но все же, нам кажется, естественнее была бы обработка контрапунктическая. Контрапункт не исключает никаких эффектов гармонии, приличных богослужебному пению, а вместе с тем он превращает каждый голос в самостоятельную мелодию, дающую возможность вполне осмысленного и самостоятельного исполнения. (...) Общество могло бы также путем конкурса, что ли, создать такую контрапунктическую обработку песнопений обычного пения, а пожалуй, и других роспевов. (...)

В системе теоретического преподавания для церковно-музыкальной школы роли гармонии и контрапункта должны быть прямо противоположны тем, какие они выполняют в школах главным образом инструментальных. В церковно-музыкальном преподавании контрапункт, по нашему мнению, должен занимать решительно первенствующее место, ибо вокальный стиль всего естественнее основывается на контрапунктическом складе композиции. Для учащихся, нам также представляется, легче будет приучить свой внутренний слух сначала к двухголосным и не более как трехголосным комбинациям, прежде нежели переходить к более сложным. При этом строгий стиль контрапункта может послужить превосходной подготовительной ступенью к стилю свободному. (...)

Вообще преподавание гармонии в церковно-музыкальных школах может быть ограничено усвоением главнейших ее начал, представляющих суммирование того, что в историческом ходе развития было постепенно подготовлено строгим и свободным контрапунктом. Нужно ожидать, что Синодальное училище церковного пения, имеющее и теперь хорошо поставленные теоретические классы, сделается со временем высшей школой церковной композиции, открытой не только для членов хора, но и для посторонних учащихся, которые будут сюда поступать для завершения своего церковно-музыкального образования. Школа есть орудие могущественное, и если Общество любителей церковного пения сможет выполнить эту задачу достойным образом, то и тогда его заслуга

будет очень велика как по отношению к обществу, так и к народу; но Общество может поставить свою деятельность и еще гораздо шире, прибавив к вышесказанному исторические и теоретические исследования в области церковной музыки. <...>

В докладе П. Д. Самарина говорится, что Общество любителей церковного пения предполагало, между прочим, издавать памятники так называемой партесной музыки XVII и начала XVIII веков, но мы полагаем, что это роскошь, от которой пока возможно воздержаться. В этих композициях едва ли найдется что-либо особенно интересное или самобытное, так как авторы их были лишены нужного для этого музыкального образования и в работах своих держались грубо подражательного приема относительно стиля музыки, известного ими только понаслышке. <...>

Покойный о. Разумовский в беседах с пишущим эти строки много раз высказывал мысль о необходимости критического пересмотра синодального издания церковно-певческих книг в смысле сличения их с древнейшими и лучшими рукописями. О. Разумовский говорил, что в синодальном издании перевод на нотнолинейные знаки сделан не всегда точно, а иногда как будто носит следы полнейшего произвола.

Задача подобной работы сама по себе очень интересна, но прежде нужно бы проверить самые приемы перевода с безлинейных знаков на нотнолинейное письмо, в особенности в ритмическом отношении. Вообще, такое дело всего естественнее было бы предпринять Св. Синоду и как издателю церковных книг, и как высшему блюстителю чистоты церковного предания. У Св. Синода найдется для этого, пожалуй, даже больше средств, нежели у какого бы то ни было частного общества.

Общество любителей церковного пения могло бы еще взять на себя задачу образования в приходах хоров любителей церковного пения. В этом случае, однако, на первом плане должны стоять, конечно, курсы музыкальной грамотности, общедоступные и очень дешевые, но поставленные серьезно. Нам кажется, что те лица, которые желают привлечь к занятию церковным пением путем всевозможных упрощений и облегчений этой задачи, ошибаются, и более надежным будет привлечение путем серьезной постановки задачи и требований хотя бы и довольно высоких, но ясно и точно определенных. Если учесть, сколько различные приходы Москвы тратят в год на певчих, то окажется, что выделением лишь незначительной части этой суммы может быть вполне обеспечена возможность устройства курсов церковно-музыкальной грамотности в различных частях Москвы.

Как видно из приведенного большого фрагмента статьи Кашкина, он ставил перед ОЛЦП задачи грандиозные и, конечно, невыполнимые. Ни полный пересмотр певческих книг на квадратной ноте, за который ратовали еще Одоевский и Разумовский (и который, в определенной степени, силами Разумовского и Смоленского к этому времени уже осуществлялся), ни создание универсального начального учебника по церковному пению (тоже далеко не новая идея), ни развитие широкой сети школ, ни образование в приходах хоров любителей не могли быть выполненными узким кругом членов ОЛЦП. Вряд ли эта московская организация имела возможность бы-

стро перераста в всероссийское общество. Тем не менее кое-что из программы Кашкина воплотилось в жизнь: благодаря усилиям Самарина были созданы доступные регентские курсы, возобновились конкурсы на переложения роспевов (хотя и не обязательно в контрапунктической форме, как это предлагает Кашкин, полностью разделявший мнение Лароша, что только в контрапункте — будущее русской церковной музыки), закончено издание Круга московского роспева.

1. Цитата из Устава ОЛЦП.

2. Действительно, до возникновения ОЛЦП речь шла главным образом о возрождении пения по синодальным книгам на квадратной ноте, хотя, возможно, и с коррективами из устной практики. Именно такого взгляда придерживались В. Ф. Одоевский, Д. В. Разумовский, Н. М. Потулов. Первоначальный вариант Устава ОЛЦП, написанный В. Н. Кашперовым, как уже указывалось, тоже призывает к пению по синодальным книгам.

3. Цитата из неизвестной нам работы В. Ф. Комарова.

4. Поскольку текст Самарина написан в 1905 году, в нем еще не могли быть учтены последующие издания Круга. Часть первая издавалась всего три раза (1881, 1882, 1911); часть вторая — два раза (1882, 1907); часть третья — один раз (1883); часть четвертая — один раз (1915).

5. Собрание церковных песнопений Московского Большого Успенского собора вышло в свет один раз — в 1882 году.

6. Переложения Н. М. Соколова не были опубликованы и, по-видимому, не сохранились.

7. Имеется в виду сборник Ю. Н. Мельгунова «Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные». Вып. 1—2. (М., 1879—1885).

8. Цитата из предисловия к изданию ОЛЦП «Опыты переложений древних церковных напевов для хорового исполнения» (М., 1887).

9. О духовно-музыкальных композициях В. Ф. Комарова см. в предисловии к публикации его работы.

10. После 1905 года присуждение премий возобновилось (см. во вступлении к разделу).

11. О певческих собраниях ОЛЦП см. во вступлении к этому разделу. Мнение Самарина о пении любительского хора ОЛЦП под управлением Н. М. Соколова вполне совпадает с точкой зрения на этот счет В. Ф. Комарова.

12. Имеется в виду певческое собрание в Московской духовной семинарии 24 мая 1883 года (см. предисловие к разделу).

13. «Основные положения школы церковного пения при Обществе любителей церковного пения» опубликованы как приложение к Отчету за 1886/87 год. По разработанному плану школа действовала с 1 сентября по 1 мая, занятия проходили по воскресным и праздничным дням, плата составляла 50 копеек в месяц.

14. Имеется в виду Церковно-певческое благотворительное общество, созданное А. А. Архангельским. Его возникновение связано прежде всего с Петербургом, но по его примеру подобные общества стали образовываться и в других городах.

15. Мысли об общенародном пении встречаются в ряде работ *В. Ф. Одоевского* о церковном пении, появившихся в последние годы его жизни, в частности, в публикуемой в настоящем томе статье «О пении в приходских церквях» (1864).

16. Здесь и далее цитируется работа *С. А. Рачинского* «Народное искусство и сельская школа», публикуемая в следующем разделе данного тома.

17. Цитата из неизвестной нам работы.

18. Цитата из работы педагога и регента, члена ОЛЦП *Д. И. Зарина* «Хоровое пение в средних учебных заведениях Министерства народного просвещения». М., 1904.

19. Точная цитата из исследования *П. П. Сокольского* «Русская народная музыка». Харьков, 1888. С. 33.

20. Имеется в виду издание «Круг обычного православного церковного пения. Положено на три голоса партитурой для хора, в пособие псаломщикам, сельским учителям и воспитанникам духовно-учебных заведений священником *Даниилом Абламским*» в двух выпусках — «Всенощное бдение и Божественная литургия» и «Октоих Святыя Православныя церкви, или воскресные службы 8-ми гласов» (Киев, 1887—1888).

21. Имеется в виду изданный *диаконом М. Ф. Коневским* сборник «Столповой напев Нижегородского кафедрального собора» (Нижний Новгород, 1890). В Нотном отделе РГБ хранится также изданный литографским способом «Сборник церковных песнопений обычного напева Нижегородской епархии, составленный учителем пения Нижегородских городских приходских училищ *В. В. Драницким*» (Нижний Новгород, 1889). Поскольку сборник проходил через Московский духовно-цензурный комитет, то с ним могли быть знакомы и члены ОЛЦП. В отличие от изданий Общества, этот сборник однопольных песнопений изложен круглой нотой в скрипичном ключе.

22. Цитата из неизвестной нам работы *В. Ф. Комарова*.

23. С декабря 1903 по март 1906 года прокурором Синодальной канцелярии и управляющим Синодальным училищем был *А. А. Завьялов*.

24. Общедоступные хоровые классы при РХО, готовившие учителей хорового пения, существовали с 1881 года — сначала под руководством *В. П. Войденова*, затем на них преподавали *В. С. Орлов*, *А. Д. Кастальский*, *С. В. Рахманинов*, *М. М. Ипполитов-Иванов*, *П. Г. Чесноков*, *В. М. Металлов*, братья *А. М.* и *В. М. Астафьевы*.

А. В. Никольский

Памяти П. Д. Самарина

12 октября 1916 года скончался на 54-м году Петр Дмитриевич Самарин.

Лица, близко знавшие покойного, живо и ясно сознают и чувствуют тяжесть понесенной утраты. Оставляя в стороне личные качества Петра Дмитриевича как человека, необходимо сказать, что церковно-певческий мир лишился в нем деятеля, имевшего большое значение. С этой стороны покойного П. Д. Самарина знали лишь немногие; но знавшие никогда не могли отказать ему ни в серьезности его отношений по вопросу о церковном пении, ни в глубоком и тонком понимании им этого дела вообще, ни в широте специальной эрудиции, ни в положительной, притом весьма продуктивной, работе в любимой им области.

Принадлежа к роду знаменитых Самариных, Петр Дмитриевич, больной пороком сердца и притом в сильно выраженной степени, не мог проявить широкой деятельности, столь свойственной всем Самариным, и потому как общественная сила был незаметным, хотя умения и знаний на то ему, собственно говоря, было не занимать. Вынужденный старательно беречься от малейших волнений, Петр Дмитриевич поневоле и вполне сознательно устранял себя от всего, что, по самому роду дела, неизбежно бывает связано с видной общественной работой. Серьезно и весьма широко образованный, он посвятил себя тихой кабинетной работе, львиную часть которой составляли его труды по вопросам церковной музыки. Вот это-то обстоятельство и побуждает нас к тому, чтобы сказать теперь, ввиду его кончины, то, чего не позволяла скромность и умолчание о чем было бы теперь более, чем когда-либо, непростительным. Церковно-певческие круги должны узнать, как и чем жил покойный Самарин и что значила его непрестанная, хотя и скрытая доселе, работа по вопросу о русском церковном пении.

Петр Дмитриевич был редкостный «знаток» *простого* церковного пения, каких нелегко найти не только среди широкой публики, но и среди специалистов, изо дня в день стоящих на этом деле. Обычное осмогласие он знал изумительно хорошо и мог лучше, чем кто-либо, разбираться в достоинствах и недостатках его многочисленных вариантов и редакций. Знаменное же пение, или, точнее говоря, манеру, с какою оно должно быть исполняемо в своем подлинном виде, он знал особенно тонко, получив секрет этого исполнения от одного старого человека из числа тех «простецов», какие встре-

чаются теперь уже как истинная редкость — по силе своей любви к пению и проникновенности в его дух и стиль и каких лишь когда-то создавала теперь исчезнувшая лесная русская глушь. Этот «простец» был своего рода «сказитель» былин и духовных стихов, которые еще не совсем, к счастью, перевелись на Руси, изредка находимые в Олонецких и Архангело-Вологодских краях, и поэтому по праву должен быть признан действительным «учителем» в области тех тонкостей и особенностей, знание которых относительно знаменного пения так настоятельно важно, но которое почти повсюду и навсегда прекратилось, постепенно стираясь и исчезая из памяти людской. Эту сторону своих познаний и любви Петр Дмитриевич широко использовал как главный редактор «Круга церковных песнопений обычного напева Московской епархии», издания Общества любителей церковного пения в Москве.

Чтобы судить о значении этого труда и самого Круга, надо принять во внимание то, что в четырех выпусках этого издания помещен исчерпывающий цикл мелодий московского напева, собранный и записанный с голоса лучших и маститых знатоков церковного пения, тщательно просмотренный и старательно исправленный покойным Самариным почти единолично¹. Благодаря этому труду московский напев, сохраняющий в себе лучшие традиции древнерусского пения, теперь спасен навсегда не только от прямого искажения и постепенного вырождения, но даже и от случайного слияния с другими местными напевами, благодаря которому он легко мог бы утратить и свою чистоту, и детальную точность, особенно ценную ввиду близости его к древним русским роспевам. Всякий, кому дорога «подлинность» наших церковных напевов, поймет, что работа Петра Дмитриевича была велика по своему внутреннему значению. Но вместе с тем, эта работа и крайне неблагодарна, так как кропотливость, которой она требует, лишена внешнего блеска и со стороны кажется слишком мелкой, незаметной, обидно скромной. Записывание и собирание церковных мелодий от «старинных дьячков» — как это далеко от яркой деятельности композитора, популярного исполнителя или даже известного теоретика музыки! Надо слишком сильно любить, глубоко сознавать важность дела и в то же время ничего не желать лично для себя — ни славы, ни простой известности, — чтобы посвятить себя на долгие годы такой мешкотной и невидной работе, как та, которую нес Петр Дмитриевич, и он нес ее, мало кому ведомый как церковно-певческий деятель, даже мало кому интересный со своей любовью к тонкостям и точностям охраняемого им напева. Но результат такой работы — четыре толстых выпуска «Круга» — сам говорит за себя в глазах людей, умеющих ценить то, что эти томы содержат в себе!..

Покончив с записью и печатанием *мелодий* московского напева, Петр Дмитриевич задался целью изложить эти мелодии в той гармонизации, какую создал практически московский хоровой клирос, опять-таки ради сохранения лучших традиций этого клироса. Здесь проявилась одна из основ-

ных точек зрения Петра Дмитриевича на церковное пение. Он находил, что «дух церковности» и прирожденный вкус истинного любителя способны очень сильно помогать в отыскивании вернейших путей к обнаружению в пении его внутренней сущности. Поэтому практически сложившаяся гармонизация церковных мелодий очень ценна и вполне заслуживает записи ее, так как в ней лучше, чем в искусственной обработке, отразились и чисто русское понимание и истолкование церковных мелодий, и та бесхитростная простота, какую вообще должно отличаться обычное церковное пение. В таком истолковании и такой простоте, по его взгляду, таится, с одной стороны, надежная гарантия особой близости и родственности гармонизованного пения чувству молящихся, с другой — противовес всяческому модным увлечениям в области церковной композиции. Плодом трудов Петра Дмитриевича в указанном отношении было три литографированных выпуска «гласовых мелодий, гармонизованных для смешанного хора», куда вошли «воззвахи», тропари, ирмосы, прокимны и догматики (знаменного роспева всех восьми гласов)². Осторожный как истинный ученый, Петр Дмитриевич, до отдачи своих записей в литографию, просматривал их десятки раз, советуясь то с тем, то с другим из членов Общества любителей церковного пения, компетенцию которых в этом деле он имел основание признавать и ценить, и даже издал в литографированном, а не гравированном виде только потому, что не был вполне уверен в безупречности работы. Он рассчитывал в ближайшем будущем приступить к окончательному редактированию этих гармонизаций, чтобы затем подсчитать их и пустить в общую продажу, но болезнь, а затем смерть помешали этому намерению. Снова приходится сказать, что с виду малозаметный труд по собиранию гармонизованных гласовых мелодий московского напева — в действительности отнюдь не малоценен: наш клирос самым существенным образом нуждается в таких сборниках, где бы имелось осмогласие, хорошо, то есть практично, просто и доступно изложенное для хора.

Та же любовь к простому церковному пению, являющемуся, по взгляду Петра Дмитриевича, *краеугольным* в деле богослужебного пения, побуждала покойного прилагать очень много внимания и всяких забот по содержанию и устройству организованных Обществом регентских общедоступных курсов. Задачей курсов, по настоянию Петра Дмитриевича, была подготовка и даже прямое «воспитание» таких регентов, которые хорошо бы знали прежде всего и главное всего русское осмогласие, любили бы его, знали бы его цену и умели бы в своей деятельности дать ему на клиросе подобающее место. Широкое музыкально-теоретическое образование слушателей не входило в расчеты Петра Дмитриевича, так как оно открывало бы для учеников возможность «увлечения» на путь «искусства», равносильный забвению и пренебрежению подлинно церковным пением, что нередко приходится наблюдать в действительности. Курсы существовали при постоянной матери-

альной поддержке со стороны Петра Дмитриевича восемь лет, выпуская ежегодно по 10—20-ти «сельских» регентов. Со смертью Петра Дмитриевича курсы едва ли возродятся (в 1916/17 учебном году они временно закрыты), так как не стало «души» их... При его же содействии летом 1914 года были основаны Обществом летние регентские курсы в Москве, рассчитанные на три семестра. Война, вспыхнувшая неожиданно, заставила прервать эти курсы за три дня до их окончания, и она же помешала возобновить их летом 1915 года. Большое и нужное дело было сорвано обстоятельствами, и если кто, то Петр Дмитриевич более всех страдал за эту неудачу³.

В чисто теоретическом смысле Петр Дмитриевич очень много ожидал для церковной музыки от раскрытия законов ее ритмики. Глубоко заинтересованный этим вопросом, он принял ближайшее участие в редактировании и издании «Материалов по музыкальной ритмике» (см. том III, вып. 1 Трудов Музыкально-этнографической комиссии Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии в Москве), куда вошли «Элементарный учебник музыкальной ритмики» Ю. Н. Мельгунова с замечаниями к нему академика Ф. Е. Корша, «Основное время» — статья Корша и отзыв профессора Н. Д. Кашкина по поводу «учебника» Мельгунова⁴. Что ожидания Петра Дмитриевича по существу дела были верны, это едва ли требует доказательств. Как ученый он вместе с тем сознавал, что ожидания эти не могут быть легко и скоро осуществлены, так как самый предмет их требует основательного и, следовательно, долговременного изучения. Он ждал и искал сотрудников себе, но умер, не дождавшись...

Нетрудно заметить, что в основе дел и взглядов Петра Дмитриевича на церковное пение лежал глубокий консерватизм. Однако по отношению к духовно-музыкальному творчеству последних лет у Петра Дмитриевича не было огульного отрицания. Он не раз высказывался в том смысле, что церкви должно быть свойственно движение вперед, и в частности церковное пение не может остаться навсегда в старых, застывших формах. Но церковное творчество должно быть тесно, органически связано с церковной же традицией, и новому следует вырастать из веками освященного. Новые композиции, что близки по духу и складу своему к простым напевам, бесспорно церковны; более резко разнящиеся от этого духа и склада, возможно, станут церковными, если «общецерковное сознание примет их». Развивая последнюю мысль, Петр Дмитриевич говорил, что для такого «принятия» необходимо «объединение вкусов» и едва ли достаточно одобрения одних знатоков и просвещенных любителей. Дело в том, что голос церкви не может никем узурпироваться — ни большинством «просвещенных», ни таковым же более низкой среды; он, голос церкви, должен быть «выработан», то есть явиться плодом борьбы мнений тех и других, пока не выяснится вполне и не перестанет сопровождаться разномыслием. «Время покажет, кто из новых ком-

позиторов церковен; им станет тот, кто приобретет клиросную оседлость, невозможную без постепенного покорения себе общих симпатий».

Петр Дмитриевич длинный ряд годов состоял членом Совета Общества любителей церковного пения и вместе товарищем председателя. Эти звания он нес с совершенно исключительной добросовестностью и искренностью, редко наблюдаемой среди членов какого-либо общества. Он был поистине «любителем» церковного пения, которому отдавал и немалые денежные средства, и очень много труда и времени, и даже всю свою душу. Наш долг — с благодарным чувством помянуть любящую церковное пение, тихую и искреннюю душу покойного Петра Дмитриевича Самарина, который оставил для нас наследство — по виду малозаметное, но по существу — весьма и глубоко ценное!

Комментарии

Статья А. В. Никольского представляет собой некролог, опубликованный в «Хоровом и регентском деле», 1917, № 1.

1. Это утверждение не точно: Самарин занимался переизданиями двух из четырех частей Круга, и не единолично, а с помощью В. М. Металлова, а изданием четвертой части — в сотрудничестве со специальной комиссией, состоявшей из Металлова, протоиерея Успенского собора Н. И. Пшеничникова, псаломщиков А. Т. Лебедева и Н. И. Иванова, регентов Н. М. Соколова и А. П. Зверева, диакона А. А. Холина.

2. Некоторые из переложений Самарина входили в репертуар Синодального хора: в частности, в программах двух концертов (3 ноября 1902 года и 10 октября 1903 года) значится его переложение «Блажен муж» московского роспева.

3. Регентские курсы были организованы Самариним при помощи членов Совета ОЛЦП В. М. Металлова, диакона В. И. Никольского, А. В. Никольского, А. Н. Карасева в 1908 году; с 1909 года они стали трехлетними и таковыми оставались до весны 1916 года. Отдельные предметы преподавали Карасев, оба Никольских и А. И. Вилкомирский (скрипка). Размещались курсы в школах трех храмов — Николо-Мясницкого, Николо-Дербеневского и Спасского. За все время через курсы прошло около 500 человек, причем половину из них составляли псаломщики, трапезники и певчие церковных хоров. Каждый год курсы приносили Обществу дефицит примерно в полтысячи рублей, каковые и доплачивались Самариним. На устройство летних регентских курсов в 1914 году им было доплачено 900 рублей.

В. М. Металлов вспоминает: «Нужно было видеть, как внимательно он [Самарин] следил за ходом учения на курсах, часто навещая их, просиживая целые часы на уроках, входя во все подробности преподавания, нередко преподавая и сам, как внимательно и даже строго относился он к переводным и особенно выпускным экзаменам, выпрашивая у экзаменующегося всевозможные подробности предмета, стараясь испытать всесторонне, и только тогда отпускал, когда убеждался, что добыто все, что возможно добыть и оценка может быть составлена, почему и экзамены нередко заты-

гивались с раннего вечера до полночи и за полночь, при двух-трех десятках испытуемых» (*Металлов В. М.* Петр Дмитриевич Самарин... с. 11).

4. Вышедший в 1907 году «под редакцией и наблюдением члена Этнографического отдела П. Д. Самарина» первый выпуск III тома Трудов МЭК содержит в себе «Элементарный учебник музыкальной ритмики» Ю. Н. Мельгунова с обширным предисловием (не подписанным, но, по всей видимости, принадлежащим перу Самарина), «Замечания» к нему Ф. Е. Корша и его же статью «Основное время в ритмике», а также краткий отзыв обо всех этих материалах Н. Д. Кашкина.

А. Г. Страхов

Мысли о церковном пении

По поводу предложения

от Общества любителей церковного пения —

переложить обиходные напевы для пения хором

Очень трудно теперь придать церковному пению такой характер, чтобы оно возбуждало в душе собственно религиозное настроение, а не просто эстетическое удовольствие: в церковное пение слишком проникли приемы так называемого партесного, или итальянского пения. Главным, коренным признаком пения выступило то, что под *хором* стали понимать не просто несколько человек поющих, а известные *партии голосов*, между тем как в древней русской церкви пели *унисоном*. Нынче о пении унисоном и говорить нельзя, и Потулов в своем «Руководстве к церковному пению»¹ прямо говорит, что пение унисоном нынче совершенно оставлено. Правда, поют унисоном и теперь, кроме старообрядцев, еще, например, в известных случаях в Успенском соборе в Москве; но там нет разнообразия в голосах: поют вообще только басы, и с нынешней точки зрения это пение часто непонятно. Пели унисоном любители церковного пения года два или три назад в концерте, данном в Москве в Манеже. В «Московских ведомостях» в известии об этом концерте было сказано, что эффект пения унисоном был «поразительный»; только, к сожалению, эта «поразительность» несколько не была описана, характеризована, анализирована². По временам встречаются ходы унисоном и в обыкновенных партесных пьесах. Такие частные ходы хотя и нельзя принимать в расчет при оценке пения унисоном сплошного, однако они доказывают, что пение унисоном для составителей и партесных пьес иногда является уместным, а следовательно, и современному музыкальному вкусу не противным; а уж нечего и говорить о том, что ходы унисоном бывают в музыке инструментальной. Во всяком случае, пение унисоном и партесное — вещи совершенно различные и впечатления должны производить разнородные. Оценить эти впечатления можно, конечно, только при практике. Без практики, рассуждая теоретически, мне думается, что впечатление от унисона должно быть согласнее с настроением молитвенным, чем пение партесное. Цель пения в церкви та, чтобы возбудить особенное внимание и участие к известным молитвам, стихирам, тропарям и проч., введенным в богослужение. Кажется, при унисоне внимание привлекается главным обра-

зом к словам самим по себе, а не к музыкальной стороне пения самой по себе, как бывает при пении партесном; притом звук множества голосов унисонном должен быть серьезнее, глубже, именно как будто произношение слов *едиными устами и единым сердцем*. Как бы то ни было, теперь укоренился обычай хору петь партесно. Между тем Св. Синод издает свои сборники богослужебных напевов, в которых музыки только одна одноголосная строчка, а нет партитур для хора. Или, например, «Руководство к изучению древнего пения Православной Русской церкви», изданное Потуловым, опять без партитур. Как петь по этим нотам хором? И идут в дело так называемые *переложения* церковных напевов для хора. Каковы вообще эти переложения? Образчиком можно выставить переложения *богородичных*, или *догматиков*. Богородичны по Обиходу — превосходные концерты, а что из них выходит в переложениях? Великолепные, сильные напевы Обихода ослаблены, обезличены! Отчего? По моему мнению, главным образом оттого, что *чистые, полные обиходные напевы исполняются верхним голосом, а не басом*. <...>

В большинстве случаев стихиры на известный глас пропоют попеременно — на правом клиросе, где, положим, певчие, и на левом, где поет причетник; вот надобно петь богородичен, и поет его один причетник, а певчие молчат! Да и причетник поет богородичен часто только малого роспева, то есть просто на обычный напев гласа, при котором помещен в церковном Обиходе богородичен. Но причетнику, может быть, и извинительно — не браться за пение великолепного концерта в сознании, например, слабости своего голоса, а певчим это, можно сказать, непростительно. Как же это случилось, что превосходные напевы, сохранившиеся от старых времен, да и знакомые, кажется, очень многим из молящихся (мне не раз случалось слышать, как тихонько подпеваает иной из стоящих в церкви причетнику), а в духовенстве, конечно, известные всем, — как эти прекрасные напевы не красуются, не раздаются во всем великолепии и торжественности в церкви? Не оттого ли это произошло, что напевы в чистом своем виде не сделались обязательными прежде всего для басов, которые таким образом с напевами и не свыклись, а без басов и весь хор молчит? Каким же образом хоровые басы не полюбили великолепных напевов? Да это случилось именно оттого, что в систематических партитурах для хоров принято басу давать петь главным образом основной тон аккорда, а оттого басу и приходится выполнять только *общую сторону напева*, только сопровождать пение напева в широких штрихах, больших, крупных очерках, крупных ходах или шагах, обозначать для слуха только общие черты напева. Конечно, в таком случае бас и является именно *общим басом, генерал-басом*, годным, пожалуй, без перемены для многих напевов. В таком-то виде и сделаны партесные переложения богородичных, какие мне случилось слышать: тут потерялась красота, привлекательность напевов, постигаемая не в общих их очерках, а в их чистом, полном виде. Таким-то образом басы, образовавшиеся на пении четырехголос-

ными партиями в профессиональных хорах, руководителями, запевалами обиходных напевов и не явились, и по Обиходу хоры петь перестали; Обиход остался без певчих, а певчие без Обихода.

Не вдаваясь в разбор того, какие напевы приличны для того или другого голоса, я позволяю себе сказать решительно, что напевы церковного Обихода приличны всякому голосу, то есть всякий голос, способный петь, *может петь по Обиходу*, следовательно и бас. Это для меня и доказывается именно тем, что в Московском Успенском соборе антифоны всех гласов со всякими пассажами, иногда в самых высоких нотах, исполняются именно басами, и басами самыми густыми; следовательно, обиходные напевы в своем чистом, истинном виде исполнимы и для всякого голоса, который может петь.

Но я еще предлагаю на обсуждение любителей церковного пения ту мысль, что при разных партиях голосов в хоре обиходные напевы не только возможно, а даже и всего приличнее исполнять именно басам. Обиходные напевы, по моему мнению, носят на себе характер серьезности, важности, твердости, мужественности; по временам выражают, например в догматиках, то высокий полет духа («Всемирную славу»), то глубокую сосредоточенность мысли («Иже Тебе ради»), то напряженность благоговения, изумления перед тайной спасения («Царь небесный»), то живую радость о спасении («Мати убо позналася еси») и т. п. Эти напевы и сохраняют свой истинный характер именно в голосе баса или вообще голоса мужского, а не женского или детского; только бас или вообще голос мужской, мужественный и может выразить всю энергию, величие, торжественность напевов. Одушевляющий, предносящийся для поющего в церкви православной образ — не святая Цецилия, играющая на органе, а св. Иоанн Дамаскин, поющий с другими иноками в обители святого Саввы. {...} Этот сильный, крепкий голос может очень хорошо выполнять обиходные напевы и один, а так как при двух причетниках возможны и два голоса, а предполагая меньше петь и в священнике и в дьяконе, возможны три или четыре голоса, то для выполнения, например, великолепных концертов — догматиков большого роспева может в известные минуты богослужения петь весь причт, как в иных местах и бывает, и выйдет тогда пение величественное, поразительное, и превосходные напевы явятся во всем своем блеске, силе и величии.

Итак, если уже хотим петь не унисоном, а партесно, да еще непременно с голосами детскими, то главную, руководящую, полную мелодию Обихода должен петь бас, а другие голоса должны только сопровождать его как будто оркестром, если уж сравнивать церковное пение со светскою музыкой.

Но есть еще другой пункт в пении по Обиходу, другая сторона в церковных напевах, которую я желал бы выставить на вид любителям церковного пения: эта сторона — *такт напевов*. По обыкновенному взгляду на музыку, по привычке к музыке фортепиано, оркестров, по привычке к так называемым итальянским нотам, по привычке к *музыке* (в большинстве случаев) *без слов*, мы

и ищем *такта в звуках самих по себе*, без отношения к словам; а такт звуков отмечается короткими отделами нот, однообразно следующими друг за другом. Но в пении церковном не требуется, а в церковном Обиходе и нет деления нот на чистые такты, а есть только отделы напевов по частям текста, именно — по словам либо по группе слов, и главное деление звуков на отделы зависит от деления текста на слова и предложения. Правда, и в обиходных нотах есть деление на *целые, половинные, четверти, осьмые*; но ноты следуют одна за другою не на основании заранее определенного однообразного такта, а чередуются только по требованию текста: смотря по тому, в каком свете, с каким оттенком нужно выставить известное предложение, известное слово или известный слог слова, ноты и употребляются целые, половинные и прочие, без всякого внимания к тому, выйдет ли из их последовательности определенный такт, однообразный для целой пиесы, — как мы привыкли, увидевши в ключе 2/4, 3/8 и т. п., и ожидать уж и искать их в каждой группе нот до конца пиесы либо до перемены текста. И в Обиходе часто выходит однообразие в частях времени, как будто наш такт; но это — *случайность*, а не *сущность* дела в последовании нот; сущность дела — слоги, слова, предложения; длина нот, их последовательность, относительная долготы или краткости прямо и непосредственно выражают совсем не требование музыкального такта в звуках самих по себе, а ближайшим образом, вместе с возвышением или понижением голоса — движение чувства при известном слове, слоге, предложении, мысли, образе. <...>

То есть в пении церковном главная задача — вообще не красота или еще прелесть, а глубина, сила, важность, и притом не мелодий самих по себе, а в связи с текстом, со словами: слова, текст так важны в церковном пении, что при выборе двух крайностей — лучше, полезнее одни слова, просто прочитанные, чем мелодия, превосходно исполненная, без ясно и отчетливо слышимых слов.

Однако я обращаю внимание читателя на то, что и я имею в виду пропадающую теперь именно красоту напевов именно со стороны, пожалуй, музыкальной. Церковные наши напевы проникнуты силой смысла слов, текста; текст везде важен, возвышен, серьезен, глубок. Таково же будет и пение, когда напевы церковные в чистом своем виде будут исполняться басами или вообще голосами самыми низкими из поющих. О голосах детских, альте и дисканте, я даже думаю, что их присутствие в хоре при пении только портит напевы, искажает их характер. Когда поется что-нибудь скоро, лепет детей производит особенно неблагоприятное впечатление. Конечно, другое дело — пение детей в церкви для пользы их нравственной, для укрепления в них знания церковного богослужения, для усвоения ими содержания тропарей, ирмосов и прочего, — словом, в видах воспитательных; но в обыкновенных профессиональных хорах таких целей не видно.

Если большие одни будут петь со вниманием к содержанию текстов, то пение будет совсем другое: что теперь теряется, ступшевывается, пропадает

без эффекта, то явится вполне достойным голосом молящейся Церкви Православной. Вследствие того что полный, чистый, настоящий напев не усвоен басами или вообще голосами главными, он и не перешел к хорам, по крайней мере московским, и вместо обиходных напевов вошли в употребление другие, менее подходящие к смыслу текста.

Вот один наглядный пример этого. В обиходном напеве слов «С нами Бог, разумеете языцы и покаяйтесь, яко с нами Бог» главный мотив взят из напева догматика «Царь небесный»; там, в догматике, напевом выражается изумление души при приникновении к тайне спасения, и здесь, в стихире «С нами Бог», напевом сообразно со словами выражается изумление души, пораженной могуществом, над нею царящим и ею руководящим; это могущество душе является столь великим, что она, созерцая его, приходит в смятение и, пораженная, в трепете восклицает: «Кто в силах противостать Ему, нашему Властителю, перед Которым все — ничто, когда Он с нами и мы с Ним?» Вместо обиходного напева стихира эта в Москве певчими поется напевом совершенно другого характера: в этом напеве (прот. Борща³) выражается торжество победителей, совершающих триумф победы, в присутствии побежденных, к которым победители и обращаются с угрожающею, а вместе и горделивою речью: «Видите ли, кто мы? Можете ли вы бороться с нами? Признайте нашу силу!» Таков именно характер напева; это — торжественный, так сказать, *марш*, годный для сопровождения его трубными звуками, а не благоговейное выражение души в церкви, где непосредственно в присутствии Бога, в Его Доме, вообще надо радоваться с трепетом. С другой стороны, при исполнении превосходного обиходного напева обыкновенным образом, то есть при исполнении чистого, настоящего, полного напева голосами верхними, а басами только крупных ходов в основных нотах, настоящая сила и красота напева стухевались, пропали, как поблекли, стухевались в хоровом переложении — не знаю, чьем — догматика «Царь небесный».

Подтверждение своих мыслей о церковном пении я нашел и в печати. Не очень давно в «Московских ведомостях» была помещена заметка о спевке в Обществе любителей церковного пения. В этой заметке мне показалось любопытным и полезным мнение автора заметки об исполнении церковных напевов членами духовенства в сравнении с пением обыкновенного профессионального хора: автор заметки говорит, что ему особенно понравилось пение членов духовенства⁴. Я это и понял так, что в духовенстве каждый из поющих знает настоящие обиходные напевы, и если любители из духовенства пели что-нибудь с характеристическими, оригинальными, специально обиходными ходами (например, догматики большого роспева или ирмосы «Коня и всадника» или «Понтом покры фараона»), то непременно и пели так, что настоящие, не ослабленные ходы напевов звучали в басах, и звучали прекрасно именно и прямо с музыкальной точки зрения. Еще я помню за-

мечание о пении стихиры «Богородице Дево, упование христианом» хорами певчих под управлением любителя церковного пения князя Ю. Голицына в Петербурге в Александро-Невской лавре при большом стечении народа. Автор заметки говорит, что обиходная мелодия стихир, удержанная во всей ее чистоте, была отдана басу, усиленному дискантом. По описанию автора эффект пения был поразительный («Русский музыкальный вестник», 1881, № 26)⁵. Поразительный эффект и мог выйти именно оттого, что обиходную мелодию пели басы.

Наконец, недавно напечатано приглашение от Общества любителей церковного пения — обработать напевы Обихода для хоров. В этом приглашении мне показалась всего важнее прибавка: «Настоящий, чистый, основной обиходной напев можно давать *какому угодно голосу*». Эту прибавку я и понял так, что основной напев не считается решительно *партией верхнего голоса*, как он считался да сих пор, а в этом прежде всего и дело... (<...>)

Словом, можно сказать, что пением так называемым партесным только портится пение церковное. Надобно поставить дело церковного пения так, чтобы прежде всего были хорошие певцы одиночные, не в смысле так называемых *солистов* хора, а в смысле причетников, поющих в церкви одиночно; а для этого и необходимо, чтобы каждый будущий певец учился исполнять настоящий, полный напев отдельно, не в массе, либо, если учатся несколько человек вместе, то чтобы они пели унисоном. В большинстве теперешних так называемых хоров не видно и понятия о многих церковных напевах, по крайней мере в Москве: например, ирмосы положенного в данном случае гласа большею частию поет на левом клиросе причетник, а у певчих на правом клиросе только и слышишь [катавасию] «Отверзу уста моя», и таким образом одна из важнейших частей богослужения — ирмосы дня — для молящихся остается без истинного, должного эффекта, не возбуждает к себе внимания и участия, проходит почти бесследно. Если каждый имеющий в виду петь в церкви будет знать настоящий тот или другой напев и уметь исполнить его и один, то, с одной стороны, не будет причетников, поющих неправильно, а с другой, если таких знающих заставить петь массой, хором, то они поют хорошо без всяких регентов и без всяких партитур. Например, в Москве, в крестных ходах большим собранием духовенства, между прочим, поются догматики большого роспева *партесно* без всяких *переложений*. Хотя в таких случаях в пении духовенства напевы, с одной стороны, сокращаются и в темпе ускоряются, а с другой, сглаживаются, ослабляются — именно у басов, под влиянием манеры шаблонного партесного пения «бас — основной тон», — однако любителю этих напевов все-таки слушать их приятно. В свободном пении иногда может явиться унисон, иногда стиль партесный, и при партесном стиле могут явиться разнообразные ходы голосов у одних и тех же лиц. На наших глазах был, по моему мнению, поучительный пример — образец церковного пения большим хором увлекательного, поразительного,

решительно только на основании знания каждым из поющих настоящего напева данного текста. В сербскую войну, при проходах добровольцев, на станции в Москве огромная масса народа не однажды пела «Спаси, Господи, люди Твоя», и при этом пении сердце дрожало и кипело энтузиазмом религиозным и патриотическим. А как пели тогда? Унисоном или партесно? Вот оно, настоящее пение *церковное*, то есть пение *собрания*, и притом пение чисто по Обиходу, настоящее столповое, то есть с главным вниманием не к музыкальности звуков, а к смыслу слов. И однако выходит тут истинная музыкальность, художественность, увлекательность для ума и сердца. Вот такая-то музыкальность наших церковных напевов при специальных профессиональных хорах с шаблонным партесным пением и пропадает. Наши церковные обиходные напевы таковы, что чем больше поющих — конечно, с любовью к *словам* напевов, а следовательно, людей взрослых, — тем лучше, тем эффект, сила напевов является величественнее, увлекательнее. Ведь идеал тот, чтобы пели все! {...}

Высший идеал, мне кажется, тот, чтобы, где только соберется несколько православных русских, так и мог сейчас составиться хор и петь. Возможно ли это? Мне кажется, что *это возможно, если только мы захотим*.

В духовенстве знают церковные напевы и умеют петь оттого, что в детстве, в низших классах, учатся петь по синодскому Обиходу, конечно, унисоном, и заучивают слова и напевы церковные, и при этом голос каждого поющего развивается не односторонне, только для ходов известной хоровой *партии*, а каждый в состоянии пропеть данную статью истинным, полным напевом. А чтобы в церкви хорошо петь хором, для этого и надобно только каждому твердо знать истинный, полный напев: хорошее хоровое пение в таком случае и явится, как оно явилось в пении большой массой народа «Спаси, Господи, люди Твоя» или как является оно в пении большого собрания духовенства без всяких регентов и партитур. Следовательно, чтобы и весь народ умел петь хором богослужебные песнопения, для этого и требуется только — *учиться в народных школах петь по синодскому Обиходу*. Вот путь, который может привести к прекрасному повсеместному пению в церкви.

Но, кроме хорошего пения в церкви, учение в начальных школах пению по церковному Обиходу может повести к двум великим целям: 1) к оживлению и укреплению православной веры, и в частности к сближению простого народа вообще со своею церковью, 2) к быстрому распространению в простом народе грамотности.

Сначала дети, а потом со временем из них же и взрослые, будут всегда в состоянии петь в церкви, или стоя на местах обыкновенными богомольцами, или смогут становиться на клирос и петь там. Потом, когда церковный причт пойдет в какую-нибудь деревню *славить*, либо *со святом*, *с иконой*, то везде найдутся любители, которые к пению причта пристанут, и пристанет вся масса богомольцев. Приедет в деревню с какой-нибудь требой один

священник — всегда и найдется певец-помощник. Следовательно, в церкви будет всегда готовый хор, а крестные ходы будут сопровождаться песнопениями более звучными и выразительными. Превосходные напевы церковные привлекут к себе, привлекут и к храму, где можно их слушать и петь. Церковные напевы, в связи с текстами, так питательны и для чисто музыкального вкуса, так иногда живы и оригинальны, рисуют нередко такой широкий полет музыкальной мысли, что после изучения тех напевов становятся доступными «всякие выси Баха», как выразился кто-то в «Руси»⁶. Следовательно, введя изучение церковного Обихода в школу, мы введем туда изучение музыки вообще, то есть положим крепкое и широкое основание для глубокой любви и истинного вкуса к музыке. Но ближайшее, что я желал бы выставить на вид теперь, есть то, что изучение церковных напевов сблизит народ с церковью, сделает ее родною не только по любви к православному веру, а и по любви к пению прекрасных богослужебных песнопений, и сблизит с церковным причтом. С церковным пением весь народ будет причт церковный! Наша церковь будет говорить громко, внятно для народа, живо, близко его сердцу — о том, что в душе народа лежит глубоко, как драгоценный клад, о вере православной. {...}

Если ввести церковный Обиход в народную школу, то и явится прямое приложение церковнославянской азбуки не только к чтению, а еще и к пению: ученик будет не только читать, а еще и петь по-церковнославянски, и таким образом церковнославянская грамотность будет изучаться усиленно, чтением и новым могущественным средством — пением. Церковнославянская азбука делает доступным и легким чтение священных и богослужебных книг, и таким образом переносит мысль прямо к предмету великому и священному — к родной церкви и вере. Каким утешением будет для родителей, любящих свою церковь и веру, когда дети их будут читать и петь в церкви! (О пении детей выше было замечено, что оно полезно и желательно не в смысле *певчих* какого-нибудь профессионального хора.)

Но церковнославянская речь, прежде всего изучаемая в школах, не может ли задерживать или расстраивать изучение речи *живой*, то есть которая употребляется в ежедневной жизни и которою выражается светская литература. На этот вопрос прекрасно отвечает г-н Рачинский в своих статьях о народной школе. Он выставляет на вид церковнославянский язык как драгоценнейший учебный предмет, равного которому по важности и пользе для начальной школы нет нигде в целом мире: именно, г-н Рачинский называет церковнославянский язык таким же общеобразовательным предметом, каким считаются греческий и латинский языки в системе высшего образования, а у нас в церковнославянском языке такой предмет есть уже для начальной школы. Попытаюсь высказать, как я понимаю мысль г-на Рачинского.

Церковнославянский язык для нас теперь, с одной стороны, есть язык неупотребительный в ежедневной обычной жизни, но с другой, во-первых,

не иностранный, потому что им не говорят ни в какой чужой нам стороне и он не переносит мысли нашей в область воззрений и понятий какого-нибудь другого народа, как это делают языки живые: французский, немецкий и другие, а во-вторых, есть язык и *не мертвый* в смысле богослужебного языка латинского для католиков: в молитве, в высшей жизни ума и сердца, мы с церковнославянским языком сроднились, и в церкви ли, дома ли священная церковная речь в существенных чертах — для нас речь живая, родная. «Верую во Единого Бога, Отца, Вседержителя»; «Отче наш, иже еси на небесах» — нечего переводить на какую-нибудь более понятную речь; «Спаси, Господи, люди Твоя» — поет огромная толпа народа: мертвый ли это язык? И совершенно понятно, почему часто — все чаще и чаще — в церкви, в чтении, например, Шестопсалмия, слышится так называемое московское произношение, именно — *a* вместо *o* (даже, к удивлению, иногда слышится такое произношение и у священников): очевидно церковнославянская речь богослужебная произносящему ее так понятна и близка, что он смешивает ее с речью обыною, житейскою и произносит слова манером ежедневным, обычным. А однако речь богослужебная — не обычная наша речь, понятная нам без всякого изучения слов, форм и оборотов. Да, в богослужебной церковнославянской речи есть слова, формы и обороты, для слуха, свыкшегося только с ежедневною житейскою русскою речью, непривычные, незнакомые, новые; но для слуха, воспитанного в общении с Православною Русскою церковью, эти слова, формы и обороты не только знакомы, а даже и незаменимы, непереводимы на обычные житейские слова, формы и обороты. И оттого-то в русском не ученом в школах народе одним из любимых чтений были Псалтирь, жития святых, и были — да, слава Богу, еще и есть — люди, начитанные в Священном Писании и богослужебных книгах. На Западе Библию *запрещено было* переводить на народные языки, а у нас, пожалуй, и *не нужно было* церковнославянскую Библию переводить на русский язык: ее читал простой человек и без перевода. Я хочу выставить на вид только то, что церковнославянский язык для нас, с одной стороны, конечно, язык архаический, древний, но с другой — и не такой мертвый, как латинский язык для западных европейцев. Теперь и припомним, что в Западной Европе изучение языка латинского, да еще и греческого — считается необходимым для высшего образования на том именно основании, что изучение языка есть изучение человеческого ума; а изучение языка в таком именно смысле возможно только при занятиях языком *чужим*, а не своим, следовательно *не родным, не отечественным*, однако и не просто иностранным каким-нибудь, но *живым*, а не мертвым. Таков-то для нас язык церковнославянский, так близкий и понятный, что учиться ему можно уже при первом приступе к ученью читать. В Западной Европе учиться читать на латинском и на греческом начинают только уже в гимназиях, средних учебных заведениях, а для низших начальных школ там вроде классических языков ничего подходя-

щего нет, а у нас есть язык вроде тех классических, учиться которому можно уже в начальной школе; там *gelehrte Schule** — только гимназия, а у нас уже начальная школа может быть *eine gelehrte Schule*. Вот в каком смысле церковнославянский язык для наших начальных школ есть такой учебный предмет, равного которому нет в целом мире! <...>

Но, возвращаясь собственно к церковному пению, надобно выставить на вид один пункт, весьма важный при обучении пению: как читать ноты церковного обихода? По цефалтному ли ключу или по альтовому? В Обиходе, издаваемом Св. Синодом, принят ключ цефалтный, а в «Руководстве» Потулова альтовый⁷. Если нет разницы между тем и другим чтением церковных нот по существу дела (о чем должны решить специалисты), то надобно уже принять везде одно какое-нибудь чтение. Потом церковные нотные книги требуют пересмотра: в них там и сям встречаются разницы в разных изданиях; иногда напевы занесены не лучшие из тех, какие есть на деле; надобно пересмотреть напевы так называемые обычные, и что в них есть хорошего, то отобрать и внести в Обиход. Наконец, надобно отменить всякие *партесные переложения* церковных напевов и новые *партесные сочинения* для употребления в церкви. Партесные переложения и сочинения надобно объявить только *концертными*, то есть оставить петь их только вне богослужения, а желающим писать ноты для употребления в церкви при богослужении — надобно предложить писать только по образцу церковного Обихода, издаваемого Св. Синодом, именно: писать только *чистый напев*, только в виде мелодии, без всякой гармонии, то есть без всякого сопровождения другими голосами — мелодии, которую мог бы петь всякий голос, вообще способный что-нибудь петь, и писать без всяких требований так называемого музыкального *такта*, а исключительно по требованию *смысла слов напева*, и следовательно, без всяких знаков такта в ключе. Говоря технически, надобно поставить правилом: писать для пения в церкви значит писать ноты для *одного голоса*. Какого? Голоса взрослого мужчины, пожалуй, примерно для *баритона*, следовательно писать так, чтобы по написанным нотам мог петь прежде всего *один человек*, петь самостоятельно, не требуя сопровождения или поддержки другими голосами, а чтобы потом уже, как случится, могли приставать к нему и другие голоса, чтобы могла петь и вся церковь, то есть все молящиеся в церкви, а пожалуй, и вся площадь, например, где-нибудь на молебне либо в крестном ходу. Вот что надобно указать, объяснить, задать *идеалом красоты напева!*

Нечего нам искать у Европы, у консерватории, у профессоров, у композиторов *прямо и непосредственно* помощи в нашей нужде — устроить хорошее пение в церкви, да при этом и сохранить без искажения наши собственные напевы, с которыми мы сроднились, как с оболочкой или, скорее, составной

* ученая школа (*нем.*).

частью слов, которые в напевах говорят нашей душе. Консерватория, ученая музыка, сейчас нам предложит составить хор из четырех партий голосов и будет выбирать из нас хороших басов, теноров, дискантов или сопрано, составит хор и заставит его разучивать и, по большим праздникам, петь, а нам — всей церкви — молчать и слушать; а мы все, *каждый*, хотели бы проносить или петь сладкие слова, с которыми мы сроднились, и главнейшая наша нужда в причетниках, которые могли бы быть прежде всего певцами одиночными, а потом и учителями, руководителями пения всею церковью, — если будет нужно.

Комментарии

Работа издана отдельной брошюрой в 1891 году в московской Университетской типографии.

В предисловии от анонимного издателя, датированном 16 мая 1891 года, говорится, в частности: «Статья покойного А. Г. Страхова написана в 1884 году по поводу предложения от Общества любителей церковного пения переложить обиходные напевы для пения хором. Автор предназначал статью для печати, но по некоторым обстоятельствам это намерение не осуществилось. Недавно эта статья найдена в бумагах покойного автора, и мы печатаем ее, имея в виду важность и интерес затрагиваемых в ней вопросов».

Александр Григорьевич Страхов (в 1873 г. — преподаватель латыни в гимназии в Твери), судя по имеющимся документам, не входил в состав руководящих органов Общества любителей церковного пения, но, как явствует из текста, следил за деятельностью Общества и, может быть, являлся в какой-то период его членом. Во всяком случае он был типичным московским «знатоком-любителем», и специфичность данной среды ярко отразилась в публикуемом тексте. С этим фактором связана и необходимость сокращений: автор, по-видимому, не имел большого литературного опыта и допускал многочисленные повторы. Тем не менее налицо и яркость впечатлений, и самобытность мышления.

Основная мысль статьи — о пользе и даже необходимости реставрации унисонного пения, если не по крюкам, то хотя бы по синодальным нотолинейным изданиям, — не нова. Напомним хотя бы, что полутора десятилетиями ранее она высказывалась П. М. Воротниковым в его выступлении на Первом Археологическом съезде (см. публикацию в первой части тома), а также Д. В. Разумовским, в том числе в последние годы его жизни: как и Страхов, он считал, что и церковный клир, и учащиеся школ должны изучать пение прежде всего (если не исключительно) по одноголосным книгам синодального издания — желательно, в их новых, исправленных редакциях, над которыми вплоть до последних дней жизни и работал о. Димитрий. Пожалуй, А. Г. Страхов идет дальше всех других авторов, предлагая и в новых авторских композициях, предназначенных для церкви, строго придерживаться только одноголосия, — разумеется, подобная позиция была чисто утопической. При всем том, широко изложенная и аргументированная мысль о том, что «пение

унисоном и партесное — вещи совершенно различные, и впечатления должны производить разнородные», причем «впечатление от унисона должно быть согласнее с настроением молитвенным, чем пение партесное», — предвосхищает, например, гораздо более позднюю дневниковую запись С. В. Смоленского (1907—1908 годы): «В одноголосном пении огромная художественная сила в самом напеве, соединенном со смыслом слов. (...) В хоровом пении, содержание которого находится в зависимости от массы исполнителей (в частности же от вдохновения главного регента), дается слушателю гораздо меньшее *внутреннее* содержание, обставляемое, однако, гораздо большим *внешним кругом средств* для произведения того же молитвенного впечатления, но уже путем более объективным, внешне эффектным (скажем — грубым), чем... унисонное, одноголосное изложение» (Дневник № 4 — РГИА, ф. 1119, оп. 1, ед. хр. 8, л. 247). Любопытно, что особую выразительность унисона А. Г. Страхов связывает со звучанием низких мужских голосов, что, конечно, согласуется с московскими пристрастиями и традициями (в частности, он упоминает и о пении состоявшего только из басов причта кремлевского Успенского собора — см. об этом подробнее в специальном разделе второго тома).

Как уже неоднократно упоминалось ранее, со времен Одоевского и Разумовского в печати обсуждался также вопрос о всенародном пении в храме. Оба эти деятеля высказывались в принципе за всенародное пение, но с ограничениями, определяемыми указаниями устава («людие» — для всенародного пения и «лик» — для клироса). Идея всенародного пения была близка практически всем деятелям ОЛЦП, начиная с его первого руководителя епископа Амвросия. В первые десятилетия XX века на этот счет выражались самые разные точки зрения — от полного приятия до полного отвержения (см., например, публикации А. Н. Иванова, С. А. Рачинского в следующем разделе, а также Н. И. Компанейского, Г. Я. Извекова, А. Г. М-го в разделе «Новое направление» данного тома). Вопрос о всенародном пении часто возникал и на Поместном соборе 1917—1918 годов. Для Страхова он решается однозначно: «Мы все, *каждый* хотели бы произносить или петь сладкие слова, с которыми мы сроднились...»

Характерным для круга московских любителей можно считать критическое отношение к «консерватории», то есть к вмешательству образованных «по-западному» музыкантов в вопросы церковного пения. Это отношение проявляется, например, в печатных выступлениях Г. Г. Урусова, А. П. Григорова и других (см. в отделе рецензий на выступления Синодального хора во втором томе и в настоящем томе в части, освещающей дискуссию на страницах «Московских ведомостей»).

1. Упомянутый труд *Н. М. Потулова* — «Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения Православной Российской церкви» был впервые опубликован в 1872 году и рекомендован как учебное пособие для духовных учебных заведений.

2. Вероятно, имеется в виду концерт ОЛЦП в Манеже, который состоялся 16 декабря 1879 года (подробнее см. во вступительной статье к разделу).

3. Протоиерей Дамиан Борщ известен как автор одного изданных песнопения — именно того «С нами Бог», которое упоминается в тексте Страхова. Опубликованное в Петербурге в 1862 году, оно имеет подзаголовок: «Написано в Крымскую кампанию».

4. Неизвестно, какую «спевку» имеет в виду автор, но речь о преимуществах одноголосного пения с участием духовенства над «партесным» пением пусть даже очень хорошего «певческого хора» идет, например, в отчете о церемонии открытия ОЛЦП, когда певшие унисоном любители и духовенство «состязались» с хором П. И. Сахарова (см. вступительную статью к разделу).

5. Автор указывает на «Воспоминания о князе Ю. Н. Голицыне», напечатанные за подписью «Регент» (Д. Н. Соловьев) в № 23, 25, 26 «Русского музыкального вестника» за 1881 год. Внимание Страхова, в связи с его темой, могли привлечь два фрагмента (№ 26). В одном из них Голицын рассказывает, что в его хоре, певшем в церкви петербургского почтамта, были «такие сильные и глубокие октависты, что они могли держать на себе, без баса, с достаточною полнотою аккорд всего хора в продолжение целой пиесы; например, в «Отче наш» весь хор держался на октавных *ре* и *ля*». В другом фрагменте речь идет о заупокойной литургии на сороковой день по кончине А. С. Даргомыжского, которая была организована Голицыным в храме Александро-Невской лавры с участием мужского хора из 400 певцов (церковные хоры города, мужской состав русской оперной труппы и лаврский хор). «Я не забуду того, — пишет автор воспоминаний, — что испытал я, когда начали задостойник “Богородице Дево, упование христианом” (это было вскоре после Сретения), в котором широкая, разливистая мелодия Обихода, удержанная во всей ее подлинной чистоте, была отдана басу, усиленному дискантом. По самой аранжировке этой пиесы исполнение ее, чуждое особенных эффектов, должно было принять по преимуществу характер церковный, монашеский. Знакомые с мелодией этого песнопения могут себе вообразить, как сотня могучих, настоящих архиерейских басов, в сопровождении остальных голосов хора, подхватила и понесла эту дивную, своеобразную мелодию. Целое море звуков наполнило собор во всю его ширину и длину, от плит помоста до верхних сводов купола; все зазвучало, загудело, и, казалось, слышно было, как самый воздух колебался от перелива могучих звуковых волн» (с. 3).

6. Автор цитирует статью С. А. Рачинского «Народное искусство и сельская школа», публикуемую в следующем разделе тома: «Есть ли надобность перед людьми, обладающими хоть тенью музыкального чутья, настаивать на несравненной красоте наших древних церковных напевов? (...) Тому, кто окунулся в этот мир строгого влияния, глубокого озарения всех движений человеческого духа, тому доступны и Бах, и Палестрина, и самые светлые вдохновения Моцарта, и самые мистические дерзновения Бетховена и Глинки».

7. Вопрос о цефатном ключе многократно обсуждался на протяжении второй половины XIX и даже начала XX века. Подробнее см. в первом разделе тома в статье Н. Ф. Глебова и комментариях к ней, а также в выступлении Н. Д. Кашкина в дискуссии на страницах «Московских ведомостей» и комментарии к нему.

РАЗНЫЕ ГОЛОСА

Вступительная статья

В отличие от других разделов тома, которые посвящены либо одному явлению, либо деятельности группы единомышленников, материалы данного раздела носят довольно разнообразный характер. Возможно, некоторая пестрота публикуемых текстов соответствует духу времени — отчасти переходного между воодушевленным первооткрывательством предшествующего периода и большими качественными сдвигами в творчестве и исполнительстве последующей эпохи, когда уже формируется Новое направление.

Статья С. А. Рачинского «Народное искусство и сельская школа» из газеты «Русь» И. С. Аксакова является частью его знаменитых «Писем о сельской школе», которые в свое время произвели сильнейшее впечатление на многих читателей. В том числе и публикуемое письмо — не даром в целом ряде материалов настоящего тома встречаются упоминания о нем и цитаты из него.

Сергей Александрович Рачинский — одна из самых обаятельных фигур в русской культуре второй половины XIX века. В историю он вошел прежде всего как гениальный педагог, посвятивший несколько десятилетий жизни созданию крестьянских детских школ и постоянно преподававший в такой школе в семейном имении Татеево Смоленской губернии. Подробное изложение биографии Рачинского дается в комментариях к Воспоминаниям С. В. Смоленского, публикуемым в четвертом томе серии. Здесь отметим только, что Рачинский, происходивший из старинной дворянской семьи (по матери он — племянник поэта Е. А. Боратынского), получил блестящее образование в России и за рубежом, уже в молодые годы зарекомендовал себя как талантливый ученый-естественник, защитил докторскую диссертацию по ботанике и стал профессором Московского университета, но вскоре оставил научную карьеру. Весьма одаренный художественно, в том числе музыкально, получивший в этой сфере отличное домашнее образование, Рачинский был страстным любителем музыки и другом многих выдающихся русских деятелей, среди музыкантов — прежде всего П. И. Чайковского (Рачинскому посвящен Первый струнный квартет композитора), а позже и С. В. Смоленского, который, по сути, именно Рачинскому был обязан окон-

чательным выбором жизненного пути. Когда Смоленский еще жил в Казани и работал над составлением новой программы церковного пения для духовно-учебных заведений, именно Рачинский, к которому Степан Васильевич, педагог учительской семинарии, ездил в Татево для знакомства с новыми методами преподавания, выразил мысль: для новой программы должны быть новые учителя, а следовательно, и новое учебное заведение для их подготовки. Можно быть вполне уверенным, что именно «с подачи» Рачинского, который находился в постоянном письменном общении с К. П. Победоносцевым, возникла кандидатура Смоленского на пост директора подлежащего реформе Синодального училища. В течение всей жизни Смоленский относился к Рачинскому как к лучшему своему другу и наставнику. Памятником этой дружбы стала глава о Рачинском в Воспоминаниях Смоленского и его письмо к издателю «Русской музыкальной газеты» Н. Ф. Финдейзену по поводу кончины Рачинского, затем опубликованное в газете вместо некролога (РМГ, 1902, № 30/31, стлб. 713—720).

Приведем фрагменты этого письма — прекрасного «портрета» Рачинского, раскрывающего значение его деятельности для русской культуры вообще и для церковного пения в частности.

...Для меня он был одним из очень больших русских людей — из тех, которым присваивается почетное звание «соль земли». Рачинский объединял в своем уме не только успехи русского музыкального искусства последних лет, но и всех вообще наших художеств, в связи с подъемом образования и с вычетом отсюда как болезней века и малодушных шатаний скороспелых умов, так и стремительности и развязности многих малоподготовленных и малодаровитых художников. Огромный и изящный ум Рачинского, трогательнейшая его любовь ко всему родному не раз бурно волновались в его беседах о даровитости русского племени, о колоссальности бывших русских художников, начиная от Пушкина, Гоголя, Глинки, наших живописцев, скульпторов, архитекторов, наших Аксаковых, Крыловых, Суворовых, Скобелевых и проч. Рядом с этими поразительными художниками Рачинский благоговейно ставил *средство с русской душою* поэзии Евангелия, Псалтири, нашей церковной службы и ее роспевов, наших остатков трогательнейших старинных обрядов, наших песен, былин, живопись, русский орнамент архитектуры, даже элементы рисунка народной ткани и народного платья. <...>

Художник-Рачинский составлял немалую часть в его жизни и немалую долю в его мышлении, в его душевных волнениях. Он не был ни музыкант, ни живописец, ни пластик, ни поэт, но гармонично соединял в себе высшие ступени понимания всех искусств и осмысливал шаги русского искусства в своем уме с самою удивительною ясностью в их взаимных отношениях. <...> В длиннейшем ряде талантливых людей, его друзей, начиная от людей старше его годами, чинами и положением, начиная незабвенным Чайковским, кончая скромным сельским учителем и дьячком, Рачинский умел находить самые разнообразные дарования, а у себя — ответ на них в богатой душе своей. <...>

Степень компетентности и прозорливости Рачинского в области музыкального, особенно же русского искусства достаточно ценилась в нем при

его жизни, ныне же может быть установлена вполне твердо. Известно, что стоило Сергею Александровичу прослушать только одно сочинение Чайковского, чтобы приветствовать его, тогда еще юного, как будущую гордость России. Растроганный Петр Ильич ответил Рачинскому посвящением своего Квартета ре мажор (op. 11), певучее, русское *Andante* которого так общеизвестно. В отрывке из «Записок сельского учителя» Сергей Александрович сам скромно рассказывает о своем знакомстве с Листом... Но наибольшую долю его знаний все же придется отнести к области русского церковного пения, где ряд его суждений, заявленных почти 20 лет назад, свеж и поучителен и теперь для очень многих. (...) Сила его обобщений была именно в тонком понимании отношений разных искусств между собою, связи и взаимодействия в объяснении их, в верном предчувствии значительного прогресса всех русских искусств, сделанного на глазах Рачинского.

(...) Он — маленький, худенький, сущий пучок нервов — вдруг начинал светлеть, одушевляться, и откуда только являлась у него, вообще плохо говорившего, восторженная речь, пробуждался художник, пробуждался в нем пламенный, присущий ему внутренний неугасимый огонь, полный веры и самых радостных ожиданий. О, как прекрасен был этот старец в эти минуты! Какой чудный, искренний, великий русский художник-народолюбец был в этом болезненном, слабосильном человеке!*

Главный пафос публикуемой статьи Рачинского — в утверждении высочайшей *художественной ценности* православного традиционного церковного искусства, ценности не относительной, а безусловной и вечной, выдерживающей сравнение с любыми ценностями западного мира и профессионального творчества. В этом смысле Рачинский до некоторой степени наследует Одоевскому и отличается от других деятелей предшествующего периода, которые более стремились к сохранению и изучению древних напевов, нежели к раскрытию их собственно художественного смысла. Пафос Рачинского близок той страстности, с которой пишет о красоте традиционного пения и о высоком мастерстве народных певцов В. Ф. Комаров в статье, помещенной в предыдущем разделе, но появившейся почти десятилетием позже «Писем о сельской школе». Рачинскому, энциклопедически образованному человеку, великому педагогу-практику, удастся выразить свою мысль с особой глубиной, силой и художественным блеском. В статье множество беглых, но безукоризненно точных, чутких, устремленных в будущее замечаний по разным темам.

Начать хотя бы с того, что в публикуемой ниже статье Рачинский, видящий в церковном пении не «мертвый капитал, завещанный нам минувшими веками», а «живой творческий процесс» (позже эту мысль будет неустанно развивать Смоленский), буквально первым говорит, что потребность в стройном, осмысленном богослужении «должна вызвать в нашем музыкаль-

* РМГ, 1902, № 31, стлб. 317—320. Полностью текст статьи публикуется в четвертом томе серии.

ном искусстве *новые направления*», — и это действительно первое употребление подобного выражения, хотя и не в терминологическом смысле. Вряд ли кто-нибудь лучше Рачинского — даже и в последующем периоде — сформулировал мысль о том, в каком соотношении должны находиться традиционная церковная культура и новое авторское творчество. Он говорит об этом в статье «Народное искусство и сельская школа» в связи с ситуацией вокруг Литургии, соч. 41 Чайковского, давая мимоходом предельно краткую, но исключительно точную характеристику этого сочинения (с внешней стороны «Литургия движется в официально признанных формах школы Бортнянского», с внутренней — «с начала до конца проникнута глубоким, искренним религиозным чувством, с некоторым преобладанием субъективно-эстетического элемента»): только *опытом «свободного обильного творчества»*, по его мнению, *«может быть определена та мера свободы в пользовании нашими древними напевами, в отступлении от них, которая совместима с истинно церковным характером нашего церковного пения»*.

Далее привлекает внимание объективный, исторический взгляд Рачинского на наследие прошлого. Полемизируя как с Одоевским и Потуловым, так и с Ларошем (хотя и не называя имен), он говорит о «преувеличенности» мнения, будто надо полностью отказаться от всего сделанного в XVIII и XIX веках: «Художественная деятельность последних двух столетий не может быть выкинута из истории нашего церковного пения». Именно так думали и все практические деятели в этой области, хотя бы тот же Смоленский (что сказалося как в его теоретических работах, так и в ориентации репертуара Синодального хора), или В. Ф. Комаров, или, например, другой автор настоящего раздела протоиерей А. Н. Иванов. Поразительно и то, что точное определение состояния, в котором находилось к этому времени осмогласие, принадлежит не-музыканту Рачинскому: «Мы давно привыкли под осьмью гласами разуместь... восемь характеристических мелодий, движущихся в гаммах *дур* и *молль*. Между тем, истинное осмогласие сохранилось у нас в унисонном пении и имеет свою, весьма элементарную, традиционную полифонию». Последнее высказывание уже подводит прямо к мыслям о народной полифонии, выраженным позже Н. И. Компанейским и практически воплощенным в творчестве авторов Нового направления. Близкие Рачинскому идеи представлены, кстати, и в публикуемом ниже «Ответе» Смоленского, который, например, рассматривает появление придворного распева не как безусловное зло, а как историческую ступень — пение «весьма простое, общедоступное» и все же основанное на древних мелодиях — и видит основания будущей «русской гармонизации» в живой певческой практике «свободного контрапунктирования».

С. В. Смоленский вряд ли нуждается в особом представлении: в двух первых томах серии опубликован целый ряд его работ и разных текстов о

нем; в четвертом томе впервые публикуются полностью Воспоминания Смоленского. Конец 1880-х — начало 1890-х годов были временем яркого расцвета его исследовательского, педагогического и организаторского таланта; из работ этого периода в раздел включена малоизвестная заметка «О русском церковном пении»: напечатанная в «Церковных ведомостях», она посвящена вопросу связи русского церковного пения с греческим и была написана как ответ на вопросы протопсалта города Смирна (Измир).

Собственно, ценность «Ответа» Смоленского состоит в том, что здесь впервые ясно изложена проблема, которая весьма занимала ученых в XIX веке, однако рассматривалась ими преимущественно отвлеченно, схоластически: проблема соотношения того певческого наследия, которое получила Русь от Византии, с последующим развитием церковного пения на русской почве и с современным греческим пением. До Смоленского этой темой особенно внимательно занимались Д. В. Разумовский и еще более Ю. К. Арнольд, причем первый из них поддерживал исследования второго и был с его выводами в принципе согласен (подробнее см. в воспоминаниях о Разумовском в первой части настоящего тома). Оба труда Арнольда — «Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентических трактатов и акустического анализа» (Вып. 1) и «Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории и акустическому анализу», как и «Церковное пение в России» Разумовского, упомянуты в «Ответе» Смоленского. Однако названные работы, с их схемами древних ладов и таблицами соотношения в них разных ступеней и интервалов, никак не могли служить ответом на главный вопрос протопсалта: почему современное русское церковное пение так непохоже на современное же греческое?

Заметка Смоленского дает хотя бы частичный ответ. Несколько удивительным может показаться только чрезмерный оптимизм публикуемого текста. Например, кому, как не Смоленскому, составителю новых программ для духовно-учебных заведений, было знать, что, вопреки его собственным словам, «все наше юношество» отнюдь не «особенно тщательно обучается древним напевам» и часто даже вовсе их не знает; что большая часть прихожан совсем не возражает против «изложения древних напевов по западноевропейской гармонии» и т. д. Вероятно, тон «Ответа» связан с тем духовным подъемом, который переживал сам Смоленский в начале 1890-х, с теми надеждами, которые пробуждало это время. Здесь есть несколько знаменательных моментов. В частности, подобно деятелям предшествующего поколения, Смоленский придает большое значение для будущего русского церковного пения появлению «нового критически проверенного издания древнерусского одноголосного пения», то есть нового издания синодальных книг на квадратной ноте, которым он занимался сначала вместе с Д. В. Разумовским, а затем, после его кончины, сам: в статье перечисляются уже выпущенные тома, а также подготовленные к печати Трезвоны и Обиход употре-

бительных роспевов. На самом деле выход этих изданий, на которые было положено столько трудов, конечно, оказался очень полезным (в наше время выпущен ряд их репринтов, в том числе за рубежом), но принципиального влияния на современное церковное пение, по-видимому, не оказал. Речь идет и об «исправлении придворного роспева» «достойными деятелями Придворной капеллы» — на это тоже возлагались большие надежды, хотя Смоленский не мог не знать, что подобные работы, проводившиеся в первые годы появления в Капелле Римского-Корсакова и Балакирева, то есть в первой половине 1880-х, в дальнейшем были прекращены и тоже не принесли сколько-нибудь радикальных результатов.

В перспективе же деятельности самого Смоленского «Ответ» протопсалту Миссаелидесу послужил некоей прелюдией к тем углубленным занятиям византийско-русскими певческими параллелями, к которым он обратился уже в 1900-х годах.

Последняя статья раздела — это пространный обзор мнений по разным насущным проблемам церковного пения, высказанных в периодической, преимущественно церковной, печати в связи с публикацией Обществом любителей церковного пения напева Московской епархии. Напечатанный в «Тульских епархиальных ведомостях» за 1884 год, обзор принадлежит деятелю из церковного мира, тульскому соборному протоиерею Александру Никаноровичу Иванову. Весь его длительный жизненный путь (родился в 1827-м, а скончался в 1916-м) был связан с Тулой, где он служил преподавателем в разных учебных заведениях, а с 1878-го по 1914-й, то есть в течение тридцати шести лет, являлся протоиереем кафедрального собора. При этом отец протоиерей много занимался общественной и литературной деятельностью, в том числе редактировал «Тульские епархиальные ведомости» и постоянно выступал на их страницах.

По-видимому, вопросы церковного пения всегда привлекали внимание А. Н. Иванова. Например, из «Тульских епархиальных ведомостей» за 1900 год мы узнаем, что в январе 1899 года в городе была создана Комиссия по церковному пению при братстве св. Иоанна Предтечи, под председательством протоиерея Н. И. Моригеровского, с участием А. Н. Иванова, преподавателей местной семинарии и регентов. Комиссия ставила задачу «упорядочить церковное пение настолько, чтобы оно во всех своих видах, начиная от простого одногласного пения псаломщика до партесного пения смешанного хора, могло содействовать развитию “общего пения”, привлечению и приучению к нему всех молящихся» (№ 18). В принятом комиссией как руководство к действию докладе председателя о. Моригеровского указывалось, что в нынешний переходный период, когда еще не везде возможно введение «общенародного пения», церковные хоры должны по возможности составлять свой репертуар из простого пения, а из «авторских» пьес исполнять

только одобренные священником данного храма. Комиссия ставила себе целью и создание сборника местных роспевов; кроме того, она собиралась разослать по всем храмам епархии «рекомендательный список партесных произведений». Вероятно, действия этой комиссии в какой-то мере отражают и взгляды самого маститого ее члена — соборного протоиерея Александра Иванова.

Что касается публикуемой статьи, то ее основной источник, кроме личного опыта автора, — «ведомости» разных епархий; непосредственные отзывы «с мест» обрисовывают яркую, колоритную, хотя и не слишком утешительную картину в данной области. А. Н. Иванов как бы до времени устранился от выражения собственных суждений, хотя в подборке его мнение проступает достаточно ясно. «В открытую» он высказывается в последнем разделе, где весьма аргументированно критикует нелогичность новой программы по церковному пению для духовных учебных заведений, составленной С. И. Миропольским (здесь мысли А. Н. Иванова совпадают с мнением об этой программе С. В. Смоленского, отраженным в его несколько более поздней публикации в «Церковных ведомостях»; см. комментарий 13 к статье А. Н. Иванова). А. Н. Иванов дает краткую, но трезвую, практическую оценку разных опытов гармонизации — Львова, Турчанинова, Бахметева, Потулова и даже Чайковского (Всенощное бдение), с выводом: «Для хорошего исполнения древних церковных мелодий еще не выработано нашими церковными композиторами и перелазгателями такой гармонизации, которая подходила бы к древнему характеру русского церковного лада и напева». И столь же трезва его оценка ситуации в духовно-певческом образовании: «У нас еще не установилось никакого определенного решения относительно того — чему собственно должно учить в духовных заведениях по части церковного пения».

Автор следит не только за церковной периодикой, но и за светской, интересуется деятельностью композиторов — например, он уже познакомился с недавно вышедшим тогда из печати Всенощным бдением Чайковского (к сожалению, о. Александр не выразил своего мнения о сочинении в целом, ограничившись лишь указанием на сходство одной из гармонизаций Чайковского с таковой же у Потулова). Подводя итоги, можно сказать, что А. Н. Иванов знает свой предмет вширь и вглубь, так сказать, повседневно-практически, и его высказывания об обучении пению в духовных учреждениях, о состоянии профессионального клироса, об образовании любительских хоров, а также о тех или иных стилях церковной композиции, о тех или иных методах гармонизации напевов — как правило, весьма метки. В целом же его обзор — это весьма убедительный «срез» актуальной проблематики в области церковного пения данной эпохи, причем, что особенно важно, «срез», представляющий не только столицу, но и провинцию (точнее, многие области России, от Украины до Урала).

Народное искусство и сельская школа

I

С некоторого времени наши газеты и журналы, по-видимому, сильно озабочены вопросом о народном искусстве, об удовлетворении эстетических потребностей полуграмотной и безграмотной массы, имеющей столь громадный численный перевес над нашим полуобразованным и образованным обществом.

В добрый час! Эти заботы своевременны. Но, к сожалению, они начинаются не с того конца. Сводятся они почти исключительно к толкам о необходимости народного театра — театра по ценам и репертуару доступного всем и каждому.

Значение театра громадно. Драматическое искусство — цвет человеческого искусства, отрешенного от целей практических. В эпохи великого творчества, в эпохи Софоклов и Шекспиров, Мольеров и Шиллеров оно составляет могучий элемент нравственного и умственного воспитания, дает обильную, здоровую пищу всенародным художественным потребностям.

Но таково ли наше время? Таково ли наше русское драматическое искусство? Увы! у нас, как и в других образованных странах мира, есть прекрасные актеры. Но не эстетических наслаждений, не высшего нравственного удовлетворения ищет толпа в современном театре, а нервных раздражений и пошлой забавы. Типические явления этого театра — Сара Бернар, два раза в день умирающая на сцене в конвульсиях, заученных в госпиталях, и грязноватая оперетка оффенбаховского стиля.

За неимением гениальных драматургов театр есть раб полуобразованной толпы. Театр, ставящий себе задачей воспроизводить великие творения всех времен и народов, обречен на денежные убытки, ибо требует первоклассных сил и привлекает лишь избранную публику. Такие театры существуют в столицах образованного мира. Таковыми должны бы быть и наши Императорские театры. Такие театры, пожалуй, можно назвать народными в том отношении, что высочайшие произведения драматического искусства при образцовом исполнении становятся доступными всем и каждому. Ничто при этом условии не может быть популярнее «Гамлета» и «Скупого», «Дон

Жуана» и «Жизни за царя». Но совершенство — дорого и редко. Такие высокохудожественные учреждения, как парижская Comédie Française и некоторые германские Hofbühnen [придворные театры], остаются без всякого непосредственного влияния на массы. Ничего подобного Россия не имеет и долго иметь не будет по крайней малочисленности нашего истинно образованного общества, и если бы имелись такие театры в Москве и Петербурге, мечтать о значении их для всего русского народа было бы просто смешно. Что же касается до того театра, который удовлетворяет эстетическим вкусам нашей столичной интеллигенции, который в форме прятных шансонеток и пошлых комических рассказов простирает свое влияние далеко за пределы правильной сцены, то да избавит Бог наш народ от всякого с ним соприкосновения!

Нет, не в сфере отрешенного искусства нужно искать удовлетворения эстетических потребностей народа, а в сфере его практических нужд, в сфере его обыденной жизни.

Русский народ — народ глубоко верующий, и первая из его практических потребностей, наряду с удовлетворением нужд телесных, есть общение с Божеством. Эта потребность, источник и условие всякого человеческого искусства, прежде всего должна быть удовлетворена и может быть удовлетворена лишь при помощи искусства. Не театр ему нужен, а церковь, достойная своего высокого назначения, и школа, раскрывающая перед ним сокровища церкви.

Глохнут и гаснут в народе народная песня, народная сказка, эти живучие отголоски иной веры, иного мирозерцания. Уже нужны чуткий слух художника, зоркий труд ученого, чтобы уловить и спасти от забвения драгоценные обломки. Среди тягостного однообразия серой, трудовой жизни, среди лжи и пошлости, веющей от полуобразованного слоя сельского населения, где просвет для души нашего крестьянина, где отзыв на те стремления, которые лежат на дне этой души, составляют существеннейшую ее суть? В церковном празднике, приносящем ему полуискаженный отголосок дивного древнего напева; в баснословном, но согретом верою рассказе темного странника; в долго откладываемом, наконец удавшемся походе в дальний монастырь, где его молитва обретает достойные ее звуки, укрепляющую ее обстановку, где он видит, увы! лишь призрак истинно христианской жизни, и еще — все чаще и чаще ныне — в долгих чтениях при свете лучины, в бесконечные зимние вечера — Священного Писания или житий святых...

И если в настоящее время, в минуту пробуждения в нашем народе сознательного христианства, соперником церкви является кабак; если пьяный разгул слишком часто заглушает в нем всякое движение духа; если в этой борьбе не произойдет скорый решительный поворот, — то вечный позор всем нам, людям досуга и достатка, мысли и знания, печатного слова и пра-

вительственной власти! Позор и проклятие нашему мертвому образованию, нашей праздной болтовне, нашей духовной пустоте и бессилию!

Совершенно правы поборники народного театра, усматривая связь между народным пьянством и отсутствием у народа духовной пищи, умственной и художественной. Но странно искать врачевание для болезней воли в пассивном восприятии возбуждающих впечатлений. Всякое действительно общедоступное зрелище, искусственно устроенное, роковым образом сводится к типу византийских ристалищ, испанского боя быков или парижского *café chantant*. (Естественный действительно народный театр может возникнуть лишь властью гения из элементов народных.) К таким возбуждениям приучать массы легко, но далеко не желательно, и противодействовать пьянству они не могут. Помочь тут может не это опасное паллиативное средство, а разве, в числе других условий, скромная, но постоянная и благоговейная *деятельность*, умственная и художественная.

Такой деятельности открывает широкий простор наша церковь для всякого человека, получившего действительно, а не мнимое элементарное образование, возможное в русской сельской школе. Эта деятельность заключается в церковном чтении и пении.

Церковное чтение есть искусство, имеющее свои предания, свои неписанные законы, искусство, требующее и природного таланта, и многолетнего упражнения, искусство, которое может быть доведено до высокой степени совершенства, самое популярное из искусств. Руководители в этом искусстве рассеяны повсюду, в лице хороших сельских священников и причетников, в лице благочестивых любителей; оно процветает в наших монастырях, в известных городах и епархиях. Образовательное влияние его громадно. Хорошее церковное чтение предполагает полное понимание читаемого, то есть с формальной стороны усвоение целой системы сложных и смелых конструкций, с внутренней — целого мира высокой поэзии и глубокого богословского мышления. Вспомним громадное содержание хотя бы одних паремий, апостолов и канонов Страстной седмицы. Обращаюсь к суду людей неверующих, но искренних, но знающих то, о чем я говорю. Тот, кто *это* понял, кто *это* прочувствовал, кто своим чтением довел до сознания безграмотных слушателей хотя бы десятую долю этого веского содержания, — можно ли отказать ему в умственном, в художественном развитии? Можно ли сомневаться в том, что ему будет, *eo ipso* [следовательно], доступно, и по содержанию, и по форме, все, что представляет прочного, истинно ценного наша светская литература?

Само собою разумеется, что такого развития не может дать наша сельская школа. Она только ведет к нему, кладет ему основу, и это — оставаясь в пределах своей элементарной программы, добросовестно исполненной. Не знаниями, по необходимости крайне скудными, которые она может сообщить, сильна наша сельская школа, но приобретаемыми в ней умениями,

дающими средства к дальнейшему, внешкольному развитию; не нашими изменчивыми взглядами на цели и объем преподавания, но ясным и твердым взглядом на эти вопросы самого народа.

Я не сочиняю, не придумываю, а говорю на основании долгих наблюдений. Нет, не к газете и театру, как во Франции, тяготеет наш грамотный народ, а к церкви и книге, и в этом залог его будущего духовного развития — здорового и прочного.

Но еще более широкий простор истинно народной художественной деятельности дает церковное пение. В нем может участвовать всякий, кто обладает хотя бы самыми ограниченными голосовыми средствами, хотя бы самую посредственную музыкальную способность. Эти задатки, столь распространенные в нашем народе, совершенно недостаточные для одиночной художественной деятельности, в хоровом пении приобретают глубокий смысл, высокую цену, дают доступ к высшим сферам человеческого искусства.

Есть ли надобность перед людьми, обладающими хоть тенью музыкального чутья, настаивать на несравненной красоте наших древних церковных напевов? Есть ли нужда читателю, хоть сколько-нибудь знакомому с нашим богослужением, напоминать о их неисчерпаемом разнообразии? Тому, кто окунулся в этот мир строгого влияния, глубокого озарения всех движений человеческого духа, тому доступны и Бах, и Палестрина, и самые светлые вдохновения Моцарта, и самые мистические дерзновения Бетховена и Глинки*.

Но считаю нелишним присовокупить следующее замечание. Наша официальная педагогика, допуская в школе церковное пение, рядом с ним ставит с особою настойчивостью пение светское, пение искаженных для школ песен народных и целой литературы, весьма низкопробной, искусственных детских песенок. Весь этот хлам, безусловно, нужно выбросить за борт. Все это дети с удовольствием споют в школе, ибо всякая правильная последовательность трезвучий имеет для них прелесть новизны. Но все это лишь портит их вкус и за пределы школы не выходит. Народная песнь, измененная в своем напеве ради чуждой ее характеру гармонизации, перестает быть народной. Песни, заученные в школе, дома не поются, — и слава Богу. Достойная четырехголосная гармонизация наших народных напевов — дело будущего. Пока плодотворно и жизненно в школе — лишь пение церковное**.

«Служенье муз не терпит суеты», — сказал поэт. Тем паче служение, принадлежащее разве той небесной музе, которую призывал Тассо:

* Мне случалось проиграть (на фортепиано) мальчикам, не знавшим иной музыки кроме церковной, целую музыкальную хрестоматию. Одобрения их удостоились только отрывки из «Дон Жуана» и из *Passionsmusik* [Страстей] Баха. Впоследствии понимание их расширилось.

** Во время похода моей школы в Нилову пустынь учеников в деревнях беспрестанно просили петь молитвы. Никто не просил их спеть песенку.

O Musa, te, che di caduchi allori
Non circondi la fronte in Elicona;
Ma su, nel ciel, fra i beati onori
Hai di stelle immortali aurea corona.

«О Муза, ты, которая тленными лаврами не осеняешь чела на Геликоне, но на небе, среди почестей блаженных, имеешь из бессмертных звезд золотую корону». А попытайтесь-ка это объяснить нашим записным педагогам!

Но и вне педагогического мира, обладающего, так сказать, официальной привилегией непонимания, многим могут показаться неуместными и странными эти толки о высших сферах искусства по поводу нашей темной мужицкой школы. Постараюсь, в мое оправдание, войти в следующей моей заметке в некоторые ближайшие подробности.

II

В оправдание того громадного художественного и образовательного значения, которое я придаю нашему церковному пению, напомним прежде всего о неисчерпаемом богатстве художественного материала, коим оно располагает.

Круг наших церковных песнопений далеко не исчерпывается теми мелодиями, которые изложены в нотных изданиях Св. Синода, теми многочисленными обработками и самостоятельными духовно-музыкальными сочинениями, которые имеются в печати. Все это составляет лишь малейшую долю нашего живого, действительного богатства. Наш богослужебный круг живет в целом ряде местных, возникших в разное время роспевов, отличающихся один от другого не только характеристическими видоизменениями общих всем основных мелодий, но обладающих каждый самостоятельными напевами для изустных церковных текстов. Характер этих напевов, как и характер нашей церковной архитектуры, представляет дивное слияние элементов, заимствованных вместе с христианством из Греции, и элементов чисто русских народных.

Ни один из этих местных роспевов не издан вполне*, ни один не переложен достойным образом на четыре голоса. Всего более в этом отношении сделано для роспева *придворного*, роспева искусственного, сводного, возникшего в императорской Певческой капелле из слияния и взаимодействия местных напевов, занесенных в Петербург из всех краев России певчими придворного хора. Гармонизация Придворной капеллы, распространяемая путем печати, имеет громадное значение как единственный сборник четырехголосных церковных песнопений, удовлетворяющий главнейшим практическим нуждам богослужения. Но этот сборник оставляет желать

* Ныне приступлено к такому изданию роспева Московской епархии¹.

многого и относительно полноты, и относительно доступности голосовым средствам скромного церковного хора. На практике он постоянно пополняется заимствованиями из местных роспевов, вставками из творений наших известных композиторов и еще чаще из безыменных творений, массами распространяющихся в рукописи из наших певческих хоров, архиерейских и монастырских. Эти творения — по большей части не что иное, как четырехголосные переложения, более или менее удачные, любимых местных напевов. Тем же путем распространяются нередко сочинения чисто искусственные, лишенные церковного характера, единственное достоинство которых — легкая исполнимость.

Итак, в области нашего церковного пения мы имеем дело не с мертвым капиталом, завещанным нам минувшими веками, а с живым творческим процессом*, постоянно поддерживаемым настоятельной практической потребностью в стройном, осмысленном, возвышающем душу богослужении.

Эта потребность, издавна сильная в центрах гражданской и церковной жизни, в городах и монастырях, ныне, с распространением грамотности, с умственным и духовным пробуждением массы, распространяется вширь и вглубь и неминуемо должна вызвать в нашем музыкальном искусстве новые направления, новую, усиленную деятельность.

Если мы постараемся определить в самых общих чертах те причины, которые за последние два века имели решающее влияние на видоизменение наших церковных напевов, то на первом месте мы, несомненно, должны упомянуть о распространении у нас музыки западной, причувившей наш слух к сложной полифонии в двух ладах (*дур и молль*), на Западе вытеснивших все прочие. Но наши церковные напевы, как и древние напевы Запада, создались не в этих ладах, а в ладах *церковных*, соответствующих осьми гласам нашего Октоиха. В то время, когда многоголосное церковное пение сделалось у нас общею потребностью, гармонизация в этих ладах на Западе уже вышла из употребления, и вместе с широким применением полифонии в наше церковное пение вторглись западные лады. Едва ли мы ошибемся, если влиянию этих ладов припишем особенности роспева киевского, всего легче поддающегося гармонизации в этих ладах. Несомненно, что им определен характер роспева придворного. То же влияние продолжает действовать на все наше церковное пение. Все, что написано нашими композиторами для церкви, написано в ладах западных. Следы полифонии в ладах церковных сохранились лишь в некоторых монастырях. Мы давно привыкли под осьмью *гласами* разуметь не восемь самостоятельных ладов, а восемь характеристических мелодий, движущихся в гаммах *дур и молль*. Между тем истинное осмогласие сохранилось у нас в унисонном пении и имеет свою, весьма элементарную, традиционную полифонию³.

* Некоторые роспевы, как успенский, симоновский, возникли в самое недавнее время².

Итак, наше церковное пение доказало свою жизненность, приспособив свои мелодии к гармоническим требованиям ладов западных и тем усвоив себе все музыкальные средства и приемы современного искусства, а между тем сохранило в неизменном виде, в живом употреблении и свои древние напевы, требующие гармонизации иной, в ладах церковных.

В такой-то гармонизации чувствуется ныне настоятельная потребность. Сознание ее необходимости давно проникло в наши музыкальные сферы. Бессмертный Глинка посвятил последние годы своей жизни изучению наших церковных напевов и церковных ладов, и лишь преждевременная смерть помешала ему совершить в нашей церковной музыке благотворный поворот, равносильный тому, который совершил он в нашей музыке светской. Сохранились интересные его попытки на этом поприще*. После него покойный Потулов издал обиходную литургию в четырехголосной гармонизации строго церковной. Эта добросовестная работа не имела успеха, потому что ее автор, более теоретик, чем художник, не обладал тою силою дарования, которая прокладывает дорогу новым направлениям в искусстве. В настоящее время внимание к этому делу вновь возбуждено в среде самых талантливых наших композиторов, и ближайшее будущее принесет нам на этом поприще новые плодотворные труды⁵.

Читатели извинят это длинное отступление. Оно было необходимо, чтобы напомнить им весь объем музыкальных сокровищ, коими обладает наша церковь, все громадное развивающее значение, которое принадлежит нашему церковному пению и в настоящем, и в будущем, всю жизненность этого искусства, единственного у нас, носителем которого является весь народ, от великого художника, витающего в высших сферах человеческого творчества, до дряхлого дьячка, свято хранящего напевы, унаследованные от отцов и дедов, до полуграмотного школьника, впервые с радостным благоговением познающего дивную силу, даруемую его слабому голосу сочетанием с другими голосами в хвале Всевышнего Бога.

Считаю необходимым присовокупить еще следующее замечание. По мнению многих авторитетных художников и знатоков церковного пения употребление в нем западных ладов есть отступление от истинного характера православного песнопения и должно быть безусловно заменено гармонизациею в ладах церковных. Позволю себе думать, что это требование преувеличено, что художественная деятельность последних двух столетий не может быть выкинута из истории нашего церковного пения, что рядом с искажениями, которые надлежит устранить, она внесла в его область действительное обогащение. Лучшие сочинения и переложения Бортнянского и его школы (в особенности Турчанинова) не могут быть исключены из сокро-

* В книге Разумовского о церковном пении упоминается «литургия» Глинки. Почему она не издана?⁴

вищницы наших церковных песнопений*. Лады западные из нее не исчезнут. Следует только заключить их употребление в должные границы, восстановить в ее правах гармонизацию в ладах церковных, естественная область которых несравненно обширнее, чем область ладов западных. Определить, разграничить эти области — дело художественного чутья, будущей деятельности гениальных композиторов — еще более, чем дело музыкальной теории. И не на основании теоретических соображений позволяю я себе выразить это мнение, а на основании практических наблюдений.

Гармонизация в ладах церковных проще, беднее гармонизации в общеупотребительных западных ладах. Но древняя итальянская церковная музыка (эпоха Палестрины) доказала, какие богатства заключаются в этой относительной бедности, в этой величавой простоте. Нет сомнения, что гармоническая разработка наших древних церковных напевов поведет к умножению этого богатства. Особенно уместна, даже необходима строго церковная гармонизация для всех кратких, часто повторяющихся молитвословий и для напевов великопостных. Она должна получить самое широкое применение в переложениях, назначенных для скромных сельских хоров, ибо церковный напев, гармонизованный в церковных ладах, и удобопонятнее, и легче исполним, и запечатлевается в памяти слушателей в своем чистом, первоначальном виде.

Ограничиваюсь этими беглыми намеками на теоретическую сторону дела. Они были необходимы, чтобы указать на обширность музыкальной области, раскрываемой перед нами нашим церковным пением. В следующей заметке перейду к стороне практической, к тем условиям, при которых правильное церковное пение может сделаться общим достоянием наших приходских церквей, и городских и сельских.

III

Условия подъема нашего церковного пения, широкого его распространения в формах высоких и чистых коренятся в двух сферах, до сих пор имевших весьма мало соприкосновения: в сфере нашего высшего музыкального творчества и в сфере нашей скромной сельской школы.

Русская музыкальная школа обладает несомненною жизненностью. Ее оригинальность, ее творческая энергия признаны музыкальными авторитетами всего мира. Ее самобытная сила заявила себя во всех музыкальных формах, освященных веками, во всех музыкальных направлениях, возник-

* Попытаюсь пояснить мою мысль сравнением. Наше церковное зодчество XVII века, столь обильно принявшее в себя элементы западные, может ли считаться мертвою ветвью нашего народного искусства? Вспомним церкви в Филях и московские церкви Успения на Покровке и Воскресения в Кадашах, Крутицкие архиерейские палаты и т. п. Вычеркнем ли мы из истории нашей архитектуры эти западные гармонизации русских мотивов?

ших в новейшее время. Одна лишь задача оставлена этою школою без должного внимания, — а эта задача есть коренная и историческая, кровная задача русской музыки. Она не дала нам полного круга художественных, истинно церковных песнопений.

Пора подумать о пополнении этого пробела. Верю, что он будет пополнен, несмотря на все внешние препятствия. Но и об этих препятствиях, непонятных, обидных, недостойных, стоит сказать несколько слов.

Года четыре тому назад самый талантливый из русских композиторов, г-н Чайковский, издал четырехголосную Литургию своего сочинения. И что же? Это радостное событие вызвало целый ряд непостижимых оскорбительных скандалов. Партитура г-на Чайковского была запрещена, конфискована. Исполнение ее в церквях не было допущено.

Для того чтобы удовлетворить естественному желанию публики ознакомиться с новым творением любимого композитора, нужно было прибегнуть к концертному исполнению литургии *в полном составе*, исполнению, которое произвело на людей благочестивых самое тягостное впечатление. Действительно, это вышло похоже на обедню, прерываемую вызовами и рукоплесканиями.

И чем же заслужила эта несчастная Литургия такого усиленного гонения? С внешней стороны, она движется в официально признанных формах школы Бортнянского при употреблении, в некоторых подробностях, церковных ладов. С внутренней — она с начала до конца проникнута глубоким, искренним религиозным чувством, с некоторым преобладанием субъективно-эстетического элемента. Затем она отличается обычными достоинствами творений г-на Чайковского: обилием самобытных мелодий, мастерским голосоведением, полным отсутствием всяких низменных эффектов. Вся Литургия рассчитана на исполнение полным, первоклассным хором.

В чем же заключалась бы опасность, если б Литургия г-на Чайковского была предоставлена самой себе? Она была бы исполнена несколько раз в столичных церквях. Некоторые лучшие ее номера продолжали бы исполняться в них от времени до времени. При этом наглядно обнаружались бы и все ее достоинства, и все ее недостатки, к коим никто не может быть чувствительнее, чем высокоталантливая, чуткая натура самого автора, и этот опыт благотворно отразился бы на последующей его творческой деятельности.

Г-н Чайковский обладает слишком прочно установившимся музыкальным авторитетом, слишком сильно бьет в нем творческая струя, чтобы могли остановить его подобные случайные невзгоды*. Но каково должно быть впечатление, производимое ими на таланты начинающие, ищущие пути? Не

* О том свидетельствует еще не изданная его Всенощная, в которой, по журнальным отзывам, уже замечается поворот к традиционному характеру церковного пения⁶.

равняются ли для них подобные прецеденты — *запрещению* свободного творчества в области церковного пения?

А в этой области нам и нужно свободное обильное творчество, под руководством корифеев искусства, под незаметным контролем практического опыта. Только этим опытом может быть определена та мера свободы в пользовании нашими древними напевами, в отступлении от них, которая совместима с истинно церковным характером нашего духовного пения. Опасаться при этом вторжения в нашу церковную практику творений недостойных, характера низкого и грубого, решительно нет поводов. Наше духовенство, постоянные посетители наших церквей — не театральная публика. Трудно себе представить, чтобы музыкальное сочинение, могущее произвести соблазн, было допущено настоятелем церкви до исполнения во время богослужения, невозможно предположить, чтобы такое исполнение было повторено. Что касается до вещей просто слабых и пошловатых, к сожалению, и ныне беспрестанно исполняемых нашими певческими хорами, городскими и фабричными, пробавляющимися преимущественно рукописными творениями безыменных авторов, то против их распространения существует одно только средство: дельная и строгая гармонизация всего нашего богослужебного круга во всех главных наших местных роспевах. По слухам, к этому громадному, основному труду уже приступили ныне некоторые из лучших представителей нашего музыкального искусства⁷. Да благословит Бог их начинания, коим суждено составить эпоху в истории нашего духовного пения!..

Но повторяю: кроме этого нам нужно широкое развитие свободного творчества в области церковной музыки. Лишь свободное возвращение наших первоклассных композиторов к духу наших древних церковных песнопений может вдохнуть жизнь в наше духовное искусство, — и это возвращение совершится неминуемо, как только они станут лицом к лицу не с кружками столичных дилетантов, а с массой верующих, в творениях, предназначенных для повсеместного распространения...

Остается мне сказать несколько слов об условиях этого повсеместного распространения правильного нотного многоголосного пения. Орудием этого распространения может служить только и уже начинает служить — сельская школа. Везде, где учитель мало-мальски знаком с практикою хорошего пения, при церквях составляются небольшие хоры из мальчиков и юношей, учащихся и учащих. Результаты, достигаемые при этом, поистине замечательны, если принять в расчет те малые средства, то краткое время, которым располагает наша сельская школа. Успех дела обуславливается тут, с одной стороны, музыкальной даровитостью наших крестьянских ребят, с другой, общим сочувствием, возбуждаемым их пением в церкви. Пение — единственная отрасль обучения, в которой успехи могут быть оценены непосредственно даже безграмотными родителями учащихся, возбуждает живой интерес в сельских жителях всех сословий. Учитель, способный устроить

в церкви приличное пение, пользуется громадным преимуществом перед своими собратьями, и на его долю достаются лучшие учительские места.

Но таких учителей пока слишком мало. Пение преподается в наших учительских семинариях, и при них составляются хорошие певческие хоры. Но при краткости и многопредметности учебного курса в этих заведениях, лишь самые талантливые из их воспитанников успевают приобрести способность самостоятельно править хором. Преподается оно и в духовных семинариях. Но молодые люди, оканчивающие курс в этих заведениях, занимают учительские места лишь на краткие сроки, как бы мимоходом, в ожидании посвящения, и поэтому не имеют ни времени, ни охоты к устройству певческих хоров. Остальные сельские учителя лишь по счастливой случайности могут приобрести знания и навыки, необходимые для управления хором.

В высшей степени желательно распространить и усилить у нас средства музыкального образования, и в частности образования церковно-музыкального. Для этого прежде всего должно быть усилено и возвышено преподавание пения в наших духовных училищах и семинариях. Естественный руководитель пения в церкви есть священник, естественный регент на церковном клире — псаломщик. Но последнего редко удается привлечь даже к участию в школьном хоре за непривычкую его к нотному пению, за полным равнодушием к его изяществу, коему он предпочитает краткость службы*. Между тем псаломщик-регент мог бы значительно улучшить и материальное, и общественное свое положение. Его труды принесли бы ему и денежное вознаграждение от прихода и сельского начальства, и обеспечили бы за ним сочувствие местного общества.

Но независимо от того, нужны средства музыкального образования, доступные самим учителям. Нам нужен в каждой губернии специальный рассадник регентов при духовной семинарии или при архиерейском хоре, еще лучше — при каком-либо значительном монастыре, твердо хранящем предание пения истинно церковного. Нам нужен в каждом уезде опытный регент, получающий жалование от земства, который бы летом обучал местных сельских учителей, а зимою объезжал бы сельские школы, направляя практическую деятельность своих учеников.

Начальный импульс и постоянное руководство всему делу, конечно, могла бы дать наша несравненная Придворная капелла.

Не могу не заметить при этом, что широкое распространение нотного пения должно отразиться самым благотворным образом на деятельности наших композиторов. Оно привлечет их внимание к задачам общецерков-

* Смертельный удар обиходному пению в сельских церквях нанесло сокращение причтов, убив традиционное двухголосное пение, возложив на единственного причетника бремя неудобноносимое. Ныне приличное богослужение в селах возможно лишь при помощи школы⁸.

ным, истинно народным, приучит их иметь в виду не виртуозов наших столичных хоров, а исполнителей более скромных, не прихотливую публику, посещающую концерты музыкальных обществ, но массу верующих, которой желательно предлагать

Nur ewige und ernste Dinge...

[Лишь вечное и серьезное...]

Вот наступила осень. Быстро убывают размеры трудового дня. Приходит к концу ранняя молотба обильной благовременной жатвы. Еще неделя, и закипит жизнью затихшая на лето школа. Начнутся длинные вечерние спевки и проба новичков, и толки о предстоящих праздничных службах, и вечерние посещения прежних дорогих учеников, приходящих заучить свою партию, отдохнуть в свете и тепле за чтением доброй книги, заменить при ребятах поющих учителей.

Благословенна наша суровая северная зима, полагающая неумолимые пределы физическому труду селянина, повелительно призывающая нас к деятельности духа. Благословенны и долгая осенняя распутица, и бесконечные зимние ночи, и скромная сельская церковь, собирающая под сень свою детей и юношей напоминанием о том, что не о хлебе едином жив будет человек!

25 сентября 1881 года

Комментарии

Статья первоначально опубликована в газете «Русь», 1881, №№ 40—42; затем вошла в многократно переиздававшийся сборник статей Рачинского «Сельская школа» (первое издание — М., 1891).

1. Имеются в виду издания Общества любителей церковного пения (см. в предыдущем разделе).

2. Успенский роспев, то есть роспев московского кремлевского Большого Успенского собора (изданный ОЛЦП в 1882 году — см. в соответствующем разделе), представляет собой вариант знаменного роспева, в то время как симоновский роспев, то есть роспев московского Симонова монастыря, во-первых, представляет собой не столько роспев, сколько манеру многоголосного исполнения песнопений (хотя существуют и отдельные песнопения по напеву Симонова монастыря, в частности знаменитая Херувимская), а во-вторых, действительно относится к более поздней эпохе.

3. Параллельные к этому пронизательному замечанию высказывания см., например, в публикуемых в данном томе статьях В. Ф. Комарова и Н. И. Компанейского.

4. М. И. Глинка не создал литургического цикла; единственное его песнопение, относящееся к данной службе — Херувимская песнь. Рачинский заимствует сведения о литургии Глинки из работы Д. В. Разумовского «Церковное пение в России» (вып. 2. М., 1868, с. 241). Надо полагать, что Разумовский мог получить подобные

сведения от В. Ф. Одоевского, который, в свою очередь, мог видеть какие-то несохранившиеся эскизы Глинки. Кроме того, «обедня» на два или на три голоса «не для хора, а для причета» (то есть причта) упоминается в ряде писем Глинки последнего года его жизни (см., например, письмо к Н. В. Кукольнику из Берлина от 23 июня 1856 года или письмо к В. П. Энгельгардту от 29 июня того же года (*Глинка М. И. Письма*. Л., 1953, с. 593, 596—597)).

5. Речь идет о работе Балакирева и Римского-Корсакова над гармонизацией Обихода. Еще в 1881 году Балакирев вступил по этому вопросу в непосредственное общение с К. П. Победоносцевым, новоназначенным тогда обер-прокурором Св. Синода, и немедленно привлек к данному проекту Римского-Корсакова и Лядова. Первый этап непосредственной работы над Всенощной относится к лету 1883 года, а вышла эта единственная выполненная часть Обихода только в ноябре 1888 года. Очевидно, Рачинский получил сведения о привлечении к этому труду композиторов Новой русской школы непосредственно от Победоносцева.

6. Всенощное бдение (Опыт гармонизации богослужебных песнопений), соч. 52 было написано Чайковским в течение мая-июня 1881 года, впервые исполнено 27 июня 1882 года. Журнальные отзывы на произведение к моменту написания статьи Рачинского (сентябрь 1881 года) еще не могли появиться, и надо думать, что он использует сведения, полученные либо от автора Всенощной, либо от других осведомленных лиц.

7. Не совсем понятно, о чем идет речь. Местными роспевами в это время предполагало заниматься ОЛЦП, однако, кроме издания московского роспева в нескольких частях, вышедшего в течение ряда лет, ничего другого Общество не выпустило.

8. Подробно последствия предпринятого во второй половине 1860-х сокращения причта для обиходного пения рассматриваются в следующей далее статье А. Н. Иванова.

С. В. Смоленский

О русском церковном пении

**В ответ г-ну Миссаелидесу,
протопсалту церкви святой Фотинии в Смирне***

Вопросы о русском церковном пении, разрешения которых просит о. протопсалт, в сущности основаны на недоразумении. Г-н Миссаелидес, известный как ученый человек почтенных лет, занимающийся музыкально-археологическими исследованиями греческого православного пения, вероятно, слышал наше хоровое пение в городских и посольских церквях и был поражен его совершенною несродностью с греческим пением. Две особенности нашего пения: отсутствие тех своеобразных черт, которыми должно бы, по мнению о. Миссаелидеса, отличаться пение истинно русское как

* Вот перевод официальной бумаги от митрополита города Смирна с вопросами Миссаелидеса:

«Г-н Миссаель Миссаелидес, головщик (протопсалт) церкви святой Фотинии в городе Смирна, занимаясь давно и усердно изучением церковной музыки, осмеливается предложить нижеследующие вопросы и просить почтительнейше их разрешения:

Откуда наши братья русские получили их церковную музыку, ныне исполняемую, — от византийцев или от западных европейцев? Если от европейцев, то почему же говорят, что она от византийцев? Если, наоборот, от византийцев, то почему же русские поют ее в европейской гармонии, а не одногласно, как в нашей музыке, которая также от византийцев? Если церковная музыка, которую русские получили от византийцев, была одногласна, то когда они отрешились от монофонии и приняли европейскую гармонию? Если церковная музыка, ныне исполняемая русскими, есть та самая, как у византийцев, то, следовательно, верно, что византийская музыка была гармоническая и что мы, восточные православные, утратили нашу музыку и остались при азиатском одногласии? Если церковная музыка византийцев была гармоническою, то, следовательно, византийцы пели так в восьми церковных ладах, то есть в дорийском, гиподорийском, лидийском, гиполидийском и проч. Почему же русские не поют ныне в этих восьми церковных ладах? Если русские в самом деле приняли музыку византийцев, почему же не приняты музыкальные их оттенки (характер исполнения)? Если же последнее было принято, то когда и почему русские удалились от того?

Точное решение вышеуказанных вопросов и предложений, конечно, уяснит сущность церковной музыки Востока. Мы просим обсудить вышеуказанные вопросы и сообщить нам о том мнение».

древнеправославное, и его западноевропейский стиль, который существенно отличается от унисонного пения греков, удержавших у себя употребление древних ладов, конечно, еще более утвердили о. протопсалта в мысли о забвении нами древнеправославного пения. Поэтому г-н Миссаелидес, спрашивая об основаниях нашей церковной музыки («*actuellement chantée par les Russes*», «*actuellement en usage*»), предлагает ряд взаимно исключающих вопросов, как бы обличающих нас в утрате древнего одноголосного церковного пения в церковных ладах и в усвоении западноевропейской (то есть ближе: католической) гармонии. Действительно, нам было бы невозможно сказать что-либо в свое оправдание, если бы хоровое пение, указываемое г-ном Миссаелидесом, считалось у нас единственно употребительным, древним и истинно православно-русским. Недоразумение это, однако, разрешается весьма легко и просто тем, что ниже мы можем: 1) констатировать факт существования у нас («*actuellement en usage*») древнецерковного одноголосного пения и нашего к нему достоюлжного почтения и 2) указать истинное значение нашего гармонического пения. После объяснения некоторых своеобразных частных последнего явления нашей церковной жизни само собою получится общий и полный ответ на вопросы о. Миссаелидеса.

Нам известно достопочтенное имя о. Миссаелидеса и общее направление его ученых трудов в области православного церковного пения. Поэтому мы, придавая данному случаю особенную научную важность, отвечаем подробнее и многостороннее.

Православное греческое пение, сколько нам известно, не испытало в своем развитии столько посторонних и временных влияний, как то случилось с пением русским. У нас еще с древних времен было равноправно пение на славянском и греческом языках. В половине XIV века наше церковное пение было приведено в порядок установлением правил певческого письма также не без греческого влияния. В половине XVI века объем церковных песнопений чрезвычайно увеличился канонизацией русских святых и сочинением новых им служб. В половине XVII века, вследствие значительной разности между древнейшими формами языка и говором русских этого времени, было сделано общее исправление текстов певческих книг. Это исправление текстов, бывших так называемыми «раздельноречными», полногласными (что понятно всякому русскому певцу), совпало по времени вместе с исправлением всех богослужебных книг при патриархе Никоне и повело за собою усовершенствование нашей своеобразной крюковой певческой нотации, практикуемой до сих пор, — введение наряду с нею пятилинейной нотации и общий отлично выдержанный пересмотр всех книг. В это же время было допущено в самой широкой степени употребление при нашем богослужении православных напевов сербских, болгарских и греческих при изложении их под славянскими текстами. Наконец, усилившееся западное музыкальное влияние ввело в XVIII веке сначала гармоническое изложение

всех упомянутых роспевов, а затем породило целую литературу совершенно чуждого нам западно-церковного стиля.

В виде реакции такому направлению, имевшему, впрочем, силу только в больших городах, началось в конце XVIII века восстановление древнего пения в его чистом, первоначальном виде с помощью печатания Св. Синодом нотных одногласных книг, обучения по ним в школах и обязательного пения в церквах. Обаятельная, чисто русская красота этих напевов убила иностранное музыкальное вторжение в наше церковно-богослужбное пение и дала повод к сочинению новой, второй гармонизации древних напевов, сделанной, однако же, под влиянием той же западноевропейской гармонии. К этому же времени относится начало так называемого придворного пения, столь утвердившегося в хоровой практике наших городских церквей. Но и это направление как основанное на чуждой нам почве отживает ныне последние дни. Незыблемо остается только то одногласное древнее пение, которое до сих пор хранится в монастырях и церквах, не имеющих певческих хоров, у старообрядцев, единоверцев и у всего нашего юношества, особенно тщательно обучаемого древним напевам по изданиям Св. Синода. Общий смысл всех попыток гармонизации наших древних роспевов заключается именно в том, что мы дорожим этими древними напевами, любим их, не можем принять их в изложении по западноевропейской гармонии, не увлекаемся сочинениями, чуждыми нам по духу, и продолжаем стремиться к развитию своего пения на родных нам его началах. Поэтому мы можем несомненно утверждать, что западноевропейская гармония не принята в нашем богослужении окончательно и ее господство в наших городских церквах есть не более как временное явление. Таким образом, все моменты истории русского церковного пения единогласно свидетельствуют о самом тщательном старании сохранить родную свою и единоверную древность, о желании пользоваться ею во всей полноте и о стремлении развить ее богатства с помощью средств науки и музыкального искусства нашего времени. Это прогрессирующее движение русского церковного пения представляется нам особенно дорогим и важным потому, что оно развивается органически, свободно, идя за веком и постоянно черпая свою силу из самого чистого источника, из критически исследованных и изданных издревле употребительных у нас напевов и из стремления более украсить благолепие богослужения.

Такое живое и искреннее движение представляется особенно сильным в последние годы, после появления капитальных научных трудов о нашем пении и нового критически проверенного издания древнерусского одногласного церковного пения. Эти пособия обратили внимание талантливейших музыкантов, и мы ждем их трудов на благо церкви.

Греческое пение известно нам в России по тем немногим образцам, которые можно наблюдать в греческих церквах нашей страны, затем по греческим певчим книгам и немногим научным теоретическим трактатам. Будучи малокомпетентными судьями в области истории греческого церковного пе-

ния, мы не можем судить, в какой мере моменты развития нашего пения будут сочувственны греческим вкусам и традициям; мы не можем также судить о том, как понравится грекам то, что считается у нас вполне дозволительным, естественным в своей последовательности по времени и росту музыкальных идей.

Состав русского церковного пения представляет три рода изложений:

1) пение древнейшее русское, так называемый *знаменный* распев, которым изложено все богослужбное пение, в двух видах: протяжном и скором, или так называемыми *большим* и *малым* знаменными распевами. Пение это, полученное еще в X веке, вполне сохранно до сих пор в своей сущности: оно одногласно, положено в ладах, соответствующих греческим гласам, имеет свою древнюю крюковую нотацию и уже более ста лет печатается пятилинейными нотами на один голос. Как отдельный вариант малого знаменного распева существует так называемый *киевский* распев;

2) пение православное иноземное: распевы сербские, болгарские и греческие, сполна допущенные в XVII веке к употреблению в одногласном же изложении в славянском переводе текстов;

3) пение хоровое различных авторов-сочинителей, прежде гармонизовавших знаменные, греческие, сербские и болгарские мелодии, а потом начавших самостоятельно сочинять музыку на богослужбные тексты.

Рассмотрение оснований нашего древнего пения может служить ответом на главный вопрос, обуславливающий собою все остальные: откуда мы получили свое церковное пение? Здесь следует, несомненно, склониться в значительной степени в сторону византийцев, более всего в теоретическом и менее всего в мелодическом отношениях.

Мы получили от греков через посредство южных славян готовые к употреблению богослужбные книги, тексты которых расположены сходно с греческими слово в слово. В наших книгах до сих пор с безусловной точностью сохранены все указания и заглавия, имеющие руководительное значение для церковного певца и уставщика. Таковы, например, все формы и названия песнопений, все указания гласов, на которые распеваются различные песнопения. Затем особенно важно, что все так называемые «подобны», то есть песнопения, взятые за образец по устройству текста и напева для исполнения по ним массы других песнопений, изложенных стихами с определенным размером, с определенным числом строк, с присущим потому типичным напевом, большею частью сходны с греческими даже по числу слогов в каждом стихе. Таковы же все указания стихир, распеваемых «самогласно», все указания оттенков исполнения: «косно», «велегласно», «со сладкопением» и т. д. Не надобно доказывать, в какой мере такие обязательные данные влияли на удержание первоначально усвоенных напевов и способствовали утверждению их оснований. Затем мы имеем несомненные доказательства того, что с первых времен христианства в России наше пение было утверждено на теоретических и письменных началах греческого пения. Русские церковные

гласы, то есть гаммы, в которых исполняются до сих пор древние одногласные напевы, представляют ныне, в порядке своих интервалов, чрезвычайно близкую систему с ладами греческими. Русские певцы усвоили себе, например, особые припевы, характеризующие гармонию гаммы каждого гласа, подобно греческим: ананес, неанес, нана, ана, анеанес и т. п. Самое употребительнейшее стихотворение, по отдельным стихам которого запеваются стихиры, сохранилось с древних времен вполне одинаково в нашем и греческом тексте¹. Затем во всей системе наших знамен, в их начертаниях и особенно в названиях многих из них, несомненно самое коренное и очевидное родство. Все эти данные, точно установленные научными исследованиями, указывают, что теоретические основания греческого пения и певческого письма были приняты нами и утвердились в России. Мы не можем сказать чего-либо положительного о таком же усвоении древнейших греческих мелодий, так как наши древние напевы несут во многом характер самостоятельного, чисто русского, или славянского, голосоведения, но не можем не указать, что несомненная в течение последних двух с половиной веков популярность греческих роспевов в практике нашей Церкви очевидно доказывает не порванную еще до сих пор внутреннюю, душевную связь русских и греческих церковных певцов.

Для большей неопровержимости того, что основания нашего церковного пения свято сохранены у нас, мы проанализировали наиболее краткие и типичные песнопения на восемь гласов у разных православных народов. Такое сравнительное исследование произведено в напевах «Свят Господь Бог наш», «Господи, воззвах к Тебе, услыши мя», «Бог Господь и явися нам». Мы взяли мелодии большого и малого знаменного роспевов, затем роспевов киевского, греческого, сербского, болгарского, румынского, грузинского и даже (в 1-м гласе) армянского и убедились, что русские восемь гласов представляют совершенно правильную тоническую систему, достаточно сходную с системами других православных.

Все вышеизложенное не относится, однако, до сравнения мелодического содержания наших древнецерковных напевов с греческими. Русские древнейшие рукописи, начиная с XII века, заключают в себе несомненное свидетельство того, что наши напевы сохранились до сих пор неизменно в главнейших своих мелодических основаниях и нотации. Самые тщательные исследования и сравнения мелодий одних и тех же песнопений по рукописям и печатным изданиям разных веков, от XII до XIX столетий, свидетельствуют о постоянном и постепенном развитии художественных частности напевов и о развитии потому их письменного изложения. Такое развитие и усовершенствование вызывалось жизненным значением тех напевов, усердием и гением русских певцов и потому могло быть только вполне русским, народным, православным и вполне соответствующим русскому слуху и религиозному чувству. Замечательнее всего то, что это прогрессивное развитие отнюдь не касается хотя какого-

либо изменения системы гамм-гласов, но относится только к художественной обработке наших древнецерковных напевов, их выдержанности и установлении общей, совершенно точной их системы.

Следовательно, мы можем утверждать, что мы действительно получили чрез византийцев теоретические основания нашего церковного пения и сохранили их в точности до сих пор; может быть, мы получили и значительное число напевов, но развили их сами и усовершенствовали мелодическое содержание этого пения и его письменное изложение вполне независимо от византийцев, только своими силами.

Те, которые интересуются нашим древнецерковным одногласным пением, найдут его в следующих официальных нотных изданиях Св. Синода: Сокращенный Обиход; Учебный Обиход; Церковный Обиход; Октоих; Праздники; Ирмологий; Триоди постная и цветная. К этим изданиям в непродолжительном времени присоединятся: Малые праздники, так называемые Трезвоны; Обиход нотного пения употребительных церковных роспевов.

Из других главнейших изданий, разъясняющих теорию знаменного письма, историю русского церковного пения и теорию восьми гласов, можно указать: 1) «Круг древнего знаменного пения» (по крюкам) в шести частях, изданный Обществом любителей древней письменности; 2) «Церковное пение в России», сочинение профессора Д. В. Разумовского; 3) «Азбука знаменного пения Александра Мезенца», издание Ст. Смоленского; 4) «Теория древнерусского церковного пения на основании автентических трактатов и акустического анализа», сочинение профессора Ю. К. Арнольда; 5) его же «Гармонизация древнерусского церковного пения по эллино-византийской теории и акустическому анализу»². Этих изданий будет вполне достаточно, чтобы ознакомиться с предметом.

Обращаясь к хоровому русскому пению, давшему повод г-ну Миссаелидесу возбудить его вопросы, мы считаем необходимым в дополнение к вышесказанному дать краткие объяснения о происхождении и развитии ныне практикуемого (*actuellement en usage*) хорового пения, чтобы осветить этими данными логичность нынешних попыток гармонизации древних роспевов. Первая эпоха хорового церковного пения, состоявшая в гармонизации древних мелодий, началась в России с конца XVII столетия. Это пение не утвердилось в нашей церкви и не приобрело общего сочувствия мирян единственно потому, что гармонизация напевов была подражательною и соответствовала господствовавшему тогда среди русской интеллигенции музыкальным вкусам, подчинявшимся требованиям Запада. Десятки томов партитур того времени, чрезвычайно интересных ныне для музыканта-историка, свидетельствуют о массе работы, сделанной с большим усердием и талантом, но в направлении, напоминавшем во многом католическую музыку. Именно по этой причине первая гармонизация не имела всеобщего в народе успеха.

Единственное следствие этой эпохи — сознание русскими недостатка своего музыкального образования и обращение их к помощи более ученых музыкантов из иностранцев.

Вторая эпоха — господство в столицах и больших городах самостоятельных композиций приезжих иностранцев и их учеников из русских — имела следствием чрезвычайное развитие в России виртуозного хорового пения. Партитуры этого времени свидетельствуют, по совершенно понятным основаниям, о полном игнорировании древних роспевов и культивировании музыкальных произведений западного стиля, написанных на богослужебные тексты, особенно же на тексты литургии. В противодействие такому направлению, бывшему, впрочем, господствующим только в больших городах, было восстановлено в практике и впервые напечатано Св. Синодом древне-церковное одноголосное пение. Начавшееся с 1772 года печатание певческих книг продолжается до сих пор с постоянным расширением изданий, так как материалов, заключающихся во множестве экземпляров драгоценных рукописей, слишком много и хватит еще на многие томы. Следствием начала таких изданий были большие работы Бортнянского, Турчанинова и особенно Львова по гармонизации древних роспевов и установление существующего до сих пор так называемого придворного роспева. Наибольшая часть этих работ, произведенных на основаниях науки западноевропейской гармонии, в настоящее время совершенно вышла из употребления и совсем забыта, так что остались в употреблении только те немногие переложения, которые носят на себе печать истинного вдохновения, таланта, глубокого знания и разумного, благоприличного для богослужения пользования голосовыми средствами. Причина неудачи этих работ опять кроется в несочувствии нашем к западноевропейской гармонии и в неприложимости ее в деле гармонизации наших древнерусских церковных напевов.

Значительные разночтения в частности напевов, особенно же киевского и малого знаменного как наиболее употребительных, без сомнения, произошли от огромного протяжения нашей родины и от происходящих потому разностей климата и состава населения. Стремление привести эти напевы в порядок и изложить в правильной гармонии, хотя бы и западного склада, привело к утверждению в России так называемого придворного роспева, в сущности своей гармонии не русского, но весьма простого, общедоступного, имеющего в своем данном голосе (*cantus firmus*) правильно записанную древнюю мелодию. Эти достоинства и некоторая настойчивость при введении придворного роспева в практику Церкви обеспечили его временное господство, простирающееся пока и до сего времени. Но и этот роспев исправляется ныне достойными деятелями Придворной капеллы и совершенствуется в тех частях, на которых влияние западной гармонии признается все более неуместным. Несомненно, что о. Миссаелидес слышал именно ста-

рый образец этого пения, а не одноголосное, слышал пение хоровое, однообразное и менее всего протяжное.

Однако, несмотря на удобства, достоинства и привычку, несмотря на очевидное в последние десятилетия повсеместное распространение придворного распева и постоянное исполнение лучших произведений Бортнянского, Львова и Турчанинова, наше стремление к изучению древних напевов и к гармонизации их в древнецерковных ладах возродилось в последнее время с новой силой. Основанием этого движения должно считать большее знакомство интеллигентных музыкантов с древними напевами и желание добиться, наконец, путем опыта и научных исследований, открытия законов чисто русских музыкальных форм в области древнецерковных ладов. Множество работ, выходящих из рук самых компетентных людей, свидетельствует о настойчивости и необходимости этих разысканий и опытов. Имея возможность утверждать, что наши древнецерковные напевы в своих основаниях одинаковы с византийскими и истинно православны сами по себе, мы чувствуем потребность в их гармонизации, которая должна быть строго церковною и вместе истинно русской. Основания этой гармонизации могут быть найдены в том свободном контрапунктировании, которое столь обычно у всех истинно русских и опытных церковных певцов и которое весьма знакомо, например, грекам, болгарам, румынам, хотя и в своеобразной для них форме, при пении под руководством звука «исон», когда певцы, увлекаясь данным напевом, опираясь на «исон» и свободно контрапунктируя, создают гармонию исполняемого напева. Нельзя не сознаться, что истинно русская гармонизация наших напевов есть, несомненно, еще дело будущего, но дело это непосредственно рождается из существа напевов и ощущаемой потребности. Мы пошли в этом направлении далее греков, но не думаю, чтобы можно было заподозрить искренность и православие такого задушевнейшего нашего стремления³.

Поэтому вполне ясно, что в ответ на вопросы достопочтенного протопсалта о. Миссаеля Миссаелидеса мы можем сказать:

1) русское церковное пение в теоретическом своем основании и в соблюдении церковного устава вполне сохранило все полученное от византийцев, а в мелодическом и письменном содержании развилось самостоятельно и дополнилось службами русским святыням;

2) в состав русского церковного пения братски и с любовью приняты напевы греческие, сербские и болгарские;

3) гармония западноевропейская не может считаться принятою и усвоенною нами — по несродству оснований этой гармонии с нашею, еще не вполне открытою и научно установленною, и, наконец,

4) практикуемое ныне хоровое гармоническое пение в виде придворного распева и нескольких любимейших композиций Бортнянского, Львова и Турчанинова объясняется прежде всего художественными достоинствами

их, привычкою к ним и невозможностью пока заменить их другими, лучшими переложениями древних напевов и композициями русского склада.

Комментарии

Печатается по изд.: Церковные ведомости, 1893, № 9, с. 353—359.

«Ответ» С. В. Смоленского был, кроме журнальной публикации, напечатан отдельным оттиском вместе с ответом Ю. К. Арнольда, написанным по-французски: *Joinij d'Arnold. Réponse au R[évérénd] P[ater] Missael Missaelides.*

В ответе Арнольда проводятся, с помощью обычных для этого автора многочисленных ссылок на античные и средневековые теоретические трактаты, две мысли: во-первых, утверждение многоголосия как формы более высокой, чем монодия (с исоном), сохранившаяся в греческой церкви; во-вторых, утверждение, что русское церковное пение в гораздо большей степени наследует византийскому, нежели современное греческое пение, подвергшееся сильным восточным влияниям. В сущности, Арнольд не отвечает Миссаелидесу, а подвергает сомнению самую правомочность его вопросов.

1. Имеются в виду запевы на восемь гласов, сопровождающиеся текстами, не имеющими ничего общего с богослужебными, но переведенными с греческих запевов. В совокупности восемь строк образуют хорошо запоминающееся связное «стихотворение», бытующее в разных редакциях вплоть до старообрядческих рукописей XX века, типа: «1-й глас: Пошел чернец из монастыря. 2-й глас: Встретил его второй чернец» и т. д.

2. Смоленский называет следующие труды: крюковой «Круг древнего церковного знаменного пения» в шести частях с предисловием *Д. В. Разумовского*. СПб., 1884—1885; *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России, вып. 1—3. М., 1867—1869; Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца. Издал с объяснениями и примечаниями *Ст. Смоленский*. Казань, 1888; *Арнольд Ю. К.* Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентических трактатов и акустического анализа, вып. 1. М., 1880; *Арнольд Ю. К.* Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории и акустическому анализу. М., 1886.

3. Взгляды Смоленского на проблему гармонизации традиционных роспевов ярко выражены им, например, в письме к С. А. Рачинскому от 12 октября 1883 года:

Наше древнее пение, преимущественно же знаменный роспев, есть действительно «несравненная красота», «неисчерпаемое разнообразие» — «мир строгого величия, глубокого озарения всех движений человеческого духа» (цитаты из публикуемой статьи Рачинского. — *Сост.*). Смею прибавить к Вашим искренним и вдохновенным словам: духа русского, святого и дорогого для нас, забытого ныне в этих песнопениях, родных нам. Наша обязанность — восстановить это пение по мере сил во всей его красоте, всеми средствами искусства нашего времени. Восстановление это есть дело весьма сложное и, во всяком случае, весьма трудное. Я думаю, что оно требует появления трудов какого-либо весьма сильного

таланта с самой серьезной эрудицией. Пока еще такого таланта нет, — наша наука блуждает в потемках и не нашла истинную дорогу. <...>

Прежде всего мне представляется неясным: следует ли или не следует гармонизовать на четыре голоса древнее пение.

Народное творчество, создавшее дивные мелодии церковного пения и светских песен, — воздержалось от их гармонизации и сохраняет их в редакции одноголосного распева. Много раз случалось мне вслушиваться в исполнение крестьянами своих песен и в пение раскольников. Места напевов, не подлежащие многоголосию, поются всегда унисоном, затем разложение напева то на два, то на три голоса повторяется с поразительной правильностью во всех сходных между собою голосовых ходах разных песен, но ни разу не удалось мне заметить четырехголосие — точно оно противно русскому уху! <...>

Манера исполнения гласов у раскольников вполне воспроизводит все приемы русской песни: то же пение то одно-, то двух- или трехголосное и, сколько мог заметить до сих пор, никогда не четырехголосное; чисто русская широкая волна, упоительная — не деланная, а задушевная. Почему народ, создавший чудные мелодии, не поет их гармонически? Почему не следует принять только указанную им меру гармонизации и воздержаться от изложения этой поэзии непременно в четырехголосной «западной» форме? <...>

Во всех этих трудах (существующих гармонизациях. — *Сост.*) нет жизни, стихийности древнего пения, которые так сильно чувствуются в знаменном и других распевах; нет русского духа, родственных нам музыкальных оборотов, а есть только как бы решение по правилам. Такие попытки слишком мало говорят душе и, конечно, не могут быть приняты.

Мысль о возможности украсить наше древнее пение настолько же хорошою гармониею, насколько хороши сами напевы, всегда казалась мне делом трудно осуществимым в наше время, даже едва ли возможным. Я полагаю, что церковные лады, столь очаровательные в западной музыке и удивляющие нас, воспитанных в правилах нынешней гармонии, своею якобы оригинальностью, — не годны для нас в той форме теории и практики, в какой мы знаем их на Западе. Русского духа там, конечно, искать нечего, а следует предположить своеобразное пользование этими ладами, сообразное с основными законами русской мелодики и ритмики. Варианты, помещенные в «Сборнике [народных песен]» Мельгунова, как кажется, весьма верный шаг к изучению в этом направлении. Не аналогичны ли с ними «лица» и «фиты»?

С другой стороны — неужели гармонизация церковных ладов на Западе исчерпана? Неужели нет возможности ввести в них все богатство ныне употребляемого голосоведения и диссонирующих аккордов? Ведь некоторые предположения у Турчанинова вполне могут доказать эту совместимость; написал же Бетховен (ор. 132) «Благодарственную песнь», а Глинка достаточное количество образцов в церковных ладах (в своих операх) — и сам того не подозревая? Если отбросить свободу действий и средства современного искусства, — то что другое может явиться, как не переложение вроде Потулова или Арнольда? (ОР РНБ, ф. 631, Письма к С. А. Рачинскому, 1883, сентябрь-декабрь, л. 90—95).

[Протоиерей А. Н. Иванов]

Попытки к восстановлению древнецерковного пения

С недавнего времени в разных епархиальных ведомостях слышались толки о мерах к улучшению церковного пения. Толки эти усилились особенно с того времени, как в 1881 году появилась в свет 1-я часть Круга церковных песнопений обычного напева Московской епархии. Издание это до сих пор идет довольно успешно: в 1882 году издана 2-я, а в 1883 и 3-я часть Круга. Некоторые духовные журналы и епархиальные ведомости в своих рецензиях по поводу этого издания приветствовали его почти безусловными похвалами. Круг как будто раскрыл всем глаза, что наше церковное пение в настоящее время везде почти пришло в крайний упадок, и если где стараются поднять его, то не столько поднимают, сколько вытесняют его, заменяя простое пение партесным. Круг принял на себя решение нелегкой задачи — предохранить церковное пение от совершенного упадка, записать и таким образом сохранить от забвения по крайней мере те «обычные напевы», которые еще можно слышать в простом клиросном пении старых дьячков Московской епархии. Между тем в последнее время нарождается еще новая, не менее важная задача — обучение церковному пению в начальных и в особенности церковно-приходских школах. Откуда взять учителей для обучения церковному пению в школах, по каким учебникам, по какой программе, даже по каким нотам, круглым, квадратным или по цифрам, какому пению, одnogолосному или гармонизованному, следует учить в начальных школах? Вот новые вопросы, которые требуют теперь неотложного решения. Имея в виду по возможности содействовать этому решению, мы в настоящей статье попытаемся: 1) собрать мнения, уже высказанные компетентными людьми за последнее время о церковном пении, и 2) высказать наш собственный взгляд на тот же предмет.

Большинство высказанных мнений о церковном пении приурочено было к Кругу церковных песнопений в виде рецензий этого издания. Но прежде всего приведем взгляд на цель этого издания самих издателей Круга, во главе которых в самом начале стал преосвященный Амвросий, бывший викарий московский. Вот что пишет он в циркулярном письме своем к некоторым преосвященным по поводу выхода в свет 1-й части Круга.

Богослужбное пение в православных церквях нашего отечества в последнее столетие в практическом употреблении весьма значительно изменилось сравнительно с древними рукописными и печатными руководствами и, от недостатка нотных записей и особенно от певцов неумелых, а иногда и имеющих притязания на улучшение этого пения сообразно с новыми музыкальными вкусами, заметно подвергается дальнейшим изменениям и даже искажениям. Настоит нужда охранить существующее в употреблении пение сколько возможно от дальнейших изменений, и особенно от искажений, и для сего, *при невозможности возврата к старинным Обиходам (?)*, вновь записать его с живого голоса на ноты для руководства церковным певцам и духовному юношеству. Труд этот приняло на себя Общество любителей церковного пения (в Москве). Оно предположило издать Круг церковных песнопений обычного, сохраняющегося путем устного предания, напева Московской епархии, на первое время в пяти частях. В 1-й заключаются песнопения всенощного бдения; во 2-й — ирмосы господских и богородичных праздников с тропарями как сих праздников, так и другими наиболее употребительными; в 3-й — литургии; в 4-й — песнопения Великого поста; в 5-й — песнопения, употребляемые при особых богослужениях, как то: при освящении воды, молебных пениях, погребении усопших и т. п.

Библиографические заметки, появившиеся в некоторых епархиальных ведомостях вскоре после выхода 1-го тома Круга, восторженно приветствуют это издание, находя в нем лучшее, какое только желательно, удовлетворение самой насущной в настоящее время потребности относительно церковного пения. Приведем извлечения из двух таких заметок. Вот что пишет священник Гр. Лисовский в «Полтавских епархиальных ведомостях» (1881, № 24).

От души приветствуем благое начинание московского Общества любителей церковного пения. Издание его как нельзя более отвечает современным потребностям церковно-богослужбной практики и, хотя отчасти, может пополнить тот пробел, который так давно и ясно сознается всяким, кто не безучастно относится к благолепию церковного богослужения вообще и церковного пения в частности. В нашей вокально-музыкальной церковной литературе не так много печатных изданий по части простого пения, чтобы можно было пройти молчанием всякую новую попытку, новый труд в этом роде. [Произведения наших ученых композиторов Бортнянского, Турчанинова, Львова, Рожнова, издания Придворной певческой капеллы насколько недоступны по дороговизне, настолько же и затруднительны для выполнения изложенных песнопений.] Чтобы пользоваться ими, нужны правильно организованные хоры певчих с регентами, нужны достаточные голосовые средства, необходима известная степень музыкальной подготовленности исполнителей и прочее, словом, нужно то, что доступно по средствам только богатейшим городским церквям, но ничуть не сельским. Для простого пения у нас существует в настоящее время одна и единственная книга церковных песнопений: Сокращенный Обиход нотного пения. Но и она мало употребляется в богослужбной практике, как потому, что в ней изложены только главнейшие песнопения церковных богослужений, так и потому еще, что многие из них положены на ноты по древнему, так называемому знаменному роспеву, в настоящее время

мало употребительному и нелегкому для выполнения. Нам известна еще одна нотная книга, по своему характеру близкая к Обиходу, это — «Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения Православной Российской церкви», составленное Н. Потуловым. Оно рекомендовано Учебным комитетом при Св. Синоде в качестве учебника при обучении церковному пению в духовных училищах. Не обладая никакими выдающимися достоинствами учебника, «Руководство» Потулова тем менее пригодно для употребления в церковно-богослужебной практике. Сборник песнопений, составляющий прикладную часть «Руководства», включает в себе только образцы древних и ныне существующих в Русской церкви роспевов, как то: знаменного — большого и малого, киевского, греческого, болгарского и так называемого обычного; но не представляет полного собрания песнопений ни на одну из церковных служб.

Ввиду вышеизложенного нами, издание Круга церковных песнопений представляет явление не только в высшей степени отрадное, но и давно желанное. Рассматриваемая нами 1-я часть Круга включает в себе полный состав песнопений, употребляемых на всенощном бдении. Начиная с предначинательного псалма и первого антифона, в ней изложены: напевы на «Господи воззвах» восьми гласов с первыми стихирами и догматиками, «Свете тихий», прокимны дневные, «Богородице Дево, радуйся», «Буди имя Господне», «Бог Господь» и тропари воскресны на восемь гласов, «Хвалите имя Господне», тропари воскресны непорочны, антифоны 4-го гласа, прокимны утренние воскресны на восемь гласов и прочие до канона. Далее: ирмосы воскресны на восемь гласов, песнь Богородице, «Свят Господь Бог наш» на восемь гласов, «Преблагословенна еси» на восемь гласов, Славословие великое, тропари воскресны отпустительны, отпуст и «Взбранной воеводе». В конце книги изложены величания на праздники господские, богородичные и святые, а также величания общие. Все песнопения положены в Круге для одного голоса и написаны в альтовом ключе церковной квадратной нотой. Это обстоятельство в практическом отношении имеет весьма важное значение, потому что разучивание песнопений не представляет ни малейшего затруднения. С другой стороны, песнопения в Круге изложены по так называемому обычному роспеву, только догматики на восемь гласов — знаменного роспева, что еще более облегчает труд певца. Здесь вы слышите давно знакомые нам, общепотребительные, называемые у нас — старинные напевы, которые так легко и живо воспроизводятся в памяти при напоминании даже одного-двух давно слышанных звуков, но в то же время видите, что они облечены в стройную форму музыкального искусства и очищены от тех наслоений времени, которые измышлены практикой певцов-самоучек. Сравнивая обычный напев церковных песнопений Московской епархии с таковым же напевом, существующим в нашей Полтавской епархии, мы нашли отличия между ними в весьма немногих случаях, а именно в напевах: предначинательного псалма, первого антифона, 2-го гласа на «Господи воззвах», 2-го и 7-го гласов на «Бог Господь». При этом нужно заметить, что московский роспев предначинательного псалма отличается необыкновенной музыкальностью с соблюдением строго церковного характера музыки.

Вообще, изданная московским Обществом любителей церковного пения книга может быть с пользою употребляема как в духовных семинариях и

училищах при обучении церковному пению, особенно когда дело касается простых напевов, так и в особенности может быть рекомендуема для сельских церквей. Ни для кого не составляет тайны то печальное явление нашего времени, что знатоков простого церковного пения остается у нас все меньше и меньше. Старые дьячки хотя и чужды были книжной мудрости, но взамен того обладали безукоризненным знанием церковного устава и простых церковных напевов. Теперь ряды этих певцов-самоучек постепенно редуют, места их заступают новые, молодые представители дьяческого звания, в которых в большинстве случаев не заметно ни готовых знаний по своей профессии, ни стремления к приобретению их. Нам неоднократно приходилось слышать жалобы сельских священников на *произвольное самогласие* в церковном пении нынешних профессиональных церковных певцов. Вместо древнего *сладкозвучного осьмигласия* теперь поневоле приходится довольствоваться постоянным *одногласием*: ирмосы всех глав обыкновенно поются на 4-й глас, в прокимнах также не допускается большого разнообразия, в напевах на «Господи воззвах» и «Бог Господь» ограничиваются двумя-тремя гласами, смотря по разумению. Сведущие в церковном пении прихожане, где таковые бывают, только головами покачивают от удивления, не постигая действительной причины произвольного отступления от указаний церковного устава и освященных обычаем напевов. Столь заметный упадок простого церковного пения, разумеется, не может быть признан повсеместным, но и единственных случаев в таком великом деле достаточно, чтобы серьезно подумать о своевременном принятии мер к исправлению недостатка. Со своей стороны мы полагаем, что изданная московским Обществом любителей церковного пения книга может принести великую услугу тем, кто имеет надобность и пожелал бы поучиться церковному пению обычного распева.

Приведем еще одну заметку специалиста по поводу выхода 1-й части Круга церковных песнопений, напечатанную [за подписью «Любитель (И. М-ч)»] в «Киевских епархиальных ведомостях» (1882, № 2).

Нельзя не выразить глубочайшей признательности московскому Обществу любителей церковного пения за издание вышепоименованной книги. Существующее в Москве Общество, имеющее своей задачей содействовать главным образом преуспеянию древнего пения в России и возможному охранению его чистоты от привнесений и наплыва в Православную церковь разных напевов и позднейших и нецерковных, это Общество есть в своем роде первое в России. Деятельность этого Общества, как бы ни была она бедна на первых порах, всегда будет возбуждать сочувствие всех любителей древнего церковного пения. Пред нами лежит изданная в исходящем году книга «Круг церковных песнопений, часть 1-я — Всенощное бдение». Эта книга представляет собою пересмотренное и во многом дополненное издание к существующему Сокращенному Обиходу нотного пения, употребляемому прежде в духовных училищах в качестве учебной книги и составляющему необходимую принадлежность каждого клироса. Мы неточно выразились, сказав «пересмотренное издание». Изменения и некоторые отступления, допущенные в Круге церковных песнопений сравнительно с Сокращенным Обиходом, суть не что иное, как точное воспроизведение обычного напева Московской епархии, какое и значитя в

заголовке книги. Таким образом, издатели Круга имели свою целию не изменение древних напевов, а собственно уложение на квадратные ноты напевов, существующих ныне повсеместно в Православной Греко-русской церкви, центром которой служит Московская епархия. Большинство песнопений из всенощного бдения сохранилось неизменно сравнительно с песнопениями древними, содержащимися в известном нам Сокращенном Обиходе. Некоторые же песнопения, обычные теперь при богослужении, представляют незначительные варьации, таких меньшинство. Примером незначительных отступлений от текста Сокращенного Обихода могут служить догматики 4-го, 5-го и 8-го гласов. Догматик 2-го гласа «Прейде сень законная» для большей легкости при исполнении понижен на кварту. Догматики 6-го и 7-го гласов в напеве обычном упрощены, то есть основной мотив все тот же, что и в Сокращенном Обиходе; упрощенностью же мы называем отсутствие на последнем слоге какого-либо слова проходящих нот (мелодии). Таким образом, мелодия остается неизменяемой, даже число тактов то же самое, а между тем при исполнении голосу певца естественнее с окончанием слова (а иногда с окончанием мысли) оканчивать и модуляцию. Из других песнопений Круга имеют особенную важность для любителей и исполнителей напевы на «Бог Господь». На 2-й глас «Бог Господь» представлено два роспева; из них второй не везде поемый и не всем известный. Напевы 3-го, 4-го, 5-го и 6-го гласов в Круге приближаются к повсеместному роспеву, так называемому партесному, исполняемому церковными хорами. А иные из напевов, например 7-й и 8-й гласы на «Бог Господь», представляют собою одну басовую тонику. В последнем случае Круг следует практике. На практике же при исполнении церковных богослужений господствует напев скорый, беглый и речитативный, во многом отличный от напевов протяжных, строгих, торжественных, замечательных по своей богатой и неисчерпаемой мелодии, сохраняющихся только в Обиходах; в этом отношении древние нотные Обиходы всегда имели и будут иметь большую важность и ценность. Из остальных песнопений, предложенных в Круге, обращают на себя внимание любителя «Хвалите имя Господне», приближающееся к киевскому лаврскому роспеву, и ирмосы воскресные, верные, впрочем, букве древнего Обихода. И притом ирмосы воскресные на восемь гласов в Круге напечатаны со всеми песнями, тогда как в Сокращенном Обиходе предложено на каждый глас по одной песни (1-я песнь обыкновенно). Вообще, эта книга с пользою может быть приобретаема для употребления во все церкви, и любители церковных песнопений найдут для себя в ней много ценного. Таковы, например, прокимны утренние, положенные на гласы, или же, например, стих «Свят Господь Бог наш», тоже положенный на гласы, чего теперь трудно слышать (разве в монастырях), или же, например, положенный на гласы богородичен «Препоблагословенна еси Богородице Дево». Относительно исполнения последней песни со своей стороны заметим, что не знаем, как в средней России, а на юге и юго-западе России всегда практикуется один и тот же напев на 2-й глас.

В заключение нельзя не пожалеть, отчего Общество любителей, принимая на себя, так сказать, труд переиздания древнего Обихода применительно к напевам обычным в наше время, не внесло в свой круг некоторых песен церковных на *иные роспевы*, тоже обычные, но никогда еще не положенные

на квадратные ноты. Укажу на Великое славословие. Кроме роспева беглого, скорого и речитативного, предложенного в Круге, повсеместно существует славословие роспева так называемого киевского, величавого, торжественного и в высшей степени умильного. Такими роспевами следовало подорожить; не мешало бы их уложить на ноты, и таким образом можно было бы соблюсти их целостность и чистоту от возможного искажения и оснащения их разными руладами иногда нецерковного свойства. По нашему разумению это было бы полезнее, чем напечатание таких песнопений, которые не представляют никакой трудности по своему напеву и совершенно излишни для исполнителей, как, например, тропари воскресные «Благословен еси Господи», всегда поемые на 5-й глас «Господи воззвах», или же песнь Богородицы «Величит душа Господа» с речитативными припевами «Честнейшую херувим», повторяющимися шесть раз на один лад. Положение на квадратные ноты таких песнопений и печатание их не имеют за собой основания. Тем не менее для любителей церковного пения первый труд московского Общества представляет отрадное явление, свидетельствующее об искреннем желании поставить древнее церковное искусство на соответственной ему высоте. Теперь остается пожелать скорейшего выхода в свет второй части.

Довольно общим мотивом статей, напечатанных в разных «Епархиальных ведомостях» по поводу московского издания Круга, являются жалобы на повсеместный упадок церковного пения. Предлагаются и разные меры к его восстановлению. В «Оренбургских епархиальных ведомостях» (1882, № 2) свящ. Гр. Евладов [из села Становое] вот что пишет по этому предмету.

...Пение в сельских церквях очень неудовлетворительно и с каждым годом делается все хуже и хуже. Большинство псаломщиков обиходного пения не знают, поют же по наслышке — кому как вздумается.

Стоит подумать о причине такого грустного явления. По моему мнению, как оно ни странно покажется на первый раз, главными виновниками упадка пения в сельских церквях были и есть — архиерейские и семинарские хоры, которые, как известно, не очень жалуют обиходного, то есть истинно церковного, чисто православного пения, и не только не жалуют, но относятся к нему с полнейшим пренебрежением и даже презрением. Певчие, составлявшие эти хоры, делаясь впоследствии священниками и псаломщиками, в большинстве сохраняли воспитанные помянутыми хорами чувства в отношении обиходного пения и со своей стороны нимало не старались поддерживать последнее, напротив, всячески отстраняли его и изгоняли из употребления. Не без вины в сем случае и сама постановка обучения обиходному пению в духовных училищах, где обиходное пение преподавалось только в классах и отнюдь не удостоивалось чести употребления за богослужением в церквях училищ и семинарий, вследствие чего обиходное пение получало в глазах воспитанников печать непрактичности и неприложимости в жизни, каковую носят на себе другие предметы учебного курса, вроде латыни, и как «учебный предмет» вслед за окончанием курса обиходное пение сдавалось, наряду с прочими, в архив забвения... Было, наконец, время общего увлечения пением архиерейских и семинарских хоров, и каждый из окончивших курс молодых людей, в особенности

если они мало-мальски знали партесное пение, являлись в села с неизбежною мечтою — устроить хор на манер архиерейского или семинарского. Жизнь, конечно, разочаровала подобных новаторов; замышляемых хоров они не устроили по разным причинам, а обиходное пение позабыли, то есть кончилось тем, что от одного берега отстали, а к другому не пристали. [Оттого-то теперь сплошь да рядом случается слышать престранные курьезы, для коих само собой не следовало бы и места иметь в храмах Божиих, например, унисонное исполнение Херувимской Бортнянского, «Верую» Березовского и проч.]

Значение церковно-обиходного пения в Православной церкви громадно, а между тем это значение как бы игнорируется всеми, как сельскими пастырями, так и духовными властями. Вот хотя бы, например, единоверческое богослужение: оно резко отличается от православного только главным образом своим напевом, который, как известно, совершенно почти тождествен с нашим церковно-обиходным напевом, и таким образом, если бы восстановить употребление этого напева в православных храмах, само собой уничтожилось бы и резкое различие между православием и единоверием. А теперь, молясь на словах о соединении всех, на самом же деле мы все более и более уклоняемся от этого соединения с единоверием и решительно отталкиваем от церкви раскольников усвоением все более и более искажаемых церковных напевов, образовавшихся под влиянием итальянщины, напевов, наконец, кощунственно взятых с народных плясовых песен и выдаваемых господами львовыми за древние церковные напевы, каков, например, напев ирмоса 1-го гласа, взятый с известной «барыни»...¹ Масса раскольников — темная масса, не способная оценить, как должно, всякие красноречивые разъяснения, внушения и обличения православного пастыря, но чрезвычайно чуткая к старине церковного пения, ясно говорящей простому сердцу за святость и неповрежденность древнеправославной веры; думается, что именно благодаря своему пению раскол не только не уничтожается, но растет и множится.

Православному пастырю из собственной практики должно быть известно о том могучем влиянии, какое производится чисто церковным пением на душу каждого молящегося человека. Это влияние ярче отражается на лицах, чуждающихся Православной церкви и храма. Мне, со своей стороны, не раз приводилось наблюдать впечатление, вызванное церковным пением. В У-ске, по случаю пребывания в православном соборе Табынской иконы Божией Матери, однажды за всенощным бдением певчими были пропеты ирмосы «Христос раждается» — переложения (с Обихода) о Турчанинова (? — *вопрос А. Н. Иванова*)². Впечатление, произведенное этим пением, было поистине замечательно: «Наше пение, наше пение!» — говорили единоверцы с восторгом. Вывод из подобных восклицаний ясный: если пение «наше», то и храм, где оно поется, не чужой, стало быть; а это и очень важно! Другой случай был несколько ранее в Б-м заводе: в Вербное воскресенье мы с дьячком, вооружившись Обиходом, принялись распевать ирмосы «Явишася источницы бездны», — вдруг два или три старика выдвинулись из толпы и стали весьма искусно подпевать нам своими старческими голосами... Этот случай ясно говорит о том, что в прежнее время церковно-обиходный напев был совершенно народным напевом, что так пели не одни дьячки, а все предстоявшие в храме, как это и теперь

имеет место в единоверческих храмах и чего душевно желалось бы для храмов православных. Но — увы! — с тех пор, как мастера и подмастерья придворного напева принялись мановением своих десниц подтягивать в ранжир религиозное чувство, выражаемое песнопениями, — народ умолк, перестал петь, перестал и учиться пению церковному, — и видимая связь пасомых с пастырями порвалась, стусевалась... Грустно!

Восстановить церковно-обиходный напев необходимо. Но для этого мало приказать — купить новую нотную книгу: старых нотных книг, лежащих спокойно и без употребления, найдется немало в каждой церкви; мало, говорю, приказать — надо научить петь, потому что петь по нотам псаломщики вовсе не умеют; наконец, мало и научить — надо заставить полюбить церковно-обиходное пение, оно вполне стоит искренней горячей любви, но этого-то чувства к нему и не видится ни с которой стороны, как же все это сделать? Придерживаясь известного гомеопатического правила «*similia similibus curantur*» [«лечить подобное подобным»], я думаю, что если епархиальными городами испорчено пение в сельских церквях, то эти же города и должны постараться о восстановлении этого пения на подобающую высоту. А как это сделать, будет видно из нижеследующего. Кажется, излишне распространяться о том значении, которое естественно имеет епархиальный город епархии: сюда прибывают по делам духовные лица, служащие в епархии, отсюда же получают епархией все священники, диаконы и псаломщики, здесь же берутся образцы для богослужения, пения и т. д. — следовательно, источником всего доброго и худого в епархии служит все тот же епархиальный город. Поэтому в епархиальном городе и следует заложить основание того здания, которое и называемо восстановлением церковно-обиходного пения. Восстановление это должно последовать не вдруг и не скоро, не в силу одного начальственного распоряжения, а постепенно; притом, принимая во внимание столетние труды по части извращения вкуса в церковном пении, — надо быть в готовности к ясному и тайному противодействию со стороны ярых приверженцев партесного пения с разными «варияциями». Но с другой стороны, слабость не должна иметь места. Итак, к делу! Прежде всего следует, по моему мнению, устроить образцовый хор из всех наличных псаломщиков Оренбурга. Руководителем этого хора не может быть никто другой, кроме регента архиерейского хора, ему и книги в руки! Хор должен делать сколько возможно частые спевки — не менее двух раз в неделю, и притом каждый певец обязан на дому у себя приготовить по Обиходу данные песнопения, чтобы на общих спевках мог петь вполне самостоятельно, а не тянулся бы только за другими; весьма полезным было бы требование готовить песнопения настолько отчетливо и твердо, чтобы певцы, исключая своего главаря, пели наизусть без книги. Приготовленный таким образом хор становится на правом или левом клиросе той из оренбургских церквей, где круглый год отправляются всенощные бдения на праздничные дни; что касается пения литургий, смотря по удобству, можно петь или ранние в праздники, или в будни в которой-нибудь церкви Оренбурга. Впечатление, имеющее произойти от пения подобного хора, для многих будет совершенною неожиданностью. (...) Далее, в хор необходимо привлекать тех псаломщиков, которые бываю́т в епархиальном городе по своим делам — за стихарем или за диаконским саном. Проживает в городе каждый из них не менее месяца,

и притом, большую часть дня бывая свободным, от скуки легко может впасть в искушение — благо и надзора за ним почти нет, да и соблазнов в городе много. Самое полезное, прекрасное и благотворное было бы для него дело — пройти круг обиходного пения под руководством опытных городских певцов, послушать пения этих певцов, изведать на самом деле впечатление, производимое обиходным пением, и можно быть уверенному, что он — сельский псаломщик — и в деревне никогда не забудет минут истинного умиления, доставленных ему прекрасным пением образцового псаломщического хора, будет по мере сил стараться и чрез обучение прихожан своих (для чего в сем случае не требуется особых способностей) доставить себе и молящимся возможность постоянного наслаждения пением истинно-церковным, чисто православным, умирительным в полном смысле этого слова. О привлечении любителей из городских прихожан в псаломщический хор излишне говорить: польза этого слишком очевидна. Такие же хоры для исполнения обиходного пения должно образовать из воспитанников духовных училищ [Оренбургского и Челябинского]; пение партесное следует вовсе изъять из употребления в богослужении в училищных церквях, предоставив его в исключительное пользование архиерейскому хору. Если не встретится препятствий со стороны училищных начальств, то для помощи псаломщикам городских церквей хорошо было бы посылать человек по десяти учеников в праздники петь на клиросе; кроме собственно практики для воспитанников самое пение много выиграло бы, благодаря присутствию чистых детских голосов, что придало бы ему еще больше задушевности, сердечности и теплоты.

Жалобы на упадок церковного пения слышатся отовсюду. Так, например, в «Тамбовских епархиальных ведомостях» (1884, № 5) вот что пишет учитель церковного пения И. Любомудров.

Вскоре по окончании Отечественной войны в 1812 году последовало преобразование всех учебных заведений. Во всех духовных академиях и семинариях строго наблюдалось, чтобы все воспитанники умели исправно читать по славянским книгам и петь при службе Божией. Нынешний устав семинарий и духовных училищ тоже требует, чтобы воспитанники во время каникул становились на клирос, читали и пели. К сожалению, большинство воспитанников этого не исполняют. Вместо того чтобы читать и петь на клиросе, они прячутся по алтарям. «Не наше-де дело, пусть поют дьячки; мы люди образованные, нам стыдно быть на клиросе». В продолжение всего училищного курса воспитанники духовно-учебных заведений в первой половине настоящего столетия неоднократно подвергались строгому испытанию в знании церковного пения и по окончании курса получали аттестаты, свидетельствующие об успехах их в этом предмете. При определении на должность каждый также подвергался испытанию в знании церковного пения, и только оказавшему это знание пред епархиальным преосвященным и местным экзаменатором выдавалась ставленная грамота. Таким образом уставом духовных училищ и епархиальными распоряжениями знание церковного пения было ограждено ото всех случайностей, небрежения и лености. Такой порядок и продолжался до последнего преобразования училищ и семинарий. С этого времени познания воспитанников в церковном пении с каждым годом становятся слабее³.

Дети смотрят на пение как на предмет лишней и не имеющей в сравнении с другими предметами никакого значения, тогда как пение церковное составляет важнейшую часть богослужения, а потому если богослужение нужно, то и пение необходимо. Но воспитанники семинарии, на которых лежит священная обязанность по занятии ими должностей псаломщиков и наставников распространять церковное пение повсеместно, вместо того чтобы изучать богослужебное пение специально, забывают и то, что учили в училище. Вследствие такого упадка церковного пения и чтения по-славянски, обер-прокурор Св. Синода циркулярным предложением от декабря 1883 года предписал, чтобы в духовно-учебных заведениях было обращено особое внимание на разумное чтение славянских книг и на общее пение во храме⁴. К стыду духовных воспитанников во многих селах теперь поют и читают крестьяне. Многие из крестьян знают священные песнопения гораздо лучше духовных воспитанников, пренебрегающих прямою своею обязанностию. На эту любовь крестьян к пению и чтению обращено в настоящее время внимание пастырей церкви (преосвященных и священников), которые стараются приучить своих пасомых петь некоторые молитвы и песнопения всею церковью. Недостатки и небрежное отношение к церковному пению происходят главным образом от неправильного воспитания, неправильного развития душевных сил и от неправильного взгляда родителей на пение. Заботясь о развитии ребенка, родители стараются как можно скорее развить его ум и способность научными познаниями и не обращают внимания на развитие сердца.

Все, кто только писал о состоянии церковного пения у нас, единогласно свидетельствуют о его крайнем упадке. Упадок этот выразился, во-первых, в том, что в церквях не только сельских, но и городских нет уже тех дьячков-«твердачей», которые так хорошо, твердо знали все церковные напевы Обихода и даже Ирмолога (об Октоихе не упоминаем, потому что он уже давно почти совсем заброшен за исключением разве догматиков, которые, впрочем, можно найти и в Сокращенном Обиходе, и утренних антифонов, изредка кое-где исполнявшихся); в церквях водворился так называемый «обычный напев», смесь и искажение разных напевов. О знаменном, болгарском, греческом и киевском напеве в их чистом виде не может быть и речи. Перемешивают гласы, поют все на один какой-либо излюбленный глас, например, на 4-й, или же в каждом гласе поют все — и тропари на «Бог Господь», и ирмосы — мотивом стихир на «Господи воззвах». Прекрасные мелодии догматиков давно уже всеми забыты и заменены более простым напевом стихир на «Господи воззвах» (Обиход Бахметева узаконил это искажение церковного знаменного напева догматиков). Обиход церковный нотного пения (полный), прекраснейший сборник самых разнообразных мелодий, назначенных для употребления в церкви и некогда (давно, конечно) употреблявшихся, сделался редкостью, да и то в церковных библиотеках, а не на клиросе. Еще можно встретить кое-где Сокращенный Обиход, благодаря тому обстоятельству, что он еще не изгнан из числа учебных книг духовного училища и нынешние дьячки и псаломщики когда-то (в детстве) по нему

распевали. Но пение по этому Обиходу редко исполняется, разве когда-нибудь иному певцу вздумается пропеть догматик вместо причастного или постом пропоет «На реках», «Се Жених», «Чертог», «Да молчит» и тому подобное. Столь редкое и притом немногими употребление даже Сокращенного Обихода обусловило то явление, что большинство священно-церковно-служителей совершенно забыли самую церковную ноту; даже те, которые выучились читать итальянскую (круглую) ноту, очень часто едва могут разбирать или даже и вовсе не разбирают церковную (квадратную) ноту.

Во-вторых, упадок церковного пения усматривают еще и в том, что так называемое итальянское пение вытесняет собою русское церковное. Вкус певцов, а отчасти и их слушателей, все больше и больше привыкает к пряностям «итальянской» музыки и отвыкает от скромных церковных напевов, перестает находить в них высокое религиозное наслаждение. Все, для кого дорого церковное пение как великая религиозно воспитывающая сила, как один из символов нашего древнерусского православия, как дорогая сокровищница, почти нетронутый, по крайней мере, далеко не исчерпанный запас истинно священных и к молитве располагающих мелодий, все теперь озабочены мыслью о мерах к восстановлению так явно упадающего церковного пения. Какие же придумываются меры? Замечательно, что предположенное и уже наполовину исполненное издание Круга церковных песнопений является одною из главных мер. Потом указывают на преподавание пения в народных школах, в духовных училищах, в семинарии, наконец — на разработку древних церковных мелодий посредством гармонизации, наиболее подходящей к их характеру. Мы намерены сделать еще несколько выписок по всем этим предметам. Обращаемся еще раз к Кругу. Мы уже привели несколько рецензий на это издание. Но нельзя пропустить без внимания рецензию «Московских церковных ведомостей» (1881, № 36), которая, по всей вероятности, дала тон всем остальным рецензиям.

Церковное пение у нас, — пишет [анонимный] рецензент «Московских церковных ведомостей», — имеет свою печальную историю и к настоящему времени находится в особенно незавидном положении. Было время, когда духовенство могло насчитать в своих рядах достаточное число певцов, искусных в исполнении божественных песнопений, когда и среди самых причетников было немало людей, которые, при отсутствии каких-либо умственных и нравственных достоинств, обладали тем добрым свойством, что умели петь, твердо сохраняли в памяти установившиеся церковные напевы и обладали умением при случае свободно пользоваться нотными Октоихом и Обиходом. То было время, когда самая организация духовно-учебных заведений была такого рода, что могла выделять из себя в достаточном количестве таких певцов. По прежнему порядку, до введения в духовные школы нового устава, в послеобеденные уроки в училищах во всех классах чуть не каждый день полагалось пение, которому таким образом всякий ученик обучался почти ежедневно в продолжение шести (а часто и более) лет. Этого времени, при таком количестве уроков, было, ра-

зумеется, вполне достаточно, чтобы ученик не только усвоил разные напевы и приобрел более или менее значительный навык в пользовании нотным Обиходом, но и развил и воспитал в себе вкус и особенное расположение к духовным песнопениям. В семинариях хотя и не полагалось уже уроков пения, но и здесь несколько привилегированное положение так называемых *певчих* манило к себе всякого обладающего хорошим голосом и заставляло попасть в это аристократическое сословие. Все это вело к тому, что из духовных заведений если не все, то значительное большинство учеников выходило с умением петь по-церковному. Не умели петь большей частью только ученики, которые по какому-либо обстоятельству не были в училище и которые из родительского дома прямо поступали в семинарию, и потом — люди, совершенно обделенные природою по части музыкального слуха. Понятно поэтому, что церковное пение в то время держалось на значительной высоте.

Новый устав духовных училищ и семинарий, совершенно преобразовавший строй этих школ в известных частях к лучшему, вредно отозвался на церковном пении. Вследствие значительного увеличения числа уроков по некоторым предметам училищного курса не стало возможности уделять на пение столько времени, как это было прежде. Вместо 12-ти или 15-ти уроков в неделю на пение стало возможным назначить только самое ограниченное число — не более 4-х уроков. А потом и самое дело обучения пению по необходимости поставлено было в новые условия, также не благоприятствующие его развитию. Прежде в каждом классе училища один из наставников предметов, проходимых в этом классе, брал на себя и обязанность заниматься с учениками пением; таким образом, в каждом отдельном классе был, так сказать, свой учитель пения. Не обладая каким-либо хитрым музыкальным образованием, он, однако же, при знании церковных напевов и обиходной ноты в достаточной степени мог руководить пением. Занимаясь с учениками этим предметом, как мы сказали, чуть не каждый день и имея под руками более или менее ограниченное число певцов, он мог не только вести *общее* пение, но имел время и возможность заняться с каждым учеником *отдельно*; манкировать пением ученику было не особенно удобно; даже и нерасположенные к этому предмету должны были заниматься им дома, учиться у своих же товарищей, чтобы приготовить к классу заданный урок.

В настоящее время в училищах и семинариях полагается особый учитель пения с определенным жалованьем; по-видимому, пение поставлено в лучшие условия, чем прежде: специалист пения как мастер своего дела должен бы достигать лучших результатов, чем прежние учителя, умевшие петь только по навыку, никогда не слыхивавшие о каких-либо мажорах и минорах, о диатонических и хроматических гаммах и тому подобном. А между тем дело принимает обратное положение: в настоящее время пение в училищах и семинариях находится в упадке, так что очень немногие псаломщики, вышедшие из духовной школы, созданной по новому образцу, могут похвалиться умением петь по-церковному. Причина этого грустного явления заключается именно, как мы сказали, в тех условиях, в которые поставлено ныне обучение пению. Как бы ни был хорошо музыкально образован учитель пения нынешней духовной школы, он никогда не достигнет таких результатов, каких прежде достигали простые практики

пения. Имея вместо прежних 12-ти или 15-ти уроков в неделю только четыре, он один принужден заниматься не с двадцатью или тридцатью учениками, но одновременно с от сотни до трехсот и более. При таком положении дела ему уже решительно никакой возможности нет заниматься с каждым отдельно и контролировать знания каждого ученика; ему естественно приходится ограничивать свои задачи устройением общего пения, чтобы оно было сколько-нибудь сносно, развитие же и усовершенствование каждого в отдельности он по необходимости принужден в значительном большинстве случаев оставлять на добрую волю самого ученика. {...} К тому нужно присовокупить, что уроки по пению приходится устраивать после обеда, когда ученик уже сделал четыре класса, — какое же может быть расположение к пению, когда детский организм, утомленный предшествующей работой, требует отдыха от всяких классовых занятий? Когда из этого небольшого промежутка времени — после обеда до занятных часов — некоторые слабосильные ученики должны также несколько урвать для приготовления к следующим четырем классам?.. Все это является естественною причиною того, что из духовной школы выходят люди, не только не знающие твердо церковных напевов, но и не воспитавшие в себе вкуса и расположения к церковному пению. Такое положение дел повело к тому, что в настоящее время церковное пение находится в упадке. {...}

И вот в такое-то грустное время Общество любителей начинает издавать Круг церковных песнопений обычного напева Московской епархии. Издана пока первая часть, содержащая в себе всенощное бдение, но часть очень существенная и наиболее необходимая в настоящее время, так как ныне мы редко в какой церкви услышим древние напевы, например, догматиков и прокимнов. Мы не обинуясь можем сказать, что эта книга должна быть настольною для всех нынешних псаломщиков. Существуют, правда, древние нотные Октоихи, пространные Обиходы церковного пения, но они во многих своих частях не приложимы для настоящего времени. Существует еще «Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения» Потулова, введенное в качестве учебника пения в духовных училищах и семинариях, но оно далеко не обнимает собою всех напевов церковных, с течением времени сделавшихся обычными: в нем содержатся только некоторые образцы этих напевов, которые, разумеется, далеко не обнимают всего круга церковных песнопений. По повелению государя Николая Павловича г-ном Львовым составлен Обиход нотного церковного пения; в настоящем году он вышел новым изданием, вновь пересмотренный, исправленный и значительно дополненный под руководством г-на Бахметева. Но, во-первых, он далеко не может быть назван воспроизведением *обычных* церковных напевов, так как во многих случаях он значительно уклоняется от них; во-вторых, песнопения в нем переложены на четыре голоса, и следовательно, в этом своем виде он далеко не может быть надлежащим пособием для *одиночного* пения псаломщика; он может быть весьма полезен для хоровых обществ, пение которых всегда носит на себе *партесный* характер. Таким образом, вышедший Круг является в настоящее время единственною книгою, которою нынешние псаломщики могут руководствоваться при церковном пении и которая предохранит их от разного рода искажений церковных напевов. Вместе с этим упрочивается этой книгой и судьба вообще нашего церковного пения, так как в печат-

ном своем виде древние (? — *вопрос А. Н. Иванова*) обычные церковные напевы сохраняются в надлежащей целости и чистоте не только для современников, но и для потомства.

Какое важное значение московское Общество любителей церковного пения придает Кругу церковных песнопений, издаваемому им, видно из нижеследующих распоряжений преосвященного Амвросия, епископа Харьковского, бывшего председателем этого Общества и главного руководителя в деле издания Круга.

В понедельник 10 числа минувшего января, — читаем в № 6 «Харьковских епархиальных ведомостей» за 1883 год, — приглашены были к 6 часам вечера в покои преосвященного Амвросия, епископа Харьковского и Ахтырского отцы настоятели харьковских городских приходов с помощниками и церковными старостами и священники существующих в городе домовых церквей для суждения по поводу замеченного его преосвященством в Харькове и вообще в крае упадка простого обычного церковного пения. Ровно в 6 часов вечера собрание было открыто речью его преосвященства, в которой с общедоступною ясностью раскрыта была цель настоящего собрания. Владыка прежде всего указал на распространение о нем ложное мнение, будто бы он намерен положить конец употреблению в нашем крае так называемого партесного церковного пения; напротив, как любитель пения он сам всегда готов с удовольствием слушать это пение, но с условием, чтобы исполняемы были песнопения избранные и дозволенные и исполнение их было художественное. Между тем личное его наблюдение показало ему, что существующие в Харькове при различных церквях хоры певчих далеко не удовлетворяют этому требованию, и преимущественно в тех случаях, когда певчим приходится петь не по нотам, а по какому-либо определенному установившемуся в нашем крае мотиву. В последнем случае им замечено даже, что один и тот же мотив одним хором исполняется совершенно с иными оттенками, нежели другим, и все эти исполнения имеют один общий для всех недостаток: за удлинненной нотой всегда следует *скороговорка*, неизбежно соединенная с невнятною выговора текста исполняемой церковной песни, так что по этим звукам не представляется никакой возможности проследить и заучить текст самой обыкновенной церковной песни или молитвы; вследствие чего, таким образом, церковь лишается одного из существеннейших и простейших способов религиозно-нравственного образования простого неграмотного народа. Если же все это замечается в Харькове, где и богослужение каждодневное, и псаломщики более достойные и пожилые, и хоры более или менее благоустроенные, — то он не может и представить себе, что делается в сельских приходах, где во многих, со времени введения в нашей епархии нового распределения приходов и причтов, только по одному псаломщику и богослужение бывает только в воскресные и праздничные дни⁵; и что, наконец, будет там, когда старые певцы поумирают и их места займут новые, совершенно не обученные пока еще существующим обычным в нашем крае церковным напевам. Из опасения подобных последствий в Московской епархии составилось Общество любителей церковного пения. Необходимость сделать что-нибудь подобное и для нашего края и побудила его составить настоящее собрание.

Когда выяснена была цель собрания, преосвященный заметил, что достижение этой цели Обществу любителей церковного пения в Московской епархии стоило больших издержек; что, следовательно, решаясь на подобную же меру и в нашем крае, надобно быть готовыми на предстоящие жертвы. Между тем можно достигнуть той же цели и другим, простейшим способом — стоит только и в нашей епархии приурочить те самые напевы, которые общеупотребительны в Московской и соприкосновенных к ней епархиях; тем более это желательно, что эти напевы имеют преимущество в смысле образовательного значения для народа, потому что отличаются вынятностью выговора, простотою мелодии и в то же время далеко не так трудны для исполнения, как об этом можно подумать ввиду предстоящего переучивания существующих певцов.

Диаконы и псаломщики приходских церквей прибыли в собрание еще ранее, и по естественному влечению все присутствовавшие сами собой разделились на четыре отдельные группы: против группы священников и церковных старост, которые были простыми слушателями и зрителями происходящего, поместилась группа диаконов и псаломщиков, налево от священников занял место хор архиерейских певчих, а направо — хор простых певцов архиерейского домоуправления; душою собрания был сам преосвященный — в центре этого треугольника. В доказательство всех высказанных им положений он обратился к группе диаконов и псаломщиков и просил кого-нибудь из них спеть, что ему будет угодно. Диакон Благовещенской церкви Чуев не без некоторой естественной робости, но и не без достоинства густым басом запел догматик 4-го гласа «Кто Тебе не ублажит, Пресвятая Дево». Когда мотив его пения достаточно определился, преосвященный предложил соседу продолжить пение, и сосед, псаломщик Дмитриевской церкви Протопопов прямой тенора продолжил пение, твердо удерживая тот же мотив. Преосвященный предложил всей группе принять участие, и при этом выяснилось, что мотив, которым пели, есть действительно общеупотребительный в нашем крае и напоминающий напевы старинные и гласы, но многими утраченные и измененные, что показала значительная рознь в исполнении. По окончании этого пения владыка, приблизившись к группе диаконов и псаломщиков и пожелав всем им жить сто лет и петь своим мотивом, просил их откровенно высказать ему свое мнение о том, как они думают, после их смерти сохранится ли в нашем крае этот мотив или нет? Не без некоторой гордости группа дала решительный ответ, что когда было при церквях по два пономаря и по два дьячка, то все мотивы сохранялись, а теперь с их смертью неизбежно утратится и однообразие мотивов. На вопросы, можно ли собрать все здешние напевы в чистом их виде и положить на ноты, как это сделано в Москве, ответ дали отрицательный.

По получении таких категорических ответов далее дело шло в таком порядке: сначала пел по Кругу церковных песнопений обычного напева Московской епархии хор архиерейских певчих, потом по тому же руководству пел хор простых певцов архиерейского домоуправления и, наконец, пела группа здешних диаконов и псаломщиков своим местным общеупотребительным мотивом. Пели «Господи воззвах» со стихами на различные гласы, некоторые песни воскресных ирмосов 2-го гласа, хвалебную песнь «Слава в вышних Богу» и другие церковные песни. Из всего этого выяснилось, что,

прежде всего, обычный напев церковных песнопений Московской епархии вовсе не резко отличается от общеупотребительного напева нашего края и в равной мере удобен для исполнения как вполне благоустроенным хором, так и хором простых певцов и, что особенно важно, одним певцом, а потом, что действительно в этом напеве расположение высших тонов и удлинение нот вполне целесообразное, осмысленное и в общем не имеет тех крайностей, которые в большей или меньшей мере присущи почти всем напевам нашей местности, где за непомерно удлиненным звуком непосредственно следует неразборчивая скороговорка. В общем обычный мотив церковных песнопений Московской епархии несколько напоминает собою тот общеупотребительный в нашем крае напев, которым обыкновенно поются у нас известные стихи 9-й песни канона праздника Сретения Господня: «Богоносе Симеоне, прииди, подыми Христа».

По обычному напеву Московской епархии все церковные песнопения поются в унисон, как и вышеприведенные стихи 9-й песни канона праздника Сретения Господня в нашем крае. И чтобы показать далее, что исполнение по этому напеву не обуславливается никаким голосом, по распоряжению его преосвященства выделился один из певчих архиерейского хора, баритон, и в одиночку пропел один ирмос; за ним следующий ирмос пропел тенор из хора простых певцов архиерейского домоправления, во всей точности удерживая тот же мотив. Наконец, владыка указал на то, что если, таким образом, будет при церкви хоть один какой-нибудь голос, твердо знающий этот мотив, то и другим из прихожан не составит особенного труда пристать к его пению и подпевать ему тем же мотивом и что таким образом легко составятся в нашем крае естественные, прочные и недорогие хоры благообразного пения, подобного тому, какое присутствующие слышали при исполнении по этому напеву хором архиерейских певчих и простых певцов. Для совершенной наглядности этого предположения по распоряжению преосвященного выделился один из простых певцов и стал впереди группы диаконов и псаломщиков. Он пел по московскому Обиходу, и из группы ему подпевали; а когда стало очевидно, что мотив достаточно понят группой, стоявший впереди певец был изъят и пели одни наши диаконы с псаломщиками, и на первый раз, можно сказать, совершенно удовлетворительно. За этим певцы всех родов были отпущены, а настоятели с помощниками и старостами приглашены были в гостиную, и здесь на основании всего виденного и слышанного ими преосвященным предложена была им следующая дилемма: или по примеру Московской епархии выяснить и записать свой, употребительный в крае напев, с тем чтобы этот напев потом и был обязательным для каждого желающего занять при известной церкви должность псаломщика, или же, если для этого нет средств и возможности, принять готовое переложение церковных песнопений обычного напева Московской епархии; но дело в том виде, как существует теперь, оставаться не может.

Беседа на этот раз, невзирая на всю энергию и сердечную приветливость со стороны преосвященного, не имела той оживленности, какую отличалась первая половина собрания. Большинство молчали, только некоторые как будто хотели что-то возразить, но словно стеснялись, чего-то недосказывали и в конце своих неопределенных заявлений, которые скорее приходилось угадывать, нежели выслушивать, находили единственный для себя логический исход — приобрести рекомендуемый Круг церковных

песнопений, чтобы ввиду возможных случайностей иметь в нем на что в случае нужды можно было бы опереться.

Не знаем, как понял владыка такое, по-видимому, холодное отношение к возбужденному им живому и существенному вопросу; даже, как можно думать, и сами отцы и церковные старосты в тот момент не могли дать себе ясного отчета в своих впечатлениях. Только потом несколько выяснилось, что предложением преосвященного в некоторой мере задето было национальное чувство украинской гордости и навеяны были на присутствовавших различные грустные воспоминания. За нашим краем, думали одни, с незапамятных времен закреплено свойство особого рода певучести, а неожиданно настоящего собрания нам не дали даже возможности похвалиться своим образцовым пением; но эти мысли тотчас путались и переходили в одно неопределенное тоскливое чувство, как только приходило на память, что и исполнить то, как следует по этому старокиевскому роспеву, в настоящее время не с кем. Священники, даже не особенно старые, состоящие на службе немного более десяти лет, еще не забыли того недалекого времени, когда, бывало, и в будничные дни не пелась Херувимская песнь по придворному мотиву, а все или на «склонитесь вики», или «на плач», или «на разорение Москвы», и под влиянием того же чувства национальной гордости вспоминали о Стефана Рудинского, о Иакова Закрицкого... но и здесь приходило на память, что один из них давно спит непробудным сном в сырой земле, а другой, разбитый параличом, доживает последние дни на Панасовке. Те, бывало, в одиночку запоют простым мотивом «Ты моя крепость, Господи, Ты моя и сила», так *за душу берет*; а оставшиеся в живых большею частью опытны по исполнению диаконских обязанностей, а в пении в старое время они были не особенно бойки, предоставленные же самим себе, без посторонней поддержки, под давлением неопытных сослуживцев и совершенно оставили старинное пение. И что удивительного, если теперь у нас и «Царю небесный» поется на мотив «Господи возвах» 8-го гласа, и вместо «Любители убо нам» поют «Таинство странное». Другие, менее чувствительные, но более склонные к анализу, утверждали, словно хотели убедить самих себя, что нашему краю сродно *трио, а унисон не пойдет*; но и на этот раз приходило на мысль совершенно верное замечание его преосвященства, что пусть ваше трио будет для вас белым хлебом, а вы, чтобы не быть в крайности, запаситесь хлебом черным, насущным. Судили, рядили и втихомолку начали запасаться Кругом церковных песнопений обычного напева Московской епархии, благо он находится под рукой. Прошли еще сутки, национальное чувство несколько успокоилось, и слышалось из уст некоторых: «спасибо его преосвященству»; а пройдет два, три года, верно и все то же скажут...

Почти все писавшие об упадке церковного пения у нас указывают единогласно лучший и вернейший способ к поправлению дела в усилении и улучшении преподавания этого предмета в духовных училищах и семинариях, в обязательном преподавании церковного пения в сельских школах и в приучении школьников к клиросному пению. Предлагаем несколько выписок по этому вопросу.

В «Киевлянине» пишут:

Народ желает слышать в церкви хорошее церковное пение; народ, например, в великороссийских губерниях, в городах, даже дает средства, лишь бы при церкви был хор; а наш простой народ, киевские, подольские и вольнские крестьяне, тоже раскошеляется для приобретения церковного пения — дает деньги на народные школы. Кому не известно, что одним из главнейших побудительных доказательств, которые употреблялись при убеждении крестьян дать деньги на открытие школы, — было следующее: «У вас в церкви будет хорошее пение; ваши дети будут читать и петь!» И крестьяне верили и верят, что будет время, когда их дети будут читать и петь. *Будут*, но когда?

Да, школа не исполнила своего обещания: не дала еще ни певцов, ни чтецов в церкви. Конечно, есть училища, где дети поют. Но таких училищ, где учителя занимаются пением, единицы. Такое неправильное положение дела вызвало, наконец, серьезное внимание у высшего начальства наших сельских училищ. Так, в начале этого года попечитель народных училищ сделал распоряжение, чтобы инспектора народных училищ озаботились побудить сельских учителей заниматься пением, а в случае неумения приглашали псаломщиков за известное вознаграждение (вольнский архиепископ изъявил на это полное согласие и даже предписал духовенству заниматься пением в народных училищах, если учитель не может взять на себя этот труд); наконец, указано учительским семинариям обратить серьезное внимание на обучение семинаристов пению и на разъяснение им, что ни один из них, если будет иметь неудовлетворительную оценку по пению, не получит хорошего места, доколе не будет уметь управлять хором. Значит, почин делу сделан, но только почин. Для того чтобы он не заглох, нужны соединенные усилия школы и церкви. Обучение пению крестьянских мальчиков должно лежать на учителе школы, равно и на священнике или псаломщике; это дело общее церковное; поддержание хора должно лежать исключительно на священнике и церкви; при каждой церкви должен быть хор, платный или бесплатный; дисканты и альты этого хора должны быть из учеников училища, а тенора и басы из прихожан; если последние не согласятся петь даром (бывает и это, особенно в городах), то церковь должна платить им; вообще за существование хора отвечает главным образом священник.

Устройство хора — самая прямая обязанность священника и церковного старосты, так это и бывает в больших городах, хотя бы и в Киеве. Так должно быть и в селах. Но долго-долго ждать до этого времени. К сожалению, нужно признать, что священники совсем не мастера в пении. Правда, они не виноваты в этом. Замечательно странно поставлено дело обучения церковному пению в духовных училищах, куда ниже, чем, например, в учительских семинариях. В последних стремятся к тому, чтобы оканчивающий курс умел составить хор и управлять им, а в духовных училищах еле-еле выучивают разбирать ноты, да и то с грехом пополам; в учительских семинариях скрипка — неременная принадлежность семинариста, а в духовных учебных заведениях только охотники играют; в учительских семинариях каждый выпускной семинарист обязательно должен управлять хором товарищей по очереди, а в духовных заведениях об этом не имеют понятия; в учительских семинариях семинаристы должны обязательно все петь, а в духовных училищах — певчие, и лишь в последнее время стали вводить общее пение. Вот причина тому, что священники в

огромнейшем большинстве случаев (да простят они за правдивое слово) не имеют никакого понятия о пении и почти никакой любви к нему, такой любви, какая должна быть у священника. По совести, пока обучение пению в духовных училищах будет стоять так, как оно стоит, пока в духовных семинариях не начнут преподавать пения, пока, наконец, епархиальные преосвященные не обратят серьезного внимания на пение и не заставят священников обязательно иметь хор при церкви; пока, главное, духовенство не проникнется истинною, деятельною и живою любовью к пению, до тех пор церковного пения не будет. Вот если бы в духовных училищах выучили мальчиков сознательно петь самое простое пение и сознательно разбирать ноты, а в духовных семинариях петь трудные партии, знать законы пения, тоны и прочее, чтобы уметь управлять хором; если бы в духовных семинариях практически приучили семинариста управлять трехголосным и четырехголосным хором, — тогда бы был толк; тогда сельский священник мог бы завести хор и в случае надобности побудить сельского учителя взяться за дело серьезно, доказав ему, что у мальчиков есть голоса, есть способности, охота и любовь; тогда священник мог бы взять на себя часть труда учителя, например, по обучению пению взрослых крестьян; тогда, наконец, церковное пение могло бы распространиться не в тех только селах, где есть сельские школы и в них способные учителя, а повсеместно.

В киевском учебном округе приняты надлежащие меры к лучшей постановке дела обучения церковному пению в народных школах. Совет инспекции народных училищ, по словам «Киевлянина», озабочиваясь надлежащей постановкой преподавания церковного пения в народных училищах и устройством церковного хора при сих училищах, постановил следующие меры: 1) всем наличным учителям, могущим преподавать пение, вменить в неперменную обязанность преподавание такового под условием увольнения от службы за неисполнение этого требования; 2) в училищах, где учитель не может преподавать пения, поручить преподавание такового местным псаломщикам или исправляющим их должность, на основании уже состоявшихся по сему предмету распоряжений епархиальных начальств; 3) при назначении новых учителей давать учительские места исключительно лицам, могущим преподавать пение и могущим образовать церковный хор; за преподавание пения особого вознаграждения учителям отнюдь не назначать, а выдавать только в виде награды пособие за особые успехи в пении; 4) требовать обучения простому церковному пению унисонному и такого же типа устраивать образцовые хоры, так как этот тип церковного пения представляет менее трудностей как для учащего, так и для учащегося, и только по усовершенствовании в этом пении переходить к четырехголосному пению как более трудному и требующему от поющего достаточного музыкального развития*; 5) снабдить каждое училище руководством для обучения церковному

* Конечно, прежде всего и ближе всего переходить от унисона к двухголосному пению, а образцовые хоры следует устраивать не из унисона, а по крайней мере из двух партий, из

пению. Чтобы точнее определить современное положение этого вопроса в народных училищах, а также и то, какие на деле требуются мероприятия для лучшей постановки этого вопроса на будущее время, по распоряжению попечителя киевского округа собраны сведения о том, в каком училище в настоящее время существуют правильно организованные хоры, кто преподает церковное пение и принимают ли хоры учеников участие в церковном богослужении.

Из представленных по сему предмету данных можно видеть, что хотя обучение церковному пению до настоящего времени не составляло особого предмета заботы для министерского училищного начальства, но дело, тем не менее, продолжало существовать и развиваться, обязанное прежде всего частной инициативе лиц, взявших на себя устройство хоров и управление ими. В большинстве случаев это были народные учителя, но в немалом числе члены причта, священники и псаломщики, и даже крестьяне — местные прихожане. Если могли при таких условиях существовать у нас в приходах порядочные хоры, то, конечно, можно ожидать самых прекрасных последствий, когда это дело, с одной стороны, будет поощряться и поддерживаться, а с другой, в состав учителей школ явятся люди с более основательной подготовкой, которые с детства сумеют дать хорошее направление религиозному чувству и музыкальным инстинктам нашего народа.

В Минской епархии вопрос об улучшении церковного пения чрез усиленное преподавание его в сельских школах решался на епархиальном съезде.

В октябре 1883 года «депутаты съезда слушали предложение преосвященного Варлаама об устройстве певческих хоров. Депутаты сознают великое значение стройного пения при богослужении и великую пользу в религиозно-нравственном отношении от устройства при церквях певческих хоров; но находят, что устроить настоящий хор не везде и не всегда возможно, потому что для этого необходимо иметь хоть незначительное музыкальное образование, а в нашей епархии его имеют очень немногие священники и исполняющие должность псаломщиков. Конечно, нельзя оставить церковное пение в том виде, в каком оно существует в некоторых церквях; желательно, чтобы оно улучшилось. Но этого можно достигнуть, по мнению депутатов, при соблюдении следующих условий.

а) Если псаломщики и исправляющие их должность будут строго обязаны заниматься обучением прихожан или их детей и священникам предоставлен будет контроль над ними в этом деле. Можно было бы представить немало примеров, что псаломщики не хотели принимать никакого участия в заботах священника к заведению в церкви более или менее благообразного пения, хотя пение составляет их специальность, дающую им средства к жизни и хотя занятия их по приходу не так сложны и трудны, как занятия священников.

коих одна в отношении другой должна идти неизменно параллельной терцией. Такое ведение голосов хора ничем не труднее ни для учащего, ни для учащихся простого унисона. — *Примеч. А. Н. Иванова.*

б) Если в народных училищах преподавание церковного пения будет обязательно, как это было до введения в действие теперешней программы. В настоящее время почти все учителя народных училищ не занимаются обучением своих учеников потому, что теперешняя программа обязывает преподавать церковное пение только тех учителей, которые к этому способны, а так как преподавание — дело нелегкое, то почти все учителя заявляют себя неспособными к этому делу; хотя положительно известно, что в учительских семинариях их достаточно знакомят как с музыкой, так и с пением и с искусством обучать оному.

Ввиду всего вышеизложенного депутаты съезда постановили просить его преосвященство сделать надлежащее распоряжение: а) чтобы обязанность обучать пению прихожан или их детей была возложена на псаломщиков и исправляющих их должность, а священникам предоставить контроль в этом деле; б) чтобы преподавание церковного пения было обязательно для учителей народных училищ.

На этом акте минский преосвященный дал резолюцию: «1) обучение церковному пению детей в церковно-приходских школах, а с согласия учителя или подлежащих властей и в школах народных, безусловно возложить на псаломщиков или исправляющих их должность, а где есть штатные диаконы, и на диаконов, при содействии к устройству хориков священников и под их контролем, объявив тем и другим, что труд и усердие их будут приняты во внимание начальством; 2) относительно обучения церковному пению детей в школах народными учителями сих школ, заготовить от моего имени об этом отношении попечителю округа; 3) предписать экзаменационной комиссии обращать строгое внимание на знание и умение петь просящихся на псаломщические места» (Минские епархиальные ведомости, 1884, № 6).

Какие прекрасные плоды может принести обучение церковному пению в сельских школах, об этом с замечательною выразительностью писал еще в 1881 году один сельский священник [Елпидифор Владыкин из села Окатная Маза Хвалынского уезда] в «Саратовских епархиальных новостях» [№ 36].

«Нужно ли говорить, как сильно, как благотворно действует на душу христианина хорошее стройное пение в храме Божиим, куда всякий христианин и особенно крестьянин идет с душою, вполне расположенною к добру на нее влиянию. Нужно быть сельским пастырем, чтобы вполне убедиться, как легко можно действовать на душу крестьянина в храме самым простым, безыскусственным словом, хотя бы и самым кратким. То же самое следует сказать и о пении. В приходе моем вот уже четырнадцать лет поют на клиросе мальчишки; некоторые из них начинают быть уже с бородами, познакомились и с уставом, и с церковным напевом настолько, что управляют на клиросе в какой бы то ни было праздник без псаломщика, а последний поет со своими певцами на левом клиросе. Каков же результат? В церковь стало ходить народу много больше, народ стал слишком заметно православнее. Сворачиваний в раскол, можно сказать, нет. Прихожане стали служить много молебнов, панихид, всякий стал считать своею обязанностью отслужить две-три заупокойные литургии о своем умершем родственнике, тогда как прежде заупокойных литургий совсем не служи-

ли. Вместо литургий обыкновенно поручали грамотникам, нередко старообрядцам, читать шесть недель псалтирь. Но, что замечательнее всего, православные, особенно обучившиеся в школе, стали энергично вступать в религиозные прения с раскольниками. Назад тому четырнадцать лет раскол слишком высоко нес голову в приходе, ныне же совсем другое. Скажут: не одно же пение и чтение произвело такое явление? Совершенно верно. Но пение и чтение в церкви самими крестьянами в этом приходском повороте играло весьма не последнюю роль. Кроме того, что массовое пение, особенно сравнительно стройное, несравненно приятнее слушать, чем жужжание и плохое чтение какого-нибудь старичка-псаломщика, здесь немаловажную роль играет то, что крестьяне сами читают в церкви, сами поют, сами славят Господа. Одного певчего уставщика крестьяне прозвали пономариком. Может быть, скажет кто-нибудь: это насмешка. Нет. Крестьянам, напротив, очень нравится, что клиросом управляет и уставом заведует их же брат. На кого же они после этого будут претендовать, если на клиросе плохо пропоют или кто-либо плохо прочитает, когда они сами это делают. Но нужно посмотреть на удовольствие отца, матери, деда, бабушки, сватьев, братьев, когда их дети, внуки, сватья, братья поют в храме Божиим, и особенно когда поют что-нибудь стройное, тихое, как, например, «Да исправится молитва моя», «Под Твою милость прибегаем», «Помощник и Покровитель» и т. п. Эх, батюшка, мурашки по коже бегают, волосы дыбом становятся. А в такое восхищение приводит крестьянина опять-таки не одно стройное пение, а и сознание, что так хорошо поют его же дети. Как же после этого крестьянину не полюбить святой храм Божий, где стройное пение, и притом пение его же детей, дает ему истинное наслаждение! Мне случилось быть по службе в один местнотимый праздник в соседнем селе. Так как в этот день в том селе была ярмарка, я пригласил своих певчих приехать на ярмарку пораньше, чтобы пропеть там обедню. Хор состоял из одних маленьких певчих, так как тогда певчие не доросли еще до теноров и басов. Пропели — конечно, небезукоризненно — обедню. Идем после обедни с одним священником на квартиру, слышим разговор двух старушек, шедших впереди нас: «Вот это пение, как ангели Божии на небеси, что это у нас нет».

Скажут: не во всяком же приходе возможно приучить прихожан к пению, так как не всякий священник, да и не всякий псаломщик может учить петь. Я не могу с этим согласиться. Я полагаю, всякий священник или по крайней мере 90 из 100 могут обучить пению своих прихожан. Правда, не всякий может обучить хорошему пению, для этого нужен и навык, и хоть небольшое знание. Но если этого навыка и знания нет, то пусть священник поет в школе с мальчиками так, как сам научен, пусть приглашает на такие спевки псаломщиков. Скажут: ничего из этого не выйдет. Неправда. Выйдет со временем прекрасное дело: будет петь вся церковь. А это очень важно. Мне удалось раз слышать поющих массой раскольников. Я с удовольствием слушал и любовался тем, что всякий христианин принимал участие в славословии своего Господа, и, по-видимому, он делал это с любовью. Пусть что хотят говорят, а я верю, что в этом заключается большая сила раскола.

Но все-таки такого — я не умею назвать, кажется, унисонного — пения недостаточно. Где можно, следует вводить хоровое пение. Употребляя слово

«хоровое», я этим не хочу сказать, что нужно партесное пение. Нет. Пусть обучают прихожан простому трехголосному пению. Разумеется, чем стройнее будет пение, тем лучше. Кто же будет обучать такому пению? Священник далеко не всякий может обучать такому пению, старички же, наши псаломщики, и подавно. С молодости они плохо пели, а в старости их и совсем уже невозможно отучить от беспорядочного пения⁵, — пусть учат, как умеют петь сами. Раскольники наши не музыканты, однако же обучают петь своих собратьев и поют, и крестьянам нравится их пение. А на будущее время? На будущее время желалось бы, чтобы наши духовные училища и семинарии дали церкви служителей-певцов, могущих обучать пению и других.

Но в этом деле есть еще одно препятствие, трудно преодолимое. Священник, понимающий пение, будет обучать прихожан правильному простому пению. Но кто же будет управлять пением во время богослужения, когда священник не может уже сам петь с певчими, особенно во время литургии, когда священник не может уже выйти на клирос? Где есть псаломщики, относительно умеющие петь, еще дело сладится, но что делать в том приходе, где старика псаломщика и не притянешь на спевку, да и нет уже никакой возможности переучить его в пении? В таких случаях псаломщиков следует совсем устранять от пения и предоставить певчих самим себе. Со временем певчие настолько привыкнут, что будут обходиться совсем без псаломщиков. Но это и трудно и долго ждать.

В таких случаях следовало бы привлечь к пению сельских учителей. Они поставлены служить крестьянскому населению, и обучение церковному пению или по крайней мере управление пением в церкви можно и должно поставить им в обязанность. Обучают же они крестьянских мальчиков петь светские песни — «Козлика», «Утушку» и тому подобное, — что даже не совсем-то по душе крестьянину⁶. Почему ж им не принять участия в церковном пении? [Обучают же учителей в семинариях пению и игре на скрипке. Ужели же это делается для того только, чтоб петь в школе «Козлика» и «Утушку»?] Почему же им не принимать участия в спевках и не становиться в церкви на клирос петь и вместе управлять пением? Принимая участие в церковном пении и в школе и в церкви, учителя через то заслужили бы себе только большее уважение среди крестьянского населения. Но как же достигнуть того, чтобы учителя обязательно принимали участие и управляли бы пением в церкви? Я указал бы одно средство. Пусть члены училищных советов от духовного ведомства поставят вопрос этот на обсуждение училищных советов и постараются достигнуть благоприятных результатов.

Что улучшение преподавания в духовных училищах и семинариях церковного пения и необходимо и желательно, это для всех ясно и несомненно. Улучшение это ожидается путем лучшей постановки этого чрезвычайно важного предмета как в училищах, так и в семинариях. Прежде всего нужно дать более учебных часов, нежели сколько дано их теперь действующими

⁵ Для трехголосного пения нужно, действительно, знание некоторых, хотя и очень немногих, правил гармонии. Для двухголосного не нужно никакого знания, кроме присутствующего всем природного чувства гармонии и некоторого навыка к клиросному пению. — *Примеч. А. Н. Иванова.*

уставами обоих учебных заведений. Нельзя не обратить внимания на то, что теперь, когда церковное пение везде преподается учителями, хорошо знающими свое дело, преподавание их дает результаты гораздо слабейшие, чем в прежнее время, когда пение преподавалось далеко не специалистами этого предмета. Причина этого, по-видимому странного, явления заключается в том, что число уроков пения значительно сокращено. Второе, что нужно, — это хорошо выработанная программа преподавания. В этом отношении еще немного сделано в нашей учебной литературе. Программы эти, конечно, составляются учителями пения в разных семинариях, но о них почти ничего не известно в печати. Нам известна только одна такая программа, составленная преподавателем церковного пения в Подольской духовной семинарии и напечатанная в Календаре для духовенства в 1883 году⁷. Но более разработанная программа принадлежит известному знатоку и любителю церковного пения С. И. Миропольскому. Она заслуживает, чтобы на нее было обращено особое внимание всех сколько бы ни было интересующихся этим предметом. Чтобы ознакомиться с сущностью программы г-на Миропольского, с ее важнейшими задачами, мы приведем здесь «объяснительную записку к программе».

Духовно-учебные заведения служат для приготовления юношества к служению Православной церкви. К достижению цели должен быть направлен весь их учебный курс, в состав которого входит и церковное пение.

По точному требованию устава, в духовных училищах преподается церковное пение а) простое и б) *нотное* (Учебный устав, § 82, п. 10), причем оно поставлено между обязательными предметами преподавания.

«Простым» пением называется пение *обычное*, общеупотребительное в каждой местности, передаваемое по слуху, по преданию; под «нотным пением» разумеется, во-первых, одногласное исполнение церковных песнопений по нотным книгам, издаваемым Св. Синодом, а затем и хоровое исполнение избранных, одобренных к исполнению при богослужении духовно-музыкальных сочинений русских композиторов.

Преподавание должно обнимать в своей совокупности весь круг церковных богослужений воскресных, праздничных, великопостных, Страстной седмицы, св. Пасхи, молебных пений и других служб церковных, дабы прошедшие полный курс были опытными псаломщиками, умелыми и знающими исполнителями и руководителями пения, а также способными и сведущими строителями церковно-приходских хоров и преподавателями пения в начальных народных школах.

Для достижения таковых целей, кроме основательного усвоения круга церковных песнопений, является необходимым ознакомление учеников с начальной *музыкальной теорией*, с основаниями *гармонии*, а равно с *историей церковного пения* и *методикой* элементарного его преподавания, причем основания музыкальной теории и гармонии вводятся не как особый самостоятельный предмет, но как необходимые разъяснения при изучении церковной музыки, преподаваемые параллельно и совместно с последней. Программа церковного пения, выработанная на сих основаниях, обнимает

собою училищный и семинарский курс, причем полагается в *училище* по два недельных урока в каждом из четырех классов, а в *семинарии* по одному уроку в каждом из шести классов. Кроме того, для приготовительных классов училищ назначается особый *приготовительный курс* для подготовки учащихся к систематическому обучению.

В систематическом курсе обучения церковному пению в 1-м и 2-м классах училищ полагается изучение *всенощного бдения* — по обычному напеву и по Обиходу в одноголосном исполнении, причем на 1-й класс отнесены песнопения более простые по мелодии и легко поэтому изучаемые. В 3-м классе изучается *литургия* Иоанна Златоустого и Василия Великого, также в одноголосном исполнении, по слуху и по нотам; но в упражнениях вводится пение на два голоса. К 4-му классу отнесено изучение *песнопений, исполняемых во св. Четырдесятницу* — на литургии Преждеосвященных Даров, в Страстную седмицу и на св. Пасху, причем вводится пение *трехголосное*, на однородных голосах, то есть с разделением учеников на группы первого и второго сопрано и альты. Параллельно с изучением песнопений проходит последовательно через все классы элементарная теория музыки. Таким образом, училищный курс церковного пения является законченным и достаточно полным, так что ученики, прошедшие его, могут уже толково исправлять обязанности церковных певцов.

Семинарский курс служит продолжением и дальнейшим развитием курса училищного.

Так как в семинарии поступают ученики из разных училищ, где успехи в церковном пении могут быть не одинаковы, то 1-й класс семинарии назначается для повторения (краткого) курса училищного, для приведения учеников к одному уровню, причем предлагается ученикам изъяснение *основ древнего русского церковного пения*, то есть понятие о церковном ладе, об осмогласии как основе церковных напевов с указанием составных частей каждого гласа; ученики практически знакомятся с главными роспевами православной нашей церкви.

Во 2-м классе начинается изучение оснований музыкальной *гармонии*, необходимой для толкового и правильного уразумения хоровых песнопений, причем идет хоровое исполнение избранных переложений древних напевов.

В 3-м классе продолжается изучение гармонии и исполнение хоровых переложений древних роспевов.

В 4-м классе основания гармонии заканчиваются и ученики практически знакомятся с избранными духовно-музыкальными сочинениями русских композиторов.

В 5-м классе проходит краткий очерк *истории церковных песнопений* греческой восточной и западной церквей, с исполнением образцов из произведений лучших композиторов, упоминаемых в истории, в строго-церковном стиле.

В 6-м классе изучается очерк *истории церковного пения в России*, с практическим исполнением избранных произведений представителей этого искусства и сообщаются необходимые для *регентов* сведения относительно разучивания хоровых сочинений, организации и управления *хором*. Наконец, кратко преподается *методика* обучения церковному пению в церковно-приходских школах, с практикою в воскресных школах.

Изложенный в программе курс довольно обширен, но при указанном количестве уроков удобоисполним. Затруднение может состоять в недостатке приспособленного к программе учебника; но ниже предлагается достаточный запас пособий для толкового и успешного исполнения программы во всех ее частях. Относительно элементарной теории и гармонии, а равно и исторического очерка церковной музыки следует заметить, что они должны представлять только *основания* и по возможности быть *краткими*. Так, в почтенном труде профессора консерватории прот. Д. В. Разумовского «Церковное пение в России» учителя имеют богатый материал для выполнения курса 6-го семинарии, но в целом объеме это пособие, конечно, не может быть изучаемо в семинарии; наставник, пользуясь им, должен избирать из него лишь существенное и необходимое.

Изложенные в программе песнопения расположены по классам в порядке сравнительной их трудности; но не возбраняется учителю делать перемещения песнопений, с разрешения училищных и семинарских правлений по принадлежности.

Основую обучения церковному пению должны служить *древние церковные обиходные напевы*. Для этого есть много оснований церковных, исторических и педагогических.

В педагогическом отношении древние обиходные напевы незаменимы. Они чрезвычайно просты, безыскусственны и потому поразительно легки для усвоения. В них нет диезов, бемолей, вообще хроматизма; нет трелей, беглых пассажей, музыкальных украшений, сложных ритмов; нет и больших интервалов; все обиходные песнопения положены в строгой диатонической гамме, причем напевы редко переходят за пределы пяти нот; написаны они в среднем регистре, делающем их доступными для всякого обыкновенного голоса; все песнопения положены в свободном ритме, причем музыкальная мелодия вполне подчинена словесному периоду, размер напева размеру текста, остановки производятся по смыслу текста, а не по требованиям музыкальной симметрии, ноты большей продолжительности и музыкальные ударения находятся на местах ударений и остановок в тексте. Такое тесное соединение молитвенных слов и музыкальных мелодий составляет высокое художественное достоинство церковных песнопений и усиливает их религиозно-нравственное значение.

Что касается *обычных (местных) напевов*, то желательно, чтобы они преподавались в возможной чистоте, без искажений. Для сего было бы полезно их записывать у старинных опытных певцов и затем подвергать рассмотрению комиссии из местных знатоков церковного пения. Таковые записи и проверка местных напевов сделаны ныне в епархиях — Московской, Владимирской и Тобольской. Напевы Московской епархии изданы в трех книгах и могут служить полезным пособием при обучении обычному церковному пению; владимирский же и тобольский напевы находятся еще в рукописях⁸.

Совершенно упразднить обычные напевы было бы несправедливо и нежелательно; хотя они и не имеют за собою глубокой древности, но имеют некоторую давность. К ним привык слух народа, они также служат выражением молитвенного чувства и составляют наследие предков, но, к сожалению, не быв записаны, они легко подвергаются порче, искажаются. В старину, когда были везде изрядные певцы, твердо изучавшие напевы по преданию и

выполнявшие их не мудрствуя лукаво, буквально, точно, напевы обычные сохранялись в чистоте, ныне же они иногда представляют смесь напевов. Поэтому в тех случаях, когда обычные местные напевы не представляют ничего самобытного, а являются только изменениями древних напевов или нового — придворного, гораздо лучше заменять их подлинными древними напевами, которым и обучать учащихся по слуху и по нотам. Такая замена никого не оскорбит и не породит недовольства в народе, напротив, вызовет в нем сочувствие и одобрение как возврат к истинным древним преданиям и обычаям нашей церкви.

Многие песнопения и ныне без нот почти повсюду поются на древние напевы, только несколько измененные (например, предначинательный псалом поется по греческому роспеву, «Свете тихий», полиелей, Великое словословие — по киевскому, «Благообразный Иосиф» — по болгарскому и т. д.), поэтому при указаниях изучения песнопений с голоса по обычному напеву в программе иногда указываются и древние роспевы, которые можно изучать и с голоса, и по нотам. Вообще, возведение местных напевов к единству весьма желательно.

На изучение *церковного осмогласия* учителя должны обратить особенное внимание, ибо гласы служат основой всего простого церковного пения. Надо, чтобы ученик твердо и отчетливо усвоил каждый глас в отдельности, сумел отличать его от других и свободно воспроизвести по всякому требованию, а равно знать, в каких случаях указано церковью употребление того или другого гласа. Техническое рассмотрение гласов, их деление на строки и практическое применение учителя найдет в руководстве Потулова; что же касается методического их усвоения, то можно рекомендовать при изучении каждого гласа в отдельности закреплять его усвоением возможно большого числа песнопений, поемых на тот глас.

Так, при изучении *гласов на «Господи воззвах»* следует по каждому гласу в отдельности изучать стихиры и богородичны, а также «Преблагословенна еси» на все восемь гласов; кроме сего, для утверждения в 1-м гласе может служить исполнение стихиры на Благовещение («В шестый месяц послан бысть»), в Великий понедельник («Грядый Господь к вольной страсти»), в Великий вторник («Во светлостех»), в Великий пяток («Вся тварь»). На 2-й глас: «Видехом свет истинный», «Да исполнятся уста». На 4-й глас: стихиры на вечерни в Пятидесятницу, на Преображение. На 5-й глас: непорочны — «Благословен еси, Господи», «Ангельский собор»; в Великий пяток «Днесь Иуда оставляет Учителя». На 6-й глас: «Царю небесный», «Днесь благодать Святаго Духа», «Воскресение Христово видевшие», «Воскрес Иисус от гроба», «Множество содеянных мною лютых», «Милосердия отверзи ми двери», «Не имама иныя помощи». На 7-й глас: ирмосы 7-го гласа, ирмосы в неделю Пятидесятницы — «Понтом покры», «Кто Бог велий». На 8-й глас: в навечерии Богоявления — «Глас Господень вопиет», на Воздвижение Честнаго Креста — «Днесь Владыка твари», во святую Четыредесятницу — «Постыщися, братие, телесне».

При изучении *гласов на «Бог Господь»* так же точно для твердого запоминания каждого гласа следует исполнить возможно более песнопений.

Так, на 1-й глас поются: тропарь «Камени запечатану», на литургии «Благослови, душе моя, Господа» и тропари на Воздвижение Честнаго Креста («Спаси, Господи»), на Богоявление, на Сретение, в Неделю ваий («Общее воскресение»), на Успение.

На 2-й глас: «Егда снизшел еси», «Пречистому Твоему образу поклоняемся», «Память праведнаго с похвалами», «Апостоле Христу Богу возлюбленный» и др.

На 3-й глас: «Да веселятся небесная», «Тя ходатайствовавшую», на благодарственном молебне — «Твоих благодеяний», «Богородице, христианом помощнице», «Тебе Бога хвалим», на св. Пасху — эксапостиларий «Плотию уснув».

На 4-й глас: «Светлую воскресения проповедь», «Еже от века угаенное», на молебне — «Благодарни суши», тропари на Рождество Богородицы, на Введение, на Рождество Христово, на Благовещение, на Вознесение, на Покров, общий святителю («Правило веры»), преподобному Сергию («Иже добродетелей подвижник»), «Небесных воинств архистратизи», «Заступнице усердная», «Яко необоримую стену», «Богородице Дево, радуйся» (на всенощной).

На 5-й глас: «Собезначальное Слово», «Чудеса святых Твоих».

На 6-й глас: «Ангельские силы», «Не имама иныя помощи».

На 7-й глас: «Разрушил еси», тропарь на Преображение «Преобразился еси» и кондаки «На горе преобразился еси», в неделю св. Фомы «Запечатану гробу».

На 8-й глас: «С высоты снизшел еси», «Достойно есть», «Взбранной воеводе», «Предварившия утро», «Аще и во гроб снизшел еси», «Еже прежде солнца», «Благословен еси Христе Боже наш», «С вышних призирая на убогия», «Предстательство христианом непостыдное».

Чем больше ученики усвоят на каждый глас песнопений, тем лучше, тем тверже они освоятся с напевом и научатся прилагать его к делу, привыкнут под руководством учителя правильно распределять текст песнопений на строки и делать надлежащие окончания напевов. Для этой цели при изучении каждого гласа надлежит разделять его на составные части и выпевать до полного их усвоения. Практические указания по сему предмету учитель найдет у Потулова.

Что касается *произведений позднейших композиторов*, то довольно трудно избрать для учащихся гармонизации, которые бы служили образцами *строго церковного стиля* в духе древних песнопений Православной церкви. Мелодические сокровища, заключающиеся в одноголосных изданиях Св. Синода, еще ожидают разработки. Переложения Капеллы (Львова, Бахметева), помимо уклонения от напевов обиходных, не могут служить образцами как гармонизация итальянизированная. Лучший из наших духовных композиторов Боргнианский представляет замечательные опыты полифонической обработки церковных текстов, но и его сочинения более принадлежат к музыке итальянской, чем к древнецерковному строгому стилю. Другие авторы еще более удаляются от последнего, впадая в театральный тон, допуская крикливость, рассчитывая на внешние голосовые эффекты, что противно духу церкви нашей. О таких композиторах митрополит Евгений еще заметил, что, «кажется, они хотят более удивлять слушателей концертантною симфониею, нежели трогать сердца благочестивою словесною мелодиею, и часто при песносложениях их церковь более походит на итальянскую оперу, нежели на дом благоговейного молитвословия ко Всевышнему»⁹. Такие произведения, искажая напевы церковные, портя голоса, повреждают вкус и слух слушателей и, понятно, не должны бы находить себе места ни в школе, ни тем более в храме.

Ближе других к характеру древних церковных напевов подходят опыты гармонизации их Потуловым; затем духом церковности проникнуты переложения Турчанинова, Феофана, Виктора, Герасима¹⁰ и др. Во всяком случае при обучении надлежит избирать сочинения из одобренных Св. Синодом для употребления при богослужениях (Календарь для духовенства на 1884 год).

Приведенная объяснительная записка к программе преподавания церковного пения для духовно-учебных заведений важна для нас особенно потому, что главную задачу преподавания этого предмета автор записки ставит «изучение древних церковных напевов», которые «должны быть положены во главу угла при обучении церковному пению», а вместе с ними и изучение напевов так называемых «обычных» или «местных». Рядом с этой задачей он ставит еще и другую очень важную задачу — воспитать в учениках «здоровый вкус» к пению в духе Православной церкви, а не в духе итальянской музыки. «Люди, воспитанные на древних церковных напевах, не будут, — говорит автор, — восхищаться и наслаждаться безвкусными, крикливыми композициями итальянского характера, которые противны духу церковности». По-видимому, автор понимает здесь только такие из композиций итальянского характера, которые действительно можно назвать «безвкусными». Но из дальнейшего изложения записки узнаем, что и более скромных, вовсе не «крикливых», далеко не лишенных вкуса и, по-видимому, не противных духу церковности произведений позднейших русских композиторов он не считает «образцами строго церковного стиля в духе древних песнопений Православной церкви». Бахметев в своем Обиходе воспроизвел обычные напевы, частью издавна употреблявшиеся в придворном пении, частью записанные в разных местах, а Львов в своих Октоихе и Ирмологии знаменного напева (1849) гармонизовал почти все, что находится в нотных книгах того же названия, изданных от Св. Синода, и притом так, что верхний голос в его четырехголосной партитуре ведет везде неизменно знаменную мелодию синодских Октоиха и Ирмология*. Но и этих сравнительно более, чем все другие, строго державшихся церковной мелодии гармонизаторов автор записки лишает права быть для учащихся образцами строго

* У Львова дискант везде неизменно ведет мелодию синодского альтового унисона, транспонированную, впрочем, в разные лады, смотря по удобству. Изменения или собственно сокращения Львов позволяет себе только в тех немногих случаях, когда в синодском знаменном Октоихе какой-нибудь слог тянется на целой строке или более. Львов в этом случае несколько не грешит против старины, потому что и в наших старых нотных, не только крюковых, но и линейных книгах ставили иногда в подобном случае фиту, которая указывала, какие можно сделать сокращения в пении. У нас имеется рукописный нотный Октоих (около 1756 года), в котором нередко вместо длинных колен, напечатанных в синодском нотном Октоихе, находим одну, большею частью целую ноту с фитой. Какие же «уклонения от напевов обиходных» находит автор записки у Львова?¹¹ — *Примеч. А. Н. Иванова.*

церковного стиля. В основной мелодии Львова, почти буквально переписанной с синодских нотных книг знаменного роспева, нет нигде хроматизма, за исключением очень немногих мест. В гармонизации же нередко встречается хроматизм. Вообще гармонизация у Львова — «итальянизированная», точнее сказать — не строго церковная, а музыкальная. Автор записки отдает предпочтение Потулову. Но ведь и у него гармонизация тоже музыкальная. У него нет внешних признаков хроматизма (диезов и бемолей), нет диссоциирующих проходящих нот, но у него часто встречаем модуляцию в минор, трезвучия у него являются со всеми обращениями, квинтового голосоведения избегает, по-видимому, тщательно, но иногда только скрывает его, нередко позволяет себе широкое голосоведение, едва ли свойственное строгому стилю церковной гармонии. Одним словом, потуловская гармонизация во всем следует правилам музыкальной гармонии и в сущности ничем не лучше гармонизации, не говорим — Бахметева, но даже Чайковского (любопытно сравнить «Благослови, душе моя, Господа» греческого роспева в гармонизациях Потулова, Бахметева и Чайковского)¹². У Потулова, так же как у Чайковского, аккомпанирующие голоса нередко заглушают, как бы затушевывают данную церковную мелодию, что реже встречается и у Бахметева, и у Львова; что же касается турчаниновской гармонизации, то ее уже ни в какое сравнение нельзя поставить с бахметевской или львовской. Турчанинов, гармонизируя церковную мелодию, нередко «отдается влечению собственного музыкального чувства» (так выражается Чайковский о себе самом в предисловии ко Всенощному бдению) и далеко уклоняется от точного следования данной мелодии (для доказательства довольно сравнить «Ныне отпускаеши» Турчанинова с мелодией синодского Обихода, которую он гармонизовал). Таким образом, следуя автору записки, образцов гармонизации строго церковного стиля нельзя рекомендовать учащимся даже из произведений таких гармонизаторов, как Бахметев, Львов, Бортнянский и Турчанинов*. Все это, казалось бы, должно привести к тому заключению, что для наилучшей постановки церковного пения в духовно-учебных заведениях и для восстановления этим путем древнего церковного пения в наших церквях нужно усилить изучение самого этого древнего пения, разработать его в свойственной ему гармонии, изгнать или значительно ограничить употребление чисто музыкальных, а не церковных композиций. Что же мы находим у автора в программе, к которой приложена его объяснительная записка?

В свою программу для семинарии он, как бы в совершенный разрез с своей же запиской, вводит теорию музыкальной гармонии и практические упражнения в исполнении композиций и переложений Бортнянского, Тур-

* Автор упоминает еще о переложениях Феофана, Виктора и Герасима. Но в печати этих переложений мы не знаем. А какие известны произведения Виктора и Феофана в рукописях, все написаны в итальянском стиле.

чанинова и других. Церковными собственно напевами он считает достаточным заняться в училище. Хотя он и увеличивает число учебных часов для церковного пения в училище на два часа, но этого времени далеко не достаточно, чтобы хорошо пройти и Обиход (сокращенный и полный), и знаменный распев по трем довольно большим нотным книгам, каковы Октоих, Ирмологий и Праздники, да еще в то же время сообщить кое-что из элементарной теории музыки. Читая программу прежде записки, никак не подумаешь, что хотят восстановить строго и истинно церковное пение; напротив, очевидно, что хотят образовать регентов для правильно организованных хоров, умеющих разучить и пропеть любую из партесных Херувимских, «Милость мира» и даже какие угодно концерты, задостойники и проч. Одним словом, как не подумать, что хотят еще более помочь тому, что с таким успехом и без того продолжает вытеснять собою не только древнее знаменное пение, но и простое обиходное (по Сокращенному Обиходу). Чем объяснить такое противоречие программы преподавания церковного пения в духовно-учебных заведениях с приложенною к ней объяснительною запиской? Мы думаем, что это произошло оттого, что для хорошего исполнения древних церковных мелодий еще не выработано нашими церковными композиторами и перелазгателями такой гармонизации, которая подходила бы к древнему характеру русского церковного лада и напева. Между тем нужно же, чтобы семинаристы были достаточно подготовлены к делу обучения хоровому пению в школе и церкви. И вот он как бы поневоле проектирует программу для обучению музыкальному хоровому пению по существующим правилам гармонии; в записке же выражает свое заветное *pium desiderium* [заветное желание] относительно строго церковного пения¹³.

Программа, напечатанная в «Календаре для духовенства» за настоящий год и, как видно из подстрочного примечания к ней, принадлежащая перу известного педагога и знатока пения С. И. Миропольского, во всяком случае лучшая из существующих программ, в то же время как нельзя лучше доказывает, что у нас еще не установилось никакого определенного решения относительно того — чему собственно должно учить в духовных заведениях по части церковного пения. Еще в училищах пока держится старое предание: принято «Руководство» Потулова, но не изгнан и Сокращенный Обиход. Теоретическое преподавание не идет дальше того, что разъясняет Потулов относительно церковного лада и разбора гласовых напевов по «строкам». В практике господствует унисонное заучивание обиходных напевов «по солям» и «по тексту», изредка делаются попытки разделения голосов на две партии (два дисканта — первый и второй, или дискант и альт, или два альт), причем, благодаря тому, что трезвучие нелегко выполнять, смотря на ноты Сокращенного Обихода или потуловского Сборника песнопений, двухголосная гармония ведется неизменно параллельными терциями. Такое ведение го-

лосов обыкновенно не требует никаких теоретических объяснений. В большинстве случаев учитель не считает нужным даже объяснить, какие из исполняемых терций большие и какие — малые. Благодаря врожденному или усвоенному наслышкой музыкальному инстинкту ученики верхней голосовой партии легко попадают в терцию и не сбиваясь идут впереди нижней партии по тем же нотам, по которым поет эта последняя, не обращая внимания на то, что мелодические интервалы верхней партии не сходятся с интервалами мелодии, изображаемой нотами.

Так большею частию ведется церковное пение в классах духовного училища. В семинарии, благодаря тому, что слишком мало дается времени на пение, учитель ничего не успевает сделать. Приучает он учеников петь на гласы, то есть делать то, чему они должны были научиться еще в училище; пытается при этом делить их уже не на две партии, а на три и на четыре, причем обиходная мелодия отдается уже верхнему голосу, а остальные голоса подлаживаются к нему трезвучием во всех его видах. Учителю, впрочем, предстоит разрешить довольно трудный вопрос: как гармонизовать обиходное пение? Если следовать указанию обиходного альтового ключа, то обиходная мелодия должна быть отдана второй, а не первой (самой верхней) партии; тогда первая партия должна идти впереди неизменной параллельной терцией, как это делается в училище; но такое ведение голосов не принято при разделении голосов на три или на четыре партии. Если же обиходную мелодию отдать верхнему голосу, придется остальные голоса подлаживать по правилам музыкальной гармонии, и тогда для прочих голосов Обиход бесполезен, для них нужно писать уже особые партии. В большинстве случаев учителя пытаются разрешить вопрос этим последним способом, хотя всегда встречаются громадное препятствие в том обстоятельстве, что на пение к ним собирается не один класс, как в училище, а едва ли не целая семинария разом.

Последний способ разрешения вопроса о гармонизации напевов при обучении в семинарии не может быть одобрен уже потому, что голоса, сопровождающие обиходную мелодию, не получают навыка исполнять эту мелодию, когда им придется петь одним, а не сопровождать поющего обиходную мелодию. Составитель вышеупомянутой программы церковного пения, проектируя для семинарии шесть уроков пения, почти все шесть уроков отдает на изучение правил музыкальной гармонии, и притом в довольно широких размерах. Казалось бы, нынешний упадок собственно церковного (а не «музыкального») пения при двух уроках, обыкновенно употребляемых в семинарии на этот предмет во внеклассное время, должен был бы привести к мысли о восстановлении его путем увеличения числа уроков. Но составитель программы отдает собственно на церковное пение, и именно повторение училищного курса, вместо теперешних двух уроков только один — в I-м классе семинарии; остальные все уроки уходят на изучение разных хитростей музыкальной гармонии и на «исполнение духовно-музыкальных хоро-

вых сочинений». На что это все нужно? Чтобы приготовить регентов? Для этого существуют специальные регентские курсы. Для учителя пения в сельской школе и для правящего хором в сельской церкви далеко меньше того требуется, что написано в программе. А главное, из-за музыкальной гармонизации упущена из вида церковная.

Вопрос о гармонизации — вопрос не новый. Он был затронут, но не больше как затронут, двумя знатоками и любителями нашей древней церковной мелодии, известной под именем знаменного роспева, — князем Одоевским и Потуловым. Первый пытался разрешить его теоретически, второй практически. Основное правило гармонизации, выработанное обоими, со строгой последовательностью проведено в немногих потуловских гармонизациях, недавно только изданных. Но несправедливо было бы умолчать о принадлежащем Львову колоссальном труде гармонизации всех существующих в синодских изданиях мелодий знаменного роспева. Относительно способа гармонизации древних мелодий Потулов сделал в сущности то же, что раньше его сделал Львов: и тот и другой переписали мелодию синодских изданий для верхнего голоса, каждый в своей гармонизации; разница только та, что у Потулова верхний голос переписан в альтовом ключе, а у Львова — в дискантовом; да еще столько же несущественная разница в том, что Львов обыкновенно транспонирует мелодию в другую гамму, чего Потулов не делает. Разницу между тем и другим в самом способе гармонизации церковной мелодии или в подборе аккомпанирующих голосов мы не можем признать существенною. Гармонизация того и другого основана на одних и тех же законах современной музыкальной гармонии. Потулов, неизвестно почему, старательно избегает употребления знаков повышения и понижения, да еще уменьшенного трезвучия, — вот почти и вся особенность его гармонизации. Насколько ее можно признать подходящею к характеру древней мелодии, в настоящее время это, по нашему мнению, еще не решенный вопрос.

Московское Общество любителей церковного пения, по-видимому, на стороне того же мнения, и оно, как видно, желает подвинуть вопрос к наиболее удовлетворительному решению, довольно, впрочем, оригинальным способом. Оно объявляет конкурс на премию за переложение древних церковных напевов для хора. <...>¹⁴

Общество, очевидно, задает далеко не новую задачу. Почти сорок лет тому назад покойный Львов по высочайшему повелению императора Николая I представил опыт решения этой задачи, замечательный и по своим музыкальным достоинствам, и по верной передаче основной мелодии (знаменного роспева), и, наконец, по своему объему. Общество, как видно, не признает его удовлетворительным. К сожалению, оно не указало, в чем именно его неудовлетворительность, даже вовсе не упомянуло о львовских

переложениях. Без этого указания может случиться, что большинство перелогателей, вызванных на труд объявлением конкурса, начнет работать над гармонизацией древних мелодий на основании общеизвестных правил современной музыкальной гармонии, над чем уже потрудился с таким успехом покойный Львов. Тем не менее нам кажется несомненным, что Общество признает работу Львова неудовлетворительной и желает чего-то другого. Чего же именно? В объявлении мы не находим ясного ответа на этот вопрос, и потому позволяем себе делать догадки.

«В этих переложениях желательно, чтобы сопровождающие мелодию голоса по своему строению приближались возможно более к древним церковным напевам». Так говорится в объявлении. Но если это желательно, то единственный путь к достижению желаемого есть сопровождение древней мелодии параллельною терциейю, то есть простая двухголосная гармония. Третий голос, понятно, не может следовать за основной мелодией параллельной квинтой, неизбежно подвергаясь всем превратностям обращения трезвучия, и таким образом отдельно взятый не будет иметь ничего общего с другим напевом. Тем не менее Общество ожидает получить от конкурентов не двухголосную гармонию, которую может написать и простой переписчик нот, а по меньшей мере трехголосную. В этом смысле, конечно, и должно понимать слова объявления в 3-м пункте: «Количество голосов предоставляется усмотрению авторов». Во всяком случае в трехголосном, в четырех- или пятиголосном переложении по крайней мере два голоса пусть идут по ступеням древней мелодии (параллельными — терциями или секстами); остальные же пусть сопровождают в возможно «тесной» гармонии (не это ли разумеет объявление, желая, чтобы сопровождающие голоса «приближались возможно более к древним напевам»?).

«Основная мелодия может находиться в любом из голосов». Такая свобода, предоставляемая перелогателям 3-м пунктом объявления, слишком неопределенно ставит задачу. Во-первых, мы уже видели, что для выполнения желания, выраженного в 1-м пункте, основную мелодию необходимо отдать двум параллельно идущим (на расстоянии терции или сексты) голосам, каким — это, конечно, можно предоставить перелогателям. Во-вторых, если объявлением предполагается такая широкая свобода выбора голосов для ведения основной мелодии, что можно по произволу, когда угодно, до окончания данной мелодии, передавать ее то тому, то другому голосу, — то при допущении такой свободы что помешает перелогателю незаметно провести данную мелодию последовательно чрез все голоса, так что вы едва сможете уловить ее, особенно если она вам незнакома? В-третьих, если Потулов не считает нужным вести основную мелодию двумя параллельными голосами, то что мудреного, что и Общество любителей церковного пения, предоставляя свободу избрания любого голоса для ведения основной мелодии, считает безразличным: вести ли мелодию двумя параллельными голосами или

только одним, а остальные голоса отдать на произвол случайности построения трезвучий во всех возможных обращениях или даже на произвол так называемого свободного голосоведения? <...>¹⁵

Комментарии

Данный весьма солидных размеров обзор, опубликованный в ряде номеров Прибавлений к «Тульским епархиальным ведомостям» за 1884 год (№ 10—18, 23) принадлежит перу редактора этого издания, настоятеля Тульского кафедрального собора протоиерея Александра Никаноровича Иванова.

В публикации опущен последний раздел статьи (напечатан в №№ 18 и 23), где автор переходит к изложению собственной теории гармонизации церковных мелодий. Большинство многочисленных цитат сверено с текстами публикаций; в квадратные скобки в ряде случаев заключены пропуски или неточности, допущенные автором.

С помощью сотрудников Государственного архива Тульской области удалось восстановить краткую биографию отца протоиерея. В клировой ведомости Тульского Успенского собора за 1915 год о нем приводятся следующие сведения.

На момент составления ведомости А. Н. Иванову было 92 года, следовательно, он родился в 1823 году, в семье тульского священника. После окончания Московской духовной академии со степенью магистра богословия был в 1848 году определен преподавателем нравственного богословия в Тульскую духовную семинарию, в 1851 году рукоположен в священники к Троицкой церкви города. С 1858-го преподавал в миссионерском классе семинарии, с 1861-го вел уроки еврейского языка. С 1868 по 1896 год состоял законоучителем городских мужской и женской гимназий, был также членом губернского училищного совета, членом и председателем совета епархиального женского училища. В 1878-м был назначен кафедральным протоиереем и оставался таковым до выхода за штат в 1914 году, то есть в возрасте 91 года. Скончался в 1916 году митрофорным протоиереем.

Отец протоиерей постоянно занимался общественной и литературной деятельностью. С 1861 года он был членом редакции «Тульских епархиальных ведомостей», а с 1867-го их редактором. Он являлся также председателем совета Братства св. Иоанна Предтечи (с 1898), членом Тульского историко-археологического товарищества (с 1898), членом Комитета общественного здоровья, Губернского статистического комитета, Епархиального училищного совета, а также с 1901 — членом комитета по строительству в Туле единоверческой церкви. В послужном списке протоиерея — множество наград, включая ордена св. Анны (2-й и 3-й степеней), св. Владимира (3-й и 4-й степеней).

Неутомимая пылливость и многосторонность жизненного опыта автора, несомненно, находят отражение в публикуемом тексте, где охвачен и обобщен весьма широкий круг источников. Формально материал состоит из двух основных частей: обзора мнений о церковном пении в связи с выходом в свет московского певческого Круга в издании ОЛЦП и соображений о состоянии церковно-певческого образова-

ния в духовных учебных заведениях в связи с проектом новой программы С. И. Мировпольского. Как уже говорилось, при публикации опущен последний раздел очень большой статьи, где А. Н. Иванов, в связи с объявлением о конкурсе переложений древних напевов, опубликованным Обществом любителей церковного пения (см. в предыдущем разделе), переходит к изложению собственной теории гармонизации церковных мелодий. Эта теория не содержит в себе ничего оригинального. По сути о. Александр предлагает: исключить всякие модуляции в минорные строи и само минорное трезвучие; опираться на унисон и параллельное движение голосов в терцию или сексту — возможно (но не обязательно) с добавлением третьего «аккомпанирующего» голоса (то есть баса, намечающего трезвучную основу). Эту «систему» сам автор совершенно точно характеризует как «старинную дьячковскую»: именно под названием «дьячковской» подобный тип гармонизации — как правило, бытовавший в устной форме — неоднократно упоминается на страницах настоящего тома.

1. Этот пассаж автора является вольным пересказом соответствующего фрагмента «Мнения кн. Одоевского по вопросам, возбужденным министром народного просвещения по делу о церковном пении» (см. в первой части настоящего тома).

2. Не совсем понятно, что имеется в виду. У Турчанинова нет такого переложения, но, возможно, речь идет о его рождественских стихирах.

3. «Преобразование всех учебных заведений» духовного ведомства начало осуществляться в 1814 году. Тогда была введена система соподчиненных учебных заведений — приходские училища, уездные училища, семинарии, академии, с организацией по территориальному признаку. Было принципиально осуждено засилие схоластики, в том числе латыни, введено преподавание на русском языке; изменены и приближены к жизни, к русской действительности программы, «дабы преподаваемое в духовных училищах учение вернее направлять к цели народного наставления в вере и нравственности».

Второе преобразование духовных школ начало проектироваться в эпоху крестьянской реформы, а приняты новые уставы были в 1867 году.

Подробнее о результатах этих реформ см. в обзоре А. Н. Иванова, а также в публикуемой в первой части статье Н. Ф. Глебова и других материалах данного тома.

4. В определении Св. Синода от декабря 1883 года под названием «О мерах к возвышению религиозно-нравственного воспитания в православных духовно-учебных заведениях» говорилось, в частности:

«Из отчетов о ревизиях духовно-учебных заведений усматривается, что как в семинариях, так и в духовных училищах замечается во многих случаях слабое знакомство с уставом, с молитвами и песнопениями и даже с церковнославянским языком, выражающееся в неумении правильно, по титлам и ударениям, читать по-славянски; встречаются и случаи уклонения учащихся от богослужения или неблагоговейного стояния при нем».

В связи с этим епархиальным преосвященным поручалось: внушать родителям, чтобы они побуждали детей помогать при богослужении, благочинным приходских церквей обращать особое внимание на поведение детей членов причта, начальникам

духовно-учебных заведений неукоснительно присутствовать на богослужениях со своими воспитанниками.

По поводу чтения и пения предписывалось: «...вменять учителям церковного пения в обязанность проходить со всеми воспитанниками во время уроков предстоящие церковные службы по указаниям церковного устава, приучая их петь по церковным гласам тропари и кондаки, стихиры, богородичны, догматики и т. д. и таким образом еженедельно знакомить их практически с содержанием и последованием как воскресных, так и праздничных служб».

5. Сокращение причта (и приходов) было одним из шагов реформы духовногословия в 1860-х годах: этим пытались достичь повышения материального достатка духовенства, однако «мероприятие не вызвало ничего, кроме недовольства прихожан, лишившихся своих храмов (за «малоприходностью») и часто вымещавших свою обиду на причте, и духовенства, потерявшего места» (Православная энциклопедия. [Вступительный том:] Русская Православная Церковь. М., 2000, с. 273). Печальные последствия указанного сокращения для передачи певческих традиций упоминаются в ряде материалов настоящего тома.

6. Это наблюдение автора полностью совпадает со взглядом на так называемое «детское» светское пение в сельских школах, выраженным С. А. Рачинским (см. его статью в данном томе).

7. Календарь для духовенства на 1883 год оказался недоступным составителям данного тома.

8. Под изданиями московского напева имеются в виду издания ОЛЦП; владимирского роспева — очевидно, сборники, выпущенные во Владимире под редакцией Ф. Соколова; издания тобольского роспева не известны.

9. Цитата из «Исторического рассуждения вообще о древнем христианском богослужебном пении, и особенно о пении Российския Церкви с нужными примечаниями на оное...» митрополита Евгения (Болховитинова). СПб., 1804, с. 17.

10. К имени Герасима и понятию «герасимовский роспев» Д. В. Разумовский дает следующее пояснение: «Герасимовский роспев сложен в Придворной певческой капелле, куда в 1740 году был призван из Малороссии на должность уставщика монах Герасим... Обычный напев малорусских обителей, принесенный монахом Герасимом в Капеллу, сделался известен под именем *герасимовского роспева*. Монашествующие уставщики Капеллы, находясь на службе придворного ведомства, числились при Санкт-Петербургском Невском монастыре, и потому составители оригиналов для первопечатания нотных книг называли этот роспев *невским роспевом*» (Разумовский Д. В. Богослужебное пение Православной Греко-российской церкви. М., 1886, с. 36—37).

11. Уклонения Львова от обиходных напевов освещены в материалах комиссии для исследования новоперелагаемого пения, которая была созвана в Москве митрополитом Филаретом в конце 1840-х годов (ряд документов комиссии напечатан в «Собрании мнений и отзывов Филарета, митрополита Московского...», в монографии И. А. Гарднера и других источниках). В рамках настоящего тома анализ конкретного примера обработки Львовым обиходного роспева см. в статье М. А. Лисицына в разделе «Новое направление».

12. Имеется в виду номер из Всенощного бдения, соч. 52 П. И. Чайковского.

13. Мнение автора о программе С. И. Миропольского очень близко (иногда до буквальных совпадений) со взглядом на эту программу, выраженную несколько позже С. В. Смоленским в статье «По поводу преобразования программы церковного пения в духовных училищах и семинариях» (Церковный вестник, 1886, № 5—6). Там, в частности, сказано:

«Коренною ошибкою в программе пения для духовных училищ следует считать одновременное с курсом изучения древнецерковного осмогласия введение курса итальянской ноты и элементарной теории западной музыки. Не говоря о необходимом утверждении слуха ученика в церковных ладах, изучению которых может помешать в значительной степени неизбежное изучение мажорных и минорных гамм, самые курсы нотации квадратной и итальянской, со многими частностями последней, и голосовые упражнения в наших церковных и чуждых нам западных ладах взаимно исключают друг друга. (...) С другой стороны, какая цель изучения круглой ноты и элементарной теории музыки в духовных училищах? Если предполагать необходимым изгнание из практики нашего церковного пения множества неграмотных композиций, то воспитание псаломщиков, городских и сельских, в духе древнецерковных напевов и даже незнание ими итальянской нотации несколько гарантирует достижение намеченной цели. (...) Указываемый проектом училищный курс итальянской нотации и элементарной теории во всяком случае совершенно недостаточен для сельского регента-псаломщика, этого проводника партесного пения в селе. Хорошие композиции ему мало известны, и он не сумеет их поставить с сельским хором так, чтобы исполнение их было назидательно и для певчих, и для слушателей, а дурные, наиболее легкие для исполнения не потеряются и будут живы в практике сельских и городских церквей при помощи тех же псаломщиков» (№ 6, с. 105).

В противовес программе Миропольского Смоленский предлагает собственную концепцию построения курса церковного пения, преемственного от духовного училища к семинарии. В соответствии с его планом в училище проходятся только традиционные роспевы на квадратной ноте, притом не по службам, как это предлагает Миропольский, а сначала по гласам по знаменному Октоиху, затем по другим певческим книгам — Праздникам и Обиходу, и лишь после закрепления в сознании учащихся гласовой системы вводится изучение песнопений литургии и всенощной. В семинарии обучение начинается с повторения курса пения по квадратной ноте (одновременно с практическим исполнением традиционных роспевов семинарским хором за богослужением); затем проходит круглая нота и элементарная теория, притом параллельно с историей церковного пения в России (включая практическое освоение крюковой нотации) и методикой пения. Одновременно культивируется запись и исполнение семинаристами местных роспевов, на каком-то материале и проходятся практически основания гармонии.

Как пишет Смоленский, «масса хоровых композиций самого дурного стиля, даже безграмотных, будет жива и мила до тех пор, пока священнослужители, регенты, а за ними и прихожане будут находить их изящными и уместными в церкви; масса же древних напевов, выработанных веками, вдохновением и практикою миллионов чисто русских певцов, несмотря на их дивную красоту, не будет понята и симпатична

(особенно в городах) и не войдет в употребление до тех пор, пока те же лица не будут развиты до понимания этой красоты и не поставят себе задачею и долгом возрождение и распространение древних напевов; тут не помогут никакие поощрения и указания» (№ 5, с. 85).

14. Программу конкурса переложений, купированную в тексте А. Н. Иванова, см. в разделе «Общество любителей церковного пения».

15. А. Н. Иванов оказался в общем прав, говоря о расплывчатости условий конкурса переложений, объявленного ОЛЦП: в большинстве присланных работ не было достигнуто никакого нового качества; переложения петербургского автора П. Р. Вейхенталя, получившие первую премию, выдержаны в так называемом строгом стиле, правда, в отличие от переложений Н. М. Потулова, с элементами контрапункта (подробнее см. в разделе, посвященном ОЛЦП).

III. РУБЕЖ ВЕКОВ

Полемика о церковном пении
в газете «Московские ведомости»
(1899–1903)



ПОЛЕМИКА О ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ В ГАЗЕТЕ «МОСКОВСКИЕ ВЕДОМОСТИ» (1899—1903)

Вступительная статья

Ниже публикуется подборка материалов, которую условно можно назвать полемикой по вопросам церковного пения в газете «Московские ведомости». Условно — потому что отклики на мнения, высказанные в публикациях этой газеты, появлялись не только в ней самой, но и в иных изданиях. Однако «сквозная линия» проходит все-таки именно через «Московские ведомости»: там был как «затравка» дискуссии напечатан по-видимому «самотеком»^{*} пришедший материал провинциального любителя пения А. А. Кычигина; на страницах этой газеты выступили крупнейшие авторитеты эпохи — Н. Д. Кашкин, Г. А. Ларош, С. В. Смоленский; именно там была опубликована статья А. Т. Гречанинова «О “духе” церковных песнопений», которая нередко рассматривается как манифест Нового направления; наконец, «Московские ведомости» подвели итог высказанным мнениям в обобщающем материале В. М. Металлова (правда, выступление Металлова оказалось не последним — ему еще возразил Н. И. Компанейский в «Русской музыкальной газете», а Металлов вновь взял слово в «Московских ведомостях»). Дискуссия разворачивалась на протяжении более трех лет, что само по себе

^{*} Об Александре Кычигине, чье письмо в редакцию послужило зачином дискуссии, удалось выяснить, что он был уроженцем Димитриевской волости Соликамского уезда Пермской губернии; в 1890-х годах служил учителем в училище Кизеловского завода той же губернии и довольно часто печатался на разные темы в местных епархиальных ведомостях. Так, в № 20 «Пермских епархиальных ведомостей» за 1891 год начата публикация большого материала Кычигина «К вопросу о богослужебном пении Православной церкви» (опубликована первая часть, продолжения не последовало) — материал явно прогрессивной направленности, где приветствуются работы Н. М. Потулова и новая программа изучения пения в духовных учебных заведениях, а также довольно жестко критикуются певческая безграмотность псаломщиков и духовенства, их навыки петь только выученное со слуха, что прививается и народу при «общем пении». Как пишет автор, по Обиходу на квадратной ноге петь никто не умеет и в употреблении роспевы так называемый «обычный», или измененный «придворный», или «специально местный», причем часто певчие разных уездов, встав вместе на клирос, не в состоянии согласовать свои «местные роспевы».

может свидетельствовать о мере общественного интереса к области церковного пения. О том же свидетельствует и острый тон полемики. Диапазон тем весьма широк: общие пути развития русской духовной музыки, поиски национальной самобытности, пение в храме и пение в концерте, цензура духовно-музыкальных произведений, критерии их оценки и прочее. Кстати, по-видимому, именно с данной дискуссией связано самое раннее терминологическое употребление выражения «Новое направление» (в статье Смоленского), которое затем было подхвачено многими критиками, как петербуржцами Н. И. Компанейским и М. А. Лисицыным, так и москвичами (Компанейский принял участие в данной дискуссии дважды, выступая на привычных для него страницах «Русской музыкальной газеты»).

Очень важно, что здесь оказались представленными все: священнослужители, любители церковного пения, композиторы, исследователи, публицисты (правда, слова не взяли регенты и хористы, но некоторые из участников дискуссии имели практический опыт клиросного регентования). Представлены также разные поколения: от маститых Кашкина и Лароша до только что дебютировавшего на духовно-музыкальном поприще Гречанинова. Материалы приходили не только из обеих столиц, но и из провинции. Таким образом, картина мнений создается довольно полная и разносторонняя. Привести ее к какому-то единству невозможно, хотя В. М. Металлов и попытался это сделать, давая жесткие оценки и предписания. Надо заметить, что крупные расхождения возникают не только между «профессионалами» и «любителями», между деятелями старшего поколения и деятелями новой генерации, но и внутри формирующегося Нового направления: например, по ряду вопросов между Металловым и Смоленским, Гречаниновым, Компанейским; в более частном плане — скажем, между Гречаниновым и Компанейским. Это показывает, что в «лагере» Нового направления, который иногда представляется нам более или менее монолитным, в действительности не было единства. И, конечно, не могло быть: слишком обширное и слишком запущенное поле для приложения сил открывалось перед деятелями этого периода.

Первая, условно говоря, часть дискуссии связана с противоречиями между «любителями» и профессионалами из круга Синодального училища — противоречиями, которые и раньше выплескивались на страницы печати. Например, об одном из участников дискуссии — возражавшем Гречанинову Г. Г. Урусове — осенью 1899 года Смоленский записал в своем дневнике:

Герасим Гаврилович Урусов, человек не без способностей и не без любви к музыке, самоучка наисамолюбивейший и негодяй еще более того, не снижал достоинства своих сочинений чести быть исполняемым в Синодальном хоре и оттого обратился в злющего нашего врага... Суть его иногда весьма задорных писаний... состоит в том, что мы поем отлично, но сухо... что наши увлечения кряками (?) есть возврат к старообрядству; что

мы испечены на «жидовских, консерваторских дрожжах» и не чествуем «неучей» — то есть истово русских певцов, каков он сам, Урусов, последователь Виктора, Феофана, Багрецова... (т. I, с. 134).

Примерно ту же позицию занимает Урусов и в публикации «Московских ведомостей»: его статья состоит из разговоров о пагубности консерваторского образования — как композиторского, так и вокального, ориентированного исключительно на «оперы и романсы», вперемешку с сетованиями — справедливыми, конечно — по поводу тяжелого положения мальчиков-певчих. В общем похожую риторику содержат несколько более аргументированные и мягкие по тону выступления другого «любителя» и самоучки, А. П. Григорова (юриста, сотрудника «Московских ведомостей»). Обидевшись на Гречанинова за его якобы пренебрежение мнением «любителей» — по Григорову, истинных и чуть ли не единственных «ревнителей чистоты и святости церковного пения», — автор утверждает, что московские «любители» — люди скромные, кроткие и застенчивые, не привлекающие к себе общественного внимания, зато, в отличие от прочих, «искренно верующие». На этом полемика, конечно, заходит в тупик, ибо неизвестно, где искать мерило «искренности веры».

Впрочем, московские любители не всегда отличались кротостью: они не только выступали со своими мнениями в периодике, но и обращались к церковным и гражданским властям. Об этом рассказывается, в частности, в воспоминаниях о Смоленском И. В. Липаева, опубликованных в РМГ в 1915 году:

...Степан Васильевич вынул книгу с наклейками различных газетных заметок и показал мне места, отмеченные лиловыми чернилами, излюбленными им. Я прочел отметки внимательно. Смоленский долго, в упор смотрел на меня и спросил:

— А? Хороши? Ведь они скажут в угоду непроходимому невежеству. Что это, как не желание подслужиться растленному музыкальному вкусу дьячков и протоиереев? Давайте бороться с такими писаками. <...>

И борьба в печати началась. Сам Смоленский поместил в «Московских ведомостях» статью о том, чем должна быть духовная музыка, вслед за ней в той же газете появилась статья А. Т. Гречанинова о музыке и тексте в церковной музыке, на эту тему я напечатал пространную статью в «Русском листке»... (т. I, с. 135).

Мемуарист несколько путает порядок событий — в частности, статья Смоленского в «Московских ведомостях» была опубликована позже статьи Гречанинова — и заметно упрощает все дело. Гораздо тоньше оценивал ситуацию с «любителями» сам Смоленский. С одной стороны, он называл Урусова «негодяем», писал в Воспоминаниях об «инертной толпе московских благочестивых ревнителей», «весьма тупо, весьма упрямо отстаивавших свою сторону, не восходившую далее начала XIX века» (т. I, с. 64). С другой же стороны, Степан Васильевич ценил пламенную любовь этих ревнителей к «своеобразным церковно-московским искусствам» и называл их — конечно,

за исключением «агрессоров», подобных «квази-композитору булочнику Урусову», — людьми «хорошими, упрямыми и пылкими» и полагал необходимым с их мнением считаться. Пусть в утрированном, искаженном виде, но в выступлениях Григорова и Урусова звучит особая, специфически московская тема, которую недооценил, например, Гречанинов, обрушив на головы таких «ревнителей» призывы прислушаться к вагнеровскому «Парсифалу» как истинно духовной музыке. Ясно, что подобное воззвание могло вызвать лишь возмущение в данной среде: оно воспринималось как вторжение чуждого «консерваторского» духа в ту область, которую «любители» небезосновательно считали родной для себя. Несколько запутанно представлены в горячей и искренней статье Гречанинова и мысли о «национальном стиле» в духовной музыке, и понятия о роли «обычая» и «предания» в церковном-музыкальном искусстве; правда, некоторые из этих позиций автор разъясняет в своих последующих ответах оппонентам. Тут же впервые возникает в дискуссии проблема «национального стиля» в духовной музыке. Любопытен в этой связи выраженный в редакционном материале за подписью В. Г. (Владимир Грингмут) призыв к композиторам — учиться у Виктора Михайловича Васнецова любви к русской старине и ее пониманию. Автор утверждает даже, что благодаря Васнецову «у нас окончательно решен вопрос, что такое церковный дух в русской религиозной живописи». Пройдет немного времени, и Кастальского станут повсеместно называть «Васнецовым в музыке». Но одновременно в художественной среде возникнут и споры о том, есть ли васнецовский стиль единственный возможный для нового русского религиозного искусства...

Позиции выступающих в дискуссии священнослужителей и членов причта отличаются полным единством: им приходилось ежедневно воевать с самоуправством и невежеством регентов, не желающих выполнять требования церковного устава, и, конечно, их мало заботили новые направления и духовные концерты, — важно было отстоять Обиход. Можно предположить, что неумолимая строгость и производящий не слишком приятное впечатление менторский тон высказываний В. М. Металлова тоже, хотя бы отчасти, имеет истоки в его духовном сане. Так, при всем сочувствии к композиторам, которые, подобно Е. М. Витошинскому или Н. И. Компанейскому, испытывали затруднения в связи с прохождением их произведений через цензуру — уже не Придворной капеллы, а Наблюдательного совета при Синодальном училище, членом которого был Металлов, — трудно оспорить заключающий статью Металлова «гимн Обиходу»: «Что же могут значить частные изделия досужего композиторского творчества в сравнении с высокоценными творениями церковного духа и народного гения, эти скоротечные пигмеи — перд великими колоссами?»

Однако беда заключалась в том, что на клиросах звучали преимущественно совсем не «творения народного гения», а скорее именно «частные из-

делия», и притом далеко не лучшего сорта. Смоленскому, а также Гречанинову, Компанейскому, Липаеву и в конце концов самому Металлову, было ясно, что общее улучшение состояния церковного пения невозможно без свободного творчества в этой области. Отдушиной для такого свободного творчества должны были стать концерты (или домашнее музицирование) — по удачной и всем понравившейся выдумке Компанейского, это получило название «демества», и подобный термин не оспаривали даже те, кто прекрасно знали, что такое демественный распев. Опыт, накопленный Синодальным хором к этому времени, очевидно оказался настолько убедительным, что против концертов как поля для свободного духовного творчества редко возражали. Разница позиций состояла, однако, в том, что если Гречанинов и Смоленский полагали, что духовные концерты дадут возможность свободного выражения не только художественных исканий, но и общественного мнения, и представляли себе дело так, что апробированные этим мнением новые сочинения могут перейти с концертных подмостков на клирос, — то Металлов, а также Кычигин и Афонский, проводили между концертом и клиросом почти непреходимую черту. В этом пункте дискуссии преимущество, впрочем, имела точка зрения Смоленского, и его вдохновенная статья «Об оздоровлении программ духовных концертов в Москве» стала на многие годы руководством к действию как для Синодального хора, так и для некоторых других коллективов.

Что же касается критики существующей «церковно-певческой действительности», то наиболее сильно и исторически аргументированно она выражена в статье Лароша, хронологически последней среди выступлений критика на данную тему. Мысли этого «контрреволюционера», как он сам себя называл, остаются в принципе неизменными на протяжении примерно трех с половиной десятилетий: спасение русской музыки в строгом контрапункте, «палестриновском стиле», и другого пути нет. Но не этим интересна статья Лароша, а замечательными «ремарками»: и о том, какой именно стиль заимствовали русские с Запада в XVIII веке («стиль упадка», «духовно-музыкальное рококо»), и о современном «среднем» пении («искусство слащавое и жирное, одновременно чуждое и аскетизма и блеска, ремесленно узкое и дряблое, слабое в технике и суетное по духу»), и о возможности в Православной церкви певческого искусства не только «аскетического», но и «роскошного», соответствующего богатству убранства храмов и виртуозности русских хоров («следовало бы поощрять и затейливость и ученость, если они не чуждаются храма»).

Наряду с выступлениями Гречанинова, Смоленского, Лароша, несомненной вершиной публикуемой дискуссии является большая и необычайно яркая статья Компанейского «О стиле церковных песнопений», появившаяся на страницах «Русской музыкальной газеты». Именно она дает чуткое и устремленное в будущее толкование поднятой в дискуссии теме националь-

ного начала в церковном искусстве — толкование, которое к началу XX века уже подтверждалось опытами Кастальского, до некоторой степени Гречанинова, начинавшего свой путь Павла Чеснокова и других. Примечательно кстати, что, например, Металлову, как и некоторым московским «ревниителям», эти опыты в национальном стиле казались подозрительными своей близостью к светским жанрам и народному искусству; у Компанейского же они вызывали искренний восторг. В общем, точка зрения этого писателя близка той, что десятью годами ранее была с не меньшей убедительностью выражена В. Ф. Комаровым: русский национальный стиль в церковной музыке не надо выдумывать и безусловно не надо отождествлять с какими бы то ни было «строгими стилями» — его надо изучать, и по крюковым рукописям, и в живом пении народа. Как остроумно и метко формулирует Компанейский, «хранятся русский стиль и русские формы в православном храме, на левом его клиросе». В общем, так же думал и С. В. Смоленский: достаточно вспомнить финал его статьи «О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения» (опубликована во втором томе данной серии), являющийся прямым призывом, обращенным к современным композиторам. У Компанейского весьма много чутких «предвидений»: например, то, что говорится об унисоне как совершеннейшей форме вокального искусства и о полифонической природе раннего древнерусского многоголосия — которое Компанейский не мог знать, но которое предугадал, вслушиваясь как в склад древних роспевов, так и в пение народа в храме и на улице. Собственно, в этой статье намечается настоящий — и вполне реальный — план разработки «русского стиля», и по смелости мыслей и самобытности их выражения Компанейский здесь выступает достойным учеником кумира всей его жизни Модеста Петровича Мусоргского.

Наряду с «высокими» вопросами будущего русской духовной музыки, весьма оживленную дискуссию вызвал более прозаический вопрос о цензуре духовно-музыкальных сочинений. Монополия Придворной капеллы к этому времени уже пала окончательно, инициатива переходила в руки Наблюдательного совета при Синодальном училище. Его решения, однако, не были столь обязательными к выполнению, как в прошлом указания директора Капеллы: во всяком случае публиковать свои произведения авторы могли, а большинство и исполняло их в меру имеющихся возможностей. В результате складывалась весьма хаотическая картина, которую, вероятно, надо было как-то регулировать. О цензурной деятельности Наблюдательного совета подробно рассказывается в разделе «Архивные документы» второго тома серии. Совет стремился, конечно, не к удушению творческой инициативы, а к созданию норм оценки новых произведений, к нахождению устойчивых ориентиров для регентов и хоров, в конце концов — к формированию некоего образцового, основного репертуарного списка. Поначалу за дело взя-

лись не очень умело, что вызвало, например, протесты самого директора Синодального училища Смоленского (см. в его Воспоминаниях), а также, разумеется, тех авторов, чьи сочинения по тем или иным причинам получили отрицательные оценки: так, Компанейский увидел здесь претензию на новую «монополию», с его точки зрения, еще худшую, чем была личная «монополия» директора Капеллы (см. аргументацию во второй из публикуемых ниже его статей). Повод к подобным опасениям предоставил в рамках публикуемой дискуссии Металлов, сначала раздавший «всем сестрам по серьгам», а потом поставивший вопрос так, будто в силу подведомственности Наблюдательного совета Св. Синоду только Совет компетентен решать, что годится для церковного пения, а что нет. В финальной части своей статьи (купированной при данной публикации) Металлов прямо утверждает, что церковное пение — «особого рода искусство», которое находится «под непосредственным и бдительным контролем Православной церкви в лице Св. Синода». В этом Компанейским была — и не безосновательно, если иметь в виду позицию лично Металлова, — усмотрена тенденция к диктату церкви по отношению к художественному творчеству, и он горячо выступил против смешения разных понятий. Но, в сущности, внимательный читатель этого тома сразу обнаружит, что Металлов просто повторил тезис митрополита Филарета о преимущественных правах церкви по отношению к церковному пению, а Компанейский повторяет мысль Одоевского о церковном пении как всенародном достоянии. Неразрешимый, по-видимому, конфликт взглядов повторился спустя несколько десятилетий.

Конечно, оценка новых произведений современниками, и часто тоже действующими композиторами, — вопрос по меньшей мере щекотливый, неизбежно связанный с личными и творческими симпатиями и антипатиями. Впрочем, тревожились Компанейский, а также и другой участник дискуссии, композитор и регент Витошинский, напрасно: вскоре, после 1905 года всякая цензура — по крайней мере, в данной области — потеряла какое-либо «запретительное» значение (что отнюдь не привело к улучшению ситуации — по воспоминаниям В. В. Ястребцева, Римский-Корсаков, подписав воззвание об отмене цензуры в духовно-музыкальной области, а потом просмотрев некоторые новые сочинения этого жанра, высказался в том смысле, что хорошо было бы хоть какую-нибудь цензуру сохранить). Но все равно оставались серьезные проблемы, которые пытался разрешить Наблюдательный совет. Ведь церковное пение при любых обстоятельствах не могло рассматриваться как поле совершенно индивидуалистического, свободного от всяких норм сочинительства — следовательно, от авторов, хотевших, чтобы их работы попадали на клирос (да и в концертные программы тоже), требовалось соотноситься с уставом, традицией, обычаями. Не был снят с повестки дня и вопрос выработки стиля повседневного пения в храмах огромной страны: «большого», «всеобщего», «объединяющего» стиля. Разумеется, вставали и проблемы изучения древних источников, сохранения и

«оживления» наследия, а также вполне практические задачи улучшения быта, образования большой армии регентов и певчих. Наблюдательный совет выработывал нормативные документы, однако мало что из предложенного успел воплотить в жизнь...

При публикации газетных и журнальных материалов в ряде случаев были сделаны купюры. Они объясняются тем, что участники дискуссии выступали не подряд, а в разных номерах, а иногда и в разных изданиях, нередко эти публикации были разделены не днями, а месяцами, и таким образом следующий выступавший считал своим долгом напомнить читателям, о чем шла речь ранее, изложить позиции оппонентов или единомышленников. В данном томе эти материалы из старой периодики впервые предстают как единый текст. Весьма поучительно сравнить дискуссию рубежа веков с публикуемыми ниже обсуждениями проблем «церковности» и «концертности» в духовной музыке на страницах журнала «Хоровое и регентское дело» и других изданий десятилетие и более спустя. Из этого сравнения видно, как развитие композиторского и исполнительского творчества, вообще движение жизни, возбуждает новые сложные вопросы и как остаются «вечной загадкой», не имеющей однозначных решений, фундаментальные проблемы в данной области.

А. А. Кычигин

Церковное пение в сельских храмах

Цель настоящей заметки заключается в том, чтобы обратить внимание кого следует на вечно старый и вечно новый *вопрос о церковном пении*. Со стороны нашей высшей духовно-правительственной власти многократно и настойчиво запрещалось употребление при церковных богослужениях *несвойственного духу православия пения* — в характере концертно-итальянском, приличном не православному храму молитвы, а концертному залу и театру; но все эти запрещения и строгие подтверждения почему-то не достигли положенных результатов — по крайней мере, в отношении к сельским храмам. Как со стороны Св. Синода, так и со стороны многих архипастырей по епархиям издавалось уже немало указов и предписаний об изъятии из круга духовно-музыкальных произведений и певческого материала таких пьес и концертов, которые по характеру своему, как соблазнительные для православного народа, *не одобрены и не разрешены к употреблению в церквях Св. Синодом или директором Придворной певческой капеллы*; а между тем в наших сельских храмах и отчасти в городских доселе исполняются нелепые и соблазнительные концерты, доселе раздается в них безобразное «уханье» и «визг», нередко с мотивами прямо-таки *игривыми* и свойственными увеселительному месту, в духе веселой светской песни, — на величайший соблазн всех входящих в храм Божий для молитвы, а не для слушания раздражающих нервы концертов!

Обыкновенно в наших захолустных приходских храмах доньше исполняют все то, что попадает под руки регенту и что ему нравится. Часто вопреки желанию и воле местного священника сельские певческие хоры, руководимые невежественным регентом, поют произведения нецензурованные, рукописные и не разрешенные к употреблению в церквях. Тут нередко попадают и рукописные партитуры неизвестных авторов-композиторов. Кое-где доньше исполняются концерты Галуппи, Сарти и других подобных им композиторов, каковые концерты уже давным-давно изъяты из употребления. Самовольство, произвол, грубость и безвкусице, часто соединенные с полным невежеством наших захолустных регентов, иногда не знают никаких границ...

Да и что такое в сущности представляет собою современный регент захолустного хора? В громадном большинстве случаев это — человек молодой, малоопытный, не проникнутый ясным сознанием ни взятой им на себя миссии, ни задач православно-церковного пения. Зачастую это неопытный юноша, не знакомый не только с подлинным древним богослужебным пением нашей церкви, не только с основаниями церковного *осмогласия*, но не знающий даже требований устава церковного относительно пения, ни порядка богослужений, ни даже самого текста песнопений. Более или менее правильно читающий *итальянские* ноты, обладающий кое-каким голосом и слухом да еще умеющий (на соблазн молящихся) размахивать руки в святом храме, то есть *дирижировать*, подобно капельмейстерам в театрах и концертных залах, — наш захолустный регент обыкновенно ограничивает круг пения своего хора при богослужениях только исполнением Херувимских, «Милость мира» и концертов на литургии, зачастую не зная и не желая петь других песнопений, например, на всеобщем бдении, причем не слушает указаний и советов со стороны священников. Он часто не понимает и того, что основные правила православно-богослужебного пения заключаются не в производстве музыкальных эффектов и «сильных впечатлений» на слушателей в характере светского музицирования, а прежде всего — в наибольшем *яснении молящимися текста путем выпевания его...*

И вот приходишь в храм Божий, чтобы излить в молитве ко Всемогущему Творцу свое скорбное чувство, чтобы утолить в искренней молитве боль душевную и волнение страстей, чтобы влить в наболевшее сердце бальзам чистой духовной радости, принести Господу покаяние в своих бесчисленных прегрешениях, а тут вдруг, как говорится, ни с того ни с сего, слышишь музыкальные мотивы в духе западного костела или еще того хуже — оперы театральной, — мотивы, иногда близкие к «плясовым», с безобразным криком, с нелепым маханием руками регента на виду всех молящихся в храме! Как может сохранить человек молитвенное настроение своего духа, когда он не глух и не слеп? Как он может сосредоточиться на богомыслии, когда слышит не умиляющее его сердце благоговейное пение, а крикливые концерты, визг и уханья, игриво-веселые мотивы, часто имеющие сходство с мотивами светских песен? Не угашается ли в сердцах народа самая искра божественного чувства веры, которая и без того уже в наше тяжелое время повсюду погасает?

Посмотрите сами, понаблюдайте без всякого пристрастия — и вы увидите в сельском храме во время исполнения концерта такую печальную картину: одни из слушателей почти вслух и открыто смеются, другие возмущаются до глубины души, третьи видимо страдают от боли сердечной при такой богохульственной профанации чистоты православного богослужения и самой святости места; четвертые — спешно выходят из храма!..

Отовсюду и на каждом шагу раздаются среди простого народа горькие жалобы и сетования по поводу этого безобразия. Ведь даже безграмотный

деревенский мужичок, даже простая и наивная женщина — все способны отличить *белое от черного, хорошее от дурного*, все хорошо сознают, что «веселое новомодное» пение не соответствует духу православного богослужения... Еще недавно по окончании литургии в одной сельской церкви, где партесно-итальянизированное пение только что вводится в употребление, нас остановила одна почтенная деревенская старушка и, указывая на клирос, откуда шумно сходили певчие, спросила: «*А скажи ты мне, родимый, вот что: для чего это поют в церкви-то нынче уж больно нехорошо, как будто и совсем не по-божественному? Да еще для чего это вон тот молодец, что в коротенькой гуньке, — всю обедню простоял на крылосе задом к иконам, не молился, а только размахивал фуками? Разве так и нужно петь в храме-то Божьем?*»

Другие богомольцы при выходе из храма почти вслух горько жалуются друг другу по поводу «веселого» пения, делая такие, примерно, замечания: «*Пойдешь ныне в церкву-то, а только больше нагресишь: уж больно удало да весело ухают певчие-то... Поют как будто простые песни певчие-то, ржут, да ухают, да визжат: не молиться тебя заставляют, а плясать... Прежде пели не так — протяжно и «по-божественному», а нынче совсем не то: ни одного слова не разберешь, что поют, только крик да визг*» и т. д.

Едва ли не самое главное зло новомодного пения заключается в следующем. При эффектно-музыкальном пении очень часто искажаются и заглушаются не только слова выпеваемого текста, но и основная идея песнопения и отдельные мысли его или, по крайней мере, затемняется смысл его или изменяется на другой лад, в ином направлении; ударения на словах переставляются (например, в «Литургии» композитора Чайковского); делаются паузы там, где в подлинном тексте вовсе нет никаких знаков препинания, и, наоборот, часто не делается остановок в тех местах, где они есть, и т. д. Словом, в новомодном круге пения искажается весь *староцерковный порядок богослужебного пения* вместе с его основой — осмогласием, а чрез это в сильной степени нарушается и самое благолепие богослужения. (<...>)

«Музыка» новых «сочинений» и «переложений» по своим мелодиям, мотивам, направлению и вообще по своему характеру по большей части не соответствует ни духу, ни основной мысли данного церковного песнопения, а древние роспевы, особенно *большой знаменный, или столтовой*, вполне согласуются с текстом и внутренним содержанием песнопений. При новой системе пения не может быть и речи о соответствии церковного пения требованиям устава относительно исполнения некоторых песнопений по «подобнам» и «самогласнам», а также «со сладкопением», «тихим» или «высшим» гласом и т. д., а *древнее знаменное пение* в полной мере осуществляет все эти требования. В новом пении музыка почти всегда преобладает над текстом и самый текст нередко искажается (в отношении ударений, пауз и т. д.), а в древнем — текст, напротив, еще больше уясняется и строго согласуется с мелодией, даже до мелочей. Новейшее пение, по большей части, переносит

мысли из храма в концертный зал, а древнее своею строго величавою простотой и спокойною красотой чистых мелодий невыразимо трогает и умиляет неиспорченную душу человека, настраивая ее на молитву, богомыслие и раскаяние во грехах. В общем, новомодное пение нельзя признать осуществляющим задачи *православно-церковного пения* ни в литургическом, ни в каноническом, ни в историческом отношениях, а древнее — в самой совершенной мере оправдывает все эти задачи и требования.

Заключая сию заметку, от всего сердца молитвенно пожелаем, чтобы Всемогущий Творец ими же путем внушил власть имеющим безотлагательно и повсеместно прекратить в самом корне вышесказанное бесчиние в святых храмах и ввести в них истовое пение!

Московские ведомости, 1899, № 258 и 261 (19 и 22 сентября)

Н. Д. Кашкин

О церковном пении в России¹

В № 258 и 261 «Московских ведомостей» помещена статья А. А. Кычигина «Церковное пение в сельских храмах», затрагивающая очень важный вопрос, о котором уже многое было говорено, к сожалению, однако, мало сказано существенного и вполне определенного. Большинство ревнителей пения Русской Православной церкви согласно указывают на богатство русских церковных мелодий старинных роспевов, изложенных в книгах, изданных Св. Синодом, — и на сравнительную неудовлетворительность так называемых переложений, а также и новых сочинений в области церковной музыки. <...>

А. А. Кычигин, как и многие другие, указывает на недостатки исполнения, главным же образом резкость оттенков, крик и проч., почитая все это приемами светской музыки, введенными в церковную. На самом деле такие приемы и в светской музыке служат свидетельством безвкусы исполнителей, а также и слушателей, охочих до подобных эффектов кстати и некстати. Винить в этом исключительно регентов церковных хоров едва ли возможно, ибо регенты обыкновенно являются только послушными исполнителями желаний тех, от кого получают деньги и кому прежде всего стараются угодить.

Следовало бы взять вопрос несколько шире и глубже. Прежде всего не лишним будет выяснить требования, какие общество предъявляет к церковному пению и насколько требования эти согласуются с характером и значением самого предмета.

Говоря строго, в церковной музыке художественные и религиозные требования должны совпадать, и лишь тогда получится настоящее искусство, вполне отвечающее своему назначению. Церковная музыка должна исходить из религиозной идеи и отражать ее в себе, находя для того форму, соответствующую идее. Как для художественного иконописания, кроме проникновения религиозной идеей содержания, нужна хорошая техника рисунка и письма, так и для музыки необходима наличность тех же условий. Но хороших, вполне знающих свое дело иконописцев у нас много, а таких же композиторов церковной музыки очень мало. В иконописи плохой техник-дилетант может создать вещи просто соблазнительные, но в среде духовенства и мирян найдется много людей, вполне могущих обличить всякие недостатки в области живописи. Что касается церковной музыки, компози-

торов, регентов и учителей пения, то совершенно неумелые дилетанты составляют едва ли не большинство между ними, а среди духовенства и мирян почти нет людей, способных обличить их невежество.

Духовенство в училищах и семинариях практически знакомится с церковным пением одногласным, но знакомится очень поверхностно. Большинство даже сведущего в пении духовенства почитает, например, ключ *C fa u'nyy* за тождественный с альтовым, между тем как последний есть *C sol fa u'nyy* ключ, выражаясь по системе сольмизации. Пишущий эти строки сверх того убежден, что употребленный в певческих книгах Св. Синода ключ по высоте есть в сущности *F fa u'nyy* и лишь для избежания понижения *si* именуется цефаутным, но на этой высоте написанные в нем песнопения почти недоступны для голосов среднего объема. Кроме того, надо еще принять во внимание, что господствовавший прежде в вокальной музыке хортон был едва ли не ниже нашего камертона². {...}

Гармонический склад получил право гражданства в нашей церковной музыке уже более двух веков, но понятия о нем не дается ни в духовных училищах, ни в семинариях, вследствие чего духовенство решительно лишено средства высказаться о достоинствах или недостатках различных гармонизаций церковных напевов³.

Самые гармонизации в большинстве случаев представляют чисто механическую работу, напоминающую *ars organisandi*, употреблявшийся в средневековой западноевропейской музыке. В сущности, подобные гармонизации, установив несколько общих условий, поющие могли бы импровизировать по одной данной строке на три—четыре голоса. Нечто в этом роде предлагает автор брошюры «Деятели в области теории и практики церковного пения» Н. Всеславинский в примечании на стр. 26—28 его книжечки⁴.

Гармонизации подобного рода, конечно, не могут претендовать на художественное достоинство, но они по крайней мере могут не противоречить назначению церковного пения. Едва ли возможно признать художественное достоинство и за гармонизацией придворного напева, а между тем она является своего рода образцом для подражания. {...}

Среди печатных произведений церковной музыки немало существует совсем неудовлетворительных, а что встречается в литературе рукописной, и притом весьма распространенной, так это и описать трудно.

О положении у нас церковного пения можно бы говорить много, но разве на страницах какого-нибудь специального издания, а не в ежедневной газете.

Если делу церковного пения нужно помочь, то это возможно разве учреждением специального Общества, которое имело бы свои отделения по возможности во всех концах России. Такое общество действительно могло бы упорядочить и направить деятельность церковных композиторов.

А пока в сельских и даже городских церквах церковное пение находится в зависимости от влиятельных лиц прихода, дающих средства на устройство

или приглашение хоров и регентов, которым только остается удовлетворять вкусам и требованиям таких лиц. Такое положение ненормально и едва ли может дать благие результаты.

Общество церковного пения имело бы огромную задачу для своей деятельности. Церковное пение есть одно из самых могущественных средств религиозного просвещения, но необходимо, чтобы в этом случае руководящими деятелями являлись ясно и широко понимающие дело лица. Дилетантизм, даже проникнутый наилучшими намерениями и подкрепленный хорошим общим образованием, не может совершить то упорядочение церковной музыки, в каком она весьма нуждается. До сих пор мы не слышим ниоткуда серьезного призыва к подобной работе, а частные обличения второстепенных недостатков особенно большого значения иметь не могут.

Московские ведомости, 1899, № 271 (2 октября)

А. П. Григоров

К вопросу о церковном пении

Необходимо и полезно указать на обстоятельство, несомненно заслуживающее внимания и достойное горячего сочувствия. Я говорю о заметном в последнее время повороте к лучшему в области церковного пения.

Прежде всего поворот этот свидетельствует о живучести в русской православной душе потребности слушать церковные песнопения в исполнении чинном, торжественном, молитвенном — в исполнении, отвечающем требованиям места, содержания и важности его назначения. А затем — несомнен успех старых и старинных церковных роспевов, потому что они прочно, хотя и с недавних пор, завоевывают себе последователей и почитателей.

С особым поэтом удовольствием отмечаем, что в обширной сфере церковного пения совершается движение к чисто религиозной музыке и против ее извращения, доходившего до соблазна.

Известно, что религиозное чувство истинно верующего молящегося подвергалось и доселе еще подвергается столь тягостному испытанию, что нужны особая снисходительность и часто добродетельное всепрощение для того, чтобы не отдаться негодованию, далекому, конечно, от христианской кротости, но непредотвратимому при слушании церковного пения в исполнении его большею частью московских певческих хоров.

Исключение составляет Синодальный хор, много, по-видимому, работающий над восстановлением образцовых старых церковных роспевов и над усовершенствованием простого обиходного пения. Честь и слава заведующим этим образцовым в Москве хором, с похвальной ревностью трудящимся над разрешением столь достославной задачи. Оттого-то воскресные службы в Успенском соборе вызывают положительно чудные и несравненные восторги молящихся, возбуждающие жажду новых подобных же впечатлений. Какая страшная, или, вернее, устрашающая, разница в этом отношении между хорами Синодальным и теми московскими, которые крепко держатся другого пути — пути опасного, пути неправого, ведущего к порче вкуса слушателей, к затемнению смысла и чуть ли не к извращению молитв. Не спасают эти хоры ни их чудные голоса, ни видимое желание облечь в мо-

литвенные формы нецерковные мелодии. Благоговейного отношения к великому искусству — «музыкально *рассказать* содержание молитвы», возвысить ее значение и момент ее произнесения — у этих хоров, конечно, и быть не может. Все уходит на сторожку тактов, когда певцу нужно вступить в мелодию или ее оставить. Все направлено на то, чтобы не сорваться солисту или не произнести несвоевременно слог в слове часто даже вводном. Такая поистине тяжелая работа певца лишает его всякой свободы исполнения, губит его вдохновение и притупляет у слушателя желание отдаться охватившему его молитвенному настроению. Да, много грешат те, кто, будучи в состоянии влиять на чистоту церковного пения и святость его назначения, не прилагают достаточных забот к тому, и наоборот, важным, истинно христианским делом являются настойчивые попытки ввести в область церковного пения строгость чинного исполнения, ясность мысли, непорочность и простоту замысла, то есть те элементы, которые одни свойственны святой и бесконечной для творчества области церковного пения.

Вот на одну известную нам попытку такого характера мы и решаемся обратить внимание.

Среди московских певческих хоров есть один, а именно хор В. С. Голичникова, которому надлежит воздать справедливую похвалу за его полную готовность следовать в своих работах направлению строгого соответствия между требованиями церковной музыки и религиозного ее выражения⁵. Как и следовало ожидать, обновление характера пения г-н Голичников видит и находит или в древних роспевах, или в монастырских служениях. <...>

Пример г-на Голичникова заслуживает общего подражания, в настоящее же время г-н Голичников, кажется, единственный, который без самообольщения и строптивости, но с любовью вступил на надлежащий путь служения делу религиозного молитвословия. Желая пропагандировать старинное молитвенное песнопение среди московских почитателей церковно-служебного благолепия, В. С. Голичников участвует со своим хором в литургийной службе в различных московских храмах*, вызывая в молящихся восторженное умиление и возбуждая особый интерес среди наших знатоков, к указаниям которых он всегда охотно прислушивается.

Московские ведомости, 1900, № 34 (3 февраля)

* Так, между прочим, в воскресенье 6 февраля хор г-на Голичникова будет петь за позднюю обедню в храме преподобного Сергия на Б. Дмитровке.

А. Т. Гречанинов

Несколько слов о «духе» церковных песнопений⁶

Часто приходится слышать или читать в отчетах о духовных концертах, что такое-то сочинение не соответствует «духу церковных песнопений» или что такое-то духовное произведение не «церковно». Понять же из слов критиков, что они подразумевают под словом «церковность» и каким они себе представляют этот «дух» церковных песнопений, бывает часто довольно-таки трудно. Одним кажется церковным только то, что *похоже* на сочинения Бортнянского, Турчанинова, Веделя, Сарти и т. п., другие считают церковною музыкой только ту, которая *напоминает* Обиход; наконец, есть еще третий сорт людей, у которых каким-то чудом уживаются идеалы обиходного пения с музыкой вышепоименованных мастеров.

Первая группа, то есть любители полунитальянской, полунемецкой музыки нашей церкви искреннее других. Они говорят: «Нам нравится это сладкозвучие в сочинениях Бортнянского, Сарти, оно действует на нашу душу, и нам кажется — лучше этой музыки для церкви не надо. Пишите, господа композиторы, так, чтобы было похоже на них; это будет хорошо и вполне «в духе церкви»».

Мы можем соглашаться или нет с этими любителями, но игнорировать их вкус мы не совсем вправе. Конечно, одной внешней красоты и сладкозвучия мало для иллюстрации богатейшего содержанием священного текста, но, во всяком случае, ни один композитор этою красотью пренебрегать не может.

Вторая группа — это любители Обихода, и Обихода, положенного почти исключительно в рамки гармонии I, IV и V ступеней. Это, так сказать, аскеты нашей церковной музыки. По мнению такой группы любителей сочинять духовную музыку совсем даже и не следует. Переложение Обихода, и переложение только по известному шаблону, — вот все, что, по их мнению, требуется. Сочинить так, чтобы им казалось «в духе церкви», — невозможно.

Но таких любителей обиходного пения мы все-таки понимаем, а вот что решительно представляется для нас загадкой, так это люди, которые идеалом церковного пения считают Обиход и вместе с тем верхом церковности — сочинения Бортнянского, Сарти, Веделя и их подражателей. Что об-

щего между произведениями этих композиторов и Обиходом, какую связь они делают между тем и другим — это никому неизвестно, да, вероятно, и им самим. Сочинить так, чтобы удовлетворить требованиям «церковности» этой группы ценителей, может быть, и не трудно, но едва ли честолюбие настоящего серьезного композитора будет удовлетворено приобретением себе подобных поклонников.

Все эти любители и ценители разговаривают о «церковности» и о том, что «в духе» и что «не в духе» церковных песнопений, но определения этих понятий не дают. Ведь сказать «похоже» или «не похоже» на тот или другой, часто воображаемый, идеал еще слишком мало. Между тем вопрос этот настолько важный, что разобраться в нем весьма необходимо.

Что же нам нужно? Какую музыку, действительно, следует считать идеальной для нашей Православной церкви? Где найти мерило этой церковности и этого духа церковных песнопений?

А мерило это есть, и, по моему глубокому убеждению, самое верное. Это *соответствие музыкального содержания данного произведения содержанию текста*. Чем более в нем этого соответствия, тем более его следует признать в духе церкви.

Постараемся это выяснить.

Текст духовных сочинений по своему содержанию и настроению бывает бесконечно разнообразен. Он может быть: торжественный, созерцательный, таинственный, спокойный, суровый, мрачный, строгий; или: веселый, бодрый, светлый, жизнерадостный — с массой еще других оттенков. Все это бесконечное разнообразие текста требует для своей иллюстрации и музыку бесконечно разнообразную по своему характеру и оттенкам. Если, предположим, текст повествует: «На реках Вавилонских, тамо седоном и плакахом...», а композитор сопровождает эти слова музыкой бодрого характера, в быстром темпе и т. п. — это будет, конечно, ошибкой. Такою же точно ошибкой будет, если композитор возьмет текст с содержанием жизнерадостным, например: «Богоотец убо Давид пред святым ковчегом скакаше играя» и т. д., и изложит его аккордами мрачного характера, на нижних нотах, в темпе *adagio* и т. п. В Обиходе этот текст сопровождается музыкой почти плясовой, и неизвестный автор (или авторы) этой мелодии был глубоко прав, что не побоялся оскорбить чье-либо религиозное чувство выбором мелодии подобного характера. Это настолько сильно, смело и искренне, что в наше время такой композиторский поступок показался бы геройством, которого многие религиозные люди не простили бы вовек.

Как пример ошибки в отношении несоответствия музыки тексту — ошибки, с которою, по-видимому, так свыклись, что перестали ее замечать, — можно привести следующее. Обыкновенно слова: «Яко да Царя всех подыдем...», которые суть не что иное, как придаточное к главному предложению «Иже херувимы...», и, следовательно, суть продолжение той же мыс-

ли, выраженной обыкновенно музыкой созерцательно-таинственного настроения*, сопровождаются (с легкой руки Бортнянского) почему-то музыкой очень бодрого, часто воинственного характера. Может быть, это и очень выгодно с точки зрения чисто музыкальной (как контраст к настроению предыдущему), но тем не менее этого нельзя не признать ошибкой как прием, в данном случае неуместный. Другое было бы дело, если бы на месте этих слов стоял текст, выражающий уверенность в одолении врагов, или требование, чтобы покорились нам языцы, и т. п.

Следовательно, относительно разнообразия характера и настроения церковных песнопений композитору представляется широкий простор, лишь бы было правильно понято и верно передано содержание текста. А если это условие соответствия музыки тексту будет выполнено, то выполнено будет и требование, чтобы в церковной музыке не было ничего изысканного, чувственного или сентиментального, а тем более слащавого или пошлого. Почему? Да потому, что всегда возвышенный текст церковных стихов не может дать вам для этого удобной канвы. (Вот почему хроматизмы, вследствие своей чувственности и изысканности, так шокируют наш слух в духовных произведениях⁷.)

Рассмотрим теперь вопрос, интересующий нас с другой стороны, со стороны чисто внешней музыкальной формы. Посмотрим, нет ли таких контрапунктических или гармонических приемов, которые следовало бы считать неуместными в духовных сочинениях.

Я думаю, что таких приемов нет. Всякая форма годится, лишь бы она толково и уместно была употреблена и лишь бы выполнены были следующие условия.

Во-первых, слова должны произноситься *одновременно* во всех голосах или, при контрапунктической разработке, так искусно распределены между голосами, чтобы слушатель совершенно отчетливо мог следить за текстом. (Форма фуги или даже фугетты представляет в этом отношении некоторые затруднения, но не такие исключительные, чтобы совершенно этою формой не пользоваться. При многократном повторении одного слова, например, *аллилуйя*, затруднение это уже исчезает.)

Во-вторых, чтобы текст был *правильно и грамотно декламирован*. Как часто в этом отношении бывают погрешности даже при обиходном пении, можно видеть из следующего примера. В тексте «Ты, Господи мой, свет в мир пришел еси...» остановка и придыхание делаются после слова «свет»; таким образом получается очевидная неправильность: «Ты, Господи — мой свет, в мир пришел еси...»

* Перерыв, здесь производимый возгласами диакона и священника, собственно говоря, по смыслу текста не естественный.

Присоединив к этим двум главным требованиям — возможность ясно произносить слова и правильно их декламировать — еще условие, которое я считаю самым важным, то есть соответствие музыки тексту, мы исчерпываем все, что нужно, чтобы признать известное духовно-музыкальное сочинение пригодным для исполнения в церкви. Если же многим всякий незаезженный прием (хотя бы употребление в гармонизации каких-либо других ступеней, кроме тоники, доминанты и субдоминанты) кажется ересью, то лишь потому, что к этим приемам не привыкли. Чем богаче и ярче краски у композитора, чем больше у него разнообразия в приемах пользования музыкальными средствами, как бы уместны и благородны приемы эти ни были, — раз они новы и непривычны, они тем более представляются иным любителям церковной музыки нарушением благочиния. Другое дело, если тенор, забыв, где он находится, сладчайшим голосом выводит на высоких нотках соло, музыкой своей напоминаящее самый отчаянный чувствительный романс, или басы во всю мочь «гаркнут»: «и да бежат, и да бежат...» — это кажется благопристойным и вполне в духе церковной музыки...

Нередко также приходится слышать рассуждения о стиле духовно-музыкальных сочинений, но я думаю, что это вопрос настолько тонкий и зачастую спорный, что едва ли два музыканта сойдутся в понимании его. Говорят, например: стиль западной церковной музыки не пригоден для нашей православной, — а какой же стиль у наших архицерковных, по мнению большинства, Бортнянского, Веделя и др.? Существует ли русский стиль? Если да, то насколько он самостоятелен и насколько проглядывает в нем влияние все того же западного стиля?

Все это вопросы, до сих пор еще совершенно не тронутые литературой и на которые едва ли кто-нибудь ответит в настоящее время не задумываясь.

«Слишком оперно» — вот тоже упрек, который иногда ставят духовно-музыкальному произведению. Но разве в опере, в особенности если она написана на возвышенный сюжет (взять хотя бы «Парсифаль» Вагнера), не может встретиться музыка, вполне пригодная для церкви, и наоборот, разве не поется в нашей церкви масса банальных вещей, рассчитанных на дурной вкус, которым ни в какой мало-мальски порядочной опере места нет (вроде излюбленного тройного «Господи, помилуй!», известного под названием «Бородинского» (или «Царского»), своею музыкой напоминаящего самый банальный светский романс).

Итак, какую же музыку нужно считать соответствующею духу нашей церкви? Я знаю музыку пошлую и благородную; изысканную и простую; музыку сентиментальную и музыку суровую, строгую. Если духовно-музыкальное произведение подходит под первые определения, оно никуда не годится; если же оно соответствует тексту, если оно просто и благородно, слова ясно слышны и правильно декламированы, то такое сочинение вполне достойно быть исполненным в церкви и потому, если хотите, «церковно».

Когда же мне говорят, что такое-то сочинение не соответствует духу церковных песнопений, я это понимаю только в одном смысле: оно не соответствует тексту. А «дух», как его принято понимать, — это *условность, привычка*.

От редакции

Давая место статье нашего молодого талантливого композитора г-на Гречанинова, мы прежде всего радуемся, что вопрос о нашей церковной музыке постепенно выдвигается на первый план наших духовных интересов. Так, мы надеемся в ближайшем времени напечатать интересное исследование по этому вопросу нашего авторитетного музыкального критика г-на Лароша.

Что касается до взглядов г-на Гречанинова, то, может быть, найдутся лица среди любителей нашего церковного пения, которые пожелают высказать о них свое мнение в том смысле, что, кроме указанных г-ном Гречаниновым *трех* групп любителей церковного пения, есть еще и *четвертая* группа, которая не удовлетворяется ни Бортнянским, ни современным Обиходом, ни одновременно тем и другим, а умиляется дивными, проникнутыми *глубоко религиозным духом* старыми и старинными напевами нашей церкви, о которых неоднократно говорил на столбцах нашей газеты А. П. Григоров (например, в № 34 текущего года).

Что же касается «церковного духа», то едва ли он является, как думает г-н Гречанинов, одной лишь «условностью и привычкой».

Перечисляя все необходимые условия для сочинения церковной музыки, г-н Гречанинов, подобно всем нашим современным музыкантам, упускает из виду *самое главное условие: религиозное настроение, а следовательно, и искреннюю веру* самого композитора. Церковная музыка, так же как и церковная живопись, требует не только высокого творческого таланта, но еще религиозной одухотворенности этого таланта. К словам светского романса достаточно сочинить «соответствующую» музыку; к словам церковной молитвы этого недостаточно: нужно самому проникнуться благодатною силой этой молитвы, нужно самому верить в эту силу, нужно самому молиться.

Московские ведомости, 1900, № 53 (23 февраля)

А. Т. Гречанинов

Письмо к издателю

Милостивый государь! Приношу мою благодарность за любезное предоставление места моей статье в вашей уважаемой газете. <...>

Два слова в ответ на примечание редакции к моей статье.

Мне говорят, что я упустил из виду самое главное условие при сочинении церковной музыки: *религиозное настроение*; а я говорю, что если в духовно-музыкальном сочинении не будет этого религиозного настроения, то оно не будет отвечать условию, которое я считаю самым главным, это — соответствие музыки тексту. Так как в священном тексте это религиозное настроение, конечно, всегда налицо, то само собой разумеется, что и в музыке оно обязательно, иначе этого соответствия не будет.

Затем я совершенно присоединяюсь к мнению, что для того, чтобы сочинить достойную музыку к словам молитвы, нужно проникнуться этой молитвою. Когда сочиняешь музыку на глубоко возвышенный текст, нужно и чувствовать себя настроенным глубоко возвышенно, но это не относится непосредственно к главной теме моей статьи, в которой я не имел в виду касаться того, *как* нужно сочинять, а лишь хотел указать, как я понимаю, чего нужно требовать от произведения уже сочиненного, то есть, другими словами, поставить, по возможности, критериум духовно-музыкальных сочинений на более прочную обоснованную почву.

Примите и проч.

А. Гречанинов

25 февраля 1900 года

Московские ведомости, 1900, № 56 (26 февраля)

А. П. Григоров, Г. Г. Урусов

О духе церковного пения (по поводу статьи А. Гречанинова)

I

С большим вниманием и не один раз прочел я статью А. Гречанинова «О духе церковных песнопений». Искреннее мнение молодого талантливому композитора, уже вступившего в ряды слагателей церковных песен, чрезвычайно ценно и может вызывать не менее ценные надежды.

Веское редакционное примечание к статье избавляет меня от необходимости повторять то, что я уже не раз говорил по поводу церковной музыки и пения. Редакция достаточно ясно и совершенно справедливо указала на тот класс любителей церковного пения, которого автор статьи не имел в виду, потому ли что не знал о нем или по другой причине, но который, несомненно, заслуживает внимания, хотя г-н Гречанинов его упорно игнорирует и в своем *Письме к издателю*, напечатанном в ответ на вышеозначенное редакционное примечание.

Этот *четвертый* (по счету г-на Гречанинова) класс любителей (может быть, вернее было бы его назвать классом ревнителей чистоты и святости церковного пения) крепко держится преданности старинным и старым роспевам, твердо верит в их могучую непорочную силу и в их конечное торжество.

Впрочем, нельзя слишком строго укорять г-на Гречанинова в том, что он до сих пор не замечал этих любителей. Не заметить их возможно было уже потому, что их немного и, хорошо ли, дурно ли, почти все они крайне кротки, почти застенчивы. О них мало слышно, и сами они мало говорят, а если и говорят, то без задора и гордости, без малейшего расчета сделать шум и привлечь на себя внимание. Это очень скромные люди. Их восторги — восторги людей, имеющих счастье замечать хоть маленькое, но все же поступательное движение вперед, к торжеству их упований.

Обратимся, однако, к статье г-на Гречанинова. Помимо крупного у ней пробела, отмеченного редакционным примечанием и затем пополненного самим г-ном Гречаниновым в упомянутом выше *Письме к издателю*, помимо, говорим мы, отсутствия у автора указания на *самое главное условие* при сложении церковных песнопений, а именно *на искреннюю веру* самого композитора, — в статье г-на Гречанинова сквозят то там, то здесь не совсем определенные, чтобы не сказать неустойчивые, положения.

Так, в начале статьи автор говорит, что текст духовных песнопений «бесконечно разнообразен» и потому «требует для своей иллюстрации и музыке бесконечно разнообразную по своему характеру и оттенкам». А в середине статьи, говоря об ограничении характера церковной музыки и недопущении в ее сферу «ничего изысканного, чувственного или сентиментального, а тем более слащавого и пошлого», он совершенно правильно устанавливает, что такое допущение не соответствовало бы тексту, который «всегда возвышен» и потому «не может дать для этого удобной канвы». Как видите, в одно и то же время текст и ограничен, и «бесконечно разнообразен», с возможностью «бесконечно разнообразных» к нему «иллюстраций».

Итак, какая же музыка пригодна для церковных песнопений и существуют ли ограничения для композитора в пользовании музыкальными средствами?

Уместная в церкви музыка должна, по словам г-на Гречанинова, отвечать «соответствию музыкального содержания данного произведения содержанию текста», текст должен быть «правильно и грамотно декламирован», а слова должны произноситься «одновременно во всех голосах» или, при контрапунктической работе, так искусно распределены между голосами, чтобы «слушатель совершенно отчетливо мог следить за текстом». При соблюдении помянутых условий и при отрешении от «заезженных приемов» возможно, по мнению г-на Гречанинова, композитору, развернув свои силы, проявив всю ширь и «богатство красок» в пользовании музыкальными средствами, создать произведение вполне пригодное для исполнения в церкви.

Нельзя не выразить признательности г-ну Гречанинову за твердую постановку важного вопроса сложения церковных песнопений и за основательную мотивировку необходимой наличности при этом трех условий, им перечисленных*.

Условия эти достаточны для чисто технической «работы», и само собой разумеется, без них работа была бы не только не совершенна, но прямо-таки бессмысленна. Подобные «изделия» и создали возмущающие верующих «пиесы», к великому соблазну допускаемые к беззастенчивому исполнению в храмах. Указанных условий может быть достаточно для «уместности», то есть *допустимости* к исполнению таких «работ» в церкви, но их мало для полной *пригодности* при богослужениях. По-моему, «допустимость» и «пригодность» понятия весьма различные. «Допустимое» лишь терпится, а «пригодное», как владеющее полными правами, прочно водворяется на дальнейшее существование. Но прежде чем объяснить, что еще, помимо трех условий г-на Гречанинова, необходимо для пригодности церковного пения, постараюсь выяснить то, что так волнует г-на Гречанинова в любителях церковного пе-

* Нас только смущает отрешение от «заезженных приемов». А ну как под этим автор разумеет старинные и монастырские роспевы?

ния, а именно: неопределенность их понятия о том, что «в духе» и что «не в духе» церковного пения. Сам г-н Гречанинов этот вопрос будто бы разрешил, найдя «мерило *идеальной* музыки для нашей Православной церкви». Мерило это заключается в том же соответствии музыкального содержания данного произведения с содержанием текста, с присоединением к этому соответствию двух дополнительных условий, о которых уже сказано.

Мы, любители церковного пения, действительно смущаемся определить в точных выражениях, что такое «дух» церковных песнопений. Есть ли это ряд тонких до неуловимости признаков, по которым сразу можно отличить *церковную* песнь, понятен ли он только верующим или же он обладает свойством заявлять о себе всякому не лишенному слуха и чувства, — мы этого не беремся решить; мы знаем твердо только одно: «дух» не есть «условность» и «привычка», как это утверждает уважаемый г-н Гречанинов. По нашему мнению, «дух» есть нечто постоянное и непоколебимое, как непоколебимо понятие о добродетели, о беспорочности чистой совести и т. п.

Чтобы пояснить свою мысль, скажу еще следующее. Ограничивая требования к церковной музыке только тремя условиями и успокоясь на музыке допустимой и благородной в том смысле, как это выясняется из статьи г-на Гречанинова, я, например, боюсь, что духовное произведение даже талантливого и искреннего композитора явится скорее превосходною кантатой на слова церковной песни, но не представит собой церковного песнопения, вполне пригодного для исполнения в православном храме. Я далек от того, чтобы утверждать, что данный композитор греховно исполнил свою работу, — нет, этого может и не быть, но он не ответит нашей потребности молиться при благоговейном настроении, навеваемом и местом, и нашим внутренним желанием отрешиться от суетного мира и воспарить в мир высших радостей, чуждых земным ощущениям восторгов, хотя бы и невинных и благородных. Не с тем, чтобы любоваться своими добродетелями и талантами мы идем, или, по крайней мере, должны идти в храм, а для приобщения своих чувств к сонму высших существ благостных, сокровенно сопричастных нашей верующей душе и нашему благодатнейшему стремлению иметь сердца наши «горé». При таком-то состоянии молящегося теноровое соло, напоминающее, по словам г-на Гречанинова, самый отчаянный чувствительный романс, конечно, крайне неприлично и оскорбительно, но и гордое право композитора облечь церковную песнь во «всякую форму, только бы она толково и уместно была употреблена», вряд ли не разрушит величавой простоты чувства и веры, о которых только что говорилось.

Мы особенно ценим старинные церковные напевы потому еще, что слагатели их, монахи, приступали к этому с пылким верующим усердием и благоговением, сознавая и памятуя свое недостойство, и поэтому-то, вероятно, эти песнопения и проникнуты мощной силой воздействия на слушателя и молящегося. Песнопения этого характера, конечно, строго отвечают «духу»

церковности и составляют вполне пригодные для храма музыкальные рассказы молитв и песней. Композиции же, о которых я говорил перед сим, хотя и могут быть уместными и допустимыми, но могут в то же время и не отвечать церковному духу. Разница между ними ясна. Первые слагались при наличии таланта и глубокой проникновенной веры, *и притом при ее господстве*, тогда как вторые сочинялись, может быть, и не греховно, но при господстве только таланта и необходимых условий осмысленной технической работы.

Смею думать, что мне удалось хотя отчасти выяснить, что такое «дух» церковных песнопений и какая музыка пригодна для них.

Еще несколько слов. Как не всякий знаменитый стилист способен составить и написать акафист и не всякий талантливый поэт расскажет былинку, так точно не всякий талантливый музыкант будет в состоянии написать вполне пригодную церковную музыку. Акафисты творит вера глубокая, вдохновляющая автора особою силой, а былинки рассказывает народ, этот могучий гений творчества. Воображение почти отсутствует у людей так называемых просвещенных, притупивших свое вдохновение в исканиях положительных знаний, проверенных ощущением; зато воображение работает со всей своей мощной, созидательной силой у народа, близкого к созерцанию природы и проявлений Промысла Божия, и дает, подкрепленное чутьем, поистине неподражаемые картины, песни бодрые, глубоко поучительные.

Г-н Гречанинов отказывается назвать отважного автора музыки к тексту «Богоотец убо Давид пред санным ковчегом скакаше играя...», сопровождаемому музыкой почти плясовой, признавая за нею смелость, искренность и силу. Смею уверить, что мужественным композитором, «не побоявшимся оскорбить чье-либо религиозное чувство» этой мелодией, — был и есть православный русский народ, и никто больше. Приятно узнать, что эта мелодия, чисто народная, вызывает похвалу г-на Гречанинова; она и с нашей точки зрения совершенна и заслуживает глубокого восхищения, если, конечно, исполняется не невежественно и не утрируется.

В заключение скажу, что отрадно думать, что наши музыкальные композиторы и критики, подобные вдумчивому г-ну Гречанинову, начинают обращать внимание на забытую почти область церковной музыки и, может быть, захотят уделить часть данных им талантов на утешение и восторги посещающих храмы и молящихся в них.

А. Григоров

II

В повседневной печати не часто появляется слово о церковном пении. Тем приятнее было встретить статью на эту тему, написанную почтенным деятелем в области церковной музыки г-ном Гречаниновым. К сожалению, автор ее касается лишь внешности предмета, высказывая свой личный

взгляд, едва ли могущий стать обязательным для людей интересующихся делом, о котором идет речь. <...>

От порицаемой г-ном Гречаниновым «банальности» и «хроматической чувственности» старых авторов далеко не свободны и все новоявленные чудотворцы церковно-музыкальные. «Условность» и «привычка» также начинают уже сопровождать и сочинения новых композиторов, в том однако ж неповинных.

Ни Сартри, ни Веделя, ни Бортнянского, а тем более протоиерея Турчанинова нельзя заподозрить в недостатке религиозных духовных побуждений к сочинению церковных песнопений. Скудости необходимого настроения больше простора дано в сочинениях молодых композиторов, прошедших консерваторию. Но мы не должны винить их за отсутствие этого настроения в их церковных композициях, хотя бы и солидных по формам, красивых, серьезных по технике, иногда талантливых, но все-таки унижающих церковный текст до степени лишь предлога к упражнению в сочинительстве: в этом виновата школа, не умеющая или не желающая понять и внушить, что нельзя быть слугой двух господ в одно и то же время. Современная школа выпускает целые полчища молодых людей, снабжая их мешками музыкальных знаний и умением употребить их в дело на жизненном пути. Но «два господина» сбивают и певца и композитора с дороги и с толку.

Кстати о певцах. Вся молодежь, одаренная голосами, мечтает об артистической карьере и, учась петь, вытягивает свои голосовые связки до невозможности, не заботясь о художественности, а добиваясь лишь высочайшей нотки. На каком-нибудь *до-диезе* оборвалась не одна связка, из-за него искалечилась и угасла не одна молодая жизнь. Иллюзии сценической славы требуют много жертв. Это о тенорах. Неудачник тенор, с остатками не совсем сорванного голоса, но уже с оперною и ариозно-романсовой окраской и отравой, отдав сливки на жертву иллюзиям и самообману, несет жидкое снятое молоко на клирос церковный. И сможет ли такой певец понять, угадать и выразить *самое главное*, по справедливому замечанию редакции «Московских ведомостей», условие: *религиозное настроение, проникновение глубоко религиозным духом* напевов старинных, духом, которого не лишены и самостоятельные композиторы, не исключая ни Веделя, ни Бортнянского, ни Турчанинова? Не их вина, если тенор-солист из отравленных начнет выводить вместо молитвы мартовские вавилоны, желая показать свою «артистичность» перед невзыскательною публикой. Школа школой, а жизнь жизнью: клирос недостаточно обеспечивает существование певца, особенно семейного, и нельзя осуждать его за желание иметь сторонний заработок, и певец делится по необходимости между церковным клиросом и подмостками увеселительного заведения. Это нежелательно и вредно для церкви.

В Москве существует не один десяток певческих хоров и не одна тысяча певчего люда, больше нежели на половину состоящего из малолетков от

восьмилетнего возраста. Из таких «мальчиков», пение которых так трогает многих нежностью голосов, пока они не испорчены, выходят большие певчие, из больших выходят и «артисты», поучась. Мальчики набираются больше из крестьянской бедноты. Ежегодно десятками и сотнями мальчики выходят, выбрасываются из хоров за потерей голосов, с весьма слабыми начатками образования в прихорной школе, существующей обязательно, но больше для проформы. Задавался ли кто из любителей и властвующих духовных вопросом о судьбе мальчиков-певчих — спадышей, то есть утративших голос по причинам не всегда естественным? <...>

Хорошие музыкальные инструменты тщательно берегаются в футлярах и оберегаются от малейшей пылинки. <...> В каких помещениях и футлярах хранятся и берегаются певческие голоса-инструменты — об этом стоит подумать и поговорить.

Г. Урусов

III

От редакции

Как мы и предвидели, статья А. Гречанинова вызвала живейший интерес среди любителей нашей духовной музыки, о чем свидетельствует целый ряд полученных нами статей и заметок, из коих мы сегодня печатаем две наиболее обстоятельные статьи А. П. Григорова и Г. Г. Урусова.

Выражая благодарность авторам этих статей за их теплое, любовное отношение к столь живому для русского человека вопросу, мы, тем не менее, думаем, что как они, так и другие любители церковного пения укажут на еще один весьма существенный пробел среди тех условий, которые г-н Гречанинов ставит композитору церковных песнопений.

Как на самое важное условие в этом отношении, не упоминаемое в статье г-на Гречанинова, мы указали на *религиозное настроение*, а следовательно, и *искреннюю веру самого композитора*. Г-н Гречанинов в своем «Письме к издателю» поспешил заверить, что он не только не отвергает это условие, но даже считает его настолько само собою разумеющимся, что даже нашел излишним особо о нем упоминать.

Может быть, г-н Гречанинов признает само собою разумеющимся и другое необходимое условие, также им не упомянутое, на которое мимоходом указывает в своей статье А. П. Григоров. Вот это условие: *церковная музыка должна быть музыкой по преимуществу национальной*.

Не кроется ли весь секрет о духе церковной музыки в этом именно глубоко национальном характере церковной музыки вообще и русской церковной музыки в особенности?

А. П. Григоров совершенно справедливо укоряет, хотя и со смягчающими обстоятельствами, г-на Гречанинова в том, что он в своей статье и своем

письме как бы умышленно игнорирует группу «ревнителей чистоты и святости церковного пения, крепко держащихся преданности старинным и старым роспевам». Но почему же нам так дороги эти старые и старинные роспевы? Почему на нас так умиительно действуют, даже если мы их слышим в первый раз, сохранившиеся в некоторых монастырях образцы древней нашей церковной музыки? Не потому ли, что она не только древняя, но и *наша* музыка? Не потому ли, что в ней, первоначально заимствованной из Византии, в течение долгих веков постепенно отражался и, наконец, художественно вылился наш русский национальный дух в той форме, в которой ему, в силу внутренних этнических, этических, исторических и эстетических законов, суждено было отлиться в русском православном церковном песнопении?

А потому не следует ли нашим современным духовным композиторам, искренно желающим постигнуть *дух* русского церковного песнопения, благоговейно вдуматься и вслушаться в наши старые и старинные церковные роспевы не для того, конечно, чтобы рабски и бессмысленно копировать их, а чтобы вдохновляться их высоко религиозным настроением и строго церковным духом, столь тесно связанным со строгим церковным духом православного русского народа?

И снова сама собою напрашивается аналогия с *русской церковною живописью*, на которую мы указали в нашем прошлом примечании и на которую г-н Гречанинов, по-видимому, не обратил должного внимания.

Уместна ли, допустима ли та живопись, которою покрыты стены храма Христа Спасителя? Да, она допустима, терпима. Но соответствует ли она *духу* русского православного храма? Конечно, нет.

А существует ли *современная* живопись, соответствующая этому строго православному церковному духу? Да, она несомненно существует: тому является ярким свидетельством киевский [Владимирский] собор, стены которого одухотворены высоким творчеством В. М. Васнецова.

В чем же заключается разница между соборами?

В московском соборе талантливые художники писали свои *картины* по рецепту г-на Гречанинова, и действительно, художественное содержание этих картин «соответствует содержанию данного библейского текста», картины эти, несомненно, «правильно и грамотно» нарисованы, расцвечены и освещены, так что зритель «совершенно отчетливо может следить» за всеми подробностями их содержания. Но и только. Это — прекрасные музейные картины, но русского *церковного* духа в них нет, потому что в них нет старинного русского *национального* духа. Авторы этих картин с таким же пренебрежением игнорировали русские старые и старинные иконы, с каким г-н Гречанинов, по-видимому, игнорирует старые и старинные русские церковные роспевы.

Совершенно иначе отнесся к произведениям русской древней иконописи В. М. Васнецов. Он изучил ее с искреннею любовью и глубоким благогове-

нием, он всецело проникся ее духом и создал бессмертные, совершенно оригинальные церковные *иконы*, не только блестящие современным техническим совершенством и безусловно соответствующие олицетворяемому ими библейскому и молитвенному тексту, но и полные русского православного церковного духа.

Благодаря В. М. Васнецову теперь уже у нас окончательно решен вопрос, что такое церковный дух в русской религиозной *живописи*. Если для г-на Гречанинова и ему подобных недоумевателей существует еще вопрос, что такое церковный дух в русской религиозной *музыке*, то это, может быть, объясняется лишь тем, что Россия еще ждет своего религиозно-музыкального Васнецова, который соединил бы в себе гениальный музыкальный талант с искреннею верой и с глубокою любовью к национально-церковной старине русских духовных песнопений.

В. Г. [Владимир Грингмут]

Московские ведомости, 1900, № 59 (29 февраля)

К вопросу о духе церковных песнопений

⟨...⟩ Главное, основное недоразумение во взглядах и суждениях о церковном пении, по нашему мнению, заключается в утрате различия между подлинным церковным пением, изложенным в нотных певческих книгах, издаваемых Св. Синодом, а также сохранившимся в иных, так называемых обычных, роспевах, основанных на мелодиях помянутых книг, — и пением, не имеющим ровно никакого отношения к подлинному церковному.

Такое чуждое подлинному церковному пению и странное для чувства и слуха русского православного человека пение представляют собою композиции Бортнянского, Сарты, Львова, Веделя и многочисленных их последователей и подражателей. Нужно же, наконец, высказать это прямо и решительно и отнести труды этих талантливых творцов и вообще церковно-музыкальных деятелей к области пения *не* церковного в строгом смысле, а внебогослужебного, концертного духовного стиля. Такое мнение о сочинениях названных композиторов основывается и на том обстоятельстве, что высшая церковная власть наша в своих неоднократных распоряжениях, клонящихся к устройству церковного пения, никогда не признавала эти музыкальные сочинения дозволенными и одобренным к употреблению при церковном богослужении.

Между тем статья г-на Гречанинова, очевидно, основана на господствующем у нас во взглядах на церковное пение смешении подлинного церковного пения, освященного к употреблению веками, обычаем и многократными распоряжениями церковного правительства, — с пением, или, лучше и точнее сказать, музыкой к церковно-богослужебному тексту, сочиненной и сочиняемой различными композиторами.

Исходя из того мнения, что у нас церковным пением признаются одинаково и пение обиходное, по книгам синодального издания, хотя и редко где употребляемым, и сочинения, явно противоречащие духу и законам пения, изложенного в этих книгах, г-н Гречанинов естественно находит возможным предоставить полную свободу в выборе композиций для церковных песнопений, лишь бы музыка этих композиций соответствовала тексту. Но истинные знатоки и ревнители церковного пения никогда не согласятся с таким взглядом. Ведь нужно же знать, что обиходная форма церковного пения, то есть мелодия древних церковных нотных книг, настолько усвоена

народом, что сделалась как бы производным его собственного духа, что она освящена вековым преданием, что с ней сроднились душа и слух православного человека. При всей разности сего подлинно русского церковного пения с пением, существующим в восточных церквях, все же то и другое настолько между собою близко, что это сходство служит также свидетельством единства церковей восточных с Русской церковью.

Но, кроме сего, обиходная форма церковного пения, по нашему мнению, должна быть неприкосновенною и употребляться в храмах исключительно потому же самому, почему мы считаем неприкосновенными и не подлежащими изменению существующие в нашем богослужении обряды и вообще все внешние формы молитвенных чувств и настроений, употребляемые в богослужении по установленному чину и обычаю церковному.

Если нетерпимо самоизмышление в способах выражения молитвенных и иных благоговейных мыслей и настроений при богослужении, в котором все должно совершаться *благообразно и по чину*, то почему же одно пение можно отдать на произвол композиторов и признать церковным всякое из музыкальных произведений, если только оно соответствует по своей музыке тексту. И сколько тут места произволу, недоразумениям, спорам, при отсутствии истинного мерила того, как должно выражать то или другое чувство, мысль, настроение и проч.

Нет, при настоящем состоянии нашего церковного пения самым благотворным и полезным делом, самою великою заслугой для церкви должно признать здравое слово, мысль и труды, клонящиеся к указанию способов для облегчения повсеместного, повсюдного употребления в наших храмах подлинного церковного пения, а не произвольного, сочиняемого вновь, часто на чуждом, не свойственном церкви основании, что уже немало принесло вреда должному порядку, истинной красоте и благолепию церковного пения и его назидательности. Чтобы лучше утвердить этот взгляд наш на необходимость нашему церковному пению следовать образцам, данным в церковных нотных книгах, мы опять напомним, что в этих мелодиях отразилась духовная жизнь русского народа, а если так, то это пение должно находить и находит себе отклик в душе каждого русского православного, и, следовательно, только это пение может всех объединить в молитвенном церковном собрании, так как при этом пении достигается высшая цель молитвы общественной, церковной, каковая заключается в том, чтобы «единем усты и едином сердцем» славить и воспевать Господа.

Но возможно ли объединение при исполнении композиций вновь сочиняемых и часто меняемых? Нет! Эти композиции при частой смене их и как произведения отдельных личностей, а не народные будут чужды и незнакомы народу; народ будет лишь присутствовать при исполнении их, но не будет сливаться с ними в общей молитве душою.

«Назначение церковного пения, — скажем здесь словами знаменитого святителя Филарета, — есть то, чтобы возбуждать и сохранять благочестивое чувство православного народа при богослужении церковном и для того под-держивать назидательные впечатления *уже привычные*»⁸. Таким образом, употреблением при богослужении напевов древних церковных певческих книг или прочно установившихся обычных роспевов достигается и объединение всех присутствующих при богослужении в общей молитве и возбуждение в них *привычным* напевом *привычного* молитвенного настроения.

После всего сказанного едва ли можно признать желательным и полезным делом употребление при богослужении композиций вновь составленных, хотя бы они и соответствовали содержанию и тексту песнопения.

Московские ведомости, 1900, № 71 (12 марта)

А. Т. Гречанинов

По поводу моей статьи «О “духе” церковных песнопений»

Статья моя «О “духе” церковных песнопений» возбудила, по-видимому, живой интерес к вопросу, мною поднятому, доказательством чего служит ряд статей, появившихся в ответ на мою. Ввиду этого я считаю нужным выяснить некоторые недоразумения, возникшие по поводу этой моей статьи.

Господа Григоров и В. Г. делают мне упреки, что я будто бы игнорирую любителей старинных напевов и даже самые эти напевы.

Посмотрим, так ли это?

Говоря в своей статье о любителях духовной музыки, я распределил их на три группы: к первой отнес любителей полуйтальянской, полунемецкой музыки в нашей церкви, ко второй — *любителей Обихода*, к третьей — людей, считающих идеалом церковной музыки Обиход и вместе с тем преклоняющихся перед сочинениями Сарти, Веделя, Бортнянского и проч. Не в целях моей статьи было выяснять, какой вред нанесли нашему родному искусству эти итальянцы и обитальянившиеся русские духовные композиторы, а в особенности их неумелые, бездарные и часто безграмотные последователи, — моя цель была иная. Мне хотелось хоть отчасти осветить те туманные представления, которые царят в понятиях наших любителей о том, что должно считать в духе нашей церкви или по крайней мере пригодным для нее и что следует отвергнуть. Мерилом пригодности я предлагал в своей статье соблюдение следующих трех главных условий: 1) соответствие музыки тексту, 2) одновременное произнесение слов во всех голосах (условно) и 3) правильная декламация.

Вместе с моею статьей было напечатано примечание от редакции. В этом примечании перечисляются мои группы любителей и, не знаю — умышленно или нет, сказано про вторую группу, что я отнес к ней любителей «*современного*» Обихода и, далее, что я совершенно упустил из виду любителей старых и старинных напевов. У меня в статье про «современный» Обиход ничего нет и не могло быть, потому что я совершенно недоумеваю (недаром г-н В. Г. называет меня недоумевателем) — что бы могло значить это добавление к слову: Обиход — «современный». Обиходом, как известно, называется собрание повторяющихся песнопений *старинных* роспевов, употребле-

ляющихся в литургиях, всенощных, панихидах и в праздничных, великопостных и пасхальных службах. Если говорят «мелодия из Обихода», — под этим всегда подразумевается *старинная* мелодия, которая, подобно народной светской песне, веками передавалась из уст в уста, вынесла на своих плечах (не в обиду будь сказано глубокоуважаемому С. В. Смоленскому) мудреную крюковую нотацию и которая, переживши сотни лет, нисколько не утратила в своей свежести, силе, красоте и необыкновенной оригинальности⁹.

Один из признаков этих мелодий тот, что имя автора (или авторов) их неизвестно.

Имея в виду такую *старинную* мелодию, и говорят коротко: Обиход. Следовательно, если употребить выражение «современный Обиход», не будет ли это похоже на... «современная старинная песнь»?!

Ко второй группе у меня отнесены любители Обихода, то есть любители старинных песнопений. Откуда же выводится заключение, что я забыл о них, и каких еще любителей имеют в виду мои почтенные оппоненты, говоря про четвертую группу?

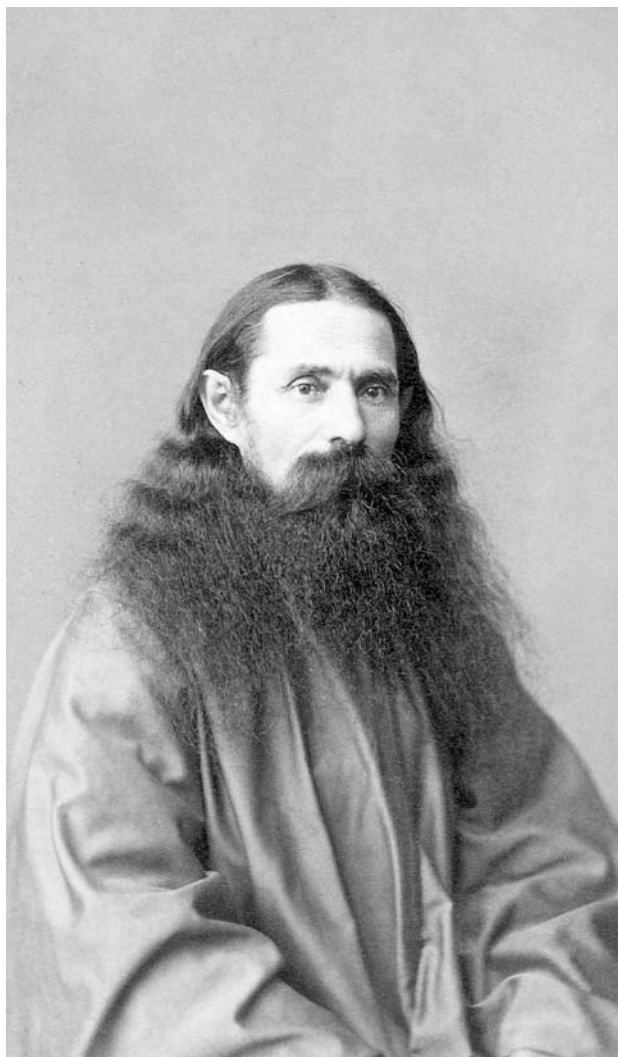
Может быть, господа Григоров и В. Г., будучи, как видно из их слов, ревнителями старины, в то же время не довольствуются теми тесными рамками обработки старинных напевов (I, IV и V ступени), которых совершенно достаточно для любителей моей второй группы?* Может быть, они желают, чтобы при обработке этих напевов было допущено более широты и разнообразия в приемах, может быть, они ждут с нетерпением появления и самостоятельных сочинений, в которых вместе с религиозным настроением и искреннею верой сквозила бы и эта любовь к старине?..

На это я отвечаю, что, к великому сожалению, *таких* любителей у нас слишком мало, так мало, что выделять их в отдельную группу решительно нет возможности. Цель моя была опровергнуть *ходячее* мнение о «духе», эти же, только что названные мною, любители держатся относительно этого *особого мнения*. Любители эти изучают старину, в нее вдумываются, некоторые черпают из нее вдохновение для своих произведений (то есть как раз делают по силе возможности и степени таланта то, чего так желает г-н В. Г.); другие эти произведения стараются культивировать и пропагандировать. Но... деятельность этой маленькой кучки людей не ценится большинством, а кой-кем даже осмеивается. Некоторыми «критиками», например, им ставится в вину — как бы вы думали, что? — музыкальная образованность!.. Бедный П. И. Чайковский! Он был тоже музыкально образован, какое, стало быть, ужасное преступление тяготеет над ним!..

* Типичнейшим представителем этой группы любителей-аскетов является почтенный священник о. Афонский, который в своей статье прямо и говорит: «Едва ли можно признать желательным и полезным делом употребление при богослужении композиций вновь составляемых, хотя бы они и соответствовали по содержанию тексту песнопения».



*В. Ф. Одоевский
«Русская фотография в Москве»
Вторая половина 1860-х годов*



Д. В. Разумовский
Фото А. Эйхенвальда. Москва. 1867 г.



*Филарет, митрополит Московский
Гравюра И. Пожалостина с портрета Н. Шпревца. 1868 г.*



*Н. М. Потулов
Гравюра Ю. Кондена
1876 г.*



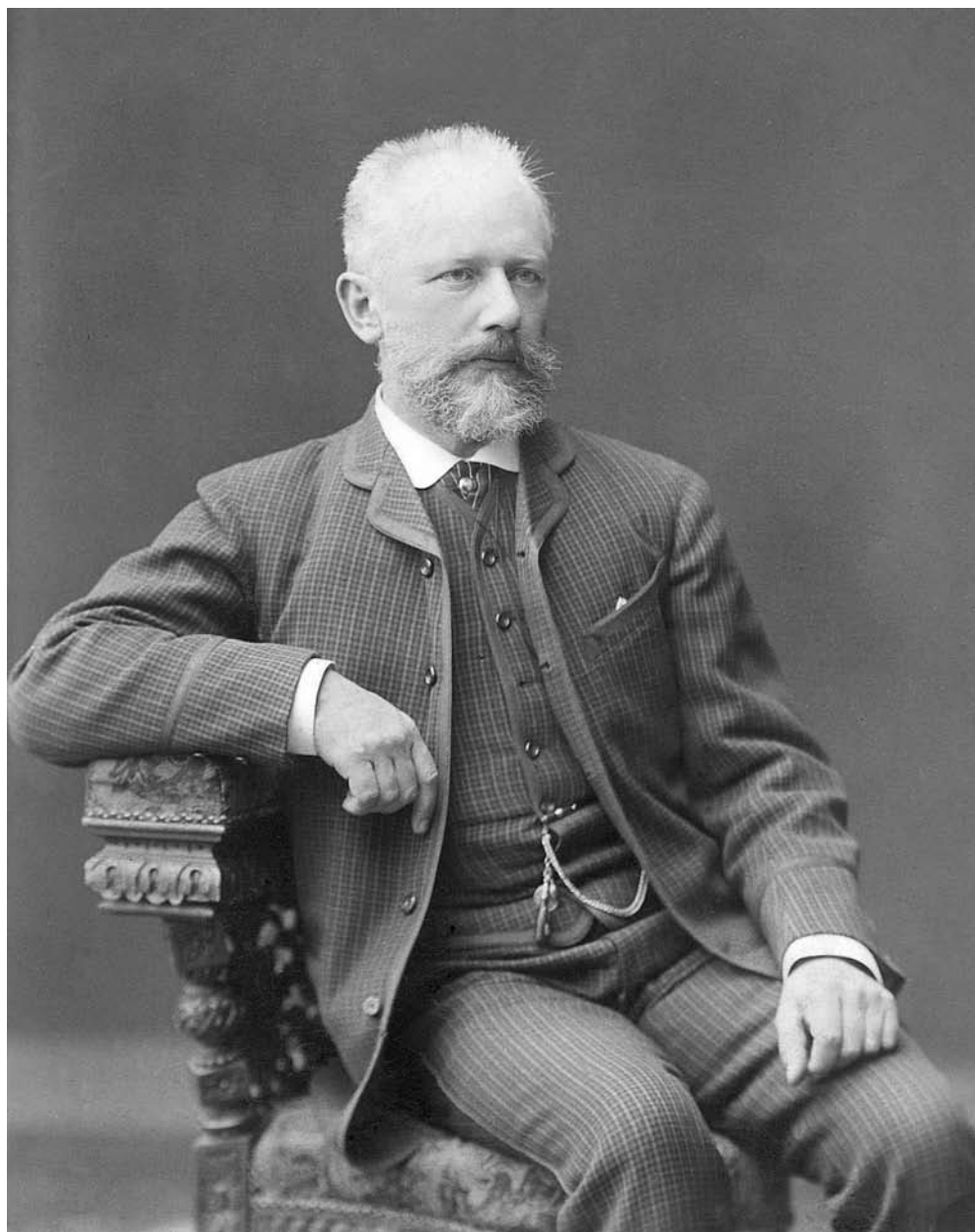
*Амвросий (Ключарев),
архиепископ Харьковский
Конец XIX века*



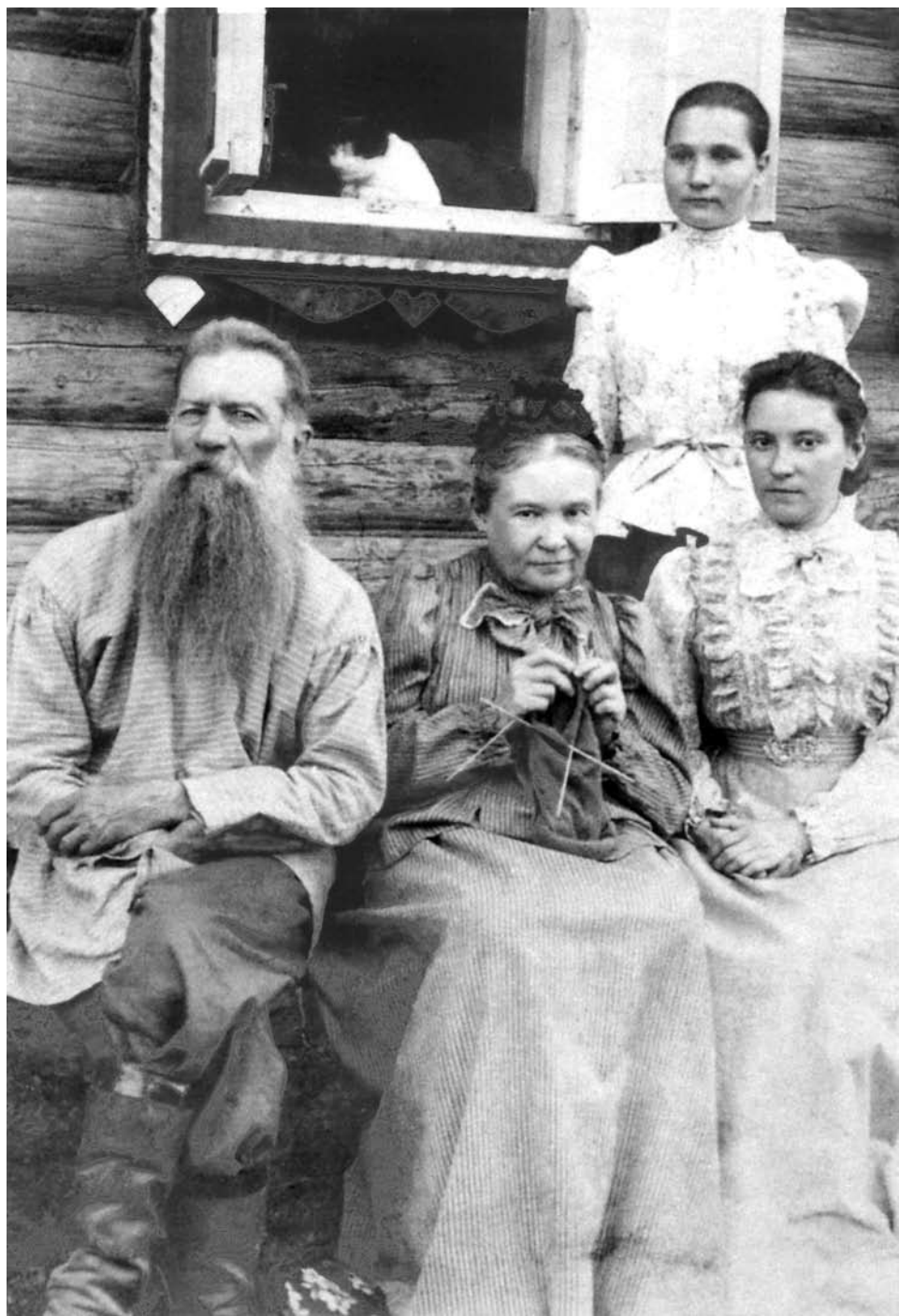
*Г. А. Ларош
Фото К. Бергамаско
Петербург
Первая половина 1870-х годов*



*И. С. Аксаков
Фото А. Денъера
Петербург
1870-е годы*



*П. И. Чайковский
Фото К. Шапиро. Петербург. 1887 г.*



В. Ф. Комаров с семьей на даче. 1901 г.



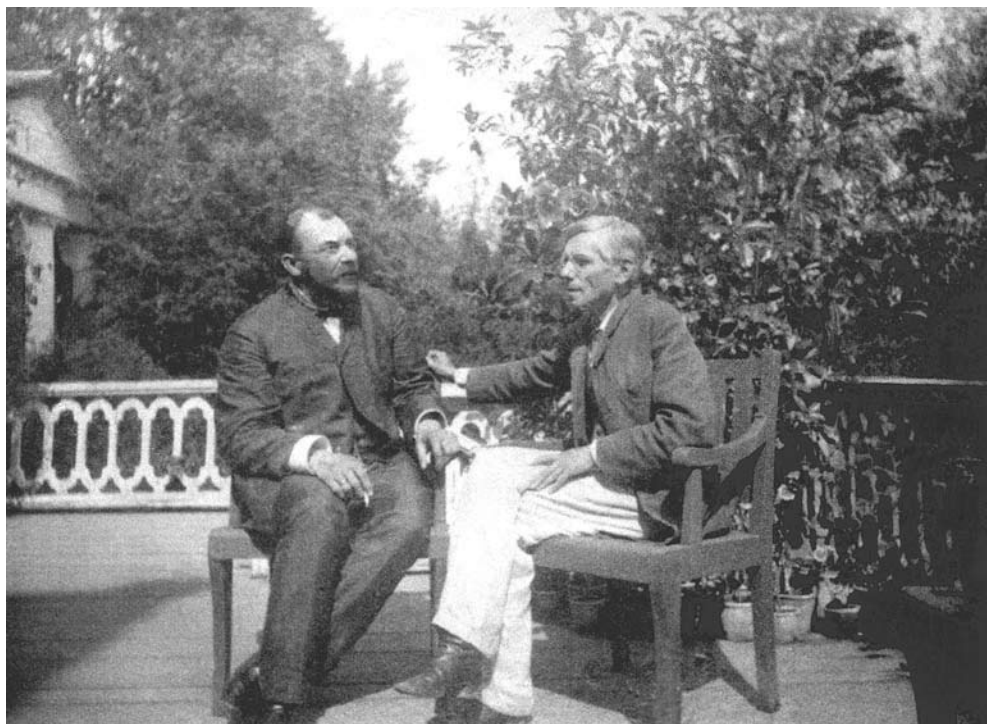
Ю. Н. Мельгунов



*В. Н. Кашперов
Конец 1850-х —
начало 1860-х годов*



*П. Д. Самарин
1910-е годы*



*С. В. Смоленский и С. А. Рачинский
Фото Н. Богданова-Бельского. Татеево. 1880-е годы*



В. М. Металлов
Фото Д. Бутаева. Москва. Конец 1890-х — начало 1900-х годов



*Н. Д. Кашкин
Фото В. Тимошенко
Москва. Конец 1890-х —
начало 1900-х годов*



*И. В. Липаев
1910-е годы*



*А. Т. Гречанинов и А. А. Оленин в имени Истомино Рязанской губернии
1890-е годы*



*Н. И. Компанейский
Конец 1890-х —
начало 1900-х годов*



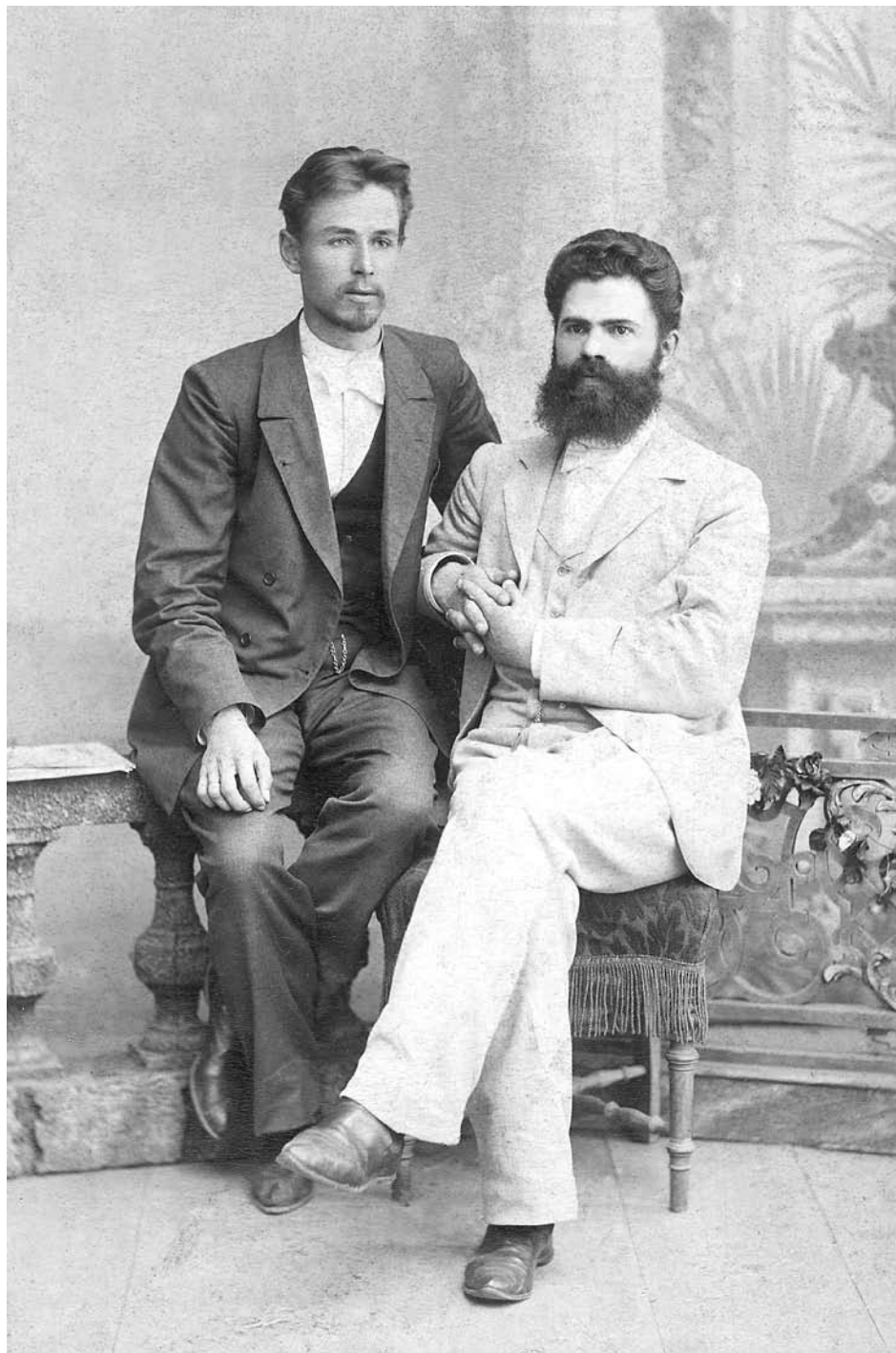
*М. А. Лисицын
1900-е годы*



*А. В. Преображенский
1920-е годы*



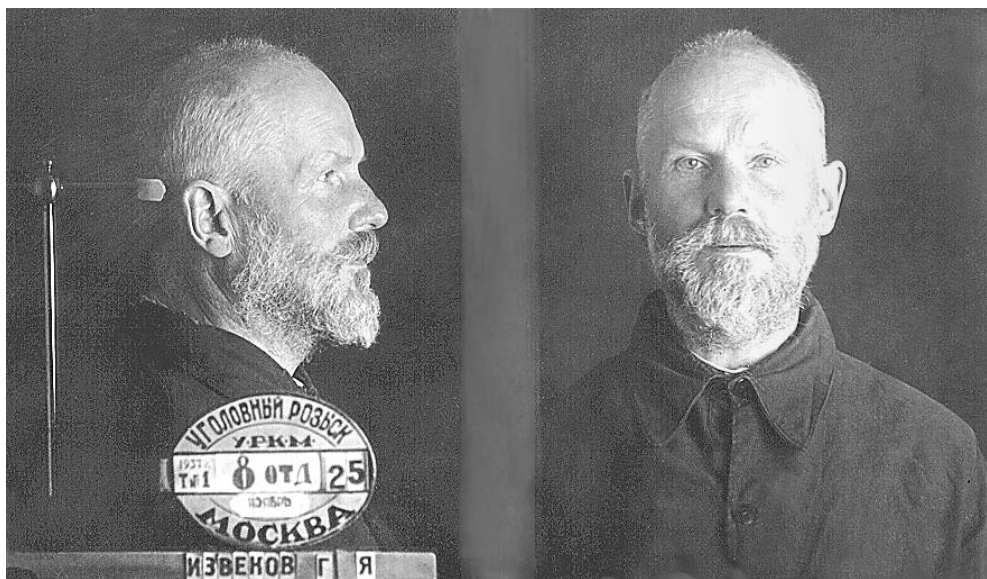
*Д. В. Аллеманов
Конец 1890-х — начало 1900-х годов*



А. В. Никольский и А. В. Касторский. Фото Суходольского и К^о. Пенза. 1899 г.



*Я. А. Богатенко
1910-е годы*



Г. Я. Извеков. Фото из следственного дела 1937 года

В своем письме к издателю не отвечал я на то замечание редакции (в № 53), где говорится о «современном» Обиходе и четвертой группе, полагая, что это личное моего оппонента недоразумение, на которое и все прочитавшие мою статью посмотрят как на таковое. Оказалось, что я ошибся: в моем письме искали ответа на этот именно пункт, и когда его не нашли, стали объяснять мое молчание по-своему. Объясняли игнорированием любителей старинных роспевов (в таком случае я должен был игнорировать самого себя) и даже игнорированием самых этих старинных роспевов. Между тем из моего восторженного отзыва о мелодии на текст «Богоотец убо Давид» и т. д., случайно взятой из сокровищницы этих чудных старинных мелодий, можно было бы, кажется, скорее предположить, что я поклонник этой старины, нежели то, что я ее игнорирую.

Что касается условия, которое предлагает г-н В. Г. предъявлять к духовно-музыкальным сочинениям, чтобы *церковная музыка была по преимуществу национальною*, я отвечу, что вопрос этот, конечно, не разумеется само собой в моем главном условии «соответствия». Вопросы этого я отчасти касался в своей статье, говоря о стиле. Теперь, раз зашла уж об этом речь, добавлю еще следующее.

Национальность в искусстве — вещь важная и, может быть даже, при первых шагах необходимая. Из истории мы видим, что начало процветания музыкального искусства почти во всякой стране связано с тем, что композиторы обращаются к национальному народному творчеству (Вебер со своим «Фрейшюцем», Глинка с «Жизнью за царя» и «Русланом», Шопен, Григ). Я думаю, что и наша церковная музыка тогда только и встанет на должную высоту, когда она будет опираться на наше народное творчество, — тогда только и очистится от чуждого нам и вместе с тем властно царящего в нашей церкви италянизма, когда наши композиторы духовной музыки обратят, наконец, должное внимание на старину и будут в ней черпать свое вдохновение. Кто ждет обновления нашего церковного пения, тот, конечно, жалеть не будет, что сочинения Веделя, Сарти, Галуппи, Маурера, Эсаулова, Ломанина, Багрецова и т. д. и т. д. будут признаны не удовлетворяющими требованию национальности.

Тем не менее я думаю, что условие национальности едва ли можно будет признать *обязательным* (а я только такие условия и имел в виду в своей статье), а в особенности в настоящее время, и вот почему.

Во-первых, нередко может явиться затруднение в решении — национально данное произведение или нет; во-вторых, у нас в настоящее время так мало вполне желательных сочинений для церкви, что явилось бы, может быть, даже затруднение — что исполнять при богослужении. Ввиду этого, при всей желательности, чтобы духовная наша музыка была национальною, я бы в число обязательных это условие не включил.

Мне очень грустно, что я должен указать еще на одно неправильное толкование моих слов.

А. П. Григоров в моей фразе «*дух, как его принято понимать*», есть условность, привычка», оговорку мою «как его принято понимать» выпускает и говорит, что «дух есть условность, привычка, *как утверждает г-н Гречанинов*». Я этого не утверждаю. Есть большая разница между тем, как я *понимаю* этот дух, и тем, как его *принято понимать*. А принято понимать его так: не похоже на Обиход, значит — не в духе; не так, как у Бортнянского, значит — не церковно.

В статье своей мне хотелось указать всю несостоятельность подобных рассуждений и установить, по возможности, более правильный критерий (а не «рецепт» для сочинения, как понял г-н В. Г., духовно-музыкальных произведений). Я совершенно согласен с уважаемым г-ном Григоровым, что дух есть нечто такое, что совершенно не поддается определению вследствие «неуловимости своих признаков». В таком случае, как же доказать, что такое-то сочинение «в духе», а такое-то «не в духе»? Это поведет только к тому, что выражения «*по-моему, это в духе*», «*а по-моему, нет*» получат широкий простор. Критика же должна стоять на более прочных ногах, почему я и предлагаю исключить это слово — «дух» из лексикона критиков и заменить его чем-нибудь другим, более определенным. Мне кажется, что предлагаемые мною условия, из которых главные соответствие музыки тексту, одновременное произношение слов и правильная декламация, — если не совсем, то по крайней мере до некоторой степени гарантируют нам более подобающее своему высокому назначению духовно-музыкальное искусство.

Мне говорят, что этих условий мало, нужно, чтобы у композитора была искренняя вера. Хорошо! Но как это вы будете проверять по данному произведению, есть у его автора вера или нет? *Отчасти*, может быть, и можно будет судить о ней, но все же по тому, насколько музыка автора соответствует тексту. Например: композитор берет текст «Верую во единого Бога Отца», а излагает его в звуках робких (пианиссимо), гармонией расплывчатого, неустойчивого характера (положим, уменьшенными септаккордами) и т. п., но согласитесь, это и будет несоответствие тексту.

Нет, несмотря на всю важность наличия веры у композитора в то, что он говорит, — я не вижу, и мои почтенные оппоненты не указали мне, в какой осязаемой форме можно было бы требовать выполнения этого условия. Ведь сказать «чтобы была вера» не трудно, но укажите мне, как это проверить. В своих же условиях пригодности я ничего не хотел бы допустить неопределенного.

Вопрос, мною затронутый, чрезвычайно важен, а потому будем обсуждать его, но обсуждать мирно, с полным вниманием к мнению другого и со старанием быть вполне добросовестным. Я буду считать себя счастливым,

если мне удастся сыграть хоть маленькую роль в том движении к упорядочению нашего церковного пения, какое в последнее время наблюдается.

Я верю, что движение это не пройдет бесследно и что наступит наконец такая счастливая эра, когда все неприличное и оскорбительное для религиозного чувства будет с позором изгнано из нашей церкви, верю, что наступит время, когда всякий входящий в храм будет уверен, что его религиозное и эстетическое чувство не пострадает от того высшего искусства, с которым часто он только там и соприкасается.

Будем к этому стремиться!

От редакции

Мы чрезвычайно признательны уважаемому А. Т. Гречанинову за его ответ, устраняющий самое главное между нами недоразумение: наш талантливый молодой композитор сам оказался страстным любителем наших старинных церковных песнопений и сам желает появления духовно-музыкальных сочинений, в которых «вместе с религиозным настроением и искреннею верою сквозила бы любовь к старине».

Этим все сказано: того же желаем и мы, того же, без сомнения, желают и А. П. Григоров, и Г. Г. Урусов, и все многочисленные любители старинного духовного пения, не довольствующиеся одними лишь мелодиями, которые сохранились в современном нам издании Обихода, или, как мы для сокращения говорим, в современном Обиходе. А. Т. Гречанинов сожалеет, что *таких* любителей у нас слишком мало. На самом деле таких любителей гораздо больше, чем это предполагает г-н Гречанинов. В одной Москве их наберется не один десяток, но все они, по верному выражению А. П. Григорова, люди «крайне скромные, кроткие»; вот почему их до сих пор и не замечал наш пылкий молодой композитор. Вот если б удалось организовать у нас Общество любителей старинных духовных песнопений, можно было бы убедиться, как велико число тех людей, которые вместе с г-ном Гречаниновым составили бы особую, далеко немаловажную группу *истинных* любителей православного церковного пения¹⁰.

Таким образом, окончательно разъяснено первое наше недоразумение.

Второе касается вопроса о необходимости русского *национального* элемента в русском церковном пении. Г-н Гречанинов отрицает эту необходимость, мы более чем когда-либо настаиваем на ней. Но и тут, нам кажется, различие между нашими взглядами до известной степени лишь кажущееся и не существенное. Г-н Гречанинов сам жаждет появления у нас духовно-музыкальных сочинений, в которых «сквозила бы любовь к старине». А разве в данном случае *русское старинное* и *русское национальное* церковное песнопение не одно и то же?

Г-н Гречанинов полагает, что очень трудно отличать в музыке национальный элемент от ненационального. Нам кажется, что гораздо труднее

отличить музыку «соответствующую» тексту от музыки ему «не соответствующей». На один случай явно соответствующей и явно не соответствующей тексту мелодии придутся, без всякого сомнения, десятки мелодий, о которых можно до бесконечности спорить относительно их соответствия тексту, начиная с отдельных его слов и кончая общим его смыслом. Национальный характер мелодий сравнительно гораздо легче определить и во всяком случае не так уж трудно констатировать в данной мелодии наличие или отсутствие национального характера.

Если игнорировать национальный элемент в нашей церковной музыке, то мы рискуем признать годными для православного богослужения мелодии с ярко выраженными иноземными национальными, например, итальянскими, оттенками, коль скоро они соответствовали бы трем «необходимым» условиям г-на Гречанинова.

Мы уже не говорим о том, что, по нашему мнению, искусство вообще должно быть национальным и что в этом именно национальном элементе искусства и заключается тот «дух» или стиль, который г-н Гречанинов никак не может найти в области церковной музыки и который в области церковной живописи был найден, *именно на национальной почве*, В. М. Васнецовым.

*В. Г. [Владимир Грингмут]
Московские ведомости, 1900, № 73 (14 марта)*

Г. А. Ларош

О современных нуждах церковной музыки в России

I

С вопросом церковной музыки — одним из важнейших наших музыкальных вопросов — очень своеобразно переплетается вопрос об «охранительном» и «прогрессивном» направлениях в искусстве.

Пишущий эти строки во всем касающемся музыки всегда считался охранителем, в действительности же был контрреволюционером. Он заботился не об охране существующего, а о возвращении к прежнему, большей частью оставленному и забытому.

Таким он был и остается по отношению к русской церковной музыке, о которой высказывался с полной определенностью в «Русском вестнике» 1869 года («Мысли о музыкальном образовании в России») и в том же году в «Современной летописи» («О нынешнем состоянии церковной музыки в России»)¹¹.

Но в этом деле *контрреволюция*, как оказывается, на многих весьма благонамеренных и искренних людей производит впечатление *революции*; стремление к реставрации старины или к созданию искусства на старине основанного кажется дерзким новшеством, так что путь к идеалу религиозному и эстетическому загроможден не только невежеством массы, но и справедливыми, по-видимому, опасениями авторитетных ревнителей православия.

Препятствия и затруднения, окружающие меня со всех сторон, не должны лишать меня ни бодрости, ни нравственного мужества. Не убоявшись прискорбного недоразумения тридцать лет назад, я не имею причины бояться его и теперь. Контрреволюционер может снова показаться радикалом. Я питаю убеждение, что некоторого рода радикализм здесь у места, что возврат к великолепному искусству старины невозможен без крутого разрыва с современными заблуждениями и от души желаю, чтобы болезненная, но необходимая операция состоялась как можно скорее и была произведена как можно решительнее.

II

Мысль моя заключалась и заключается вот в чем. Единственное достоинство нашей церковной музыки — древние одноголосные напевы. Эти напевы не только ценны, но выше всякой похвалы. Они представляют аналогию с древними же напевами католического Запада, которые принято не совсем правильно называть *грегорианскими*.

Исторические обстоятельства сложились так, что на почве грегорианского хора выросла великолепная многоголосная хоровая музыка второй половины XV и всего XVI века (бельгийцы, немцы, итальянцы, англичане, в несколько меньшей мере французы и испанцы). У нас же такого развития не последовало: одноголосные напевы остались неразработанными. Когда тремя столетиями позже, в середине XVIII века, поселившиеся в России итальянцы начали сочинять многоголосные церковные хоры, религиозное искусство Запада давно уже успело отцвести и прийти в совершенный упадок; хоровой стиль был копией инструментального; особенно часто встречалось подражание валторнам и трубам.

Вот это-то стиль упадка, это духовно-музыкальное рококо воцарилось у нас и получило авторитет в произведениях русских подражателей итальянцам Березовского, Бортнянского и их преемников. Поколение за поколением верующих русских молилось под эти звуки. Низменность музыки не мешала благоговейной молитве, как не мешала ей рутинная и бездарная архитектура церкви. Но в церковной архитектуре, слава Богу, у нас наряду с произведениями глубокого упадка сохранились настоящие жемчужины старины; в музыке же нет ничего подобного: никакой традиции, никакой связи с поэтически вдохновенным прошлым. Древние напевы продолжают стоять особняком, и дюжинная, ремесленная гармоническая музыка последних 150-ти лет чужда всякого с ними родства, даже и тогда, когда состоит из якобы верных духу и букве «переложений» этих напевов.

Я только намечаю общие мысли и намеренно воздерживаюсь от всяких доводов и разъяснений технического характера.

Стиль, введение которого в русскую музыку составляет мое заветное желание, обыкновенно называется *палестриновским*. Ради краткости можно сохранить это название, но следует помнить, что оно исторически неверно.

Музыка гениального Палестрины ничем *качественно* не отличается от музыки десятков его современников и, можно сказать, *сотен* его непосредственных предшественников, между которыми и по числу и по достоинству преобладают бельгийцы, или, как их опять-таки не совсем правильно называют, нидерландцы (северных нидерландцев между ними очень мало). Нет *качественного* различия между Палестриной и Орландо Лассо, Палестриной и Виллаэртом, Палестриной и Жоскином де Пре. Существует только *количественное* различие: те же родовые черты, присущие этому веку, яв-

ляются у Палестрины как бы смягченными; все исключительное и одностороннее уступило место идеальной и уравновешенной красоте. Прежняя густота, то и дело сменяемая оголенной и резко сухостью, прежняя смелая неправильность и подчас изысканность исчезли; чувствуешь наступление яркого полдня. Это Моцарт строгого стиля, подобно Моцарту являющийся только отчасти и в ограниченной мере новатором, а главным образом замечательный, напротив, как завершитель долгого, непрерывно развивавшегося периода, нашедшего в нем свою кульминационную точку.

III

Итак, строгий стиль эпохи 1450—1600 годов составляет единое целое. Оно являет нечто почти органически развившееся и крепкое разумным и закономерным строем, не исключая индивидуальных отличий, особенностей личного дарования и темперамента. Это стиль хоровой музыки а *capella*, то есть без инструментального аккомпанемента. Правила мелодии, ритма, гармонии и голосоведения — необыкновенно строгие, на первый взгляд узкие, придирчивые и казуистические — прежде всего имеют целью обеспечить верность и легкость интонации. Все, что трудно или невозможно брать голосом, не поддерживаемым инструментом, запрещено, и наоборот: все, что запрещено, изгоняется и преследуется не ради вящего благозвучия, а на основании опытом дознанной природы голоса.

Легко видеть, как все это подходит или должно было бы подходить к условиям нашего церковного пения. То, что в католической церковной музыке давно уже составляет не более как *один род или вид*, — у нас обнимает всю церковную музыку. Вне пения а *capella* у нас нет и не может быть ничего.

Вот почему я утверждал и утверждаю, что строгий стиль, естественно выросший из условий хоровой интонации, созданный хоровым пением без аккомпанемента, *есть единственный пригодный и желательный для русской церковной музыки*, а тот, что ввели у нас Галуппи и Сартти и которым всю жизнь писал Бортнянский, есть сколок с инструментального, к хоровому же пению применен безвкусицей эпохи измельчавшей* и приплетен случайно и неловко.

Как бороться с долгодетнею привычкой, как ввести искусство идеальное, истинно религиозное и притом истинно русское там, где ныне царит патентованное и, по-видимому, всех удовлетворяющее ремесло? Где прежде всего найти искреннего, восторженного ценителя века строгого стиля, который имел бы и влияние, и энергию? Только тяжкою и долгою борьбою можно

* Эта измельчавшая эпоха (странное дело!) была золотым веком *светской* музыки, веком Глюка, Гайдна, Моцарта, раннего Керубини, раннего Бетховена. Она, можно сказать, была велика во всем, исключая церковной музыки. Да и церковная ее музыка действительно слаба только там, где она а *capella*. А мы эту слабейшую сторону только одну и копируем. Мы взяли то, что похуже, и разбавляем его собственной водою.

расшевелить умы и пробудить сердца. А какая бы у нас расцвела бы стройная, суровая, полетистая, богатая и простая, ученая и доступная церковная музыка! Какою она стала бы духовною пищей для самого требовательного из специалистов, каким светочем правды и красоты для умиленной массы!

Вот эта-то «умиленная масса» и составляет, по-видимому, камень преткновения. Массе гораздо ближе и проще умиляться тем, что есть налицо. Наши официально утвержденные «переложения» для обыкновенных случаев, таковые же «сочинения» для случаев более редких вполне удовлетворяют массу; казалось бы, чего ее смущать? Если бы на высотах знания и образования и появились сторонники Палестрины, если бы даже их образовался кружок, целое общество, целая партия, если бы в какой-нибудь домовой церкви раздавались звуки русской обедни, сочиненной с точнейшим соблюдением всех тонкостей Орландо Лассо и Людвиг Зенфля, — то причем же тут, скажут нам, масса верующих? Церковное пение существует не для кичливого торжества человеческой ловкости и ухищрения; его задачи одновременно и выше, и проще.

IV

Отчаяние может взять контрреволюционера, когда он чувствует себя загнанным и запертым в этот, по-видимому навсегда безысходный, круг. Для послушной, пассивной массы нужна прежде всего музыка доступная, любимая ею. Наша церковная музыка вполне удовлетворяет этому требованию. Более ценные и глубокие произведения могли бы постепенно перевоспитать эту массу. Но ведь для этого нужен пример; нужно, чтобы музыка высшего уровня стала насущною для высшего слоя. А мы и там не видим ни неудовольствия настоящим, ни сколько-нибудь серьезной и прочной любви к образцам XVI века. Все, по-видимому, обстоит благополучно, и если г-н Архангельский во главе своего образцового хора сегодня делает полный сбор с Витторией, Анерио, Аллегри и Габриэли, то завтра он одержит такую же победу с аббатом Перози¹².

Только в немногих музыкантах (увы! пока исключительно мирянах) живет сознание, что мы стоим около несметных россыпей и не хотим простереть руку. Наш древний напев — россыпи; строгий стиль был бы простертою рукою. Я не требую ухищрения канона и имитаций; я вполне примиряюсь и с тем, чтобы канон и имитация были *терпимы*.

Но если бы даже и этого не было, если бы вся наша музыка писалась в так называемом «контрапункте первого разряда» или «нота против ноты», как наш современный бахметевский Обиход нотного пения, то и тогда она могла бы быть строгим стилем, и этот строгий стиль был бы разделен от ныне употребительного все тою же пропастью. У нас не было бы искусства богатого, разнообразного, роскошного и затейливого, но было бы искусство постное, аскетически суровое, торжественное, как бы неумолимое в своем

монашеском целомудрии. И было бы изгнано искусство слащавое и жирное, одновременно чуждое и аскетизма и блеска, ремесленно узкое и дряблое, слабое в технике и суетное по духу. Говорю прежде всего о «переложениях» Обихода; но те же или приблизительно те же эпитеты применимы и к «сочинениям».

V

А затем дерзну представить одно соображение, которому предвижу еще менее успеха, чем всему предыдущему. Мы в музыке сторонники простоты и доступности; мы творим для массы верующих. К чему же тогда эта позолота, к чему драгоценные камни, с какого права радуемся мы той материальной пышности, которою так часто блистали и блистают наши церкви? Не увлекаемся ли мы и тут предосудительною гордыней?

Нет, мы совершенно правы. Но будемте правы до конца. Человек жертвует в храм не только вещественным своим достоянием, но и духовным. Он несет в него не только яшму и малахит, серебро и золото, рубины и алмазы; геометрические выкладки архитектора, анатомические знания живописца точно так же участвуют в общем соревновании. Не чужды мы и жертвы музыкальной.

В редкой стране хоровое *исполнение* достигло такой силы и нежности, такой градации оттенков, такого, можно сказать, *виртуозного* блеска и эффектности, как именно в России. Певческие хоры наши славятся на Западе. Поразительными своими фортиссимо и пианиссимо, нарастаниями и замираниями, а также качеством голосов они изумляют публику культурных стран, превосходящих нас на стольких поприщах. Именно этою роскошью хоровых голосов, этими тонкостями исполнения мы, как оказывается, богаче.

Где же тут аскетизм, где тут воздержание и смирение? Они являются внезапно, когда заходит речь о музыкальном сочинении. Бельгийцы и итальянцы строгого стиля, да и не они одни: Шютц и Кариссими, Гендель и Бах, Гайдн с Моцартом, Бетховен и Лист, вся «ученая» церковная музыка со всеми ее сокровищами горячей веры и плодотворной любви, весь этот мир — от лукавого. Осуждения, как известно, не избегла собственная наша духовная музыка XVIII века. Не одна малочисленная оппозиция, не одни Ломакин с Потуловым, Одоевский с Разумовским, а также и сонмы любителей и покровителей львовско-бахметевского направления нападают на Сартти, Галуппи, Березовского и Бортиянского, изобличая их в отсутствии steepности и благолепия.

VI

Нападки и обличения эти, по моему крайнему убеждению, совершенно минуют центр вопроса и упрекают наши духовно-музыкальные сочинения в

том, что желательнее сохранить и вновь ввести, а не в том, что действительно устарело или, вернее, всегда было злоупотреблением.

Нападают на якобы излишнее обилие музыки, на ее затейливость, на щегольство ученостью (*sic!*), на фуги, на свободное отношение к слову. Совершенно упускают из виду тривиальный новейший и антицерковный характер этой мнимо-ученой музыки, поверхностный, суетный, слащавый дух этих рутинных аккордиков; упускают из виду, что тех же или приблизительно тех же упреков заслуживают и «переложения» нашего времени, якобы более строгого и церковного, а в действительности только менее склонного к контрапункту, к неодинаковому ритму в голосах и более придирчивого к просодии. Мы довольствуемся тем, что переложение написано сплошными аккордами и каждый слог произносится одновременно всеми голосами, мы не разбираем, какие взяты аккорды, каков вообще стиль. Следовало бы, наоборот, быть строгими к гармонии, требовать древнего, истинно церковного пения, но допустить и обилие и «затейливость» в музыке; следовало бы поощрять и затейливость и ученость, если они не чуждаются храма; следовало бы, наконец, разрешить некоторое свободное отношение к словам.

Но о свободе отношения к словам позвольте отложить обстоятельную речь до другого раза, когда и постараюсь показать, что музыка, освобождаясь от рабства просодической точности, тем самым приобретает возможность передавать внутренний смысл, дух и обаяние текста в гораздо высшей степени. Конечно, такую свободой можно злоупотребить, и злоупотребляют, но без нее не было бы ни Палестрины, ни Баха. Тема эта обширна и так как на этот раз не исключительно музыкальная, то довольно опасная: повторю, обстоятельно говорить о ней я сегодня не могу.

Возвращаясь на чисто музыкальную почву, я скажу, что в последнее время по почину П. И. Чайковского в нашей духовной музыке явились новые и более достойные деятели, проблески лучшего будущего, но только проблески. Пожелаем этим поздним сеятелям на поросшей сором ниве, чтобы прежде всего им была предоставлена полная свобода. А для этого нужно, чтобы цензура духовно-музыкальных сочинений и переложений не была поручена ведомству, которое само издает снабженные монополией «сочинения» и «переложения». Нужно прекратить порядки, ставящие директора Капеллы в щекотливое и ложное положение. Воспользоваться ли мне этим случаем, чтобы сказать несколько теплых слов А. С. Аренскому, этому талантливому и ревностному педагогу, этому музыканту, этому вдохновенному поэту оркестра и хора, квартета и фортепиано? Такой начальник Капеллы — украшение любого занимаемого им места; он не может быть ни лишним, ни неудобным в каком-нибудь коллегиальном учреждении, ведающем цензуру; даже как единоличный цензор (уж если таковому быть должно) он вполне желателен и надежен¹³.

И все-таки в принципе нельзя не признать, что совместить в одном лице привилегированного композитора духовной музыки и верховного цензора духовной же музыки значит конфузить цензора и ронять достоинство цензуры.

Другой вопрос, легко ли заменить нынешний порядок другим, и каким именно. По-моему, даже очень трудно. Побороть или обойти эту трудность — задача практическая и при современном положении дела кажется довольно отдаленною. Есть теоретические вопросы, разрешение которых гораздо ближе и которые еще совсем не разработаны.

Позволю себе еще вернуться к церковному пению и представить мои соображения по предмету столь интересному и с музыкальной, и со многих других точек зрения¹⁴.

Московские ведомости, 1900, № 76 (16 марта)

И. Самаров [И. В. Лунаев]

Церковное пение

В Москве не раз уже раздавались споры, пререкания, полемика о церковном пении. Москва — центр православия. Москва — богаче всех городов количеством храмов, в Москве больше духовенства, чем где-либо, и понятно теперь, почему в Москве сравнительно часто разгорается страсть защитить или уронить те или иные приемы исполнения и творчества в области духовного пения. Так, еще на днях на страницах «Московских ведомостей» вспыхнул спор о том, чего должно требовать от композитора, его сочинений, вносящих посильную лепту в православное богослужение. (...)

Посмотрим, насколько правильны выводы и требования г-на Гречанинова и целесообразно ли, что текст — главное в духовно-музыкальных сочинениях. По возможности это мы постараемся показать на примерах из церковной истории. Вот что говорит один христианский писатель III века: «Мы употребляем один орган — слово». Блаженный Августин находит «установление пения в церкви весьма полезным, особенно когда оно передает поемое чистым голосом и переливами тонов, вполне соответствующими словам». Наряду с тем, св. Иероним выражает: «Раб Христов должен петь так, чтобы приятны были произносимые слова, а не голос поющего». Почти того же мнения держится и Василий Великий. От старинного и современного певца ревнители православия требовали «пения разумного». Историк Д. Разумовский пишет, что «текст священных песнопений находится в тесной связи с церковной мелодией и управляет ею», что «пение, учрежденное св. Афанасием Великим в Александрийской церкви, тем и обратило на себя внимание истории, что певец походил более на читающего, чем на поющего». Другой историк, о. В. Металлов говорит нам: «Мелодия разумна, когда она не отступает от выработанного исторически в практике церкви типа мелодии, составлена в духе церковном и выражает молитвенный смысл песнопения». Наконец, и все почти наши духовные композиторы немало заботились о соответствии звука тексту. Они не только в теории проповедовали громадное значение текста песнопений, но применяли по мере сил и на практике. Едва ли не всестороннее и яснее это выразилось во взглядах [А. Ф.] Львова. «Вся сила, — говорит он, — вся важность в церковном пении заключается в словах молитвы. Здесь цель пения — дать слову молитвы ясное выражение... Язык молитв наших имеет особенный характер: ему дол-

жен соответствовать и характер пения». Другой писатель, В. Комаров, всю ценность наших церковных напевов видит в действии их на слушателя «внутренним богатством мелодии, всегда эпически спокойной и совершенно сливающейся с текстом».

Уже и этих убедительных доводов вполне достаточно для подтверждения и выяснения взглядов единомышленников г-на Гречанинова на роль текста в духовном пении, и мы полагаем, несогласие с ними оппонентов построено на недосказанности.

В самом деле, текст наших песнопений только направляет композитора на путь творчества, вызывает в нем живые инстинкты к характеру окраски мелодии и гармонии. (...) Правда, в истории церковного пения найдутся аномалии, особенно в партесном пении школы Сарти и Галуппи, но такое пение признано совершенно несостоятельным. Наши так называемые любители тоже осуждают направление упомянутой школы, требуя новую музыку, основанную на древних ладах и старинных роспевах. Но когда им воочию приходится сталкиваться с новым течением, они его сторонятся. А между тем современная-то духовная музыка и построена на стародавних напевах, помимо истинной, нетронутой, образованной временем, религией и народом церковности отличающихся еще и близким соприкосновением со священным текстом. Но здесь требовательные критики высказывают, что композиторы, черпающие свое творчество из старых роспевов, пускают в ход одну осмысленную технику и подносят нам «кантаты на слова церковной песни». Почему же? Да потому, оказывается, что композиторы эти не имеют будто бы веры, за ними числится одна лишь искренность, у композиторов как людей просвещенных «воображение отсутствует, вдохновение притупляется в исканиях положительных знаний». Однако во всех этих словах масса сбивчивого и непонятного. Неужели, во-первых, у композитора так-таки и нет никакой веры, неужели он только и живет одним безучастным переливанием звуков из пустого в порожнее? Во-вторых, разве ж образование и просвещение притупляют творчество и воображение? И раз уж допустима искренность у духовного композитора, то может ли он в таком случае по своим внутренним убеждениям, чистосердечно взяться за сочинение духовной музыки без всякой веры? Вероятно, она не будет той, какую ее представляют себе верующие оппоненты, но она прежде всего вера и требует терпимости, признания. Нельзя также довериться и заявлению, что у просвещенного человека все притупляется, начиная с воображения и кончая творчеством. И разве для того, чтоб верить в Бога, писать музыку на священный текст, как думают многие из защитников певческой музыки, необходимо запереться в монастырь? Разве одни монахи способны создавать высшего сорта произведения? На наш взгляд, любители старинного пения слишком уже ограничивают свободный творческий дух композитора. Нам кажется, всякий трудится на пользу церкви по мере своих сил. Предвари-

тельно появлению работ В. Васнецова иконная живопись прошла массу переживаний. То же и с музыкантами. И в это надо верить.

Поворот к лучшему, своему, родному, поворот к церковному пению, возникающему на самобытных особенностях Древней Руси, наблюдается сравнительно недавно. Находятся целые учреждения, для которых новое движение далеко не безразлично. В другом обществе это неминуемо вызвало бы только поддержку, и люди, работающие на церковь, были бы поощряемы всячески. Не то у нас. Все эти труженики дела, господа Кастальские, Чесноковы, Гречаниновы, Римские-Корсаковы и Чайковские вызывают недовольство, шипение, на них пишутся доносы, по их адресу слышны порою угрозы и брань. Даже само консерваторское образование, давшее некоторым из сих тружеников орудие для нового труда, стараются подорвать и уронить. <...>

Противники консерваторской системы образования напирают на то, что талантов учебное заведение не дает. Совершенно верно. Но учеба помогает росту таланта и его формировке. Если мы считаем немислимым без знания музыкальной теории построить прелюдию только в восемь тактов, то как же мы без всякой подготовки прикоснемся к обработке драгоценных церковных напевов? Новая русская музыкальная школа выступила на всемирную арену деятельности только после того, как почувствовала за собою опыт и знание, и только тогда она была признана Европой, когда уже дала всесторонние доказательства своей правоспособности и живучести. Церковное пение требует не меньших обоснований. Два учреждения, Придворная капелла и Синодальное училище, спокойно, уверенно ведут свое дело распространения церковного пения и выпускают регентов опытных и понимающих свои обязанности. Но пока количество их незначительно, и почти повсеместно мы встречаем или недоучек, или самоучек. Они буквально теряются в начинаниях, скоро узнают все ответственность труда и охотно становятся в ряды оппозиции новому движению. Вот почему регенты-самоучки горячо берутся за исполнение в церквях различного хлама, отжившего свое время и чуждого духу русских прихожан, вот почему они этот же хлам заносят и на программы духовных концертов, лишь развращающих толпу. Второй тормоз — церковные хоры. Наши певчие полнейшие почти незнайки, для них не точность играет роль, а разучивание духовных пьес «по слуху». Это, разумеется, не всегда ведет к выгоде прогресса, нуждающегося прежде всего в положительном знании. При всех названных условиях, поддерживаемых еще печатно и открыто разными «критиками», трудно работать русскому композитору на пользу духовного пения. К сожалению, он пока еще одиночка, и желание творить на добытых данных науки и мысли остается малооцененным и непонятым. Нам думается, тяжелое время скоро пройдет. Работа ведется дружно и основательно. В среде истинных любителей церковного пения, в среде самих церковных певчих и их регентов все-таки начинает просыпаться жажда неизвестного, незнакомого, нового. Заве-

лись библиотеки старинных рукописей, учебные заведения, ведающие дело образования регентов, певческие школы, явились исследователи пения старой Руси, а все это указывает уже на приближение времени, когда дружная, совместная, братская работа закипит полной жизнью, увенчается успехом и принесет давно желанные плоды.

Русский листок, 1900, № 97—98 (7—8 апреля)

С. С-ий [С. В. Смоленский]

Об оздоровлении программ духовных концертов в Москве

Посвящается А. Т. Гречанинову

I

Скоро начнется пора духовных концертов. Вероятно, во многих хорах уже начались обсуждения их программ, а может быть, и спевки.

Ряд пережитых в прошлом впечатлений побуждает нас своевременно указать на печальные в этих концертах отголоски давно отжитых времен и выразить пожелания перемен к лучшему. Мы решаемся высказаться ради начавшегося в последние годы весьма выразительного движения в церковно-певческом искусстве — ради грядущего и в нем «начала века».

Русское хоровое певческое искусство представляется нам особенно драгоценным и подлежащим особенным заботам о его процветании. Оно так привычно нам, так отвечает нашим удивительным к нему народным способностям, что мы даже не замечаем степени его развития в России; мы даже не представляем себе, что в смысле владения несимметричными ритмами мы занимаем в Европе безусловно первое место. Даже в пресловутой музыкальной Германии нет ничего похожего на совершенство русских хоров.

Но не скроем и того, что те же русские хоры, столь удивляющие иностранцев своими голосами, своею подвижностью, своею стройностью, в то же время печально удивляют как их, так и всех благомыслящих русских людей склонностью к самым убогим образцам русского хорового творчества, подчас непозволительно нелепым по пустомыслию и грубо неграмотным по изложению. Даже более того: замечается даже как бы несочувственное отношение наших хоров к произведениям наилучшим по вдохновению, написанным с отличным мастерством и притом людьми, уже известными за опытных художников. Замечается и неослабное пристрастие как исполнителей, так и особенно приученных ими слушателей к дешевой *певческой* музыке итальянского пошиба, которая часто, в произведениях регентов-недоучек, полна безобразного крика, всякой нелепости и самой недопустимой безграмотности; замечается косность исполнителей и слушателей, иногда изумительная и досадная.

А между тем вовсе не бедна наша церковно-певческая литература, особенно последнего времени. Признание ее достоинств повсюду расширяется с каждым годом с заметной быстротой. Сверх ожидания, в Москве это признание завоевывается несколько медленнее и не так оживленно, как то было бы вполне естественно для такого любящего пение большого города, прямо передового в церковно-певческом искусстве.

На днях исполнилось семь лет со дня кончины незабвенного и в церковно-певческом искусстве П. И. Чайковского. И Москва, и Петербург достойно помянули 25 октября 1893 года. Раздались, наконец, и авторитетные признания, чуть не через 20 лет, высокого достоинства духовных песен Чайковского, ныне, как бы в укор недавнему времени, толкуемых уже за учительные, располагающие к молитве и удобные к исполнению при богослужении¹⁵. В добрый час! В добрый день!

Недавно также раздалась горячая и правдивая речь А. Т. Гречанинова «О “духе” церковных песнопений», всколыхнувшая многие мысли, вызвавшая многие замечания, возражения, посильные дополнения и всякого рода толкования. Смело и прямо поставил этот автор вопрос «о духе», правдиво ответил на часть вопроса, оставляя нашей любви к делу и нашим знаниям разобраться в подробностях. Уже одни эти отклики на статью г-на Гречанинова, раздавшиеся из разных мест и в нескольких изданиях самых различных направлений, указывают на важность возбужденного вопроса, на назревшую потребность практических и теоретических ответов, на близкие, а может быть, и крупные перемены и улучшения в будущем направлении нашего церковно-певческого искусства.

К сожалению, рядом с этими оживляющими надеждами, рядом с пробуждающими пылкостью мыслями приходится считаться с существующим уровнем развития певцов и их слушателей, приходится принимать во внимание многие потребности устройства духовных концертов и невольно предчувствовать и сущие огорчения.

Крепко засели в наших ушах и сильно привычны нашему богомольному чувству многие никуда не годные сочинения всяких неучей, ежедневно распеваемые в угоду «любителям» совсем особого сорта.

Недавно пишущий эти строки, возмущенный до глубины души исполнением неприличных храму сочинений Багрецова и Васильева, дал себе труд терпеливо прочитать ряд самых излюбленных и употребительных сочинений Багрецова, Алабушева, Строкина, Скворцова, Козырева, Турчанинова (не протоиерея П. И.), Велеумова, Побединского, Васильева, Урусова, Иванова и др., наполнивших наши храмы самым нетерпимым пустомыслием, криком и неграмотностью. Когда эта огромная порция увеличилась еще прочтением сочинений (излюбленных же) всяких Сарти, Галуппи, Сапиенцы, Веделя, Маурера, псевдо-Гайдна, псевдо-Моцарта, Виктора, Есаулова, Дегтярева, Моригеровского, Старорусского, также композициями вроде

«Ныне отпускаеши» (для тенора с хором) или со столь дикими названиями, как «Херувимская — лодочка», «Отче наш — птичка», «Тебе поем — с чердака» и проч., — то стало на душе как-то страшно и жалко.

Пришла в голову мысль: неужели так безнадежна к оздоровлению и развитию наша удивительная способность к хоровому пению, очутившаяся в руках регентов, еще донныне увлекающихся таким вздором для русского слуха и, что еще хуже, так увлекающих и других, жаждущих света и молитвы? Неужели нет возможности хотя бы постепенно свести на нет всю эту недостойную храма литературу и заменить ее печальное господство постепенным же насаждением лучших образцов нашего творчества?

В то же время подумалось: как далеки от этих странных для нашего времени «художников» наши чудные древние церковные напевы! Как далеки от сочинений этих Васильевых и Веделей все утешительные успехи русского искусства последних лет, столь настойчиво ведущие по дороге «возвращения домой»!

А между тем есть верное средство если не совсем образумить, то очень ослабить влияние этих регентов и даже, может быть, повернуть направление общественного мнения в полезную сторону. Средство это — духовные концерты, составленные толково и вне потакания всяким низменным вкусам, вне дешевых успехов и эффектов, но с целями преуспевания, истинного просвещения масс и ознакомления с успехами в области последнего периода в русском церковно-певческом творчестве.

II

Для нас не тайна, что в основании всех даваемых в Москве духовных концертов, столь любимых, всегда многолюдных, всегда многочисленных и успешных, лежит весьма значительная денежная выгода, достигаемая весьма разнообразными средствами. Мы полагаем вполне убежденно, что изгнание из программ духовных сочинений всяких Урусовых, Ивановых, Моригеровских едва ли отразится убыточно в денежном смысле на сборах с концертов; полагаем также, что введение в программы действительно хороших произведений очень скоро, если не с первого раза, завоеует симпатии у слушателей новостью идей и достоинством изложения.

Известно нам и то, что московские концерты положительно влияют своими программами на весьма большое от Москвы расстояние, отражаясь на духовных концертах самых отдаленных губернских городов. Мы думаем поэтому, что предлагаемое нами оздоровление программ московских духовных концертов ни в каком случае не может пройти бесследно. Если не немедленно, то все же непосредственно за биением новых пульсов в церковно-певческой жизни Москвы должно начаться ослабление господства итальянщины в ближайших к Москве коренных русских городах. Начав оздоровление с центра, с многочисленного круга московских лю-

бителей церковного пения, с оздоровления московских певческих хоров (конечно, несравненно лучших в сравнении с большинством хоров провинциальных), как не надеяться еще на иные весьма крупные в будущем последствия предлагаемой нами меры?

Мы просмотрели программы духовных концертов в Москве за последние три-четыре года. Не опасаемся лукавого возражения, что в них изредка встречаются фамилии Чайковского, Римского-Корсакова и других передовых деятелей последних лет. Но не теряются ли эти произведения в массе сочинений самого дешевого разбора? Да и не ставятся ли чаще всего сочинения, например, Чайковского просто ради красоты афиши? Правда, не отсутствуют затем в программах даже и означения «знаменного распева», «киевского» и др. в более чем сомнительных «переложениях». Но не назначаются ли эти «переложения» чаще всего ради звучного названия, или нового имени автора, или ради «всесторонности» репертуара?

Попадают даже и такие истинно забавные названия, как, например, «XVII век», или «рукопись, в 1-й раз», или названия распева знаменитой обители, оказывающиеся в конце концов не более как только вызывающе громкими заглавиями «номеров» программы. Стоит упомянуть и о совершенно наивных перечислениях «солистов», афишируемых, по отношению к некоторым, даже как за принимающих в духовном концерте «благоклонное участие», и т. п.

Все эти подробности, конечно, будут со временем сюжетом для забавной статьи в какой-нибудь «Русской старине» лет через двадцать-тридцать. Теперь достаточно хоть слегка указать на все эти наивные несообразности и надеяться на немедленное их исчезновение из программ, хотя бы и к вящему огорчению авторов всяких «переложений» или всяких «солистов».

Мы полагаем, что духовные концерты совершенно уместно могут включить в свои программы значительно большее число так называемых *обиходных* напевов, столь забытых большинством нашей публики и столь величественных в массовом исполнении, хотя бы даже и унисоном или в простейшей гармонизации.

Конечно, говоря это, мы сугубо памятуем, что духовные концерты должны иметь в виду художественное наслаждение слушателей, оплачивающих огромные расходы по устройству концертов. Но позволим себе спросить читателя (конечно, не из старообрядцев, как известно, весьма усердно посещающих наши концерты и справедливо качающих головами по поводу всяких Моригеровских, Веделей и проч.): имеет ли он хоть какое-нибудь понятие о нашем знаменитом «демественном пении», трактуемом с глубокой нашей старины как «самое красное», донныне еще живое и умиленно распеваемое ревнителями старины за самыми торжественными службами? Или: не будет ли поучительно, для отдыха от всякой итальянщины, включать в наши духовные концерты хотя бы по одному песнопению, но в хорошем исполнении истовым большим

знаменным роспевом? Мы не сомневаемся в полезнейшем успехе таких нумеров концертных программ, способных напомнить о колоссальном величии и истинно русской красоте наших древних напевов, прямо способных вытрезвить мышление множества певцов и любителей.

С другой стороны, отдавая должное гармоническому пению как любимому и в техническом отношении высокообразованному в России, нельзя не утверждать, что его изменявшиеся направления всегда зависели от веяний своего времени. Однако и сильнейшие веяния и шатания мыслей всегда оставляли в покое вековые и нерушимые устои русского певческого искусства.

Не место здесь хотя бы и кратко трактовать об этом предмете. Достаточно будет сказать, что и церковная живопись (мы различаем иконы и церковные картины), и архитектура, и пение были всегда достаточно дисциплинированы, всегда носили на себе отпечаток своего времени и вместе с тем всегда хранили в себе дар неудержимого и искреннего, вполне свободного художества. Глубокое чувство, вдохновение и усердие никогда не были как-либо стеснены в России, но всегда регулировались у нас неумолимою силою строгого общественного мнения богомольцев.

Ныне конец XIX века в области церковного пения едва-едва начинает обрисовываться смутными догадками о чем-то отжившем и негодном и о чем-то надобном новом. Многим как будто и жалко расстаться с впечатлениями, воспринятыми в храме детства. Многие малодушно побаиваются новостей, наивно считая церковное искусство за одно из весьма консервативных...

Различая понятия о дисциплине и субординации, мы позволяем себе думать, что вековые основы русского церковного пения совершенно несокрушимы сами по себе. Мы стремимся посылно утвердить их еще более, отрицая лишь временный нарост, отжившую ныне певческую литературу, полную неграмотности и чуждых нам гармонических комбинаций. Главные устои нашего церковного пения — напевы строго обиходные и пение свободного стиля в мире тех же обиходных мелодий, начиная от древних «драгих вещей», — совсем не потрясаются и будут незыблемы в далеком будущем. Желательно ныне только изъятие из практики всякой неграмотности и композиций внешне эффектных, но пустых, без «духа», обнаруживающих только *технику и голосовые силы* исполнителей. Взамен этого отрицаемого мы предвидим пользу от сочинений новых, полных внутреннего содержания и вдохновения на почве родного древнего напева.

Предварительное исполнение таких сочинений именно в духовных концертах, вне богослужения, в качестве последних новостей церковно-певческой литературы, может всего лучше влиять на оздоровление вкуса слушателей и, в свою очередь, особенно при повторении лучших сочинений, вернее всего может отметить их достоинства или недостатки. Понятно, что выбор новых сочинений не устраняет повторения хороших старых компо-

зиций из имеющих за собою полное право числиться на почетных местах певческой литературы.

III

Не подлежит никакому сомнению, что обновление концертных программ в самом скором времени найдет живейший отклик в среде русских композиторов и подвигнет к духовно-музыкальному творчеству многие силы, ныне дремлющие и равнодушные к этому роду сочинения.

И в самом деле, кому из уважающих себя русских композиторов захочется писать без надежды быть услышанным или фигурировать в концерте рядом с Веделем, Урусовым или Ивановым? И не горькая ли правда в том, что нежелание, а иногда и неумение господ регентов потрудиться над изучением вновь написанных сочинений отчасти создало превеликую косность в известной части нашей публики?

Выразительный пример на наших глазах: едва блеснула композиторам надежда быть услышанными в дивном исполнении Синодального хора, как сейчас же откликнулся целый ряд авторов, почти впервые начавших писать для церковного хора, как, например, Кастальский, Гречанинов, Ипполитов-Иванов, Ильинский, Рахманинов, Чесноков и многие другие. Неужели же нельзя допустить, что возможность быть дельно и часто услышанным вдохновит других композиторов и даже возбудит таких, имена которых сейчас и не появились еще в печати?

Наконец, кто же не знает, как воспитываются слух и разумение масс с помощью хорошего исполнения хороших сочинений? Кто же не знает, как прочно утверждаются репутации хоров и регентов именно с помощью исполнения наилучших сочинений и постоянного обновления программ? Кто же не знает, как прочно утверждаются репутации композиторов, как правильно возвышаются истинные о них представления при помощи концертного исполнения?

Вспомним, например, хоть процесс из-за Литургии Чайковского и упорно многолетние вопли «ревнителей» по поводу его сочинений. Чему, как не смелому исполнению некоторыми регентами в духовных концертах, обязаны мы общим ныне признанием выдающихся заслуг Чайковского и в церковно-певческом искусстве? Чему, как не концертам Синодального хора, обязаны мы появлением таких свежих сил и таких бодрых сочинений, каковы, например, Кастальского, Гречанинова, Чеснокова и др.?

Нельзя, конечно, утверждать, чтобы новые авторы успели сказать в области русского духовно-музыкального творчества столь много, чтобы создать *новое направление*, имеющее быть надолго руководительным для гармонизации и для разработки древних роспевов, как равно и в области свободного сочинения. Несомненно однако, что перед этими новыми сочинениями и переложениями вполне бледнеют не только вдохновения Багрецовых, Ве-

делей и пр., но и отживших свое время «классиков», по правде сказать, уже забытых на три четверти своих сочинений.

Остается, следовательно, убедить господ московских регентов бросить никуда не годное и отжившее, приглашая их в то же время к энергичной работе в деле «возвращения домой» в области нашего церковно-певческого искусства, столь ярко и искренно обновляющегося, с легкой руки Чайковского, в творениях сочинителей последнего времени. Польза этого обновления несомненна и очевидна для нас, живущих в Москве. Несомненно и отражение этого подъема «духа» вокруг Москвы, и, может быть, очень далеко и надолго.

2 ноября 1900 года

Московские ведомости, 1900, № 306 (5 ноября)

Н. И. Компанейский

О стиле церковных песнопений

I

Гений М. И. Глинки подслушал и прочувствовал особенности в сложении народной русской музыки, ее дух и дивные красоты. В своих произведениях он закрепил за русской музыкой право на самостоятельное существование и дал толчок ее развитию. Со времени Глинки композиторы нашей светской музыки черпают вдохновение в народной песне и разрабатывают русский стиль. Новое направление и резкая перемена вкуса не остались бесследными и для нашей духовной музыки. Впрочем, здесь началась работа исключительно в области теоретического исследования особенностей православного песнопения и исторической его связи с Византиею. Изыскания эти еще далеко не закончены и имеют много пробелов, которые, между прочим, дали повод одному из молодых русских композиторов нашей духовной музыки отрицать в ней *церковность* и ее *дух*, то есть главнейшие ее особенности, отличающие ее от всех родов музыки, даже от духовной иных исповеданий. Композитор этот в статье своей «О “духе” церковных песнопений», признавая церковность и дух понятиями условными, не потрудился разъяснить, что именно он разумеет под этими терминами. Иллюстрируя примерами свою мысль о том, что «самое *важное мерило* церковности и духа песнопений есть *соответствие музыкального содержания данного произведения содержанию текста*», автор статьи приходит к заключению, что «для церковной музыки (конечно, русской, так как речь идет о ней) уместны всякие формы контрапункта, фуги и гармонии, лишь бы они были толково и уместно применены». Выходит так, что наша церковная музыка не имеет присущих ей, своих народных форм голосоведения, что она лишена своего духа, не имеет права на самостоятельное существование и развитие, а потому пробудившееся со времени Глинки сознание мощи творческой силы народного гения до духовной музыки не должно относиться. Такой взгляд на задачи нашей духовной музыки не согласован с потребностью нашей церкви, а тем паче с целью, преследуемой истинно полезным искусством. Очевидно, он навеян принци-

пами, исповедуемыми интернациональной консерваторией, и, к сожалению, разделяется многими, даже лицами духовного звания. Если посмотреть на данный вопрос — «о духе церковных песнопений» — с национальной русской точки зрения, то он представится совсем в ином виде.

Найденное автором означенной статьи *мерило* церковности и духа песнопений не только *не важно*, но даже и не характерно. Соответствие музыкального содержания данного произведения содержанию текста обязательно для всякого вокального произведения, безразлично, будет ли то музыка духовная, романс или французская оперетка. Отступление от этого элементарного условия наблюдается ныне лишь у очень скверных сочинителей, цеховых ремесленников.

Искать *мерило* церковности и духа песнопений поздно, оно давно найдено, о нем во всеуслышание твердит сама церковь святыми словами: «И даждь нам единими усты и едином сердцем славити и воспевати пречестное и великолепое имя Твое». В этих немногих словах заключен глубокий смысл значения искусства для церкви. Ведь церковь есть собрание верующих, чад Божиих, братьев без различия сословий и профессий. Цель церковного искусства объединить чувства всех предстоящих пред престолом Божиим рабов Его: богатого и бедного, работника и тунеядца, знатока утонченной музыки и слагателя народной песни, уравнивать всех людей, сообщить им единое духовное настроение, слить души всех молящихся в единое духовное тело, называемое Церковью, дабы они могли *единым сердцем воспевать* великолепное имя Творца. Следовательно, всякое искусство, живопись, проповедь, песнопение, не западающее в душу каждого члена церкви, *непременно каждого*, и не может слить всех в единое духовное тело, не достигнет своей цели, а потому недостойно называться церковным искусством.

Однако композитору нечего приходить в отчаяние, что великий его гений не будет понят серою толпою, невеждами, не знакомыми с прелестями европейского контрапункта и фуги. Русский народ, составляющий нашу церковь, очень тонкий ценитель истинно прекрасного. Его не проведешь притворным чувством, подбором хитрых сплетений ложного искусства — он требует правды и красоты, и то, что одобрит этот строгий цензор, смело может занять видное место на страницах партитур Бетховена и Берлиоза, как, например, «Достойно есть яко воистину» сочинения Балакирева. Церковь признала эту восхитительную песнь своею, несмотря на то что она сложена одним из самых ученых композиторов. Музыка этой песни церковна потому, что доступна всем, о чем свидетельствует неудержимое желание всех предстоящих братьев подпевать хору единими усты и едином сердцем. Итак, *общедоступность* музыки — это самое *важное мерило* ее церковности, но при условии, чтобы музыка эта была в духе Православной Русской церкви. Слово «дух» есть совершенно определенное и ясное понятие. Под словом «дух» (душа) в искусстве понимают творческую силу, создавшую художественное

произведение. Сила эта проявляется во внешней формуле, познается видом в характерных особенностях сложений произведения. Если эти характерные особенности будут в целом ряду художественных произведений данной эпохи общие, то обозначаются иностранным словом — стиль. Следовательно, дух русских церковных песнопений проявляется видимо в их стиле. Отрицающий церковный дух песнопений должен отрицать их стиль, как это и сделал молодой русский композитор духовной музыки в своей статье «О “духе” церковных песнопений». Он категорически заявляет, что едва ли кто ответит в настоящее время, не задумываясь, существует ли русский стиль.

Я готов утверждать, что вопрос о русском церковном стиле находится не в таком уж безотрадном положении, как рисует его автор той статьи, и очень счастлив, что могу привести некоторые теоретические соображения по данному вопросу, а вместе с тем и указать на имеющиеся в печати композиции, весьма удачные образчики церковного русского стиля.

II

Что следует понимать под словом «стиль»? Когда говорят, что эта постройка в китайском, русском, итальянском стиле, такие определения не вызывают сомнений. Специалист-архитектор не колеблясь разъяснит при этом, чем отличается греческий стиль от римского, почему в первом существуют колонны, а во втором, кроме того, и своды. Древние русские храмы строились из бревен, а потому у них не могло быть пилонов, барабана, купола; и, конечно, храм св. Исаакия построен не в русском стиле. Стиль обуславливается, прежде всего, данным материалом, его конструкцией и приемами техники.

Теперь перейдем к музыке. Можно ли найти различие в сложении русской песни, сыгранной по слуху владимирскими рожечниками или аранжированной Мендельсоном? Различие это выясняется при рассмотрении того материала, из которого песня сложена, особенностей ведения голосов и т. д. Стиль в музыке есть внешняя форма, в которую кристаллизуется материал. Говорю: кристаллизуется, потому что эта форма прямо зависит от конструкции элементов. Но что здесь следует разуметь под словом материал? Музыка отличается от всех прочих искусств тем, что начало ее есть явление природы, она во времени, а следовательно, живое и движущееся искусство. Импульс движения (жизнь) в музыке создается нарушением между тонами гармонического и ритмического равновесия. Следовательно, музыка слагается из трех взаимно действующих факторов: тонов, их окраски (тембр или гармония) и ритма. Эти факторы и есть тот материал, из которого музыкант строит свои композиции. <...>

Теперь посмотрим, имеет ли сходство материал, из которого слагаются православные церковные роспевы, с западной музыкой. Так как европейский звукоряд состоит из семи тонов, взятых из трех мажорных аккордов, то каждый тон мелодии, выведенный из ее аккорда, стремится восстановить на-

рушенное гармоническое равновесие возвращением в тот же аккорд. На этом свойстве тонов построено голосоведение как в частных разрешениях аккордов, так и в каденциях. Этот же закон управляет и вокальными мелодиями.

Наши церковные роспевы имеют несколько самостоятельных звукорядов (ладов, гласов), образовавшихся помимо аккордов, теоретическими условиями декламации. Византийцы передали нам обработанные долголетней практикою и просодикою совершеннейшие образцы декламации, а также схему и правила, устанавливающие, какой тон в данном гласе должен служить основой декламации, какой для повышения речи и для ее окончания и сколько времени следует останавливаться на этих тонах. Эти тоны расположены на смежных ступенях, имеющих отдаленную гармоническую связь. Они приобретают устойчивость силою ритмичности, вопреки сопротивлению гармонии. Долгий опыт помог уху подметить эту отдаленную гармоническую связь и привыкнуть к этим аккордам. Для окончания выбирается тон, менее всего ожидаемый слухом, как бы для подачи знака окончания песни. Этот обычай сохранился ясно в возгласах священнослужителей. Короче, эти тоны предназначаются не для музыкальных целей, а служили средством установить ясную, однообразную для всех, строго размеренную декламацию. Со временем эта схема подверглась на русской почве переработке сообразно устройству русской речи и оттенкам ее выражения. Предки наши, одаренные способностью религиозного восторга и музыкального вдохновения, украшали декламацию различными голосовыми фигурами. Эти голосовые фигуры, попевки, передаваемые из уст в уста, совершенствовались и выдерживали таким образом цензуру тысяч русских певцов, наконец записывались особыми знаками-знаменами. {...}

Не могу себе представить, какая декламация существовала в древнем мире, но в настоящее время самые совершеннейшие образцы украшения слов музыкой хранятся в церковных роспевах. Можно указать сотни примеров, где слово и мелодия так слились в одно целое, что невозможно их разделить. Найдется ли во всем оперном репертуаре такая высокохудожественная, правдивая мелодия речи, как, например, распев «Пресвятая Богородице, спаси нас»?

Цель декламации достигается лучше всего одногласным, или унисонным пением. Эта форма до сего времени признается в вокальном искусстве самую совершеннейшую. В опере, оратории или романсе, где требуется выдвинуть на первый план слово, единоличное исполнение производит впечатление более ясное, чем хоровое. В первые века христианства пение было сольное или унисонное, но для придания ему разнообразия оно украшалось чередованием певцов и наслоением звука, то есть запевками, припевами, антифонами (сменою женских и мужских голосов) и катавасиею (схождением ликов).

В древности существовало также пение симфоническое. Так как письменных образцов этого пения не сохранилось, то для исследователя церковного стиля является крайне интересным вопрос: была ли форма эта полифоническая или гармоническая? Нормальный исторический путь развития музыки, подкрепляемый научными выводами акустики и физиологии слуха, указывает, что гармоническая музыка всегда вырабатывается контрапунктом (многоголосием), и нет данных предполагать, чтобы в нашем церковном пении, при его естественном развитии, мог произойти скачок, то есть чтобы гармония выработалась без продолжительного опыта полифонии. Да иначе и быть не могло. Что такое гармония? В природе нет одиноких чистых тонов, которые изображаются нотами. В действительности, как было выше сказано, каждый тон распадается на целый ряд гармонических тонов, как луч света на цветную радугу (спектр), и от их силы, количества и густоты сообщается ему окраска (тембр). Человеческие голоса отличаются между собою по окраске (тембру), так же как и различные инструменты. Гармония есть тот же тембр (окраска), но лишь при условии присутствия только нижних тонов этой звуковой радуги и в равной их силе. С присоединением одного голоса к другому два тембра смешиваются, как два цвета, и получается новый тембр, звучащий иногда полною гармониею, например, начало увертюры «Жизни за царя». Я слышал в этом году в старообрядческой церкви пение унисоном «О Тебе радуется, Благодатная», и меня удивила красота мелодии в гармонической окраске густого унисона. В унисоне иногда явственно слышны некоторые тоны гармонии. Эти тоны подмечаются слухом и прибавляются к мелодии как ее подголосок. Слух улавливает, что параллельно мелодии звучит ряд подголосков. Таким образом опыт унисонного пения вырабатывает целый ряд маленьких фигур, сходственных по строению и подобным главной мелодии. Одаренные прекрасным слухом русские певцы добыли из конструкции роспевов большой запас подголосков, способных прилаживаться в различных местах роспева и с ним сливаться.

Эти подголоски с готовыми попевками составляли обширный материал для симфонического (полифонического) пения наших предков. Пение это можно себе представить очень наглядно графически. Если попевки и подголоски изобразить начертанием в виде ажурных, различно окрашенных лекал и приладить друг к другу в горизонтальном и вертикальном направлениях, то составитя восхитительный орнамент, поражающий глаз оригинальною смелостью изгибов линий, и получится рисунок узорчатых кружев или косячатых архитектурных вырезов. Такой системе уложенных лекал можно сообщить движение, вставив между ними маленький клинушек, тогда последующие лекалы сдвинутся, и весь узор заволнуется. При рассмотрении знаменных роспевов эти клинушки — *двигатели* мелодии ясно бросаются в глаза. Это именно тоны, которые в четных группах нарушают кратность чисел, как бы лишние. Если композитор, незнакомый с конструкциею знамен-

ных роспевов, начнет размещать по тактам (европейским) тоны столповой Херувимской, то эти лишние тоны — клинушки, сообщающие импульс движению, постоянно будут нарушать симметрию, и сочинитель выбросит их из мелодии и вместо ритмического нарушения звукового равновесия для сообщения движения введет диссонансы (септаккорды).

Так как знаменная мелодия есть только украшенная декламация, то ритм ее обуславливается устройством русской речи. Надо заметить, что речь эта по количеству тонов, их окраске (тембру, гармонии) и ритмическому разнообразию — сама по себе есть музыка. Эта особенность русской речи оставила глубокий след на знаменном роспеве. Ритм его необычайной красоты и оригинальности. Я не могу согласиться с наименованием его — «несимметричный ритм». Он вполне симметричный, но периоды этой симметрии бывают очень длинные и сложные. Здесь найдутся неподражаемые образцы орнаментальной симметрии, как в архитектурных узорах русского стиля. Если европейские и знаменные ритмы изобразить цифрами, то первый выразится в простых, коротеньких периодических дробях: 0, (2); 0, (4); 0 (3); 0, (6), — а второй, кроме того: 0, (23); 0, (32); 0, (323) или (543), (54345); встречается даже такой сложный ритм, как (6443446). Иногда кажется на взгляд, что в некоторых периодах выпадают члены симметрии, но стоит только напев усвоить голосом и придать ему выражение (паузы, задержание), и симметрия восстановится. Вот это разнообразие ритма и обилие подголосков и сообщает знаменному роспеву ту узорчатость и стремительность, чем он так резко отличается от европейских коротеньких и однообразных мелодий.

Что в старину существовало подвижное узорчатое многоголосие, — в том убеждают нас формы, сохранившиеся по слуху в дьячковском и народном пении. Курьезный образец древнего многоголосия имеется в сборнике старинных напевов Киево-Печерской лавры издания Л. Малашкина¹⁶. Здесь видны явные следы борьбы неразумного польского учителя с упрямыми хохлами, не желавшими отказаться от вековых обычаев пения. В гармонизации имеются все признаки польско-немецкой культуры (септаккорды, вводный тон, перечение), но рядом с тем басы не хотят отдать, согласно правилам Лютера, мелодию дисканту и поют ее сами. Теория не может удержать их от привычной свободы голоса, и они по-прежнему двигаются между рамками чуждой им гармонии. В общем получается сплошная какофония, параллельное движение не только квинт, но и аккордов в основном их положении.

Древнее симфоническое русское церковное пение было полифоническое; оно остановилось в естественном развитии и не могло выработать свою гармонию. Является новый вопрос: можно ли сделать скачок вопреки опыту истории, перейти прямо к периоду гармоническому, помимо остановившегося в своем развитии периода полифонического? Беру на себя смелость сказать,

что путь этот кривой, долгий и впоследствии, после многих лет блуждания, приведет опять на то же место. Лучшее тому доказательство можно усмотреть в попытке создать теоретически свою гармонию, не выработанную практикою полифонии. Я говорю о теории Ю. Арнольда. Теория эта очень интересна, но не имеет живого значения в развитии русской музыки. Знаменный распев построен на византийской схеме звукоряда и подчинен осмогласию, но в течение девяти столетий переработан русским творчеством в самостоятельную русскую музыку и по праву должен называться русским народным церковным пением. На византийской схеме звукорядов (гласах) построено и латинское церковное пение, следовательно, теория Арнольда в равной степени и к нему приложима. С другой стороны, какой образец гармонизации наше церковное пение может заимствовать у византийцев, если греки в музыкальном развитии не имели не только гармонического, но даже и полифонического пения? Они прилаживали созвучия (интервалы) к мелодии как аккомпанемент, где значение гармонии подчиненное, украшающее и не самостоятельное. Пока не разовьется русская полифония (контрапункт), до тех пор единственным критерием гармонизации мелодии останется слух. Гармонизируйте как хотите, только чтобы мелодия вполне сохранила производимое ею впечатление. Возьмем песню «Возле речки». Будет ли она исполняться соло, унисоном или с подголосками, русским мужицким контрапунктом, мелодия ее для слуха чиста и ясна. Если же эту песню сыграть на ручной гармонике венского строя, то русский человек поморщится и скажет: «нет, это не то, здесь что-то неладно». Неладность эта происходит оттого, что гармоника имеет только два аккорда — тонику и доминанту, которые конструктивно не связаны с характерными тонами песни. То же самое произойдет, если сыграть на гармонике напев богородична 3-го гласа «Како не дивимся». Дьячок, привыкший к своему пению, сейчас заметит утрату характера мелодии и скажет: «нет, у нас третий глас не так поется, тут что-то ухо щемит, голос должен уходить поглубже, а он точно выскользнул». На такой-то немецкой гармонике наигрывают в наших храмах знаменные распевы. Можно взять гармонику другого строя, не венского, а арнольдовского, и в этом случае получится тот же результат, то есть услышится как бы переделанная мелодия. Рискованно еще устанавливать правилом, чтобы окончание в миксолидийском ладе было квинтою доминанты. Такой ход в гармоническом отношении красив или по крайней мере привычен, но ухо требует для окончания 3-го гласа каких-то других тонов, каких русские музыканты долго еще будут искать.

Музыка — искусство живое, субъективное; она обязана своими приобретениями слуху и настроению, а не теориям. Пока не выработаются полифонические формы нашего церковного пения, до тех пор не теория Арнольда, а азбука знаменного пения будет драгоценным пособием для ознакомления с материалом древне-симфонического песнопения.

Есть еще и другое пособие, более ценное, заключающееся в изучении живых еще образцов симфонического народного пения. Русская песня и знаменный распев — композиции одного и того же автора — русского народа. Он сочинял напевы храмовые на клиросе, демественные у себя на дому и широкую песню на улице, в поле и т. д. Совершенно естественно, что этот композитор иногда повторялся, сочинял на клиросе то, что уже пели на улице. Можно привести целый ряд мотивов общих в церковной и народной песне. Позволю себе указать на следующие параллели: например, всем известные мотивы «Вниз по матушке по Волге» и «Ай, люли, у ворот» повторяются в церковных обиходных распевах на словах «Господь Иисус» (см. «Един Свят...» из литургии Преждеосвященных Даров) и «Аллилуиа, аллилуиа» (см. «Хвалите имя Господне»). Конечно, здесь нет полной тождественности на протяжении всей песни, но типы (попевки), из которых мотивы варьировались, одни и те же. При религиозности и уважении к церкви, которыми отличались наши предки, надо ожидать, что церковь служила авторитетом и школою для народа; в ней он учился и подражал ее обычаям и усваивал и самые формы пения. Общие внешние формы народной песни и церковного пения сохранились до сего дня. В церкви и на улице русский народ песни начинает запевами; в церкви — головщик, демественник, а на улице заводит запевальщик. В церкви поет хор (лики), а на улице хоровод. Хор припевает слова канонарха, хоровод же отвечает на возгласы запевальщика. Хор и хоровод сперва поют раздельно на два клироса или на две станицы и затем сходятся на середину вместе. Мелодия, запетая головщиком, повторяется или подхватывается, как и в народной песне, затем главная мелодия украшается подголосками. Иногда в народной песне несколько голосов ведут мелодию октавами, упираясь на неподвижный тон нижнего или среднего голоса, подобно пению духовенства в алтаре при архиерейском служении, затем опять входят подголоски, партии варьируются, хор растет, и опять все сливается в унисон или заканчивается квинтою в верхнем голосе. Квинта и октава встречаются в русском хоровом пении не только в верхних, но и в средних голосах, двигаясь иногда параллельно.

Эта тождественность знаменного распева и народной русской песни в конструкции мелодии и внешних формах приводит к убеждению в их естественной и бытовой связи, а потому существующие ныне формы народной многоголосной песни как развившиеся из церковных форм должны служить образцами утерянных симфонических форм церковного пения. Связь эта действительно существовала, но была оборвана насильственным введением немецких правил гармонии и перенесением мелодии из нижнего или среднего голоса в дискант (установление М. Лютера), и с тех пор церковная и народная музыка пошли различными путями: первая рабски подчинилась вкусу и прихотям иностранцев, а вторая на своем пути встретила Глинку, Серова и Чайковского. Но это не значит, что русский церковный стиль не существовал и не существует ныне.

Стиль русский существует, он есть продукт нерушимой связи, от древних времен до наших дней, между художественным творчеством народа и обычаями церкви. Такое пение народ поймет как свое творчество. Оно будет церковно, в духе церкви, потому что в устройстве его принимали живое участие сама церковь и ее паства, приравливая пение к обычаям и эстетическим потребностям.

III

Рассмотренный выше материал, из которого слагаются наши церковные роспевы, настолько разнится от западноевропейского, что при естественном сложении своем он должен кристаллизироваться в самостоятельные формы, в свой стиль — русский.

Особенности и приемы русского церковного стиля следующие. Наше церковное песнопение есть, прежде всего, образцовая художественная декламация священных стихов (мелодия здесь не цель, а следствие). Материалом для декламации послужили три-четыре тона, расположенные на смежных ступенях (византийские лады), которые по отдаленности гармонической связи не могут подчиниться правилам европейской гармонизации (системе доминант). Декламация управляется ритмом. Ритм этот создан конструкцией и выразительностью русской речи, а потому его течение выливается в симметричные формы, часто состоящие из очень сложных периодов.

Тоны декламации народное творчество украсило мелодическими фигурами (попевками). Совокупность декламации с народными украшениями и составляет знаменитый русский роспев. Русский роспев с большим трудом укладывается в западную систему гармонии (доминантового круга). Части роспева, а иногда и целые согласия по конструкции своей подобны и склонны образовывать между собою симфонию. Из этих подобных частей составляются подголоски к мелодии. Таким образом, церковная симфония слагается из мелодии в главном голосе и ряда подголосков, конструктивно с ней связанных. Обилие подголосков и разнообразный сложный ритм сообщают русскому пению жизнь, как бы ряд движений, одно другое вызывающих. Эта жизненность возрастает во внешних формах пения, созданных обычаем: запевать роспев, вести его основу, чередовать голоса (антифон), припевать слова. Вследствие этой особенности участвующие голоса не аккомпанируют главной мелодии и не сопровождают ее от начала до конца аккордами, параллельными рядами, а наслаиваются по мере необходимости, вызываемой декламацией слов, или для усиления красоты мелодии, или же для сообщения ритму движения. Разнообразие форм еще усиливается вставкой украшений (фит) в середине или в конце, иногда очень сложных и требующих от певца большого сольного искусства.

Вот это пение будет наше, русское, стилевое, удовлетворяющее потребностям нашего художественного творчества. Оно вполне выражает то тор-

жественное ликующее настроение, которым церковь наша обставляет свои обряды и богослужения. Эти формы русского церковного стиля настолько характерны, что вряд ли могут скрыться от внимательного наблюдателя. Я не колеблясь скажу, что органные формы, применяемые ныне к обиходному пению, нам чужды. В них на первом плане стоит красота аккордов, а не слово, которое поглощается густотою сплошной гармонии. Изломанный распев, не помещающийся в чужую ему гармонию, жидко и одиноко звучит в верхнем голосе, средние голоса больше выстаиваются на месте и ждут, пока теория гармонии не перетащит их на следующую ступень, басы надоедают однообразным движением по доминантам или без конца гудят на одном тоне. Все устроено по правилам гармонии, и ничего для сердца молящегося. Только и думаешь: как скучно, когда они кончат тянуть.

IV

Теперь я с особенным удовольствием могу указать на имеющиеся в печати весьма удачные образчики русского церковного стиля — например, «Свете тихий» Чайковского [из Всенощного бдения]. Это совершенно стилевое русское произведение. Начинается песнь, как следует по обычаю, одним женским голосом (запевом) несколько робко, тихо, потом входят подголоски, где верхние и нижние голоса идут параллельно октавами, потом ту же фигуру принимают от женских голосов мужские (антифон). Женские голоса продолжают подзванивать, подголашивать запев, сообщая движение мужскому хору, и потом все сливается в общий хор, голоса нарастают, басы поют параллельно с альтами и дискантами, производя такой хаос, от которого целомудренный теоретик упал бы в обморок, если бы не поддержало его имя Чайковского. Разве это не русский стиль? Но есть в печати и еще лучшие образчики русского стиля, например, Херувимская знаменного распева А. Кастальского. Это настоящий русский орнамент, самые изящные, тонкие кружева. Смотря на ноты — кажется неясная путаница, но зазвучит, и все голоса побегут своими дорожками, друг дружке помогают, один другого наярывает и подталкивает вперед; слушаешь и дивишься, ждешь, когда начнется повторение. Нет, опять все новые да новые комбинации. Играешь каждый день — и все ново, все интересно. Что же это за композитор, после которого не хочешь слушать Баха и Гайдна? Композитор этот русский народ, у которого тысячи подголосков и оборотов уже были выработаны и прилажены к распеву. Кастальский понял русский стиль, у него русские ухо и душа, и он сумел подслушать и записать то, что звучало вокруг распева. Приведенные два сочинения в духе Православной церкви потому, что они в ее стиле, они народные. Написать подобную Херувимскую песнь мог только хороший техник, образованный музыкант; она очень сложна. Разружьте ее, и вряд ли другому будет по силам ее собрать вновь, а между тем я уверен, что простой мужик будет ей подпевать как давно известной ему песне. Вот

чем подтверждается конструктивная связь знаменного роспева с народной песней.

У всех искренних друзей русского церковного стиля только одно желание, чтобы отечественные наши композиторы заинтересовались церковной музыкой и занялись ее разработкою. На Западе Бетховен, Моцарт, Берлиоз, Россини украсили церковь лучшими дарами человеческого гения; большинство же наших художников относятся индифферентно к духовной музыке. Какая тому причина? Мне кажется, деятельность наших композиторов в области церковной музыки тормозится отчасти существующими недоразумениями цензуры.

Недоразумение это заключается в неопределенности закона, в недостаточном разграничении субъективного закона цензора от целей, преследуемых законодателем. В искусствах, а тем более в музыке, абсолютного критерия быть не может. Каждая новая опера или художественная выставка вызывает суждения иногда диаметрально противоположные. Музыка не может подлежать цензуре. Цензура ее есть интеллигентное общество. В духовной музыке, связанной с церковным текстом, цензура должна следить за верным написанием священных слов, за правильностью ударений — и только. Техника, грамматика и настроение всегда останутся на ответственности автора, его убеждений и нравственной порядочности. Фактический цензор церковной музыки есть регент, от его вкуса и развития зависит подбор композиций, и если бы около каждого клироса поставить по жандарму, качество музыки от этого не изменится.

В цензуре духовно-музыкальных произведений усматривается еще одно крупное недоразумение, будто потребитель этой музыки только клирос. Напротив того, из появляющихся новых духовных сочинений попадает на клирос едва пять процентов, все же остальное служит для личного домашнего эстетического потребления религиозных людей, то есть для той же цели, которую удовлетворяло в старину демественное пение, а также и для расширения технического кругозора специалистов. Для примера укажу на сочинение Кастальского «Благообразный Иосиф» (№ 11) как на образец демественного пения. Принимая во внимание трудность разучивать с хором новое сложное сочинение, в особенности перед Пасхою, можно наверное сказать, что из ста хоров только один решится разучить этот номер, чтобы спеть его один раз в год. Но между тем это высокохудожественное произведение, со всеми его недостатками, для любителя церковной музыки доставит громадное наслаждение, а для специалиста много поучительного при его разборе. Наряду с храмовым пением, как в древности, так и теперь, существует эстетическая религиозная потребность в музыке духовной на дому. В законе нельзя усмотреть статьи, запрещающей демественную духовную музыку, а следовательно, распространение ее печатью. Но цензура не делает никакого различия между храмовым пением и демественной духовной музыкой.

Первый и весьма полезный шаг для развития нашей церковной музыки состоял бы в разграничении цензуры центральной и местной. Первая следила бы за верностью слов песнопения, правильностью декламации, а также определяла бы сочинению наименование — храмовое или демественное. Вторая, в лице настоятеля церкви или благочинного, разрешала бы по своему усмотрению исполнение в храме пения демественного. Иногда прекрасное художественное произведение не пригодно для исполнения в храме, но это не может служить юридическим основанием запрещать его для домашнего употребления. Это был бы первый шаг к очищению пути для свободного развития русского церковного стиля, то есть первая уступка, но желательно поставить дело на началах более правдивых, искренних и полезных. Желательно бы избрать для борьбы с безвкусицей и непониманием нашего церковного стиля другое оружие, более острое, чем запретительное, а именно, распространение знаний.

Чтобы писать в русском церковном стиле, надо изучать его конструкцию и тот богатый материал, который имеется в крюковом пении. А русский композитор при всем желании не имел возможности с ним познакомиться. Рельефным образчиком этой необходимости служит вторая часть приведенного выше сочинения Чайковского «Свете тихий». После прекрасного стилизованного музыкального развития слов «поем Отца, Сына и Святаго Духа Бога» требовалось эту массу звуков сменить движением (голособежением). Гений автора это угадал, он так и сделал, но для естественного развития подголосков у него не хватило крюкового материала и он обратился за кредитом на Запад. Пошли чужие формы, и, конечно, они изломали коренной распев, произошли разлад, хаос и в общем конгломерат. Этот материал для подголосков, из которых слагается народный контрапункт (полифония), хранится в русских знаменах, а потому изучение их представляется крайне необходимым для дальнейшего развития русского стиля. Хотя мелодию, изображенную крюками, и возможно написать нотами, но в этом виде она распадается на составные части, теряет свою форму и требует иногда много соображений для восстановления строки в цельности. Изображение крюковой попежки нотами можно сравнить с рисунком гирлянды, разрезанным на кусочки. Вот почему не только желательно, но необходимо издать практическое руководство крюковой азбуки, с массой примеров и самостоятельными задачами. Но это еще не все. В настоящее время при Синодальном училище церковного пения в Москве имеется обширный архив собрания древних роспевов в крюковой записи. Желательно открыть его двери для всех изучающих русский стиль. Двери его откроются только распространением этих сокровищ по всей России путем печати.

В столь сложной и трудовой работе единичные силы ничтожны, они отдают успех на многие годы, для этого надо установить общение мысли между всеми тружениками на этом поприще. Это сокровенное желание всех,

кому дорого развитие церковного русского стиля, может быть удовлетворено только созданием своего литературного органа, то есть журнала русской церковной музыки. По моему глубокому убеждению, бороться против распространения на Руси бездарных и безграмотных сочинений и несоответствующих, как говорят, духу Православной церкви возможно не покровительственной или запретительной политикою, а аргументами науки и просвещения. Отсутствие до сего времени своего специального литературного органа для церковной музыки, имеющей столь важное государственное, педагогическое и художественное значение, есть прискорбный признак индифферентности и разобщенности лиц, стоящих у этого дела. Быть может, мое предположение очень смело, но мне кажется, что специальный журнал очистит все преграды на пути развития русского церковного стиля и принесет больше пользы, чем самое учреждение регентских классов. Теперь настает для русского церковного пения светлое время, пробудилось сознание необходимости освободиться от иноземного влияния и желание реставрировать свой национальный стиль. Наконец-то мы поняли, что Господу угодно, чтобы в нашей истинной Православной церкви хранились истинно драгоценные образцы чудных мелодий, до сего времени еще полных молодой и оригинальной силы, самые сложные и красивые ритмические периоды и совершеннейшие образцы высокохудожественной декламации и мелодии речи. Наше церковное песнопение было и будет источником развития русской народной музыки. Не в консерватории хранятся русский стиль и русские формы, а в православном храме, на левом его клиросе.

РМГ, 1901, № 37 (стлб. 852—860) и 38 (стлб. 886—896).

Е. М. Витошинский

Русские духовные композиторы перед судом цензуры

В настоящее время у нас возбужден вопрос о принципах и порядке цензурного просмотра духовно-музыкальных композиций.

Дело цензурного просмотра и разрешения к напечатанию духовно-музыкальных композиций вверено Наблюдательному совету при Московском Синодальном училище церковного пения, возникшему в 1897 году, после радикального преобразования самого училища. Деятельность Наблюдательного Совета, состоящего из семи лиц, не оставляет никаких сомнений в том, что задачи цензуры отождествляются с задачами критики.

Ненормальность подобного порядка особенно чувствительна для авторов-композиторов: они должны писать не так, как диктует им вдохновение, а как желает Наблюдательный совет.

Последний задался целью создать новое, «особенно желательное» в наше время направление в церковной музыке не путем художественной работы в известном направлении, а средствами более простыми: недопущением в печать композиций, не отвечающих задачам Совета¹⁷.

Так как факты и документы — дело очевидное, то мы и обратимся к ним.

«Я участвовал в заседании, — пишет один из цензоров автору, — где рассматривалось ваше сочинение. Скажу вам откровенно: мы, конечно, нашли, что ваше сочинение в музыкально-грамматическом отношении изложено достаточно правильно; наоборот, в художественном своем содержании оно было признано совершенно не соответствующим тому церковному стилю, который, в противовес вышеуказанному, особенно желателен в настоящее время и в новых сочинениях. Стиль этот мы полагаем в диатонизме и в пользовании при разработке моделями из древних напевов. Желательна возможная простота. Прибавлю и еще: не огорчайтесь суровым приговором... Пишите с Богом дальше...»

Этот документ помечен 1898 годом. Наблюдательный Совет и поднесь остается верным этим принципам: и поднесь он систематически изгоняет хроматизм и насаждает диатонизм.

Мы воспользуемся официальным документом на бланке Духовно-цензурного комитета от 10 декабря 1901 года за № 812. Документ интересен в высокой степени, и потому мы его приводим дословно:

«На основании указа Св. Синода от 17 ноября 1901 года за № 7996, означенная рукопись может быть разрешена к напечатанию, но и то только в журнале «Музыка и пение», по устранении хроматизмов и вторичном рассмотрении ее Наблюдательным советом при Московском Синодальном училище церковного пения, куда ее по исправлении прямо и следует направить».

Приведенный документ окончательно убеждает нас в мысли, что Наблюдательный Совет отождествляет задачи критики с задачами цензуры. (...)

Намерениям Совета нельзя не сочувствовать: они искренни и благонамеренны. Прискорбно только то, что художественные задачи в этом случае достигаются не художественными, а чисто внешними средствами. Для создания чего-нибудь нужно творчество, вдохновение; где их нет, там не будет и содания.

Для создания нового направления в музыке необходимо объединить талантливые силы страны, образовать их, ясно формулировать принципы школы и путем создания художественных произведений завоевать себе место в истории и право на внимание современников средствами, доступными искусству. Это направление, если оно будет живучим и жизненным, вступит в художественное соперничество с другими направлениями церковной музыки при очень важном условии — *равенстве оружия*. В настоящее время о таком равенстве не может быть и речи: Наблюдательный совет насаждает свое направление официальными средствами, за номером и печатью. (...)

Статья 64 Устава о печати говорит о сроке для цензурного просмотра рукописей — *не более трех месяцев*. Что же дает практика?

Рукопись, о которой идет речь, помечена 23 июня 1900 года — время поступления, а возвращена автору для исправления 10 декабря 1901 года, пробыв на рассмотрении 1 год, 5 месяцев и 17 дней. По истечении этого срока автору вернули рукопись пока только для исправления хроматизмов, с требованием представить обратно для просмотра. Если она еще пробудет там 1 год, 5 месяцев и 17 дней, то вся процедура разрешения к напечатанию потребует 2 года, 11 месяцев и 4 дня!

Как видно, Наблюдательный совет ограничивает право издания указанием органа, в котором *только* сочинение может быть напечатано. Невозможно передать словами, как жгуче обидна такая резолюция. Она ставит автора в нравственную и материальную зависимость от издателя и дает полный простор эксплуататорским инстинктам, которые у господ издателей проявляются в интенсивной форме и без сторонней поддержки.

Наблюдательный совет требует в церковной музыке диатонизма, устраняет хроматизм и настойчиво выражает желание, чтобы в наше время в но-

вых сочинениях авторы пользовались моделями из древних напевов. Неужели в церковной музыке важна только внешняя оболочка; неужели музыка только тогда церковна, когда вращается в пределах обиходных мелодий?

Когда носители идей Рогожского или Преображенского кладбища спорят с никонианами о том, как слагать персты для крестного знамения, как писать имя «Иисус», — их можно еще понять, но когда ученые-специалисты в XX веке требуют в церковной музыке только диатонизма, возводят в нерушимый догмат обиходные мелодии, — тут приходится только изумляться.

Всякий музыкант, чувствующий прекрасное, бесспорно, высоко ценит обиходные мелодии. По степени художественности они отвечают народному эпосу литературы. Но требовать, чтобы новые духовно-музыкальные композиторы не двигались дальше Обихода, чтобы они не делали попыток создания новых произведений, новых форм и мелодий, — не значит ли это обрекать на атрофию духовно-музыкальное творчество русского народа?⟨...⟩

Станем на точку зрения этой школы и допустим, что все русские композиторы пишут по шаблону, гармонизируя диатонически, просто и незатейливо, совсем по рецепту Наблюдательного совета. Какие произведения явятся плодом такого усердия?

Шаблонные, скучные, мертворожденные! Неужели такие произведения обогатят музыку, неужели они войдут в историю? Послушание — вещь, безусловно, хорошая, но отнюдь не в области творчества, — здесь нужны порыв, свобода, вдохновение и... талант, а психология не знает такого случая, чтобы повиновение рождало таланты.

Да и сам Наблюдательный совет не строго последователен в своей теории. В древней церкви пение было унисонным. Почему же Совет требует гармонизации — полифонии? Если мы не должны идти дальше Обихода, то ведь Обиход не первичный тип музыки. Не лучше ли тогда вернуться к первым векам христианства?

Но в том-то и дело, что это невозможно. Равным образом невозможно нам довольствоваться только Обиходом. Почему же? Потому что мы уже не то, чем были наши предки, создавшие Обиход. Для них он был психологической необходимостью, художественным выражением чувств, волновавших душу, был выражением их молитвы, их порыва к Богу. Этим и объясняются его красоты, его глубокие по чувствам мелодии, его оригинальность. А для нас он только *пережиток*, старина и археология, хотя дорогая и почтенная, но все-таки *старина, реликвия*...

Ведь молитва только тогда имеет цену, когда она свободна, не вынуждена, вдохновенна, свободна как в своем зарождении, так и во внешнем выражении. Как нельзя сказать реке: «Остановись или возвратись вспять», — так нельзя сказать и человеку творческому: «Остановись, возвратись в глубь веков, перестань творить и пережевывай творчество предков». Однако в наше время в области церковного пения мы видим попытку остановить естест-

венное движение человеческого творчества. Художественные силы русского народа в своем развитии идут так правильно, что регулировать их искусственными препонами совершенно излишне. Мы уверены, что русская церковная музыка станет великою тогда, когда слагающие ее композиторы будут свободно выражать то, что они чувствуют, когда из области творчества устранится всякое постороннее, *внешнее* вмешательство.

Резюмируя все вышесказанное, приходим к следующим выводам:

I. Созданные современностью условия цензурного пересмотра рукописей отзываются крайне тяжело на развитии церковной музыки. Они не поднимают, а скорее понижают ее общий уровень.

II. В дело разрешения к напечатанию духовно-музыкальных сочинений должно быть внесено больше терпимости, научного беспристрастия, больше уважения к индивидуальности автора.

III. Срок цензурного просмотра рукописи на должен простираться долее *трех месяцев*.

IV. Функции духовно-музыкальной цензуры надо сосредоточить в одной инстанции. В настоящее время в разрешении рукописи к напечатанию участвуют Св. Синод, Духовно-цензурный комитет и Наблюдательный совет при Московском Синодальном училище. Дело бесконечно выиграет и во времени, и в единстве основных взглядов в том случае, когда Наблюдательный совет получит значение единственной решающей инстанции.

V. Основные принципы разрешения к напечатанию духовно-музыкальных сочинений должны быть формулированы с возможною точностью, ясно, неприкосновенно. Духовно-музыкальное сочинение только тогда не разрешается цензурой к напечатанию, когда: а) искажен текст песнопения; б) сочинение в музыкальном отношении изложено *осязательно безграмотно*. Дух, направление, стиль, особенность школы — дело критики и ни в каком случае препятствием к напечатанию служить не может.

VI. В интересах церковной службы можно ввести разделение духовно-музыкальных произведений на две категории: а) разрешенных к напечатанию и *дозволенных к употреблению при богослужении в церкви* и б) дозволенных к напечатанию, но *не разрешенных к употреблению при богослужении*. Последняя категория составит отдел религиозной музыки в обширном смысле слова. Она может исполняться *в концертах* и безусловно будет влиять на развитие и облагораживание музыкального вкуса публики.

VII. Нельзя не выразить пожелания, чтобы Наблюдательный совет предавал гласности, путем напечатания в «Церковных ведомостях», все свои решения и определения, равным образом как и все делопроизводство по части разрешения к напечатанию рукописей духовно-музыкальных сочинений. Сюда войдут сведения статистического характера: 1) сколько рукописей поступило в цензуру; 2) имена композиторов; 3) названия пьес; 4) сколько из

них разрешено к напечатанию, сколько не разрешено и почему именно. В опубликовании мероприятий Наблюдательного совета чувствуется настоятельная необходимость.

Вот пример: Наблюдательный совет решил не допускать в печать музыку на «Отче наш», какова бы она ни была, принципиально, но не опубликовал своего решения официально во всеобщее сведение. Что же получается в результате? Многие композиторы, не подозревая ничего подобного, понапрасну тратят силы на произведения, *осужденные заранее, принципиально*. ⟨...⟩

Московские ведомости, 1902, № 79—80
(извлечение — РМГ, 1902, № 14, стлб. 432—433)

В. М. Металлов

О современном состоянии и нуждах церковного пения

За последние три-четыре года наша пресса и общество стали уделять значительное внимание вопросам церковного пения, его современного состояния и желательным улучшениям. Отчасти это было вызвано успехами Синодального хора у нас, в Петербурге и за границей, которые, в свою очередь, были следствием реформ, произведенных в Синодальном хоре и училище церковного пения вместе с введением нового устава; отчасти — и более всего — пробудившимся интересом самого общества к этой области. «Московские ведомости» и отчасти «Новое время» благосклонно открывали страницы обоих изданий для разностороннего обсуждения вопросов церковного пения. Если просмотреть и отметить только более интересные статьи за время с 1899 года по 1902-й, то и тогда мы найдем их более десятка.

Здесь мы встречаем довольно своеобразные и любопытные точки зрения на дело. Обозреть их и, если можно, обобщить, подобрать отдельные камешки в более или менее цельную мозаичную фигуру — представляется делом небесполезным и поучительным. В вопросах церковного пения так много разноречий, неясностей, неустойчивых положений, так много расходится практика с установившимися законоположениями, распущенные вкусы с предписаниями церковного устава, понятия и взгляды музыкантов по сравнению с подавляющим большинством толпы, народа, прихожан, наконец, исторический путь развития церковного пения с искусственно созданными новыми направлениями, что о полном согласии в этом деле не может быть и речи. Остается одна надежда — установить возможно более точек соприкосновения всех существующих течений мысли, открыть более широкие горизонты, утвердить более захватывающие точки зрения, где было бы более места объективности и идеальному пониманию предмета; где бы узость взгляда, неверный субъективизм падали бы сами собой.

Синодальный хор, как замечено, сыграл не последнюю роль в пробуждении интереса общества и музыковедов к церковному пению. Главным импульсом здесь было безупречное исполнение хором церковных песнопений и выдвинутые им на первый план новые композиторы: Чайковский, Рим-

ский-Корсаков, Балакирев, Азеев, Ильинский, Ипполитов-Иванов, Кастаньский, Гречанинов, Чесноков и другие.

Вторжение этих имен в область церковного пения показалось многим вторжением бури в застоявшуюся атмосферу. Воспитанные на вековых традициях наши любители и поклонники церковной музыки были совершенно озадачены неожиданной новостью, были выбиты из обычной колеи и совершенно растерялись. Явились разноречивые взгляды и суждения, недостатки шли за достоинства, и наоборот, искали вины там, где ее нет, указывали радикальные средства к улучшению дела и находили одни паллиативы.

Укажем на статьи г-на Гречанинова. Автор отказывается понять «церковность», «дух церковности» в духовных композициях, готов считать это пустым словом, «привычкой», «условностью» и т. д. (...) Это мысль не новая. Она раньше еще была выражена Чайковским в письме его к одному театральному критику, напечатанном в «Русском обозрении» 1893 года, ноябрь. Чайковский одного только желал: освободиться от *европеизма* и отрешиться от итальянцев и итальянизированной со времен Бортиянского русской церковной музыки¹⁸. Но у г-на Гречанинова мы не видим выраженным и этого, скромного, по-видимому, желания. Он, вероятно, невольно замечал и чувствовал, что он не чужд грехов этого *европеизма*, и потому молчал. Но те же *европейцы* нас удостоверяют, что г-н Гречанинов и действительно причастен этому европеизму, как, при всех благих намерениях, не избежал его и Чайковский. По поводу венских концертов Синодального хора рецензент «Deutsche Zeitung», говоря о композиции г-на Гречанинова («Волною морскою»), выражается: «...deren edelschweremuthige Melodie ein wenig an jene des tief ergreifenden Chores der Armen aus Liszts “Heiliger Elisabeths” erinnert»^{19*}. Проще сказать, немецкий рецензент усмотрел сходство между композицией Гречанинова и хором из оратории «Святая Елизавета» Листа. Вот аттестация европейца, которой мы не можем не верить. И сам автор довольно прозрачно выражается, что национальный характер произведения не обязателен, он может быть и не быть, и притом это, по его мнению, нечто неуловимое. Но это явная ошибка, на которую с полною справедливостью указали г-ну Гречанинову господа Григоров и В. Г.

В чем дух церковности? В древних церковных (обиходных) мелодиях. Кем они созданы? Певцами (и главным образом церковниками) из народа. Есть ли художественность в этом творчестве? Несомненно.

Вот главные тезисы в суждении о нашем церковном пении. Г-н Гречанинов с легким сердцем отвергает церковность, а за нею национальность нашего пения, а о художественности его он, по-видимому, и не дает себе труда подумать. Он понимает художественность в чисто европейском смысле, в та-

* «...своей благородно тяжеловесной мелодией [этот хор] несколько напоминает глубоко прочувствованный хор нищих из “Святой Елизаветы” Листа». — *Сост.*

лантливом применении обширной музыкальной (западной) техники во всевозможных (западных) музыкальных формах, при условии оправданности декламации текста, пожалуй, при наличии религиозного чувства. О последнем еще может быть сомнение, не подменяет ли (неволью) художник западноевропейского направления чувство религиозное чувством эстетическим. Не тот же ли психологический процесс переживает в таком случае художник, как и в том случае, когда он пишет какой-нибудь хор странников, монахов, христиан и др., какую-нибудь молитву для какой-либо оперы, какую-нибудь кантату, ораторию и т. п.?

Если мы это допустим, то ценность духовно-музыкального сочинения в церковном смысле понизится до минимума. Г-н В. Г. справедливо замечает, что между чисто художественным и собственно церковно-национальным различие то же, что и между живописью храма Христа Спасителя и киевского Софийского собора, и еще более, прибавим, живописью Московского Успенского собора и некоторых других древних русских храмов. <...>

Справедливо заметил о. Афонский, что, как нетерпимо самоизмышление в молитвах, церковных песнях для выражения своих чувств, так неуместны в храме, где все должно быть *благообразно и по чину*, необычные формы церковных песнопений, которые, помимо традиции, регулируются еще и церковным уставом и Св. Синодом.

«Назначение церковного пения, — говорит митрополит Филарет, — есть то, чтобы возбуждать и сохранять благочестивое чувство православного народа при богослужении церковном и для того поддерживать назидательные впечатления уже *привычные*». «Запечатленный характером спокойной важности и умиления, древний напев приятен благоговейному слуху, привычен православному народу и единоверцам и раскольникам не дает повода к пререканиям»²⁰.

В этом смысле совершенно прав С. В. Смоленский, когда в целях оздоровления духовных концертов советует бросить бездарные рукописные изделия и обратиться к нашим древним напевам и к их наиболее талантливым обработкам.

В одном нельзя согласиться с почтенным автором: что единственным регулятором у нас служило и должно служить общественное мнение и что взгляд на церковное пение как на искусство весьма консервативное ошибочен. Общественное мнение в ритуале и чине церковном, с которым искони органически связано церковное пение на Руси, — не судья; тип церковных песнопений выработан Русской церковью веками, выношен и выстрадан, стал плотью и кровью православного народа, и потому наше церковное древнее русское пение так же консервативно, как и Православная церковь, как и сам народ. Общественное мнение авторитетно в суждениях о церковном пении, но только о внехрамовом или концертном. Да и притом, что ра-

зуметь под общественным мнением? Разве не бывает, что мнение горсти просвещенных людей сплошь и рядом стоит ближе к правде, чем мнение общественное? Разве не мнение общественное поддерживало у нас господство иноземной музыки на протяжении почти двух столетий, когда единицы православных патриотов, исключая староверов, ратовали за древнее русское церковное пение? <...>

Наше церковное пение искони консервативно, а общественное мнение часто слишком либерально, чтобы регулировать в этой области, не говоря — в пределах храмового богослужения (оно здесь не компетентно), но даже и на концертной эстраде, где не публика должна импонировать на исполнителей, а совсем наоборот. Почтенный автор приводит случай, когда печальное недоразумение, утверждавшееся на букве закона, создало грустный инцидент с духовными сочинениями Чайковского и когда почти одно общественное мнение отстояло их против притязаний Капеллы во главе с Бахметевым. Но если мы теперь вновь допросим общественное мнение в возможно большем его объеме, не в пределах кружка музыкантов, знакомых и почитателей Чайковского, — а беспристрастное общественное мнение, ценящее наше церковное пение по его настоящей стоимости, — скажет ли оно, что в лице Чайковского с его церковными композициями оно нашло осуществление своих идеальных чаяний? Скажет ли оно так, когда сам Чайковский далек был от мысли видеть себя в роли церковного реформатора?

Чайковский, несомненно, обладал громадным творческим талантом, работал горячо и с увлечением, не лишен был и религиозной настроенности, был в известной мере и национален, но ему недоставало очень важного — музыкального воспитания в духе и круге наших древних церковных мелодий и напевов, с которыми бы он соединял пережитые в прошлом и настоящем думы и чувства, радость и горе, раскаяние, благоговение, восторг и молитву, которые стали бы его плотью и кровью, сроднились с его душой. <...> В Чайковском заметна даже тенденция переносить оперные мотивы в песнопения, например, литургии. Кому не знакомы онегинские мотивы в начале и конце его «Достойно» в Литургии? А мотивы в «Тебе поем» на словах «и молимся»? А плясовые ритмы светской музыки, например, в «Верую»? Но ритм — душа музыки. Если он не понят в духе церковном, не спасут талант, эрудиция и даже религиозное чувство.

Чайковский сыграл выдающуюся роль в современных движениях в области церковного пения. Его ученик и почитатель, по его личной восторженной рекомендации, принял дирижерство Синодальным хором и довел его до высокой степени совершенства. Под его же влиянием возникла новая школа церковных композиторов, давших прекрасные образцы художественного церковно-музыкального творчества, усовершенствовавших приемы своего учителя, особенно в отношении ритма, отдающих предпочтение по

преимуществу нашим древним церковным напевам. Вот вполне высокая заслуга, достойная его имени!

Со своеобразным взглядом на «духовность» и «стиль» церковных песнопений и на новую школу с Чайковским во главе выступает г-н Компанейский. <...>

Вполне справедливо и давно уже замечено исследователями (например, князем Одоевским), что наши древние напевы, как и старые русские песни (Мельгунов), имеют свойства подголосков, которые нетрудно заметить русскому *неиспорченному* и *воспитанному* на этих напевах уху. На основании подголосков покойному ныне В. Ф. Комарову, глубокому знатоку древних напевов, с детства на них воспитанному, удавалось отлично гармонизовать некоторые песнопения, в которых видна хотя и скромная, но «чисто русская» и церковная музыка, без шума, без суеты, движения и блеску, без нарастаний и переплетений звуков, подобно ажурным изделиям и кружевам, в мелкие тени и фигуры, — но музыка чистая, девственная и мужественная, целомудренная, благоговейная, полная народной эстетической красоты и религиозного воодушевления. Но кому же надобность заметить скромного труженика? <...>

Г-н Кастальский действительно изучал эту область как в отношении к древним роспевам, так и в отношении к народной песне (Мельгунов и другие сборники), и видно, что это изучение отразилось на его работах, по крайней мере в отношении песенных подголосков; но подголосков церковного характера, во многом отличных от песенных, у него все-таки не заметно. Эта область разработки церковных напевных подголосков ожидает еще своих новых деятелей. В этом и причина, что композиции Кастальского и (конечно, меньшей) братии при свободе художественной обработки мелодий (как настаивал Гречанинов) скорее похожи на русские оперные хоры и хороводы с запевалями и коленами, подголосками и ажурными музыкальными фигурами, с нарастаниями и ослаблениями музыкального движения, с затейливыми, прихотливыми ритмами, — чем на строгоцерковные, народного характера произведения. Поэтому вполне прав почтенный Г. А. Ларош, что в этом направлении церковно-музыкального творчества он видит «только проblesки» новой церковной музыки. <...>

Г. А. Ларош с легким сердцем одним взмахом пера перечеркивает всю более чем двухвековую историю нашего гармонического пения, — но что же он дает взамен? Пока ничего. Мысль его устремляется к векам Палестрины и Орlando ди Лассо, идеал церковной музыки ему рисуется в *палестринском стиле*, хотя бы без ухищрений канона и имитаций, хотя бы в контрапункте первого разряда, — и тогда бы, по нему, этот строгий стиль отделялся от употребительного ныне целою пропастью. <...>

Многие мечтали об этом. Разве не об этом мечтали Одоевский, Глинка, Потулов? Разве не к тому клонились опыты Балакирева, Римского-Корсако-

ва, Азеева, Львовского и других? Но ведь нужно помнить, что природа и история не любят повторений — не повторится и Палестрина с его стилем. Разве начать нашим композиторам писать в западных церковных ладах? Или взять темы из грегорианской мелодии и протестантского хора? Но что же тогда будет русского и церковного в таком произведении? А чтобы брать темы из наших древних напевов и писать в западных церковных ладах, надобно еще сначала научно доказать, что эти лады к нашей церковной мелодии вполне применимы. Или же надобно прежде исследовать наши церковные лады, и тогда уже в них писать на наши церковные темы в стиле *палестриновском*. Но тогда еще окажется вопросом, может ли выразиться палестриновский стиль в наших церковных ладах и на наших церковных напевных темах.

Да и что такое наши церковные лады? Одоевский, Разумовский и Арнольд немало положили трудов к разысканию наших церковных якобы византийских ладов, но результаты этого пока самые скудные, мало обещающие, да, пожалуй, скорее даже и безнадежные. Туманы византийской теории гласов, где не могут разобраться и сами греки, для нас еще более сгущаются ввиду смутной теперь для нас, почти утерянной реальной связи наших древних напевов и осмогласия с таковыми же у византийцев. {...}

Нам нет надобности ни идти на Запад за подлинной церковной музыкой, ни тревожить мертвый прах далекой Византии; у нас есть свои «россыпи», которые нам должно разработать, — древние напевы, изучение которых создаст «отечественный контрапункт», а эта наука вместе с национальным дарованием создадут у нас свой «строгий русский стиль» и свою «национальную церковную музыку». Таковы наши *pia desideria* [заветные желания], которые, не сомневаемся, имеют свой безусловный *raison d'être* [основание].

Обозревая теперь все вышесказанное, мы можем прийти к некоторым важным обобщениям. Вот формулы, которые можно вывести как результат всех предыдущих наших рассуждений.

Наша церковная музыка должна быть составляема: а) в церковном духе; б) в характере национальном и в формах художественных.

В частности, она должна:

- 1) основываться на церковной мелодии и напевах;
- 2) согласоваться с требованиями церковного устава, предписывающего точное соблюдение осмогласия напевов в песнопениях, а равно и точное соблюдение текста их, и с отдельными предписаниями церковного правительства;
- 3) слагаться в строгом стиле, на основании церковного звукоряда, в церковных ладах (гласах) и в церковных ритмах, а так как церковный звукоряд по природе и характере диатоничен, то и —

4) в диатонических и консонирующих звукосочетаниях, по правилам контрапункта различных видов (или аккордов);

5) в тех художественных формах, в какие свободно укладываются церковные мелодии и напевы, без искажения их и излишнего повторения и одновременного произношения священного текста;

6) с голосоведением естественным, музыкально-грамматически правильным и самостоятельным, в характере народной мелодии и ритма;

7) с запрещением хроматизма, энгармонических модуляций и всякого рода изысканности — и, наконец, —

8) [должна быть] запечатлена характером таланта и религиозного одушевления.

Таковы законные, логически правильные и вполне естественные требования, которые мы вправе предъявлять к нашей церковной музыке, сообразуясь с ее высоким идеалом и реальными условиями ее существования в богослужбном чине и ритуале нашей Православной церкви.

Иное дело — музыка концертная, или «демество», по терминологии г-на Компанейского²¹. Здесь может быть предоставлена авторам значительная свобода творчества — на собственные темы, в более свободном стиле, в более прихотливых ритмах, с большею широтою и размахом голосоведения, со свободным применением хроматизма, в формах контрапунктических, более изысканных, с канонами и фугами. Этот составило бы совершенно особую область пения внебогослужбного, домашнего, концертного. Таковы, например, некоторые произведения Чайковского, Кастальского, Гречанинова, Чеснокова, Ильинского, Ипполитова-Иванова, Рахманинова, Кенемана, Корещенко и других.

Хотя каноническими правилами и церковными распоряжениями такое употребление духовного пения и не предусмотрено, но исторически известно, что оно практиковалось в таком виде почти во все века христианства и в Православной церкви, и есть, следовательно, укрепившийся и освященный давностью исторический факт, с которым нельзя не считаться.

Здесь может оказаться опасность только такого рода, что внебогослужбное пение станет потом, по общечеловеческой слабости, проникать в храм, в богослужбный чин, на клирос, особенно благодаря возможному потворству регентов, а может быть, и причтов, вкусам толпы, или, выражаясь легче, так называемому общественному мнению.

Но против этой предполагаемой опасности есть твердый оплот, во-первых, в богослужбном уставе и канонах церковных; во-вторых, в прочном законодательстве и распоряжениях церковного (и гражданского) начальства и, в-третьих, в сознании долга епархиальных начальств и в иерейской совести причтов. (...)

[Г-н Витошинский пишет:] «Наблюдательный совет требует в церковной музыке диатонизма, устраняет хроматизм и настойчиво выражает желание,

чтобы в наше время в новых сочинениях авторы пользовались бы моделями из древних напевов. Неужели в церковной музыке важна только внешняя оболочка; неужели музыка только тогда церковна, когда вращается в пределах церковных обиходных мелодий?»

В этих словах автор виден весь насквозь. Понимание дела совершенно обратное истине. Неужели музыка может быть нецерковною, когда в основание ее положена церковная мелодия и диатоническая гармония, разумеется, на священный текст? И неужели музыка, наоборот, может быть церковною, когда в основу ее положена нецерковная мелодия, и притом в хроматической гармонии?

Церковная мелодия — та, которая выработана совокупностью всей церкви, внутренним процессом ее многовековой жизни духовной, прошла всестороннюю критику и переработку церкви и народного гения и в этом совершенном виде передана позднейшим поколениям как сокровище незаменимой ценности. Что же могут значить частные изделия досужего композиторского творчества в сравнении с этими высокоценными творениями церковного духа и народного гения, эти скоротечные пигмеи — перед великими колоссами? Знаем, что есть гении, но они рождаются столетиями, а не часами, и в церковной музыке они будут не отщепенцами и реформаторами церкви, а ее истинными сынами и вдохновенными толкователями ее идей. И Палестрина был не реформатор церковной музыки Запада, не отрицатель ее традиций, а вдохновенный ее интерпретатор, гениальный объединитель и выразитель всех лучших ее сторон. (...)

Московские ведомости, 1902, № 348—352

Н. И. Компанейский

Возражение священнику В. М. Металлову

I

⟨...⟩ Статья [г-на Металлова] озаглавлена «О нуждах церковного пения», хотя о самом церковном пении, особенно же о его нуждах, в ней мало говорится.

Все содержание сводится к тому, что никто из светских лиц не судья церковной музыки, только он один, г-н Металлов, член Наблюдательного совета, понимает ее задачи и практическое их применение.

Начинает он с мнения Гречанинова, который отказывается понять «церковность», дух церковности в духовных композициях, готов считать это пустыми словами, привычкой, условностью и т. п. Металлов поучает Гречанинова: «В чем дух церковности? В древних церковных (обиходных) мелодиях. Кем они созданы? Певцами (и главным образом церковниками) из народа. Есть ли художественность в этом творчестве? Несомненно». Ведь правда, очень убедительно разъяснено? Бело, потому что бело, красно, потому что не зелено. ⟨...⟩

Убедив Гречанинова, г-н Металлов очень деликатно подходит к почтеннейшему автору — С. В. Смоленскому, ныне управляющему Придворною певческою капеллою, против монополии которой г-н Металлов так восстает в цитируемой статье, и говорит, что он высказывает прекрасные мысли, но только в одном нельзя с ним согласиться (по-видимому, незначительное недоразумение), а именно, что *единственным регулятором* у нас служило и *должно служить общественное мнение* и что взгляд на церковное пение как на искусство весьма консервативное ошибочен. Г-н Металлов на это возражает: наше церковное пение искони консервативно, а общественное мнение часто слишком либерально, чтобы регулировать в этой области; в заключение он опять авторитетно поучает: церковное пение, постановленное под надзор церкви, в своем состоянии, кроме канона и устава, регулируется исключительно Св. Синодом и иерархией. Положим, что у С. В. Смоленского действительно такой непохвальный взгляд. Но разве г-н Металлов не знает, что

г-н Смоленский почти уже два года занимает пост управляющего Придворной капеллой? Насколько удобно и полезно печатать в газетах, что лицо, уполномоченное большим доверием, проповедует взгляды, несогласные с канонами и уставом?

От г-на Смоленского г-н Металлов переходит к авторитету Чайковского. Впрочем, он признает в нем талант (это очень хорошо), но говорит, что Литургию он сочинил на мотив «Евгения Онегина», «Верую» изобразил плясовой светской музыкой. Однако, по мнению г-на Металлова, Чайковский сыграл выдающуюся роль в современных движениях в области церковного пения тем, что его ученик и почитатель, по его личной восторженной и настойчивой рекомендации, принял дирижерство Синодальным хором и довел его до высокой степени совершенства. Это совершенная правда: г-н Орлов, ныне директор Синодального певческого училища, в бытность свою регентом Синодального хора довел его до совершенства, но ставить так высоко заслуги Чайковского по этому поводу немножко... не знаю, что сказать... ну, тоже похвально, умилительно.

Потом г-н Металлов разбирает композиции своего сотоварища, также члена Наблюдательного совета — Кастальского. Суждение его нелицеприязненно, беспристрастно. У Кастальского также есть талант, но произведения его не церковны, так как он, видите, вводит подголоски из народных песен, по знакомству с Мельгуновым. Суждения г-на Металлова о церковной музыке меня более не удивляют, я привык к ним, но когда я знакомился с этим автором, признаюсь, много он крови мне испортил; зачем, думал я, братья за критический анализ, когда нет ни малейшей наблюдательности и остроты зрения? У Кастальского, говорит г-н Металлов, оперные хоры и хороводы с коленами, музыка его не церковна. В данном случае поистине г-н Металлов высказал только собственную критическую недалезоркость!

Далее г-н Металлов обсуждает мнения и г-на Лароша, точно и вправду он разбирает, о каком это стиле Ларош говорит.

Однако довольно. (...) Скажу лишь, что хорошо было бы, если бы Металлов не хлопотал, не имея на то полномочий, о перенесении цензурной монополии, против которой он так восстает, с реки Мойки на Большую Никитскую улицу. Если не нравится монополия, так не все ли равно, на какой она будет улице, несомненно только, что монополия лучше в руках одного просвещенного человека, чем монополия, разделенная между десятью лицами, мало осведомленными в этом деле. Что может полезного сказать в защиту русского церковного пения такой композитор, как г-н Металлов? Меня удивляет, как может человек, утверждающий, что у Бортнянского имеются только неудачные попытки гармонизации церковных роспевов, ныне, через сто лет, при теперешней технике и науке, так беззастенчиво ломать и коверкать церковные мелодии, менять ритм, устанавливать однообразные такты, добавлять диезы, паузы и подбирать диссонлирующие квинтсекст-, терцкварт-

секунд-аккорды. Чтобы не быть голословным, я в скором времени приведу параллельно знаменную мелодию «Тебе одеющагося» с ее настоящим ритмом и металловское искажение с банальной протестантской гармонизацией. И такой композитор хлопчет о монополии, уверяя, что это согласно с *канонами церкви* и постановлением соборов. Да Боже сохрани, ведь ни один же композитор не пошлет своего сочинения в такую цензуру! (<...>)

Светские люди гораздо компетентнее духовных в музыке, духовные же компетентнее светских в уставах и словописании песнопений, а потому *церковная музыка требует непременно двух цензур*: музыкальной и уставной. Если музыкальная светская цензура не нужна, тогда остается одна только духовная, но композитор не допустит, чтобы духовные цензоры входили с ним в разговоры по поводу гармоний и контрапунктов, — духовное ведомство в музыкальном деле не специалист. Если г-ну Металлову не нравится монополия Капеллы, как он выражается, если директор ее не компетентен в музыке, то следует подыскать людей действительно компетентных, например, профессоров консерватории, но никак не г-на Металлова.

II

Основанием для перенесения монополии с реки Мойки на Большую Никитскую улицу, по мнению г-на Металлова, служат следующие соображения, которые он подчеркивает: *«Св. Синод как высшая санкция в богослужбном (или церковном) пении, имеющая и канонические, и гражданские полномочия, вправе помимо Капеллы, при помощи Наблюдательного совета (заметьте, что это говорит сам член Наблюдательного совета) запрещать или разрешать церковно-музыкальные и другие касающиеся церковного пения сочинения»*. Отсюда приходится заключить, что высочайшее повеление 23 августа 1846 года, предоставляющее только одному директору Придворной капеллы право одобрять *музыкальные* сочинения для пения их в церквах, есть постановление, противное каноническим полномочиям Св. Синода. Какое произвольное толкование и, пожалуй, для газетной статьи неуместное.

Я как лицо светское — не мудрый судья в канонических правилах, но настолько знаком с церковною музыкаю, что легко могу доказать подтасовку г-ном Металловым фактов. Пение не есть догмат церкви, суждение о котором принадлежит только иерархии церковной. Пение есть обычай, форма обряда, и во всех христианских церквах различный. Богослужение может совершаться и без пения. Не буду приводить исторические справки, всем известные. Тропари канона утрени когда читаются, а когда поются, точно так же некоторые стихирьы или хотя бы «Свете тихий», «Ныне отпускаеши» и т. д. В греческой церкви «Верую» и теперь читают. Применение пения при богослужении обуславливается практической возможностью. Форма пения и мелодии нигде никаким уставом церкви не определяются. Может петь один причетник или громадный хор. Нигде нет постановлений, должно ли пение

быть одноголосное, симфоническое, аккордное или полифоническое. Наша церковь приняла от греков чин богослужения, уставы, каноны, но мелодию песнопений русские выработали сами. Устав только говорил об осмогласии.

Музыкальная конструкция гласов никакими канонами церкви не определена, иначе бы наша иерархия их сохранила. Осмогласие есть только напевы, которые менялись, меняются и будут меняться, и напрасно г-н Металлов уверяет, что наша церковная музыка консервативна. Если бы музыкальная конструкция церковного пения была установлена какими-либо канонами, то все наши иерархи знали бы ее прекрасно, но на самом деле этого нет, и они не нарушают тем канонов церковных. Вполне допустимо, что Гречанинов мог бы вновь сочинить восемь напевов по числу гласов; будут ли эти напевы хороши и привьются ли они к делу — это другой вопрос, я говорю только о том, что такое сочинение не противно ни уставу церковному, ни канонам. Гласы много раз сочинялись и перерабатывались, все знают о существовании гласов большого и малого знаменных роспевов, киевского, болгарского и т. д. Кто сочинял эти гласы? — Русский народ в обширном смысле этого слова, быть может, священники, а вероятнее, что они складывались и перерабатывались на клиросе певчими. Неединоличное их сочинение подтверждается изучением их конструкции, их симфоничностью, легкостью подведения подголосков и неспособностью их к гармонизации. Сочинял их тот же автор, что и уличные народные песни. Я имею достаточный материал, мною собранный, построочное сравнение попевок церковных и уличных, которое убеждает, что церковная иерархия, уставы и каноны не принимали ни малейшего участия в конструкции знаменного роспева.

Следовательно, церковные мелодии сложились на клиросе, под влиянием народного музыкального мышления и вкуса, и если они прекрасные, то подбор этот совершился *общественным мнением*, которое так пугает г-на Металлова, а не руководством иерархии. Другое дело на Западе: там Амвросий и папа Григорий действительно лично организовали роспевы и установили музыкальные правила. То же сделал и в Германии Лютер, создав мелодии, пригодные для гармонической обработки, и хоралы, так облюбываемые г-ном Металловым. И в нашей церкви был реформатор Никон, вводивший польское пение, как о нем говорили современники — *«подобное сладким звукам мусикийских органов, или многоосузбленное»*; пение это возмущало святейшего патриарха Иосифа и было им запрещено. Но когда Никон сделался патриархом, он насильно вводил органное пение, что, между прочим, заставило раскольников установить правилом петь в своей церкви унисоном. После Никона иерархия церковная пассивно относилась к органному пению, она не проводила его и не препятствовала русским вельможам распространение польского пения, само же во время богослужения продолжало петь по-старинному, по-русски, унисоном или простейшею симфониею народного характера, как ныне еще поется «величание». В дальнейший пери-

од времени, почти до наших дней, иерархия церковная продолжала относиться к судьбе церковного пения, к музыкальному его развитию как к предмету второстепенному.

В 1772 году в первый раз были напечатаны польским, или киевским знаменем (ногами) сборники для употребления при богослужении сохранившихся при русских церквах одноголосных мелодий, которые и до сего времени печатаются по распоряжению Св. Синода. В эти-то сборники вошли мелодии знаменного (русского), болгарского, греческого и иных распевов, неизвестных авторов. На мелодии эти нельзя смотреть иначе как на сборник свободного народного творчества, появление которого не могли предвидеть ни каноны церковные, ни соборы св. отцев. Сборники эти никоим образом не представляют нечто консервативное, неизменное, как, например, книги Священного Писания и слова песнопений, они не только могут, но и должны пополняться новыми вкладами, хранящимися пока в рукописях или в памяти народа. *Мелодии эти есть дар народного гения своей церкви, а не наоборот.* В сложении их участвовали все классы общества: клиросные певцы, цари и духовенство. Никакие каноны церкви или соборы не обязывали сочинять духовных иерархов мелодии. Великая заслуга нашего духовенства пред историей музыки та, что его трудами драгоценные памятники свободного творчества русского народа различных периодов времени спасены от утраты и ныне собраны и отпечатаны. Отсюда возникает очень существенный вопрос: имеются ли канонические основания для высшей духовной иерархии сказать: довольно, выше того, что создал русский народ, он не может создать, и с этого момента (с какого именно?) мы не можем допустить дальнейшее мелодическое развитие, так как церковь так же консервативна, как и народ. Такое заключение по крайней мере следует вывести из толкования г-ном Металловым полномочий Св. Синода.

Все вышесказанное относится только до одноголосного пения. Мне кажется, что относительно украшения мелодий, то есть многоголосного пения — симфонии, аккордов, полифонии, контрапункта, фуги и т. д., странно было бы искать каких-либо указаний в канонах церкви и постановлениях вселенских соборов. Могло существовать только одно правило, исключаящее возможность всякого украшения мелодии, а именно, обязательное пение в унисон, как у старообрядцев. Но, вероятно, такого правила не существовало, так как Св. Синод, конечно, воспротивился бы аккордному пению, давно уже введенному в наших церквах. Существует ли абсолютное мерило украшения мелодии? Патриарх Иосиф запрещал митрополиту Никону тот род украшения мелодии, который патриарх Никон приказывал вводить в церквах. Оба они были святейшие патриархи, следовательно, не переступали канонов церкви, а между тем на украшение мелодии смотрели диаметрально противоположно. Украшение зависит от личного вкуса и средств техники. Но в церкви личный вкус должен подчиняться большинству, а так

как большинство, то есть народ в своей массе, постепенно развивается, то и украшение мелодий должно совершенствоваться, должно прогрессировать.

Средства для украшения мелодий зависят от творческой силы художника и проявляются в разных формах. Художник обладает наибольшей силой настроения и силою этою заражает, объединяет в одну душу всю массу, все равно, кто бы в этой массе ни был: царь ли, митрополит или нищий, все подчиняются настроению художника. Г-н Металлов очень прозрачно намекает, что одни только священники могут проникаться для духовной музыки искренним религиозным настроением. Нет, это не верно. Такое учение возмутительно и не соответствует истинному учению христианской религии. Молитва разбойника была услышана, и он вместе с Господом удостоился рая. Мне кажется, что художественный талант есть дар Божий — проникнуть и прочувствовать молитвенное настроение сильнее, чем это возможно для обыкновенных смертных, хотя бы это и были иерархи. И я скажу вместе с Гречаниновым, что все формы возможны, лишь бы они были певческого характера, глубоко проникали в душу и вызывали религиозное настроение. Разница лишь в том, что, по моему мнению, эти формы должны соответствовать конструкции русской церковной мелодии и укладу мысли всей массы, составляющей церковь, то есть должны быть народны, — а потому формы г-на Металлова не в духе церкви.

Найти эти формы чрезвычайно трудная задача. Находятся они либо бесознательною силою творчества одного художника, либо медленными путями подбора, в котором участвует вся масса, то есть общественное мнение. Исключить общественное мнение равносильно умерщвлению искусства. Насильственное навязывание чужих культур задерживает естественное развитие, либо, хуже того, уродует организм. Подобное насилие проповедует г-н Металлов с его протестантским стилем. <...>

III

Итак, заветное желание г-на Металлова еще не сбылось. Но было ли бы лучше, если бы его мечта осуществилась? Конечно, нет. Он восстает против стеснительных условий и монополии директора Капеллы, *и в этом отношении он прав*, но большая ошибка думать, что монополия в руках чиновников консистории или певческого училища менее стеснительна и беспристрастнее. Общественное мнение всегда будет скорее на стороне монополии Балакирева и Аренского, чем консисторских чиновников. Все люди, все ошибаются, возможны ошибки и директоров Капеллы в применении тех или других музыкальных принципов по гармонизации и контрапункту русских песен церковных или домашних. Но директор Капеллы всегда будет интеллигентнее и образованнее чиновников певческого училища, а главное, имеет возможность всегда исправить в пользу композитора свою ошибку. Директор Ка-

пеллы, вероятно, никогда не откажется принять композитора и побеседовать с ним; личное объяснение может умиротворить обе стороны. Допустим, что директор Капеллы действует пристрастно, но и в таком случае возможна поправка. Хотя он в музыкальном отношении и может удостаиваться получать приказания и направления непосредственно от государя, тем не менее в административном отношении существует еще несколько лиц, коим он подчинен, и лица эти, даже сам г-н министр двора, доступны для публики и могут принять участие в пользу композитора. Иначе дело будет обставлено, если монополия перейдет в руки чиновников певческого училища. В этом случае композитор будет поставлен в условия менее выгодные, чем государственный политический преступник. Он будет лишен возможности оправдаться, и никто, не взирая на самое высокое общественное положение, не может быть его заступником. Композитор получит повестку с приглашением явиться в духовную цензуру. Что угодно? — Будьте любезны расписаться, что читали указ Св. Синода. В указе будет сказано: Св. Синод не признал возможным уважить ваше ходатайство и т. п. Почему? — Не знаем. В этом случае композитор находится в положении очутившегося в жестокий морозный день среди бесконечного поля, покрытого снежными заносами, жутко ему одному озираться и холодно. — Я буду жаловаться. — Нельзя, указ Св. Синода. — Кто же наконец рассматривал мою партитуру, не Синод же, кто дал заключение? — А вероятно, Наблюдательный совет, впрочем, и этого не знаем. Еду в Москву в Наблюдательный совет. Обращаюсь к г-ну Металлову. — Вы дали такое заключение? — Не знаю, не я. Обращаюсь к другому чиновнику. — Вы дали такое заключение? — Не знаю, не я. Не я! Не я! Не я! Кто же, наконец?

Вот о каких порядках мечтает г-н Металлов, заявляя в газетах: только Св. Синод, согласно вселенским соборам и канонам церкви, компетентен в гармонизациях и контрапункте, а не общественное музыкальное чутье, которое до сих пор, как я сказал выше, было единственным вкладчиком в сокровищницу нашей церковной музыки.

И кто же выступает ратаем за установление абсолютизма в искусстве?

Г-н Металлов, композитор. Я буду цензором — а ты сочиняй, только смотри в оба, хуже меня — можешь, а лучше — не позволю. Кто выступает адвокатом за права чиновников Наблюдательного совета? Г-н Металлов — член этого самого Совета. Поживем — увидим: быть может, регент Капеллы выступит в роли адвоката за монополию директора Капеллы?

Как композитор г-н Металлов менее других имеет право выступать с указанием образцов русского уклада мысли. Своею бестактною и неуместною статьею он обрисовался весь насквозь, он выдал себя целиком. Понимание дела совершенно обратно истине. Он не может понять, что строгий стиль и лютеранские хоралы, о применении коих к нашему церковному песнопению он заботится, выработались при условиях Рамо. Сущность строгого стиля со-

всем не в том, что пишет г-н Металлов, а во взаимном отношении всех звуков полифонии к одному тону, к центру системы.

У нас еще пока не было ни одного теоретика, который успешно разъяснил бы конструкцию сложения русских мелодий, уложил бы их в систему и определил центр ее. Даст Бог, все это устроится. Что будет — не знаю, только в одном уверен: *никогда и никогда* русский народ по слуху не запоет «Вниз по матушке» или догматик 2-го гласа в стиле протестантского хора, проповедуемом г-ном Металловым. Надо работать, и работать с вдохновением, руководствуясь русским ухом, а не немецкою теориею. В этих работах будет масса ошибок, увлечение, но, Бог даст, все перемелется, и общественное мнение отсеет плевела от доброго зерна.

Г-н Металлов ничего этого не понимает и проповедует, что надо заstopорить движение русской мысли и поручить ему полицейский надзор, чтобы ни одна душа не смела чувствовать иначе как по-немецки.

В стиле г-на Металлова сочиняют все бездарные люди, а в стиле Бортнянского, Чайковского, Кастальского и Гречанинова только те, кому Господь поведал эту тайну. Не вкусен виноград, не умилителен — кисел! Не в духе и сущий соблазн! Да потому и не в духе, что не по зубам. Что мне Гречанинов, что мне Кастальский, они не указ! Оно, конечно, того... талант-то у них есть, но для чего им дан талант, когда они пишут — то неправильные параллельные квинты у них, то греховные мысли: один сочиняет оперные хороводы, а другой переделывает Франца Листа. Это истина, это верно, мне говорил сам немец из Вены... А вот г-ну Металлову как русскому человеку и знатоку музыки следовало бы заступиться за свое русское, взять немца за хвост, да доказать ему, что он все врет... Зачем доказывать, пусть говорят, мне это по душе.

Всех больше досталось в статье г-на Металлова, конечно, мне, да оно и понятно. Прилетела откуда-то к нам в деревню неведомая птица, каркает своеобразно, не по-нашему, над самым ухом, да смотрит прямо вовнутрь! Так хорошо было без нее, без этой птицы, все это по-мирному, по-домашнему, сочинишь что, свои же похвалят, заметишь ли где неприятное сочинение не в своем духе, добрые люди помогут.

Нет, г-н Металлов, вы эту птицу не трогайте, ее тоже Бог послал, пускай каркает, не все же людей морочить. Не чините своего павлиньего перышка, оно не по руке вам, а лучше похлопочите усерднее, пусть благодетели pošлют куда следует отписочку, что так и так, мол, птица у нас завелась немилительная, так нельзя ли ее ненавистную — того, как мы поступаем с музыкальными сочинениями, что в ушах наших чудятся какофониею. Вот эта мера действительная, тогда и не нужно будет сочинять политико-юридические какофонии.

Русская музыкальная газета, 1903, № 4—6 (стлб. 107—114, 135—144, 166—174)

Комментарии

1. Перу Н. Д. Кашкина принадлежит ряд работ, связанных с проблематикой духовно-музыкального творчества. Некоторые из его рецензий на выступления Синодального хора публикуются в соответствующем разделе второго тома серии. В свою книгу «Очерк истории русской музыки» (М., 1908) Кашкин включил небольшую главу «Новейшая церковная музыка в России», посвященную в основном Чайковскому, а также деятельности Балакирева и Римского-Корсакова в Придворной капелле; сочувственно упоминаются там Кастальский и Гречанинов. Одним из развернутых выступлений Кашкина на данную тему является статья «Мысли о русской церковной музыке» (Душеполезное чтение, 1906, январь), по содержанию близкая данной публикации в «Московских ведомостях». И там он возвращается к вопросу об азбуке и об учебнике церковного пения, а также говорит об учреждении специального общества, которое могло бы упорядочить деятельность церковных композиторов.

2. По поводу критикуемой автором Азбуки и примененного в ней ключа Д. В. Разумовский поясняет:

Звукоряд церковной азбуки заключал в себе *семь* основных звуков, а всех мнемонических знаков, взятых из гимна [древнего католического гимна Иоанну Предтече], существовало первоначально только шесть. Поэтому сольмизация в Азбуке производится по довольно сложной системе *гексахордов*, еще употреблявшейся в то время, когда составлялась самая Азбука. Этою системою сольмизации весьма точно объясняется: 1) почему один и тот же звук имеет в Азбуке два различные названия, например, нота четвертой линии названа в восходящем порядке *ми*, а в нисходящем *ля*; почему один и тот же звук имел название сложное, например, нота *ре* называлась *D-соль-ре* и пр., и наконец, 3) почему альтовый ключ назван *цефатным* (*c-fa-ut*).

Составители нотной азбуки церковного простого пения избрали ключ С третьей линии потому главным образом, что на этом ключе написано было и уже печаталось нотное положение богослужебного пения Русской церкви. Азбука простого пения, как говорили сами составители ее, назначалась собственно «к изъяснению печатаемых в Московской типографии нотных книг». Принятый в Азбуке ключ назван *цефатным*, потому что нота третьей линии, по современной системе сольмизации, как видели выше, носила сложное название *це-фа-ут*. Техническое название ключа, по современным понятиям, оказывалось особенно точным. Оно не заключало бы в себе этой точности, если бы составители Азбуки решились назвать ключ ее именем того голоса, каким следовало исполнять ноты, написанные по цефатному ключу. Один и тот же ключ С третьей линии во второй половине XVIII века назывался «в партесном пении альт, в простом же тенор», и потому цефатный ключ Азбуки следовало назвать или альтовым, или теноровым. Ни одно из этих названий не могло соответствовать своему назначению: первое потому, что Азбука назначалась для простого пения, а последнее потому, что в надписании печатаемых тогда нотных богослужебных книг не содержалось слов *простого пения* (Разумовский Д. В. Церковное пение в России, вып. 2. М., 1868, с. 199).

3. Это высказывание свидетельствует, что труд П. И. Чайковского «Краткий учебник гармонии, приспособленный к чтению духовно-музыкальных сочинений в России», выпущенный П. И. Юргенсоном в 1875 году и рекомендованный в 1881 году Учебным комитетом Синода «для библиотек, духовных семинарий и училищ как учебное пособие для преподавателей», а также для священников, управляющих церковными хорами, — не прижился в духовно-учебных заведениях.

4. Имеется в виду книга «Деятели в области теории и практики русского церковного пения. Био-библиографические очерки с примечаниями. Составил преподаватель старших классов второклассной школы и учитель пения Н. Всеславинский» (М., 1899). Рассуждая об изданиях и переложениях М. И. Георгиевского, автор пишет: «Георгиевский, как видно, не имел возможности получить серьезного музыкального образования, — а потому и в гармонизации и композиции держится самых общепотребительных способов, замеченных им из практики и рукописных тетрадок нот. Обыкновенно один голос у Георгиевского ведет мелодию буквально, другой вторит терцией или секстою; альт и бас, иногда тенор и бас, ни более ни менее как аккомпанируют, оставаясь мало подвижными» (с. 26). И далее, при разговоре об организации «простого хора»: «Мелодии берутся из Обихода или со слуха, полагаются на один голос в любом тоне и ключе (лучше — *соль*) и заучиваются твердо. После на терционном или секстовом расстоянии прибавляется буквально сопровождающий мелодию другой голос, высший или низший. Составляется пение двухголосное, к которому стоит лишь прибавить сначала партию баса, а затем альтя» (с. 27—28).

Практически речь идет о так называемой «дьячковской гармонизации», о которой как об универсальной пишут на страницах данного тома многие авторы (например, протоиерей А. Н. Иванов).

5. Не совсем понятно, на чем, кроме личных отношений, может быть основано подобное предпочтение хора В. С. Голичникова другим московским церковным хорам. Судя по материалу о частных хорах этого времени (см. в разделе «Архивные документы» второго тома серии), хор Голичникова выделялся лишь тем, что его певчие без официального разрешения носили парадные кафтаны как состоящие при Сумском полку. В материалах Д. В. Разумовского о московских частных хорах (РГБ, ф. 380, № 4/23) хор артиста императорских театров Василия Голичникова описан как коммерческий, состоящий из тридцати певчих — свободных артистов и любителей.

6. В книге «Моя жизнь» (Нью-Йорк, 1951) А. Т. Гречанинов довольно подробно рассказывает о причинах, побудивших его выступить в «Московских ведомостях»:

...Новый стиль, в котором я и одновременно со мной А. Д. Кастальский и П. Г. Чесноков начали писать свои духовные сочинения, любителями и «ценителями» православного церковного пения долго не признавался. Привыкшие слышать в церкви хорошо еще если Бортнянского, которого Глинка называл Сахаром Медовичем, но гораздо хуже — Веделей, Сарти и прочих немцев и итальянцев, «ценители» совершенно испортили себе вкус. Все, что не похоже на итальянцев или немцев, им казалось — увы! и до сих пор еще кажется — не в духе нашего церковного пения.

Я решил тогда посредством печати начать борьбу с этим закоснелым явлением и написал статью под заглавием «О духе церковных песнопений». В статье этой

я развил следующие два положения: во-первых, что если музыка точно соответствует содержанию текста, то через это самое она уже будет «в духе». (...) Во-вторых, я указывал на то, что для православного церковного пения, чтобы оно стало истинно русским, нужно вернуться к древнеславянскому песнопению, понять, полюбить и радоваться ему как своему близкому, родному. Пускай итальянское пение распевается в Италии, а нам, русским, к лицу больше пристало славянское.

Не порицать, а напротив, быть благодарными должны ревнители православия тем новым слагателям церковных песнопений, которые свои взоры обратили на старину и творчество которых своим возвратом к этой седой старине внесло свежую струю в довольно-таки затхлую атмосферу нашего церковно-религиозного искусства.

Единственной газетой, занимавшейся тогда вопросами церкви вообще и церковным пением в частности, были монархические «Московские ведомости» Каткова. Совершенно не сочувствуя политическому направлению этой газеты, я, однако, решил статью свою поместить именно в этой газете. Мое выступление вызвало бурю. Не поняв основной мысли, мне ставили в вину, что я хочу ввести в русскую православную церковь оперный стиль. О других таких же абсурдных возражениях я не говорю. Пришлось много раз отвечать и разъяснять свою, казалось, очень простую мысль. Но в результате было, наконец, достигнуто, что ни мне, ни моим спутникам по направлению в нашем песнетворчестве более уже не приходилось слышать упреков, что оно «не в духе».

Это был единственный случай, когда я публично выступил в свою защиту. В композиторской моей жизни мне приходилось читать много несправедливого, бестактного и даже оскорбительного по своему адресу, но никогда я не опускался до желания отвечать моим критикам-хулителям. В вопросе же о «духе» был затронут вопрос принципиальный, а потому я счел нужным, должным и полезным поступить, как я поступил (с. 70—71).

На самом деле обвинения духовно-музыкального творчества Гречанинова в «нецерковности» еще много раз возникали в последующие годы, особенно в отношении больших хоровых циклов (Всенощная, «Страстная седмица») и духовной музыки с инструментами.

7. Хроматизмы, иногда во множестве, появляются в духовно-музыкальных произведениях Нового направления, особенно зрелого периода, и прежде всего у самого Гречанинова (достаточно вспомнить хотя бы его «Страстную седмицу»), и нельзя сказать, чтобы сами по себе они кого-нибудь шокировали.

8. Собрание мнений и отзывов Филарета митрополита Московского... т. 3. СПб., 1885, с. 324. Для понимания слов митрополита важен характер цитируемого документа от 8 февраля 1850 года — «Донесения Св. Синоду о замечаниях нотного комитета на новопереложенное директором Придворной певческой капеллы А. Ф. Львовым церковное пение». Митрополит говорит о значении «привычки», отрицательно относясь к деятельности Львова и не желая вводить новые переложения в Москве.

9. Гречанинов не прав, отрицая саму возможность существования понятия «современный Обиход» — в отличие от Обихода на квадратной ноте синодального издания, действительно, говоря словами Гречанинова, «собрания повторяющихся

песнопений старинных роспевов». Понятие «современный Обиход» бытовало и бытует как обозначение некоего свода наиболее распространенных переложений и сочинений в клиросном пении той или иной эпохи; когда говорят «мелодия из Обихода», совсем не обязательно имеется в виду напев глубокой древности. Например, в сравнительно недавно защищенной диссертации Н. А. Потемкиной, где рассматривается пение в нынешних храмах Москвы и Подмосковья, с полным основанием идет речь о «современном московском Обиходе».

10. Пожелание организовать новое «общество любителей старинных духовных песнопений» не совсем понятно: в ту пору Общество любителей церковного пения существовало, хотя и слабо проявляло свою деятельность. Резоннее, по-видимому, было бы заняться его оживлением. Однако надо иметь в виду, что ни Григоров, ни Урусов, ни Грингмут в ОЛЦП не входили.

11. Подробнее о деятельности Г. А. Лароша в области церковного пения см. в комментариях к публикации его статьи в первой части настоящего тома. Можно еще раз констатировать, что мнение критика о желательных путях развития русской духовной музыки не изменилось с конца 1860-х годов.

12. Аббат Лоренцо Перози, дирижер Сикстинской капеллы, был довольно популярным в ту эпоху автором католической музыки. В частности, во время первой зарубежной поездки Синодального хора — в Вену в 1899 году русские музыканты познакомились с его ораторией «Воскресение Иисуса Христа» (см. в первом томе серии).

А. А. Архангельский постоянно включал в свои программы произведения старых западноевропейских мастеров, часто вместе с православной духовной музыкой. Например, в одном из петербургских концертов 1900 года исполнялись хоры Томазо де Витториа и Монтеверди вместе с Турчаниновым, Бортнянским, Львовым и т. д.; в 1903 году, в концерте в день 20-летия основания хора А. А. Архангельского, первое отделение состояло из духовных произведений Жоскена де Пре, Орландо Лассо, Палестрины и т. д., а второе из современной русской светской музыки.

13. Деятельность талантливого композитора, автора духовных сочинений А. С. Аренского на посту управляющего Придворной капеллой (1895—1901) оказалась довольно противоречивой ввиду его нежелания последовательно заниматься административной и воспитательной работой. Об этом подробно рассказывается в петербургской главе Воспоминаний С. В. Смоленского (см. четвертый том серии), который стал преемником Аренского на посту управляющего Капеллой.

14. К сожалению, статья Г. А. Лароша не имела продолжения.

15. В течение 1900 года Синодальный хор регулярно включал в программы своих концертов духовные произведения Чайковского (см. в разделе «Концертные программы» второго тома данной серии). Кроме того, как обычно, в день кончины композитора была отслужена заупокойная обедня в храме Большого Вознесения с пением Синодального хора.

16. Имеется в виду издание: Круг церковных песнопений по напеву Киево-Печерской лавры. Всенощное бдение / Под ред. А. Д. Малашкина. М., 1888.

17. Об условиях цензурной деятельности Наблюдательного совета при Синодальном училище см. подробнее в разделе «Архивные документы» второго тома серии. Там же приводятся выработанные Советом критерии оценки и образцы отзывов членов Совета на новые духовно-музыкальные произведения разных авторов.

18. Имеется в виду письмо П. И. Чайковского к С. В. Флерову от 4 июня 1881 года (*Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Литер. произв. и переписка, т. X, с. 130).

19. Рецензии на выступления Синодального хора в Вене, в том числе отзывы об исполненных им произведениях, см. во втором томе этой серии.

20. Собрание мнений и отзывов Филарета митрополита Московского... т. 3, с. 324.

21. Имеется в виду только что опубликованная тогда в РМГ статья Н. И. Компанейского «Современное демество» (первая статья цикла под этим названием — РМГ, 1902, № 6, стлб. 161—170). Там, в частности, говорится:

Духовная внехрамовая музыка преследует те же цели, как и самостоятельная духовная литература, художественная живопись на сюжеты из библейской и евангельской жизни. Демество должно воспитывать религиозно-нравственное настроение, развивать любовь и усиливать интерес к обрядовой стороне церкви. Замечено: чем менее проникает в частную жизнь человека религиозное искусство, тем слабее его связь с церковью. В древности мудрые пастыри глубоко понимали психологическое воздействие на душу человека демества; ныне же, к сожалению, забыты золотые слова *«поющия бо Духа Святаго исполняются»*. Странно было бы услышать также в интеллигентной семье пение стихир и даже знакомство с ними. Мало кто из образованных русских людей подозревает, какая чудная лирическая поэзия Древней Руси скрывается в словах стихир, какие мелодии, какие словосоразмерные формы. Как ничтожны в сравнении с ними по построению мелодии современные романсы, и как гадки по содержанию мысли «Обойми, поцелуй», «Вся грудь горит» и т. д. (...) Развитие демества, внехрамового песнопения, должно оказать громадное влияние на подъем в народе религиозного эстетического чувства. Не следует забывать, что наша Православная церковь не допускает ни мистерий, ни ораторий, а потому демество является единственным средством для высшего созерцательного общения вне храма и духовного восхищения.

Желательно было бы, чтобы наша церковная иерархия взяла на себя почин в разделении церковного от демественного песнопения, а именно: 1) ограничила бы допущение в церквях демественного пения и 2) способствовала устройству демественных собраний вне храма для исполнения таких песнопений, которые еще не вошли в круг постоянно употребляющихся при богослужении.

К достойным подражания образцам «современного демества» Компанейский относит сочинения Чайковского, Балакирева, Римского-Корсакова, Кастальского и Гречанинова.

IV. 1900—1910-е

НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ



Вступительная статья

В этом разделе тома представлены разного рода материалы, относящиеся к тому явлению, за которым в последнее время четко закрепился термин «Новое направление» — термин не выдуманный, а извлеченный из работ тех, кто возглавлял это движение, возникшее в Москве в самые последние годы XIX столетия и развивавшееся не только в Москве, но и в Петербурге и отчасти в провинции — вплоть до катастрофы 1917 года. Как отмечалось ранее, само выражение «новое направление» употребляется в данном смысле уже в 1900 году (в статье Смоленского «Об оздоровлении программ духовных концертов в Москве») и затем используется широко — вплоть до вынесения его в заглавие публикуемой ниже большой статьи священника М. А. Лисицына.

Здесь не место давать подробную характеристику Новому направлению — хотя бы потому, что в первую очередь это явление *композиторского творчества*, хотя в не меньшей мере и исполнительского, и историко-публицистического. Детальное рассмотрение Нового направления невозможно без анализа музыкальных произведений, что никак не входит в задачу данного издания. Краткая характеристика основных его черт дана во вступительной статье к первому тому серии «Русская духовная музыка в документах и материалах». Собственно, основные черты музыкального облика Нового направления определяются, а в ряде случаев и описываются в публикуемых в этом разделе материалах М. А. Лисицына, Н. И. Компанейского, А. В. Преображенского и других авторов. Наша же задача — представить, так сказать, историко-публицистический профиль движения, а также атмосферу споров о рождающемся новом стиле, противоречивых его оценок. Разумеется, тоже в отдельных типичных чертах, поскольку представление и в этом ракурсе Нового направления потребовало бы целого толстого тома, и, наверное, не одного.

В связи с подобными соображениями отдел открывает статья М. А. Лисицына из журнала «Музыкальный труженик» «О новом направлении в русской церковной музыке», в которой, наряду с анализом исторических предпосылок движения, содержится анализ его непосредственно творческих

проявлений. В отношении Лисицына, как и встречавшегося ранее на страницах тома и снова появляющегося в данном разделе Н. И. Компанейского, следует сделать небольшую оговорку: эти замечательные писатели — петербуржцы, вместе с С. В. Панченко — самые яркие представители петербургской ветви Нового направления. Она в некоторых чертах отличалась от московской и, конечно, нуждается в отдельном исследовании; на страницах же настоящего тома петербургские авторы выступают глашатаями основных принципов Нового направления как целостного явления.

Блестящий теоретик «московской школы» А. В. Никольский, а также петербургские и провинциальные авторы представлены в двух подборках дискуссионных материалов, которые поднимают очень важные для той эпохи (как и для нашей) темы: понятие «церковности» в новом духовно-музыкальном творчестве и назначение и содержание стремительно развивавшейся тогда практики духовных концертов.

Раздел дополняет серия материалов разных писателей, появившихся в разных изданиях: доклад Д. В. Аллеманова в Наблюдательный совет Синодального училища «К восстановлению церковно-певческой старины» (опубликованный после его одобрения Советом в нескольких периодических изданиях) призывает разрабатывать более глубокие пласты наследия — как из научных соображений, так и для того, чтобы снабдить композиторов более достоверным и ценным материалом для творчества; заметки провинциального учителя пения и регента Н. П. Долгушина и Н. И. Компанейского освещают сложный вопрос взаимоотношений духовенства и певческого клироса; А. В. Никольский пишет о некоторых несообразностях в закрепившемся певческом оформлении существеннейших моментов основных служб; старообрядец Я. А. Богатенко — о премьере Всенощного бдения Рахманинова: хотя это событие достаточно подробно освещено в отделе рецензий второго тома данной серии, нам показалось правильным включить в раздел, посвященный Новому направлению, выразительнейший текст о высшем достижении русской духовной музыки предреволюционной эпохи, и тем более принадлежащий автору из глубоко традиционной среды.

Наконец, завершают раздел фрагменты из книги А. В. Преображенского «Культовая музыка в России». Этот замечательный исследователь, преданный ученик С. В. Смоленского, его душеприказчик, пережил своих сотрудников по Синодальному училищу, и его работа «Культовая музыка в России» — самая поздняя из публикаций о церковном пении, принадлежащих деятелям круга Нового направления. Книга, увидевшая свет в 1924 году — так сказать, на хронологическом пределе возможного (отсюда и странное ее заглавие), — носит обобщающий характер как в отношении трудов самого Преображенского, так и в отношении всего последнего периода активной жизни русского церковно-певческого искусства. Превосходно написанная,

лаконичная, концентрированная по стилю изложения, эта работа Преображенского стала в наши дни едва ли не хрестоматийной.

Составляя раздел «Новое направление», конечно, невозможно было пройти мимо замечательной работы о. Михаила Лисицына. Этот писатель одним из первых (вслед за Компанейским — см. его статью «О стиле церковных песнопений» 1901 года в предыдущем разделе) уверенно заговорил о новом духовно-музыкальном творчестве как об уже сложившемся явлении с отчетливо проявившимися эстетическими и прочими принципами. И не только заговорил — сумел доказательно раскрыть эти принципы, рассматривая конкретные произведения своих современников. По горячности и пафосности статья Лисицына напоминает манифесты, с которыми несколькими десятилетиями ранее выступал В. В. Стасов в защиту Новой русской школы — «Могучей кучки». Как там, так и здесь встречаются некоторые «переборы», но в главном история подтвердила справедливость предвидений критиков. В работе Лисицына много любопытнейших мыслей «на будущее». Взять хотя бы мысль о том, что «церковная музыка нового направления может способствовать идейному объединению нас с Западом»: хотя и не «идейному объединению», но по крайней мере раскрытию русского самосознания отечественная духовная музыка в XX веке действительно послужила, в том числе благодаря деятельности послереволюционной эмиграции. Очень интересно пишет Лисицын о «хоровой оркестровке» и — уже совершенно самостоятельно — о симфоническом развитии в хоровых композициях нового стиля, причем понимая «симфонизм» не так, как некоторые другие критики того времени — в смысле насыщенного, «инструментализированного» многоголосия, а в том широком смысле — категории мышления, какой впоследствии придал этому термину Б. В. Асафьев. В свете композиторских исканий нашего времени перспективны соображения Лисицына о закономерном осуществляемом в духовном творчестве многогранном историческом синтезе — синтезе «самого старого» и «самого нового», со многими «промежуточными» ступенями, с возможностью использовать современные средства совместно с древнейшими ладовыми и интонационными моделями. Здесь автор, опираясь на еще не столь многочисленные к 1909 году образцы, заглядывает не только в ближайшее, но и в отдаленное будущее. Необычайно привлекательное свойство работы Лисицына — свежесть и глубина образного слышания музыки: анализы этого автора показывают прежде всего обусловленность новых приемов богословским смыслом песнопений и отдельных их фрагментов, контекстом службы. И от всего текста Лисицына, смелого, совершенно свободного по духу и по стилю, веет духом русского религиозного возрождения.

Раздел «Новое направление», естественно, не может обойтись без работ А. В. Никольского — не только выдающегося автора церковных компози-

ций, но и замечательного теоретика и критика новой духовной музыки. В первом томе серии «Русская духовная музыка...» читатель может найти достаточно подробные сведения о биографии Никольского, а также публикацию некоторых материалов из раннего периода его жизни и его воспоминаний о деятелях Синодального училища. Помещаемые в этом томе статьи отражают взгляды Никольского периода полной его зрелости как человека и художника, когда он, помимо композиторской деятельности, вел очень большую просветительскую и педагогическую работу: организовывал и проводил в разных городах летние регентские курсы, был одним из главных инициаторов и участников шести регентских съездов, а также часто выступал в печати — как правило, на страницах журнала «Хоровое и регентское дело», где был ведущим критиком.

Среди многочисленных публикаций Никольского в этом журнале особое значение имеют, как нам представляется, три статьи — взаимосвязанные, поднимающие весьма важные эстетические проблемы и в большой мере сохраняющие актуальность в наши дни. Это две статьи о «церковности» и статья о репертуаре духовных концертов, причем все они мыслились автором как зачин для дискуссий на страницах «Хорового и регентского дела». Дискуссия по вопросу «церковности», действительно, состоялась (хотя для того, чтобы «раскачать» ее, Никольскому пришлось написать не одну, а две статьи: не только сформулировать тему, но и высказать свое мнение, с которым затем полемизировали другие авторы); дискуссии о концертах не было, но мысли Никольского нашли отзвук в более поздних публикациях, а главное, их своевременность была вскоре подтверждена творческой практикой. Таким образом, материалы, связанные со статьями Никольского, дают возможность представить достаточно широкий спектр мнений. Весьма примечательно, что в первом же абзаце своей первой статьи о «церковности» Никольский вкратце излагает основные позиции обсуждения десятилетней давности, начатого газетой «Московские ведомости» (см. в предыдущем разделе): таким образом, он сознательно ставил задачу посмотреть — что же изменилось за прошедшее время? И действительно, сопоставление материалов, опубликованных на страницах «Хорового и регентского дела», с дискуссией на страницах «Московских ведомостей» рубежа веков дает возможность ощутить движение мысли о духовном пении в течение десяти с лишним лет. Открывается также возможность сопоставить мнения авторов «Хорового и регентского дела» с положениями теоретиков Нового направления, представленными в этом же разделе тома.

Дискуссия о «церковности» состоит из вышеупомянутых статей Никольского, напечатанных в «Хоровом и регентском деле» в 1909 году, и откликов Е. М. Витошинского, А. К-яра (Кудеяра), Н. Ф. Букреева, В. Беляева, напечатанных там же в 1910 году. К начинающей вторую дискуссию статье Никольского «Духовные концерты и их задачи» из «Хорового и регентского де-

ла» (1909) присоединены более поздняя статья Ю. И. (Г. Я. Извекова) «Новые задачи православной церковной музыки в России» в том же журнале (1913) и отвечающая на нее статья А. М-го (А. Г. Гумая) «По вопросу о новых задачах православной церковной музыки в России» из журнала «Гусельки яровчаты» за 1913 год.

К сожалению, мы не располагаем пока сведениями о всех вышеназванных авторах. Нечто конкретное известно о композиторе и регенте Емельяне Михайловиче Витошинском, который представлен и в цикле публикаций «Московских ведомостей»; впоследствии он был делегатом Поместного Собора 1917—1918 годов и выступал там на заседаниях Отдела о богослужении, проповедничестве и храме и Подотдела о церковном пении и чтении (см. в следующем разделе). Из текста В. Беляева ясно, что он был сельским регентом в Нижегородской губернии и происходил из духовной семьи. Можно предположить, что и А. К-яр (в других публикациях журнала — «Кудеяр») являлся певчим или регентом, скорее всего тоже провинциальным. Николай Федорович Букреев закончил Петербургскую консерваторию по классу теории композиции (у Ю. И. Иогансена) и жил в столице. Ю. И. — духовный композитор священник Георгий (Юрий) Яковлевич Извеков, проведший часть своей жизни за рубежом и там получивший музыкальное образование. Про А. Г. Гумая известно только, что он был петербургским потомственным почетным гражданином. Условно говоря, Кудеяр и Беляев представляют «консерваторов», Букреев — «умеренных»; Никольский и Извеков — убежденные сторонники Нового направления, причем Извеков выражает весьма смелые по тому времени взгляды.

Внимательно знакомясь со всеми материалами спустя почти век после их напечатания, можно твердо сказать, что ни одна точка зрения в этих обсуждениях не может быть сочтена «истинной» и ни одна отвергнута. Единый объективный критерий «церковности», к выработке которого призывал Никольский, не был найден, как не был обретен он и в дискуссии «Московских ведомостей», как вряд ли найден и теперь. Разные позиции выступавших демонстрируют многогранность и неуловимость данного критерия.

Так, публикуя статью А. Кудеяра, редакция снабдила ее примечанием, где выражалась надежда, что данное мнение «вызовет отповедь» сторонников Нового направления. Кудеяр, по сути, вступает за старое духовное пение — за «итальянщину», аргументируя тем, что христианское искусство по смыслу интернационально или вненационально, что нет нужды нарочно подчеркивать его «русскость» — было бы «искреннее выражение» чувства молящегося. При этом автор, защищая Бортнянского и Веделя, договаривается до того, что и Реквием Моцарта оказывается у него приемлемым для исполнения в Русской церкви. Он против исключительного внимания к древним и традиционным роспевам, считая, что далеко не во всех из них имеется «соответствие духа, текста, настроения религиозного с духом музы-

ки». Звучит все это, казалось бы, ретроградно, но, как ни странно, напоминает — только с иным знаком — рассуждения А. Т. Гречанинова о «духе» церковных песнопений (с примером если не из Моцарта, то из Вагнера) и даже А. Д. Кастальского о необходимости для духовного композитора прежде всего «проникнуться духом богослужбных текстов и особым колоритом церковных служб». Просто «дух» каждый понимает по-разному, и живучесть в церковном репертуаре отдельных пьес Бортнянского и Веделя в наши дни, исторически подтвержденная органическая многослойность церковно-певческого репертуара заставляют с вниманием отнестись и к мнению Кудеяра.

Если Кудеяр в основном рассуждает об эмоциональных потребностях верующих, то В. Беляев выражает позицию сельского регента, с его хором и его прихожанами. В отличие от Кудеяра, он хоть и консерватор, но вовсе не сторонник «итальянщины». Идеал для него — общенародное пение как выражение всеобщей причастности к богослужению (в храме не должно быть «публики»), а если уж не всенародное, то по крайней мере доступное приходе данного храма, такое, которое всякий может понять, а в отдельных моментах все-таки принять в нем участие. Кроме того, пение никогда не должно мешать обряду — тут Беляев совершенно справедливо замечает, что если под знаменную ектению Кастальского естественно делать положенные поклоны, то под сочинения Бортнянского и Архангельского совершенно невозможно. Подобному взгляду никак нельзя отказать в обоснованности, тем более что Беляев не выделяет какого-либо стиля как главенствующего, находя хорошее и в Бортнянском, и в Кастальском, а прежде всего — в традиционных роспевах. И здесь он вполне согласен с Никольским: «объективность» этих роспевов есть твердое основание их «церковности».

Сильно смущают сельского регента не разные стили духовного пения (у себя дома он любит изучать новые произведения, и Кастальского, чьи сочинения слушал в Москве, оценил по достоинству), а оторванность «новейшей духовно-музыкальной литературы» от богослужбного чина и неизбежно возникающий антагонизм между искусными певчими с «продвинутым» регентом и обычными священнослужителями. В. Беляев, естественно, смотрит со стороны участника богослужения, недоумевая, как литургические циклы Чайковского, Ипполитова-Иванова и других, интересные по музыке, но представляющие собой «обедню вообще», могут быть использованы в службе конкретного дня и что, например, делать священнослужителю со своими возгласами в сложно написанных песнопениях Евхаристического канона? Сейчас, наверное, можно дать ответ на такой вопрос: место этим произведениям — в концертах (а в храмах только в исключительных случаях), но Беляев подобного разграничения не делает. И, конечно, он прав, утверждая: если верующие будут истинными участниками литургии, то никакие излишние украшения, и в частности никакой «причастный концерт», им не понадобятся: торжественное молчание перед выносом Святых Даров окажется

наиболее уместным. Точно то же самое утверждал гораздо ранее Н. И. Компанейский в своем цикле статей «Современное демество»: «Когда выносят из алтаря плащаницу, совершая каждение, когда при виде обнаженного и пригвожденного тела Спасителя у всех на глазах слезы — в тот момент самая лучшая музыка та, которая была в пещере, куда внесли Святое тело, то есть гробовая тишина».

Если ряд новейших произведений может быть вынесен в концертные программы, то сложнее обстоит дело с психологией певчих и регентов, ощущающих себя не участниками службы, а самолюбивыми «эстрадными исполнителями», а еще более с психологией и уровнем подготовки священнослужителей — эта проблема и сейчас не снята с повестки дня. В сущности, некоторые пути ее решения намечают Н. И. Компанейский и Н. П. Долгушин в публикуемых ниже материалах: это, конечно же, совершенствование певческого и вообще музыкального, художественного образования как регентов и певцов, так и духовенства, чтобы каждый священник мог ясно дать себе отчет, какое именно пение он хочет слышать в своем храме, в каком духе воспитывать своих клирошан и прихожан, и сам мог соответствовать высочайшей эстетической ценности православного богослужения. Мысль о том, что вне образования священнослужителей невозможно успешное совершенствование клиросного церковного пения, конечно, далеко не нова, о чем могут свидетельствовать и материалы настоящего тома. Еще в 1868 году В. Ф. Одоевский убеждал митрополита Московского Иннокентия ввести большой курс церковного пения в духовных учебных заведениях (на что владыка, вздохнув, отвечал, что сначала семинаристов нужно научить как следует читать); потом много сил разработке новых программ церковного пения в национальном духе для училищ и семинарий отдал С. В. Смоленский; еще позже о создании особых кафедр церковного пения в духовных академиях хлопотал П. Д. Самарин. Однако, как видим, в первые десятилетия XX века ситуация мало изменилась. На этом фоне оригинальным представляется мнение Н. И. Компанейского в статье «Обязанность консерватории в отношении русской церковной музыки» (1907): чуть ли не единственный, он связал будущее совершенствование церковного пения также с деятельностью профессиональных светских музыкантов, певцов и дирижеров, и профессиональных светских учебных заведений. В наше время, когда на клиросах православных храмов появляется все больше специалистов с консерваторским (или близким ему по уровню и типу) музыкальным образованием, когда консерваторские хоры, в соответствии с желанием критика начала XX века, время от времени выступают с программами, составленными из духовных композиций, когда певцы с известными именами считают за честь исполнять сольные партии в этих композициях, когда, наконец, предмет «Церковное пение» или «История русской духовной музыки» вводится, хотя бы факультативно, в учебные программы училищ, консерваторий, ин-

ституты искусств, — нельзя не оценить чуткости предвидений петербургского патриота русского духовного творчества...

Возвращаясь к дискуссии о «церковности», отметим также, что еще один ее участник — Н. Ф. Букреев — добросовестно старается решить поставленную Никольским задачу: определить объективные критерии «церковности» в музыке с позиций профессионального музыканта. Для самого Никольского эти критерии намечаются следующим образом: возможно полное размежевание выразительных средств духовной и светской музыки (поскольку вся обстановка богослужения разнится от обстановки повседневной жизни), опора на освященные временем роспевы (то есть на каноничность как основную черту церковной жизни). Далее следуют конкретные характеристики: особая, не мажоро-минорная ладовость; гармония, проистекающая из особенностей мелодии, и т. д. Но при этом также и свободное пользование «всеми средствами музыкальной техники и искусства», пределы которых определяют только чувством стиля и верностью все тому же «духу» церковности.

Букреев признает, что полная уставность и каноничность обеспечивают лишь роспевами в их исконных формах, но полагает, что подобное уже невозможно: «о допустимости в церквях одного только знаменного пения теперь не может уже быть и речи» (кстати, история показала, что это не совсем верно: не говоря уже о старообрядчестве, ныне есть приходы, где за службой звучит знаменный унисон, и число их хотя и медленно, но растет). Как и Беляеву, Букрееву ясно, что в церковном пении сосуществуют разные исторически сложившиеся стили. Однако этот автор мыслит более профессионально, а потому осознает, что при выходе за пределы универсальной системы церковного пения, каковой является осмогласие, объективных критериев в данной области быть не может и — что очень важно — гармонизованное по законам темперированного строя осмогласие имеет отдаленное отношение к истинной древней монодии (правда, и это было ясно уже давно — например, Ю. Н. Мельгунову и В. Ф. Комарову). Поэтому, считает он, следует ставить вопрос не об объективности, а о том, какое пение *желательно* в настоящий период в Русской церкви. Здесь Букреев выдвигает следующие критерии: главенство мелодии, принадлежность ее к традиционным роспевам или сочинение в их духе; избегание (не догматическое) диссонансов и «опошлившихся гармонических оборотов»; ритмическая свобода голосов в фактуре; по возможности — оттенение гармоническими средствами устоев монодического лада и т. д. Существен также критерий единства певческого стиля при богослужении (автор приводит характерный пример нежелательной «полистилистики» типа «Бортнянский—Чайковский—Гречанинов—Кастальский—Турчанинов», что напоминает о юмористических «рифмах» самого Кастальского: «Бортнянский—Кастальский, Львов—Чесноков»). Обобщая вышесказанное, можно заметить, что предлагается в итоге нечто вроде обновленного «строгаго стиля».

Наиболее радикальным среди выступавших оказался Е. М. Витошинский, который связал тему церковной музыки не с археологией, историей, искусством или бытом, а с темой нового религиозного мироощущения: по его мнению, только эволюция церковной жизни, или даже ее реформация, может вызвать к жизни новые формы церковного творчества, в том числе музыкального. Предполагая, однако, что Русская церковь «и в иерархии и в мирянах находится в каком-то полудремотном состоянии» и это состояние не обещает перерасти в «религиозную страстность», свойственную реформационным движениям, автор не мог предвидеть дальнейшего хода исторических событий. Расцвет религиозной философии, уже происходивший в данную эпоху, а впоследствии война, Поместный Собор, восстановление патриаршества, социальная революция, сопротивление антирелигиозной политике государства, «обновленческий» раскол, всплеск церковной религиозности в эмиграции — все это ушло очень далеко от «полудремотного состояния», но к революции в церковном пении, тем не менее, не привело. Как человек эпохи декаданса Витошинский мечтал не только о «церковном реформаторе, который мощною рукою стряхнул бы ту вековую пыль, которая покрыла нашу церковную обрядность», но и о музыкальном гении, который сказал бы: «До меня вы пели так, а отныне будете петь иначе», — о некоем Скрябине духовно-музыкального творчества. Ничего подобного не случилось, наоборот: всяческие гонения и препятствия, по большому счету, обострили и укрепили тяготение к традиции и преданию в церковной жизни; обособившаяся же со временем область концертной духовной музыки, действительно, стала развиваться свободно, но в лучших своих проявлениях — несомненно тоже в опоре на традицию, а часто и на древние ее слои. И любопытно, что сам Витошинский, при всех своих «революционных» устремлениях, выступил резко против заявлений на Поместном Соборе двух главных мастеров Нового направления — Кастальского и Гречанинова — о возможности введения инструментов (органа или фисгармонии) в православную службу. Витошинский заявил, что это неправильно с исторической точки зрения, пагубно в отношении психологии верующих и порочно в художественном смысле, ибо пение без сопровождения есть очень высокая форма искусства (подробнее см. в следующем разделе).

Что касается материалов, посвященных духовным концертам, то они еще непосредственнее перекликаются с сегодняшним днем.

Проблема духовных концертов обсуждалась, хотя и не слишком активно, уже в дискуссии «Московских ведомостей», более всего — в статье С. В. Смоленского. Там речь шла о необходимости очищения репертуара, и еще до публикации этой статьи Синодальный хор провел новаторский цикл Исторических концертов, создав интересную репертуарную модель. На концерты Синодального хора начали ходить не только «любители», но и профессиональные музыканты, «большая публика». Но, как следует из текста Ни-

кольского, этого оказалось недостаточно, и духовные концерты в целом к 1909 году устойчивой и просвещенной аудитории все же, по мнению автора, не приобрели. Чтобы ее завоевать, считает Никольский, необходимо полностью изменить подход к программам: они должны не просто состоять из качественных произведений, но иметь «интерес самостоятельный, отрешенный от сходства с тем, что исполняется в храме за обычными службами», то есть состоять из произведений, которые лишь на концертной эстраде и могут быть представлены, возможно, из произведений крупной, циклической формы, при исполнении которых хор и регент смогут не только блеснуть техникой, но и выступить серьезными интерпретаторами. Справедливость этой мысли подтверждается практикой Синодального хора в 1910-х годах, когда основное место в его программах заняли новые произведения крупных форм, когда хор стал петь программы монографические либо состоящие из новых произведений ведущих авторов духовной музыки. И кстати, перед той же проблемой стоят и сегодня концертирующие духовные хоры или просто хоры, исполняющие духовный репертуар.

Блестяще написанная статья Ю. И. продолжает идеи Никольского, намечая пути создания крупных форм православной музыки: с одной стороны, это введение инструментов — разумеется, только в концертах; с другой стороны, конструирование циклов на основе богослужебных чинов. Первое, по мнению автора (конечно, спорному), поможет разгрузить собственно хоровое письмо от излишней переусложненности, «инструментализированности»; второе откроет широкое поле для выявления смысла и красоты как словесных текстов, так и роспевов. В общем, автор не ошибался, утверждая, что «пробил час создавать внебогослужебную церковную музыку в широких оркестровых [имеются в виду: симфонических и вокально-симфонических] формах, на основании обиходных мелодий и на почве богослужебных текстов». В ближайшие годы духовную музыку с инструментами начал писать Гречанинов, в том числе в циклической форме — кантата «Хвалите Бога» и «Демественная литургия», построенная как раз так, как предлагал Ю. И. Его план «симфонической обработки» панихиды воплотился сразу у двух авторов — Кастальского («Братское поминовение») и А. Г. Чеснокова («Реквием — Тайнство смерти»). В еще большей мере предположения Ю. И. осуществляются в нашу эпоху, то есть тенденция была уловлена им совершенно точно.

Следует особо подчеркнуть, что этот автор и не помышляет о введении инструментов в церковную службу, — он говорит только о концертных жанрах, притом ставит определенное условие: опору на традиционную, распевную интонационность. Кроме эстетических потребностей в создании новой православной музыки, автор усматривает и этические, нравственно-религиозные основания для подобных жанровых новаций, а именно: необходимость борьбы «с растущим в обществе сектанством, индифферентизмом

и неверием не словом церковным только, но и художественными средствами». Любопытно: то же самое утверждал несколько ранее Римский-Корсаков, говоривший, по поводу сочинявшегося им тогда «Китежа», что именно искусство может спасти общество от неверия. И он же еще ранее проложил путь «симфонической обработки» обиходных тем, о которой говорит Ю. И., в своей Воскресной увертюре на темы из Обихода.

Ценные идеи содержатся в статье А. Г. М-го, отвечающего на статью Ю. И. Первая из них — та, что русским композиторам, если уж у них возникает потребность в создании крупных форм духовной музыки, нет резона заимствовать что-либо из западного богослужения (месса, реквием), а следует самим создавать таковые формы, опираясь на закономерности традиционных роспевов. Можно заметить, что первые опыты русских композиторов по созданию крупных, единых по смыслу циклов для хора с инструментами или без них оказались как связанными с западными формами — «Братское поминовение» Кастальского, «Реквием» Александра Чеснокова, так и свободными от них — «Страстная седмица», Всенощная и «Демественная литургия» Гречанинова, Всенощная Рахманинова и, наконец, вторая версия «Братского поминовения» — «Вечная память», где автор уходит от модели реквиема и приближается к православной панихиде. В наше время число и разнообразие опытов по созданию оригинальных форм концертной духовной музыки значительно возросло.

Очень верна и мысль М-го о том, что ясно обозначившееся в ту эпоху стремление к общенародному пению за службой никак не противоречит развитию композиторского и исполнительского творчества: каждому свое место, и скорее даже участие в общенародном пении способствует пониманию высших форм духовной музыки.

Несколько особняком стоит в данном разделе доклад Д. В. Аллеманова. Автор говорит не просто о необходимости тщательного собирания и изучения наследия, о координации усилий исследователей — об этом говорилось тогда часто и многими. Главный для него вопрос — к чему возвращаться в поисках истинно русского церковного пения, и отвечает он на этот вопрос следующим образом: не к XVII веку, наиболее близкому и понятному, а к предшествующей эпохе наивысшего, с его точки зрения, расцвета певческого искусства и к раскрытию того, что можно назвать греко-русскими параллелями. Конечно, музыкальная византистика к началу XX века в России существовала, некоторые достижения в этой области имелись (хотя скорее несколько схоластического характера — как, например, в трудах Ю. К. Арнольда и И. И. Вознесенского). Сравнительно недавно экспедицией под руководством С. В. Смоленского была совершена поездка на Афон, принесящая много новых материалов и пробудившая новый интерес к данной теме. И все же программа Аллеманова примечательна своим «прицелом» на далекое будущее в научном смысле, что и подтверждается развитием сравнительных

византийско-русских музыкальных исследований в наши дни. В смысле же практическом, то есть возвращения церковного пения к «напевам древнейшим, примерно от первой половины XVI века и старее, когда, предположительно, искусство пения было целостнее в отношении народности своей и стояло в зените своего развития», — предложенный проект, разумеется, был и остается неосуществимой мечтой. Что касается последствий доклада Аллеманова в Наблюдательный совет Синодального училища, то они могли бы иметь место, если бы не исторические обстоятельства: указ Св. Синода о присылке древних рукописей в Синодальное училище был подписан в марте 1913-го, до начала Первой мировой войны оставалось немногим более года (подробнее см. в разделе «Архивные документы» второго тома серии).

Таким образом, материалы раздела «Новое направление» обрисовывают широкий, хотя и, конечно, далеко не полный, круг идей, типичных для первых десятилетий XX века. Не требует доказательств утверждение, что многие из дискутировавшихся в ту эпоху вопросов сохраняют актуальность в наши дни, как излишне доказывать и то, что материалы этого периода нуждаются в тщательном выявлении и изучении, — оно имеет далеко не только исторический смысл.

Священник М. А. Лисицын

О новом направлении в русской церковной музыке

Новое направление в русской церковной музыке, как все вообще новое в истории, составляет предмет для возражений, с одной стороны, осмеяния — с другой, недоумения — с третьей, и лишь со стороны четвертой — сочувствия. Одни называют это новое направление в русской церковной музыке декадансом, другие кричат, что это революционные мотивы и предлагают директору Придворной капеллы озаботиться изгнанием их с церковных клиросов*. Но, вероятно, ни директор Капеллы, ни сам автор предложения не в состоянии были бы ясно себе представить, каким способом они могли бы осуществить это очищение клироса от вновь зародившегося музыкального направления, когда те же самые клиросы переполнены разного рода рукописной музыкальной трухой, сочиняемой регентами и тому подобными неизвестными авторами. Еще не нашелся, да вряд ли и в будущем найдется такой Геркулес, который бы очистил клиросы от этого сора. Это дело не под силу ни директору Придворной капеллы, ни какому-либо учреждению, хотя бы и облеченному неограниченными полицейскими правами, ни цензурным комитетам. Это сможет сделать в будущем только серьезное музыкальное *образование* регентов, священников и отчасти прихожан.

Целью моего труда будет не только ознакомить читателей с новым направлением в русской церковной музыке, но и показать, что это направление не заключает в себе ничего ни революционного, ни декадентского. Во-первых, я не могу никак согласиться с теми, которые кричат, что новое направление в церковной музыке революционно. Революция есть господство разрушительных начал, а новое направление созидательного характера. Но если понимать революцию в смысле обновления или освежения какой-либо атмосферы, сделанного смелым шагом по отношению к предшествовавшей эпохе, то в такой характеристике нового направления будет доля правды. Эту смелость поворота можно сравнить со свежим воздухом, впущенным в комнату, но и свежий воздух имеет нечто общее с прежним воздухом, находившимся в комнате. Я, во-вторых, не могу согласиться, что новое направление есть и декаданс, — хотя как тезис истории оно имеет нечто общее и с

* Новое время, № 10974 за 1906 год¹.

декадансом; только как понимать это выражение? Я не считаю, что современный так называемый декаданс в искусстве есть упадок искусства.

Буквально слово декаданс, действительно, значит «упадок». Но я полагаю, что в современном искусстве декаданс вовсе не есть упадок. Конечно, и среди произведений декадентского направления есть много бездарных, но меньше ли было бесталанных произведений в направлениях предшествующих эпох? Увы, на этот вопрос нельзя дать утвердительного ответа.

В чем суть декаданса? Взгляните хоть на шрифт вывесок в стиле *moderne*, и вы увидите, что это есть возвращение к старине. Русский шрифт на вывесках стиля *poivreau* напоминает древнеславянский, но имеет на этом фоне и новые наносные черты. То же самое в живописи, в архитектуре, в мебелировке. Везде вы увидите нечто древнее, одухотворенное чем-то новым. Одним словом, *в декадансе вы видите синтез древних идей с новыми веяниями*. То же самое в литературе. Вы видите, что какой-нибудь писатель нового направления, например Мережковский, синтезирует древние языческие эпохи и их идеи с христианскими воззрениями, древнегреческую жизнь с веком Ренессанса и даже нашей русской жизнью эпохи Петра Великого. Я разумею тут трилогию нашего писателя — «Юлиан», «Воскресшие боги» и «Петр и Алексей».

Одним словом, я хочу сказать, что я понимаю (убежден, что так и следует понимать) декаданс не в смысле провала искусства, литературы, философии и всей прочей культуры в какую-то яму на том основании, что они носят на себе ярлык декаданса, а смотрю так, что декаданс такое же законное явление в истории, как и все предшествовавшие — реализм, романтизм, сентиментализм и прочее. Я хочу сказать, что план развития идей, указанный Гегелем (тезис, антитезис, синтез), вполне приложим и к тому явлению в истории, которое противники его окрестили декадансом, или упадочничеством.

В самом деле, декаданс есть антитеза крайностям предшествовавшего направления, то есть антитеза грубому реализму, как реализм был антитезой романтизму, последний сентиментализму, а сентиментализм псевдоклассицизму и т. д. Пойдем обратным путем. Начнем с язычества. Ему антитезой явилось христианство. В Ренессансе мы видим уже синтез, сочетание идей христианской и языческой эпох. Эпоха энциклопедистов XVIII века была антитезой Ренессансу, но наступивший затем мистицизм был антитезой предшествовавшей эпохе неверия и синтезом предшествовавших эпох вплоть до пифагорейцев и египетской культуры. Сентиментализм, отрицая псевдоклассицизм, однако, имел общие черты «псевдо», романтизм не чужд был сентиментальности, а реализм не исключал всех предшествовавших эпох. Декаданс, будучи антитезой к предшествовавшей эпохе реализма, однако, синтезирует идеи даже самых отдаленных периодов. В религиозном и философском созерцании какого-либо современного мыслителя вы встретите идеи и гностического периода христианства, и классической эпохи Дионисия и Пана. «Великий Пан еще не умер». Эта идея сквозит у многих современных поэтов-мыслителей.

Одним словом, план развития идей, указанный Гегелем, осуществляется и теперь. План этот следующий. Существует какой-либо тезис. Ему противопоставляется антитезис. Из них обоих составляется третье положение — синтез. Но синтез не есть простое сложение: он вносит свою субстанцию и новые черты. Он становится новым тезисом. Ему противопоставляется и новая антитеза, в соединении с которой и составляется новое сочетание, новый синтез, причем в него привносятся и новые идеи, и т. д.

Да простят мне читатели это отступление, но оно имеет прямое отношение к предмету, о котором я поставил себе задачей говорить, ибо я хочу показать, что новое направление церковной музыки, если даже ставить его в параллель с общим движением в искусстве, так называемым декадентством, все-таки есть законное явление в истории нашего церковного пения и представляет не плевелы, а истинный расцвет тех добрых семян, которые были посеяны на нашем клиросе предшествующими эпохами, начиная с принятия в нашей стране христианства.

Итак, я согласился бы с теми, которые видят в декадансе эволюцию искусства, а не его упадок или конец. Этой фразой я, конечно, не беру под свое покровительство всех так называемых декадентов, как даровитых, так и бездарных. Но утверждаю, что современное направление в искусстве есть плод предшествовавших культур, что оно есть движение вперед, а не назад, прогресс, а не упадок. <...>

Первый тезис истории церковного пения у нас это *грецизм*, то есть существование у нас греческого пения без всяких изменений сравнительно с тем, как оно было поставлено и существовало в Греции. Это пение началось у нас задолго до 988 года, то есть до крещения киевлян, и продолжалось довольно значительное время и после этого года. О существовании этого пения у нас свидетельствуют сохранившиеся до настоящего времени кондакари с греческими знаменами и с греческими выражениями в тексте. Кондакари эти, сохранившие в себе краткие праздничные песнопения, или кондаки, относятся к XI веку, а ноты в них, или крюки, совершенно схожи с крюками, сохранившимися у греков на Афоне, например, относящимися тоже к XI или даже к X веку.

Но скоро должно было начаться иное направление. У русских появились свои праздники, свои святые. Понадобилось писать для них особые песнопения. Напев был готовый, но нужно было приладить его к новым текстам. Должна была, таким образом, начаться самодеятельность русского творчества. Толчком к этому могла послужить Болгария, с которой мы тоже были в деятельных сношениях, как и с Грецией. Почему бы мы не могли познакомиться и с болгарским пением, тем более что в древности было обыкновение помещать запись напева в самих же богослужебных книгах поверх текста песнопений. <...>

Греческое пение основано на ладах. Там есть для каждого гласа своя особая гамма. Наше русское пение основано на напеве, на попевахка и тому подобных элементах. Нашему уху, как и вообще славянскому, в том числе и болгарскому, чужды греческие лады. И вот таким образом явилось у нас болгарское влияние, далее началось собственное творчество, и появились новые основы для пения, а именно: не лад, или особая гамма, в гласе, а попевки и напев. Уничтожение мартирий (значков, употреблявшихся и употребляемых до сих пор греками для обозначения лада, а иногда его переменны на другой) замечается даже в рукописях с греческими нотами. Очевидно, что русское ухо, не привыкшее к греческим ладам, оставило ритмический контур прежнего напева, но уничтожило ладовое его построение.

Вот это-то, то есть болгарское влияние и начало собственного творчества, и составило *антитезу* первому тезису истории нашего церковного пения, то есть чисто византийскому влиянию.

За тезой и антитезой наступил и *синтез*. Он состоял в слиянии первого и второго положения. Начал образовываться на юге же свой церковный напев, так называемый знаменный распев. Он не терял еще связи с греческим пением. Нет-нет, да и встретится где-нибудь в рукописи кондакарное греческое знамя, или нота, а следовательно, и соответствующий этому знамени византийский кондакарный мотив. Но с другой стороны, начинают формироваться и свои знамена, хотя и родственные прежним греческим, но все же особого вида и, вероятно, особого значения.

Знамен этого периода (XII—XIII века) мы еще не умеем читать целиком так, как читаем знамена позднейшие, XVI—XVII веков, но несложность их фактуры говорит, по-видимому, за то, что и первоначальный знаменный распев не отличался витиеватостью рисунка, как знаменный распев московского периода. Отсюда можно заключить, что в нем сказалось влияние болгарское. Болгарский распев, сохранившийся в более поздних записях, отличается как дитя юга именно мягкостью и плавностью движения, отсутствием синкоп, ломаного ритма и тому подобных признаков. Все это появилось уже в знаменном распеве на севере в эпоху суздальскую и московскую.

Таким образом из греческого влияния и болгарского образовалось новое течение, синтезировавшее их оба и привнесшее новый элемент — собственное русское творчество. Так из первоначальных тезы и антитезы образовался синтез, положивший начало *новому тезису* в истории нашего церковного пения. Этот тезис называется периодом *старого истинноречия*, потому что слова при исполнении напева произносились так, как они писались, без всяких изменений, появившихся уже в последующем периоде.

Новому тезису в скором времени явился и *новый антитезис*. С конца XII века и особенно в XIII веке население юга стало передвигаться на север, под защиту лесов. Здесь появляются города с южными названиями, например, Галич, Переяславль, названный в отличие от южного Залесским, и др. Более угрюмая северная природа с непроходимыми лесами, которые нужно

было выкорчевывать, дубьями, кочками и болотами отразилась и в пении. Сравните мягкую, заунывную песню Малороссии с ее плавным ритмом и песни Великороссии, более угрюмые и с ритмом так называемым несимметрическим. Те же черты отразились и в церковном напеве.

Напев стал более развитым, более ветвистым, как северные леса с их кудрявыми березами. Развитие напева повлияло на произношение текста. Прежние короткие слоги в окончаниях прошедшего времени растянулись в длинные. Вместо «согрешихом, беззаконвахом, неправдовахом» слышалось «согрешихомо, беззаконвахомо, неправдовахомо». Этот период назван *хомоническим*. Иначе он называется «раздельноречным». На развитие напева, как антитеза прежнему греческому и болгарскому влиянию, оказал влияние сербский напев, занесенный митрополитами-сербами Киприаном и Григорием Цамблаком.

Для новых тезиса и антитезиса наступил и *синтез*, второй по счету в истории нашего церковного пения. Он носит в истории название «*нового истинноречия*». В нем синтезировались старое, правильное произношение слов и новый развитый напев, к этому времени (XVII веку) еще более обогатившийся. Это есть тот плюс, который всегда получает в истории синтез. Другим плюсом в этот период второго синтеза было внесение в наш обиход роспевов болгарского или киевского, а также греческого. Роспевы эти дали материал для первого синтеза. После периода противоположения они снова появляются на нашем историческом горизонте. Воссоединение юга России с севером, наезд киевских ученых и греков в XVII веке в Москву и тому подобные обстоятельства принесли с собою волну этих роспевов. Но и сами эти роспевы были уже не те, что в первый период. Они тоже прошли уже путь эволюции. Болгарский роспев сроднился настолько с Киевом, что в рукописях стал иногда называться киевским, и лишь в некоторых только песнопениях он удержал свое собственное имя. Греческий роспев тоже вернее нужно было назвать новогреческим. Случайное, по-видимому, занесение этих роспевов имеет, однако, в планировке истории логический смысл. Эти роспевы дали материал для первого синтеза; они же, прошедши путь эволюции и синтезировавшись с дошедшим до апогея своего развития знаменным роспевом, положили основание для последующих тезисов и, между прочим, для современного нового направления в церковной музыке. Таким образом, эти роспевы не только положили основание нашему церковному пению, но служат материалом и цементом и для всех последующих эпох. {...}

Третьей по счету *антитезой* второму синтезу явилось *трехстрочное пение*. Трехстрочное пение нужно отличать от «трисоставного сладкогласования», принесенного греческими певцами при Ярославе Мудром. То, как можно думать, было пением с двойным исоном, то есть с двойным выдержанным тоном, или органным пунктом. В пении греческой церкви или армянской (например, я слышал у нас в Петербурге) такое исполнение можно наблюдать и теперь. Хор держит, например, две ноты — *ля* (основной тон) и *ми* (квинту от него), а псалт, или солист-певец, на этом фоне исполняет мело-

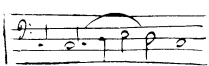
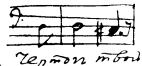
дию песнопения, украшенную разного рода фиоритурами. При модуляции переменяются и тоника с квинтой. Такое пение по сравнению с голым унисонным было уже прогрессом. Но оно было прогрессом по сравнению и с пением, в котором один и тот же исон выдерживался во все время песнопения, то есть по сравнению с двухсоставным пением. Здесь же не только было трехсоставное пение (два исона и мелодия), но при модуляции менялись и самые исоны. Последнее требовало уже искусства и теоретических знаний. Вот почему Степенная книга и отмечает приход из Греции трех демественников-певцов, принесших в Киев «трисоставное сладкогласование», как большое событие. Эти певцы научили пользоваться мартириями, то есть по-нашему ключевыми знаками, при модуляции напева, дабы можно было изменять и самые исоны. Они, говоря по-нашему, научили певцов модулировать. Несомненно таким образом, что они подвинули вперед теоретически музыкальное образование нашей страны.

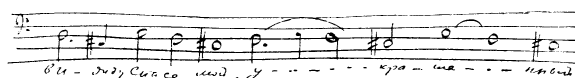
Трехстрочное же пение, явившееся антитезой новому истинноречию, имело уже другой источник, чем «трисоставное сладкогласование», а именно Запад. Присоединение Малороссии, войны с Польшей, присоединение Смоленска, два века перед тем принадлежавшего Польше, влили к нам в Москву струю западной музыкальной культуры. Явилась попытка гармонизовать обиходные напевы на три голоса. Эти гармонизации писались крюками на трех строках, отсюда получилось и самое название трехстрочного пения. <...>

Понятно, что, раз мы сдвинулись с места в силу знакомства с западной культурой, то мы уже не могли долго оставаться на трехстрочном пении. И действительно, для второго синтеза и третьего, вместе с тем, антитезиса, то есть, другими словами, для унисонного пения, развившегося до подголосков в период нового истинноречия, и для его антитезы — трехстрочного пения, явился и новый *третий синтез*, который вместе с тем стал и *четвертым тезисом* в истории нашего церковного пения. Одним словом, от унисонного с подголосками пения и от трехстрочной гармонизации мы перешли к четырехголосной гармонизации напева. Старая привычка слышать унисонную мелодию заставляла в этот период достигать искусственно того эффекта, чтобы мелодия Обихода выделялась из гармонии. Для этого обыкновенно усиливали большим количеством певцов ту партию, которая исполняла обиходную мелодию. <...>

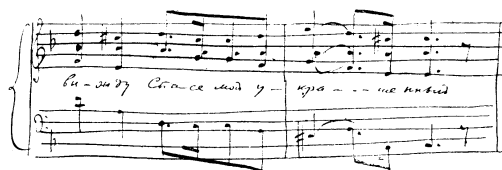
Но и четвертому тезису не удалось долго удержаться на фоне истории. Причина этого та же, что и в падении трехстрочного пения. И четырехстрочное пение по технике своей недалеко ушло от трехстрочного, а то и другое вместе все же недалеко ушли и от унисонного пения с подголосками. Раз перестало нравиться и воодушевлять к молитве унисонное пение, немного давало в этом отношении удовлетворения и четырехстрочное пение. Знакомство с западной культурой, начавшееся после похода Алексея Михайловича в Польшу, уже рисовало нашему, по крайней мере интеллигентному, обществу того времени более широкие горизонты. Многие с этого

В этом обиходном песнопении ясно обрисованы две части с модуляциями в доминантовый строй лада на концах. Так поступил и Бортнянский. Начав пьесу в до миноре, он оканчивает каждую часть в соль миноре. Затем он ставит знаки повышения на седьмой ступени лада, то есть переводит его на западный минор, кроме тех мест, где начинается модуляция в доминантовый строй. Кроме того, он укорачивает протяжную обиходную мелодию.

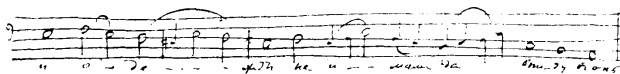
Так, из первой фразы  он оставляет только  то есть третью ноту и две последних ноты фразы и на последней ставит знак повышения. Так же изменяет он и следующие фразы. Если поставить знаки повышения на фразу «вижду, Спасе мой», то получится следующая мелодия:



Бортнянский, сокращая обе эти фразы, дает следующую одну:



Если поставить знаки изменения на следующем периоде, то он предстанет пред нами в следующем виде:

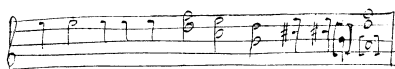


На слоге «жды» нами не сделано повышения, ибо здесь начинается модуляция в доминантовый строй. Поэтому и у Бортнянского мы видим здесь трезвучие натурального лада:



На слоге «о» Бортнянский выбросил вспомогательную в обиходной мелодии ноту *фа*, а на слоге «де» он уничтожил две вспомогательных — *до диез* и *ми*, слог «жды» укоротил, а затем общие контуры обиходной мелодии выглядят у тенора, тогда как раньше она была помещена у сопрано, то есть в верхнем голосе.

Мы не станем так же переводить второй части этого песнопения, ибо она сделана Бортнянским схоже с первой. А для уяснения нашей мысли, в чем именно заключался синтез двух предыдущих антитезиса и синтеза, сказанного вполне достаточно. (...)



или в четырехголосной гармонии:



Мы нарочно так долго остановились на редакции придворного роспева потому, что при изложении нового направления в церковной музыке нам придется иметь дело со свободным творчеством на темы Обихода церковного и придворного. Придворный распев, таким образом, уже был отчасти свободным творчеством в области Обихода. {...}

Как для предыдущих тезисов, так и для только что охарактеризованного был противопоставлен новый, последний антитезис в нашей истории. Недостатки синтеза, производившегося Бортнянским и его школою, были признаны. Мелодия церковно-обиходная искалечивалась, ее переряживали в иностранный костюм. В оригинальных же сочинениях, если не самого Бортнянского, то его последователей, очень часто попадались мотивы, если можно так сказать, «публицистического» характера, то есть не носившие печати серьезности, а скорее — злободневности. Это были обрывки или какого-нибудь военного марша, как, например, в «Светися» Макарова, или в лучшем случае, как, например, в «Тебе поем» Давыдова, мотив из четвертой фантазии Моцарта. Первый, кто дал толчок новому направлению, то есть *пятому антитезису*, это был наш гениальный Глинка. {...} К сожалению только, достраивать здание, заложенное Глинкой, взялись люди не такого таланта и знаний, какими обладал Баян Земли Русской Глинка. Они усвоили только два принципа, положенные Глинкой в основание своих церковных сочинений, — это *диатонизм* и строгое *охранение*, как святыни, *церковно-обиходной мелодии*. Но они проглядели то богатство ритмическое, которое лежало в творениях Глинки, сочли его за ересь и отстранились от него. Отсюда получились «бледные», по выражению нашего критика профессора Лароша, и сухие переложения с мелодией только в одном верхнем голосе, исполнявшем обиходный *cantus firmus*, и с интервальными скачками в трех гармонизирующих партиях; причем у баса это были преимущественно кварты и квинты, потому что допускались только главные трезвучия, и то почти всегда только в основном положении. Средние голоса имели терции, секунды и примы. Получался, таким образом, унисон, приправленный приклеенными к нему аккордами. Основателем такого пения был помещик Потулов, отчего и самое направление это получило название «потуловщины». Правда, продолжатели идей Потулова несколько сгладили его пуританизм и стали допускать и побочные ступени, которые у Потулова допускались в виде исклю-

чения, а также в редких случаях фигурацию и модуляции в самые близкие строи. Таковы, например, переложения Архангельского, Ломакина и других, но тем не менее и эти переложения немного разнятся от переложений Потулова. Ограниченный диапазон в пределах октавы, ограниченность гармонических приемов, отсутствие контрапунктических форм — все это делает переложения обиходных мелодий этого периода неинтересными. В своих оригинальных сочинениях композиторы этого направления следовали школе Бортнянского. Но если Бортнянский был во всеоружии музыкального знания и был, так сказать, Рафаэлем нашего церковно-музыкального искусства, то его последователи в этот период могут быть сравнены с Дольчи, Альбани и другими второстепенными живописцами, дававшими манерные, ходульные, иногда слащавые, деланные позы. Такою искусственностью отличаются и произведения последователей Бортнянского в настоящее время, ибо все слова, связанные с эпохой, в этой области были уже сказаны и все, что теперь говорится в этом направлении, есть только пережевывание старого. Но это старое, выражаемое современными деятелями, в их устах уже неискренне, а потому неинтересно и так же неестественно, как неестественны были бы теперь в житейском обиходе костюмы XVIII столетия. Если они терпимы на театральных подмостках, то потому, что там не настоящая жизнь, а подобие ее; в религии же неестественность и ходульность не терпимы, вот почему и произведения последователей Бортнянского в настоящее время не имеют той искренности, какая была у самого Бортнянского и его непосредственных преемников. К тому же они и не имеют внешней чистоты стиля, какая была у Бортнянского.

Как от пятого тезиса к пятому антитезису переходную ступень представлял Львов, так здесь переходную ступень к шестому тезису составляет Львовский. Переложение обиходных мелодий у него много интереснее и богаче, чем у потуловцев, а в оригинальных сочинениях встречаются искренние и свежие краски. Как композитор переходного направления он уже начинает шире пользоваться обиходными роспевами вплоть до сочинения их (1-й псалом). Как переложитель роспевов он уже обнаруживает попытки синтезировать эпохи не только в отношении мелодического материала, но и приемов гармонизации. В этом отношении представляет интерес Херувимская Львовского греческого роспева. Здесь мы можем видеть и богатую разработку мотива, и слияние эпох нашей с древнегреческой. Тут по местам можно видеть трисоставное сладкогласование, подобное, может быть, тому, которое было принесено к нам греческими певцами при Ярославе Мудром.

Ближайшим образом новое направление синтезирует два предшествовавших, а именно: пятый тезис и пятый антитезис, и таким образом, оно само по себе составляет *шестой тезис* в нашем церковном пении или *пятый синтез* предшествовавших направлений. Поэтому новое направление не есть только направление, противоположное предыдущим, — нет, оно есть явление более сложное, чем все предшествовавшие. Композиторы нового на-

правления церковной музыки, владея в совершенстве музыкальной техникой, знакомые с музыкальной литературой Запада не духовной только, но и светской, вместе с тем зная наш церковный Обиход не в одной только знаменной его ветви, но и во всех других, осведомленные с вопросами и состоянием церковного пения в других православных церквях — греческой, болгарской, сербской, румынской, изучившие нашу родную мирскую песню и ее отношение к церковно-обиходным мелодиям, усвоив, говорю, все это и все это переварив, воплотив в себя, — естественно, что сочиняют не так, как композиторы предшествовавших направлений, и обрабатывают церковные напевы гораздо богаче и свободнее. Кроме того, осведомленные с последним словом музыки на Западе, а также вообще знакомые с культурой Запада, отказаться от которой теперь уже невозможно никому ни в жизни, ни в искусстве, композиторы нового направления синтезируют все это с богатством народного гения, которое получено в наследство от предшествовавших эпох. И то, что в предшествовавшие периоды иной раз не было достаточно усвоено, теперь уже воспринимается композиторами нового направления как свое, родное. В XVII веке, например, появление у нас киевского, новогреческого и болгарского роспевов было делом случайным, делом каприза отдельных лиц (патриарха Никона, царя Алексея Михайловича), сами роспевы туго принимались на нашей почве, как чужестранные они должны были выдержать борьбу, и только настойчивость царя и патриарха дали им место на клиросе. Теперь же эти напевы органически привились, и напев киевский, как и всякий другой, не менее близок сознанию композиторов нового направления, чем и знаменный роспев. Современные композиторы уже свободно хозяйничают во всех этих роспевах, обнаруживая иной раз самостоятельное творчество в духе этих роспевов.

Новое направление имеет тесную органическую связь с предшествовавшими эпохами. Оно взяло от потуловского периода его уважение к церковно-обиходной мелодии, любовь к ней, проникновенность ею, знание диатонического построения ее, но только шире разработало способы пользования ею на этих самых основах. Оно взяло от эпохи Бортнянского умелое пользование церковным текстом, а также самостоятельное творчество в духе церковно-обиходных роспевов, но научилось более органически отделять в этих роспевах существенное от несущественного. Оно заимствовало из эпохи западных мастеров западную технику, причем, следуя этому принципу, новое направление не отстает от техники современных западных мастеров. Оно усиленно занялось изучением роспевов, как нашего северного знаменного, так и других. Оно интересуется отношением нашего знаменного роспева к его праотцу — роспеву греческому, изучает их связь между собою* и отмеча-

* Этим вопросом специально занят в настоящее время С. В. Смоленский, совершивший, для уяснения связи нашего пения с греческим, поездку на Афон и привезший оттуда множество материала².

ет эту связь в своих композициях. Этим новое направление ставит себя в связь с отдаленными эпохами нашего церковного пения, когда произошло первое сопоставление этих роспевов. Новое направление пользуется в своих композициях, по мере надобности, и исоном и трисоставным сладкогласованием, что составляло музыкальное содержание первых двух музыкальных эпох нашей истории. Таким образом, связь нового направления нашей церковной музыки с эпохами предшествующими очевидна. Оно синтезирует их и берет от них, когда то бывает нужно, все самое существенное.

Но, связывая не только все предшествовавшие эпохи нашей истории, но и музыку Запада, новое направление, тем не менее, отличается строго национальным характером. Новое направление дает широкое применение национализму, но не смешивая его с другими течениями у себя, например, с вагнеризмом и т. п.

После господства долгое время в церковной музыке болонской школы национализм робко проявлял себя. Но тем не менее, у Чайковского уже встречаются кадансы национального характера (см. в его Символе веры «И во Единого Господа» и далее). Впрочем, в церковной музыке Чайковского народные кадансы встречаются довольно редко. В то время (тридцать лет назад) такие кадансы казались еще для церковной музыки рискованными: так все привыкли к господствовавшему болонскому стилю. Даже в светской музыке, и то Чайковский избегал таких ясно очерченных национальных кадансов. Между тем, именно эти кадансы сообщают стиль сочинениям нового направления. Кадансы имеют для стиля в музыке такое же значение, как капители в колоннах. Сделайте простую капитель, получится дорийский стиль; прибавьте к капители завиток, получится ионийский стиль, а разукрасьте капитель листьями и разного рода резьбою — будет коринфский стиль. Так и в музыке каданс. Сделайте просто квартный каданс или со вспомогательным интервалом терции — и получится русский каданс. Но тридцать лет назад, повторяю, это считали рискованным не только в духовной музыке, но и в серьезной симфонической.

Напомним, кстати, что в XVIII столетии такое же явление было и в литературе. Тогда ужасно боялись народных выражений и оборотов. Народные слова назывались «подлыми» и для литературы неприличными. Что подумали бы литераторы XVIII века о сочинениях Толстого, Горького и других современных писателей! Такая же история повторилась в XIX столетии в музыке с народными кадансами. Но теперь, говорю, в XX веке их никто уже не боится даже в церковной музыке. В Символе веры, например, написанном г-ном Панченко, взят аналогичный мотив, как у Чайковского, но обработка его уже иная, с ярко очерченным национальным характером не только в кадансе, но и в движении мелодии (см. его Литургию, ор. 18 — «И во Единого Господа» и далее до «прежде всех век»). Все же начало этому положил Чайковский, который поэтому справедливо может считаться основателем нового направления в русской церковной музыке.

Церковная музыка нового направления отличается еще абстрактностью своего выражения. Конечно, абстрактность применяется в музыке нового направления там, где этого требует богослужебный момент, полный мистцизма или таинственности. Свою абстрактность музыка нового направления заимствует двумя путями: или посредством модуляций, или посредством употребления абстрактного характера обиходных мотивов.

На Западе со времени Вагнера музыка получила средства выразить глубокие философские идеи и абстрактные понятия. Начало, положенное Вагнером, еще шире развито современными композиторами, например, Рихардом Штраусом в «Also sprach Zarathustra». Церковное богослужение наше имеет много sacramентальных моментов, требующих для своего усвоения умозрительного метода. Музыка должна эти моменты углублять. Но этого сумела достичь только церковная музыка нового направления, только в ней можно найти такие образцы, как «Тебе поем» г-на Панченко, которое иллюстрирует sacramентальный литургический момент, превосходящий человеческое понимание.

Обиходные мотивы наши в большинстве случаев отличаются абстрактностью выражения, а потому композиторы нового направления церковной музыки пользуются ими для того, чтобы придать своим сочинениям абстрактный, бесстрастный характер выражения. Такие отдельные места обиходной мозаики, вкрапленные на фоне общей музыки, придают всей музыке нового направления строгость, твердость выражения. Они, как гвозди или как железные связи, скрепляют всю структуру пьесы. Такое значение обиходных мотивов объясняется объективностью их выражения. А последняя вытекает из их седой древности. Наши обиходные мотивы, спетые на протяжении веков миллионами певцов, так сказать, обточились, выветрились, как скалы, и стали от того твердыми, объективными. Они потеряли тот злободневный, публицистический характер, который несомненно они также имели во время своего появления на свет Божий. Кроме того, объективность обиходных мотивов объясняется еще их синтетичностью. Они не только отразили на себе и связывают в одно целое разные эпохи нашей истории, но они имеют связь и с древнегреческой музыкой и даже, может быть, через греческую с древнееврейской храмовой музыкой. Точно такое же значение имеет в церковной музыке нового направления вкрапливание и народно-песенных мотивов. Впрочем, здесь уже приходится брать не все подряд, а нужно делать выбор. Мотивы мирской песни далеко не все так абстрактны, как мотивы церковно-обиходные. Тут еще есть публицистика. Слабость композиторов предшествующего новому направлению периода заключалась, между прочим, в том, что они очень часто пользовались южнорусскими песенными мотивами. Все они лиричны, не так тверды и устойчивы, как мотивы церковно-обиходные или северные народно-песенные, оттого и произведения, в которых они фигурировали, отличались мягкостью выражения, но зато недостаточной прочностью и абстрактностью. Южнорусские мотивы

создались большею частью на почве политической борьбы, происходившей весьма недавно. Вот чем отчасти объясняется и их злободневный, публицистический характер. В этом их сравнительная с северно-народно-песенными мотивами слабость. Правда, и композиторы нового направления пользуются иногда южнорусскими мотивами, но вкрапленные среди них церковно-обиходные напевы и северные народно-песенные служат как бы цементом и придают всей пьесе крепость, устойчивость и абстрактность.

Мы уже говорили выше, что музыка нового направления отличается синтетичностью. Синтетичность эта выражается в нескольких формах. С одной стороны, мы уже усвоили и воплотили в себя те напевы, которые в XVII веке были наносными, например, греческий, сербский, болгарский. Эти напевы, занесенные в Москву в XVII веке, были чужды певцам того времени, и последние даже вооружались против них. Нужно было все влияние Никона и царя Алексея Михайловича, чтобы их ввести на клирос. Теперь же для композиторов нового направления они стали совершенно родными, и новые композиторы, посредством знакомства с ними расширив свой музыкальный кругозор, так же свободно оперируют над ними, как и над знаменным распевом. Мало того, знакомясь с современными греческими, сербскими и другими напевами, композиторы нового направления в состоянии легко синтезировать их с современной музыкой и обрабатывать их по-современному. Если бы открылись, наконец, тайны кондакарных знамен и знамен XI—XII веков, то можно заранее сказать, что композиторы нового направления в церковной музыке усвоили бы себе их для обработки. Причина этого явления заключается в том, что в силу законов эволюции современные напевы, греческий, сербский и другие, носят в себе элементы напевов прошлых веков, а каждое новое поколение в силу законов наследственности также имеет связь с прошлыми поколениями. Но с каждым поколением сглаживается то враждебное отношение, которое вызывали к себе в далеком прошлом те или другие напевы. Вот почему композиторам нашего времени легче синтезировать прошлые эпохи, чем музыкантам предыдущих периодов. Опять-таки то обстоятельство, что таким синтезом занялись именно композиторы нового направления, объясняется тем, что идеи, заложенные в XVII веке, созрели только теперь, только теперь создано их значение. Правда, попытки синтеза мы видим и у композиторов предшествующих направлений, но они не были так многочисленны и не давали такого широкого обобщения, как теперь.

Другой вид синтетичности в новом церковно-музыкальном направлении заключается в следующем. Синтезируются напевы не национальные с попевками и приемами гармонизации национальными. Пример такого синтеза я указал бы, например, в антифонах греческого распева переложения г-на Панченко. Распев здесь греческий, но в гармонизации постоянно замечаются русизмы, то есть такие приемы и обороты в движении голосов, которые свойственны русской народной песне (см. Литургию г-на Панченко издания Селиверстова)³.

Есть еще вид синтеза в новом направлении церковной музыки, а именно: синтезируется, например, вагнеризм и русский народный стиль или вагнеризм с другими роспевами, обрабатываемыми композиторами нового направления. Пример такого синтеза мы можем видеть во многих произведениях того же г-на Панченко, например, в Символе веры (Литургия, ор. 18), в Херувимской, ор. 24 и др. В Символе веры после вступления и первой части, написанных в чисто русском складе, средняя часть, начиная от «и воскресшаго», написана в вагнерианском духе. Но эта синтезировка заслуживает внимания потому, что она не механична и не внешняя только. Нет, здесь синтез настоящий, органический и такой прочный, что при первом взгляде трудно сказать, где кончается руссизм и где начинается вагнерианство. В Херувимской, ор. 24 в русском стиле написано «Яко да Царя», а все предыдущее, в особенности «И животворящей», в современном западном стиле с большой дозой вагнеризма⁴.

Иногда композиторы нового направления церковной музыки синтезируют музыкальные приемы старины с современными способами гармонизации. Так, например, по местам мы можем встречать прием, совершенно похожий на греческий исон. Исон был у нас в России в отдаленные эпохи. Вот почему я говорю о синтезировании здесь современных приемов со стародавними. Хотя исон употребляется и теперь в греческих, армянских и других церквах, но все же для современного музыканта он есть пережиток седой старины. Как на пример удачного применения исона можно указать на «Тебе поем» в Болгарской литургии г-на Компанейского. Место это нельзя назвать органным пунктом, потому что характер его совершенно другой, чем в органных пунктах западной музыки, изобилующих гармоническим складом, украшающими и осложняющими его задержаниями, модуляциями и тому подобными аксессуарами. Ничего подобного здесь нет. Тут одна простая мелодичность. Сама Литургия, и в особенности «Тебе поем», служит также одним из блестящих опытов синтезирования чужих роспевов, в данном случае болгарского, с русскими напевами⁵. Слушая «Тебе поем» из этой литургии, а также и другие песнопения, может показаться, что мы слушаем произведение, в основе которого лежат русские напевы, а никак не болгарские. Оригинальный пример исона дает также г-н Панченко. В «Яко да Царя» Херувимской из Литургии, ор. 18 на словах «ангельскими невидимо» у баса и альты находится исон, причем бас держит тонику, а альт терцию. Конечно, можно сказать, что данные места не похожи на греческий исон в том отношении, что на исоне композиторов нового направления расположены слова песнопения, что они располагаются не только на тонике лада, но и на терции его, тогда как у восточных народов исон не имел на себе текста молитв или в редких случаях какое-либо одно слово, а затем — никогда не имел сочетания тоники и терции. Но на это можно возразить, что синтез чего-либо никогда не есть только воспроизведение или повторение чего-либо ранее бывшего, — нет, он привносит в себя и нечто новое; таким образом,

синтез есть творчество чего-либо нового на старых началах, а не возвращение к старому.

Особые формы синтеза у композиторов нового направления выражаются еще в создании оригинальных произведений в духе церковного Обихода или в характере народной песни или в сочетании того и другого вместе. Такое творчество требует от композитора широких и глубоких познаний в обиходных роспевах, а также свободного владения оборотами и приемами народной песни. Примером творчества в духе церковного обихода можно указать «Сам Един еси безсмертный» г-на Кастальского. Образец творчества в духе народных роспевов можно видеть в отрывке из псалма «Воскликните Господеви вся земля», музыки г-на Гречанинова, и в особенности в таком большом произведении, как Панихида, музыки г-на Панченко. А пример синтеза третьего рода можно видеть в «Единородный Сыне», переложения г-на Панченко (ор. 33, издание Юргенсона), где обиходный мотив состоит всего только из двух нот, а бас и альт образуют к нему свободные контрапункты с развитой мелодией в духе народных песен. Как на особый пример синтеза можно указать на «Благообразный Иосиф», музыки г-на Кастальского. Здесь «Бог Господь» и первый тропарь изложены болгарским роспевом, а два остальных знаменным роспевом. Этот последний случай ясно показывает, насколько композиторы нового направления свободно синтезируют роспевы. Это объясняется тем — как уже было указано выше, — что композиторы нового направления сроднились со всеми роспевами, ранее вошедшими в употребление нашей церкви. Но в то время как в XVII веке и после эти роспевы стояли каждый особняком, теперь они синтезируются как сродные между собою. Начало такому синтезу роспевов положено композиторами нового направления.

Новое направление синтезирует не только церковно-обиходные роспевы. Нет, оно, как уже было сказано, не отстает от современной музыки вообще. Современную музыку можно охарактеризовать и назвать царством Вагнера. Вагнеризмы есть и в церковной музыке нового направления, причем у таких композиторов, как г-н Панченко, они очень удачно синтезируются и с народными мотивами, и с церковно-обиходными роспевами. Сущность вагнеризма — это полутон; вагнеризм можно назвать завершением темперированной системы, последним ее словом. Со времени Вагнера всякая модуляция стала возможна, если все голоса разрешаются на полутон. Потеряли смысл прежние модуляционные планы и отношения строев. Все строи стали друг к другу ближе и родственнее. Появились новые модуляционные планы по малым, по большим терциям, по увеличенным и уменьшенным интервалам и т. д. Вагнеровский план находится, например, в «Блаженных» г-на Панченко из Литургии, ор. 18, причем после первой части переход ко второй совершается непосредственно из секстаккорда V ступени си минора в тоническое трезвучие ре минора. Подобное же вагнерическое место находится в Херувимской, ор. 24 того же композитора, на словах

«трисвятую песнь» во втором Тетро I. Здесь модуляция из тональности си минор переходит в ре минор. Вообще же гармония движется здесь в пределах строев си мажор, соль-диез минор, фа-диез мажор, си минор, ре минор, до мажор, ми мажор, до-диез минор и опять возвращается в си мажор. Такие ходы — явно вагнерианские.

Заслуги Вагнера в области музыки заключаются, между прочим, в развитии оркестровых звучностей и красок, во взгляде на человеческий голос как на составную часть оркестра. Правда, уже Бетховен в Девятой симфонии трактует человеческие голоса как дополнительные к оркестру инструменты, но шире развил этот взгляд Вагнер. Вагнеризм этой своей стороной коснулся и церковных композиций нового времени. Композиторы нового направления смотрят на хор как на «родного брата оркестра» или как на «оркестр человеческих голосов»*. Поэтому они и пишут для хора, как для оркестра, принимая только во внимание диапазон человеческого голоса и другие условия хоровой звучности. В этом отношении можно указать в особенности на следующие церковные композиции нового направления, написанные в оркестровом размахе: «Волною морскою» г-на Гречанинова, Херувимскую, ор. 24 г-на Панченко, где «И животворящей» и «Всякое ныне» написаны в оркестровом складе; далее, его же Великое славословие и заключительное Трисвятое, 103-й псалом на всеобщем бдении и многие другие⁷. Изменилось также понятие о хоровых звучностях. Как Вагнер ввел новые звучности в оркестр, так композиторы нового направления стали искать новых звучностей в хоре. Этого стали достигать новыми удвоениями. Например, ранее, со времени Бортнянского и вообще болонских композиторов, были распространены удвоения сопран с тенорами, альтов с басами. Композиторы нового направления стали делать удвоения сопран с альтами или унисоны сопран с альтами — вообще выискивать в хоре эффекты, подобные инструментальным. Удвоение, например, альтов с тенорами в «Сам Един» г-на Кастальского дает звучность кларнетов с фаготом на высоких нотах, или удвоение сопран и альтов на нижних нотах в Великом славословии г-на Панченко на словах «Яко Ты еси Бог мой» дает впечатление флейты в нижнем регистре, а в соединении с тенором получается впечатление медных; иногда удвоения дают впечатление струнных, как, например, удвоение сопран в Панихиде г-на Чеснокова на расстоянии октавы: оба сопрано дают как бы впечатление двойных нот на скрипке. Иногда композиторы нового направления поручают одному человеку слова молитвы, исполняемые им в особом ритме от других голосов, только ему аккомпанирующих в аккордах. Это как бы фанфары трубы — например, в «Тебе поем» знаменного роспева г-на Кастальского или в «Волною морскою» г-на Гречанинова, где слышатся тре-

* Выражения московского композитора нового направления г-на Никольского. См. Труды I Всероссийского съезда регентов, бывшего в Москве летом 1908 года⁶.

важные сигналы рожков на словах «убити ищет Ирод». Всех случаев такой красочности в композициях нового направления не перечислишь, а перечисленных, можно полагать, тоже будет достаточно для того, чтобы видеть, что композиторы нового направления в церковной музыке обогатили и самую звучность наших хоров новыми красками. Вообще о церковных композициях нового направления можно было бы сказать, что это — хоровые, оркестрово написанные, симфонического характера пьесы или что произведения нового стиля церковной музыки симфоничны. Правда, это можно было применить и к композициям Бортнянского, некоторые из концертов которого, например, «Господи, силою Твоею возвеселится царь», изложены с сопровождением оркестра и при исполнении этого концерта с оркестром ясно выступает оркестровый характер голосовых партий. Или, например, в концерте «Воскликните Господеви» — «вострубите в новомесячии» прямо напоминает фанфары медных. Но насколько беден оркестр времен Гайдна по сравнению с теперешним, настолько же и оркестровые краски, встречающиеся в вокальных, например, произведениях Бортнянского, беднее и незначительнее тех, которыми пользуются композиторы нового направления церковной музыки в настоящее время. Теперь уже нельзя быть церковным композитором и знать только гармонию да контрапункт. Нет, нынешний церковный композитор должен знать оркестровку, и притом ту, которая еще не преподается в наших консерваториях, а именно — оркестровку хоровых голосов, знать все звуковые эффекты, которые можно извлечь из хора.

Цели и задачи церковной музыки нового направления высокие. Современная церковная музыка, как мы видели, синтетична. Отсюда уже возникает сама собою та нравственная цель, которую может преследовать и которой, думается, может и достигать церковная музыка. Эта цель — единение. Современная жизнь, несмотря на пути сообщения, телефоны и телеграфы, представляет, может быть, большую разобщенность людей между собою, чем в стародавние времена, когда не было этих прелестей культуры. Теперь жизнь разбита на партии. Но единственно, где партийные счеты забываются, это при слушании хорошей музыки. Музыка может объединять массы. В особенности силою объединения может обладать религиозная музыка, ибо этого рода музыка есть самая идейная, а люди как никак, даже если они разбойники, объединяются одной общей идеей. Вот почему церковная музыка, в особенности современная, может сыграть большую роль в объединении масс. Церковная музыка нового направления может способствовать идейному объединению нас с Западом. Одной стороной музыки мы уже завоевываем себе место на Западе — это симфонической, оперной и камерной музыкой. Теперь предстоит обратить внимание наших западных собратьев на нашу церковную музыку, которая в новом своем направлении действительно может представить музыкальный и идейный интерес. Нельзя сказать, чтобы ничего не было сделано в этом направлении. Еще десяток лет тому назад, благодаря энергии известного музыкального деятеля, бывшего директора

Синодального училища и Придворной капеллы С. В. Смоленского, при освящении русской посольской церкви в Вене пел там Синодальный хор, а затем дал и концерт из композиций нового направления в церковной музыке, чем обратил на себя внимание представителей музыкального мира Вены⁸.

Точно такая же великая задача предстоит церковной музыке нового направления и у себя на родине. По поводу старообрядческого концерта, данного в Петербурге хором любителей крюкового пения при фабрике Морозова, г-н Компанейский прозорливо писал:

«Унисонное пение не может удовлетворить культурный народ. С подъемом музыкального просвещения России старообрядцы вынуждены будут уступить религиозно-эстетической потребности просвещенного народа и ввести многострочное крюковое пение. Если они пойдут в этом направлении вперед, а никонианцы вернуться с лютеранского хорального стиля назад, то те и другие встретятся на почве полифонии русской народной хоровой песни и тогда «друг друга приемши, просветятся торжеством».

«Братья старообрядцы! — зывал г-н Компанейский. — Ныне никонианцы уже грядут вам навстречу. Между ними имутся добри песнорачители, песнотворцы и мастера развода всяких попевок. Ознакомьтесь с их усердием пред престолом Божиим, и вы узнаете в их творениях свои родные песнопения в многострочном изложении, с благоговейным трепетом православной русской души вы услышите свои мелодии красноточными в ярком сиянии купины подголосков»^{*}.

Таким образом, и здесь может совершиться объединение, и может быть, прежде всего на музыкальной почве.

Затем еще одна цель, которую может иметь в виду церковная музыка нового направления — это стремление создать для молитвы родной, понятный всем музыкальный язык. Ведь суть молитвы не в словах, а в чувстве. Чувства же возбуждаются музыкой. Стоит запеть Херувимскую № 7 Бортнянского, как уже является известная настроенность, или пение «Со святыми упокой» возбуждает в нас иные, траурные впечатления. Но эти гениальные произведения влияют на нас только силой своей гениальности, написаны же они, собственно говоря, на иностранном для нас музыкальном языке. Как важно молиться Богу понятными для народа словами, так важно и петь на понятном и близком для всех музыкальном языке. Говоря так, мы не отказываемся, однако, и от западного музыкального языка, ибо, благодаря западной культуре, усвоили и его, и он нам понятен. Но как в обыденной жизни мы все же с большей охотой пользуемся своим родным языком, чем иностранными, так и в области религиозно-молитвенной родной музыкальный язык нам будет все же милее и дороже. Посмотрите, как, например, трогательно написано у г-на Панченко «Кресту Твоему поклоняемся, Владыко». Не менее умирительно оно, чем в изложении придворного роспева, где взят обиход-

^{*} *Компанейский Н. И.* Старообрядческий духовный концерт // РМГ, 1908, № 17, стлб. 407—411.

ный напев, но переложен вышеуказанными способами на западный лад⁹. Или как, например, величественно излагается у того же автора «Яко да Царя» в Литургии, ор. 18, не менее, а даже более величественно, чем это песнопение излагалось композиторами прежних школ в манере западных песен.

В заключение остается привести несколько примеров редакции аналогичных песнопений в старой и новой школе церковной музыки. Возьмем, например, ирмос «Волною морскою». Вот как он излагался в прежних гармонизациях:

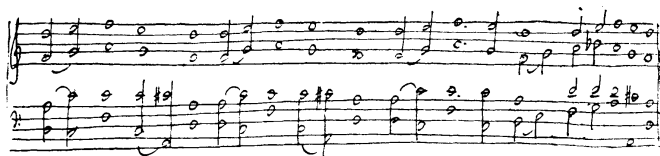


Совсем не то мы видим, например, в «Волною морскою» музыки Гречанинова. Сначала мы видим здесь выдержанный тон, напоминающий как бы древний исон, на фоне которого движется обиходная мелодия. Таким образом, тут, с одной стороны, синтез с предшествующей эпохой, а с другой — художественная картина: тоника и квинта, выдержанный тон изображают как бы спокойное, беспредельно глубокое море. С 10-го такта ритмика становится оживленнее, видны только обрывки выдержанного тона, и уже не только на квинте, но и на тонике; появляются на глади морской как бы первые предвестники бури, белые барашки; с 15-го такта у басов начинают как бы катиться уже большие валы, которые с 20-го такта и дальше все увеличиваются и увеличиваются. Это готовится буря против Христа и вифлеемских младенцев — жертв бурной злобы, закипевшей в душе Ирода.

Наконец, к 35-му такту и далее буря утихает (замысел Ирода созрел) и совсем прекращается на словах «в яслях сокрываемаго», где говорится, что Христос сокрыт в яслях. Но вот слышны тревожные сигнальные рожки у сопран и альтов, и начинают появляться имитационные мотивы на словах «убити ищет Ирод», то есть Христа. Самая форма имитации изображает как бы рыскающих по окрестностям Вифлеема воинов. Поиски все усиливаются; начинается избивание младенцев; в синкопированном ритме слышны как бы вопли младенцев и матерей, усиливаемые еще сопоставлением основного аккорда си минора с пониженным сектаккордом второй ступени си минора (*ми — до бекар — соль*). Удвоенные басы и тенор, движущиеся терциями, — это точно грубые солдаты, тяжело ступающие по полям Вифлеема. Все окончилось. Дальше изображается противоположное отношение ко Христу нас, его последователей, со слов «но мы с волхвы поим»; иной строй: вместо минора мажор, и затем идет гимн Христу на словах «Господеви воспоем». Кода, или заключение песнопения, повторяет начальный мотив, но уже в мажоре: правда в лице Христа восторжествовала над злом в лице Ирода.



Таким образом, незатейливое переложение старой школы выросло в церковной музыке нового направления в целую симфоническую картинку, в которой осмыслен и художественно проведен каждый штрих.



Или вот, например, как в прежних школах излагалось переложение обиходного мотива песнопения «Святый Боже»:



В обработке г-на Панченко опять эта мелодия получает значение симфонической картинки. Самое песнопение «Святый Боже», как известно, огласило улицы Константинополя впервые в 436 году, во время землетрясения. Вот эта-то картина паники народа, подавленного состояния духа жителей, воплей и восклицаний нашла себе сильное для хора выражение в музыке Панченко (см. Литургию, ор. 18). Первое «Святый Боже» — это вопль народа и его паника при землетрясении. С воплем народа сливались голоса небесных сил, от которых получена Трисвятая песнь. Второе «Святый Боже» изображает как бы растерянность духа, при которой повторение земнородными ангельской песни выходило слабым, неуверенным, неумелым. Но вот новый взрыв землетрясения — и страстная, могучая мольба летит к небесам в третьем «Святый Боже». «Слава» изображает как бы подавленное состояние духа, которое при новом взрыве землетрясения переходит в заключительном «Святый Боже» опять в страстную и окончательную мольбу, полную веры — мольбу, которая сотворила чудо: остановила землетрясение. В коде песнопения вопли постепенно затихают, и все в конце концов успокаивается.

Возьмем сопоставим еще пример. Вот как гармонизовалось песнопение «С нами Бог, разумеете языцы» в прежней школе:

Здесь мы видим, что обиходная мелодия несколько искажена случайными диезами, а затем изменена несколько и фразировка. Так, вместо фраз с короткой нотой мы слышим плавный ритм благодаря тому, что короткая нота отнесена к предыдущей фразе, то есть вместо  мы слышим ,

или вместо  в слове «разумейте» мы опять находим сглаженную фразировку . Между тем эти подхваты составляют характернейшую ритмическую особенность наших народных песен и церковного Обихода также. В ней сказалась типично национальная черточка: это некоторого рода русская разухабистость. Что касается гармонизации, то она самая примитивная. Движение по большей части прямое и параллельное терциями и секстами, причем мелодическое значение имеют, главным образом, сопрано и тенор, альт же и бас самостоятельного движения не имеют и, за весьма малыми исключениями, только дополняют гармонию.

Если взять то же песнопение в обработке композиторов нового направления, то получится несоизмеримая разница. У г-на Кастальского, например, соблюдены все характерные церковно-народные обиходные приемы фразировки, тональность не искажена случайными знаками, в гармонизации все голоса получили движение, самое песнопение приобрело величественный характер. В нем слышны победная мощь и торжество победителей. Получилась опять-таки миниатюрная симфоническая картинка в народном жанре.

Гармонизации обиходных мелодий в современной церковной музыке нового направления стали богаты мелодичностью, движением, звуковыми красками, а главное — приобрели национальный колорит, которого они раньше не имели. Сравним, например, переложение Софрониевской Херувимской, как оно делалось раньше, с тем, как оно сделано, например, у г-на Компанейского. Вот одна из прежних редакций:



The image shows three systems of handwritten musical notation. Each system consists of a vocal line (likely soprano or tenor) and a piano accompaniment line. The notation is in a traditional style, with some handwritten annotations and slurs. The lyrics are written below the staves.

Таким же буквально образом излагались в редакциях старой школы и все другие стихи Херувимской песни. Совсем не то в смысле разнообразия приемов и характера гармонии представляет переложение той же мелодии, сделанное г-ном Компанейским¹⁰.

Композиторы нового направления в церковной музыке, оставляя иной раз самое существо музыки прежнего стиля, однако, умеют находить новые тоны для его выражения, дают ему новую как бы драпировку. Например, если сравнить изложение ектении на панихиде в придворном Обиходе и у г-на Панченко, то разница в способе выражения скажется поразительной, хотя сущность дела остается без изменения. Мелодия первого «Господи помилуй» оставлена у сопрано без изменения, но там, где в придворном Обиходе мы видим основное трезвучие, у г-на Панченко секундаккорд от той же самой тоник; где терцквартаккорд — там у г-на Панченко секстаккорд другой ступени, далее проходящий квартсекстаккорд на той же тонике, что и в придворном Обиходе; далее в гармонизации придворного роспева автентический каданс, а у г-на Панченко — плагальный. Последний аккорд общий. <...>

Даже в простейших речитативных песнопениях композиторы нового направления в русской церковной музыке умеют найти новые музыкальные слова, новые музыкальные обороты. Сравните, например, «Благословен еси Господи» на панихиде и тропари «Святых лик обрете источник жизни» и прочие, как они изложены в придворном Обиходе, и что сделал из этих речитативов в своей Панихиде г-н Панченко. Всем известно также «Со святыми упокой» и «Надгробное рыдание» в изложении придворного Обихода. В только что сейчас упомянутой Панихиде г-на Панченко оно получило новые краски, народный оттенок, хотя в сущности каждый видит, что основная канва у обоих песнопений одна и та же. В последнем песнопении у г-на Панченко, несмотря на его эпизодичность, можно видеть даже намерение дать некоторую программу, а именно: удачное вступление басов на втором «аллилуйя» дает впечатление чего-то идущего на человечество неизбежного, рокового, как сама судьба¹¹.

Дабы быть возможно более обстоятельным в характеристике нового направления в русской церковной музыке, сопоставим еще примера три того, как излагались те или другие песнопения раньше и как они разрабатываются теперь.

Всем известен, например, напев «Се Жених грядет в полунощи» и его гармоническое изложение в придворном Обиходе. Однообразие приемов, неизбежное прямое последование в сексту двух голосов, дополнительное, второстепенное значение других голосовых партий уже давно вызывали попытки иной обработки этого мотива. Таковую попытку сделал, например, Римский-Корсаков. Он уже старался разнообразить монотонность придворной редакции перенесением мотива на квинту (контрапункт дуодецимы),

введением разновременного вступления, легких имитаций и модуляций в недалекие строи. По сравнению с предыдущим это было уже плюсом. Но, конечно, в сравнении с тем, что дают современные композиторы нового направления в церковной музыке, работа Римского-Корсакова представляет только переходную стадию к музыке нового направления. Он, как, например, и Азеев, Лядов и некоторые другие, еще боится отступить далеко от предшествовавшего потуловского направления и делает свои шаги очень осторожно. Осторожность эта объясняется, конечно, господствовавшими тридцать лет назад известными взглядами на переложение обиходных мелодий, унаследованными от Одоевского, Потулова, Стасова, некоторых иерархов и других деятелей, бравшихся решать вопросы церковного пения, а не недостатком техники у композитора. Тот же Римский-Корсаков, например, гораздо богаче разрабатывал обиходные мотивы в симфонической музыке, если взять, например, его Воскресную увертюру, где разработан мотив пасхальной стихиры знаменного роспева 5-го гласа «Да воскреснет Бог» и пасхального тропаря «Христос воскрес». Композиторы нового направления в церковной музыке относятся к своей задаче более свободно. Возьмем, например, переложение упомянутого песнопения «Се Жених», сделанное г-ном П. Чесноковым. «Аллилуйя» тут начинается с тоники основного аккорда унисоном альтов и теноров на фоне сопран, также выдерживающих тонику основного аккорда. Затем сопраны берут V ступень тональности, и на ее фоне тенора и альты расходятся и идут терцеобразно, а сопраны кроме выдержанного тона делают контрапункт по отношению к альтам и тенорам. Слова тропаря начинают тем же напевом, что и «аллилуйя», уже альты с басами. Получается новая звуковая краска. Фоном для слов служат сопраны с тенорами, которые выдерживают уже не тонику, а квинту лада. Прибавляется, таким образом, еще новый звуковой оттенок. Разнообразие приема осложняется еще свободной имитацией. Слова «Се Жених», начинаемые альтами и басами, подхватывают в свободной имитации вторые тенора и вторые сопраны, а далее сейчас же вслед за ними первые тенора и первые сопраны. Так же имитируются слова «грядет в полунощи», но уже одними первыми тенорами и сопранами, вторые же соединяются в произношении слов с альтами и басами. Получается как бы программная картинка. Неожиданно среди ночи, как гласит Евангелие, раздался вопль: «Вот жених идет, выходите к нему навстречу». Известие о приближении жениха передается в толпе из уст в уста, что и выражено г-ном Чесноковым посредством имитации. Дальнейшее развитие мотива осложняется движением сопран и теноров в сексту басу и движением альтов в терцию и квинту, а затем на фоне выдержанных аккордов обиходная мелодия передается одним басам и варьируется мелодической фигурацией. На слове «бдяща», то есть «бодрствующа», она действительно как бы подбодряется вступлением тенора, удвояющего баса. Дальше на фоне сопран, выдерживающих квинту тональности, происходит в остальных

голосах свободное варьирование обиходной мелодии, мозаические кусочки которой разбросаны во всех голосах, но более цельно мелодия соблюдена у альты, который повторяет (имитирует) во второй ее половине предыдущий вариант баса с некоторыми изменениями. На последующих словах «Блюди убо, душе моя», то есть «будь внимательна», мелодия переносится к сопрано, первый бас вступает в секунду ей и этим ударом как бы старается возбудить внимательность души. Те же слова повторяет в глубинах большой октавы и второй бас, на выдержанном фоне которого появляются минорные септаккорды и трезвучие гармонического мажора (с пониженной VI ступенью лада), что значительно освежает гармонию и действительно возбуждает внимание слушателя. В дальнейшем движении мелодия, находясь у сопрано и усиленная параллельным движением тенора на расстоянии децимы, с легким вариантом в середине сопрановой мелодии, слегка отклоняется в параллельный главному строю минор и затем повторяет вариант, поданный басом и повторенный уже альтом. На этот раз он уже находится у сопрано и удваивается тенором, контрапункты же ему составляют первый и второй басы, альты, вторые тенора и вторые сопраны. На секунде басы, альты и сопраны начинают главный мотив в унисоне, что опять-таки дает новую краску; при этом происходит отклонение в параллельный главному строю минор и делается модуляция в доминантовый строй при посредстве септаккорда II ступени этого строя с пониженной VI ступенью лада и доминантового трезвучия новой тональности. Дальнейшая фраза идет в V ступени этой тональности. Обиходная мелодия находится у сопрано и усилена на расстоянии децимы тенорами и первым басами, поющими в унисон, что дает, конечно, новую краску. Делается свободный вариант на доминанте главного строя, и затем мелодия при форте вступает в главный строй, причем делается отклонение во II ступень главного строя, но с возвращением тотчас же к главному строю. Гармонизация здесь похожа на ту, которая была на словах «блюди убо, душе моя», но мажор уже светлый, не гармонический, то есть без пониженной VI ступени; только в коде он еще раз дает о себе знать в одном аккорде, мелодия спускается в нижние регистры у сопрано и альтов и удваивается тенорами. Все это, как смешение инструментов в оркестре, каждый раз дает новые и новые краски, так что хоровые пьесы в композициях нового направления в церковной музыке делаются похожими на оркестровые. В силу этого прежний термин «положить», или «переложить», что-либо на хор можно теперь заменить выражением «оркестровать» что-либо на хор, что будет более соответствовать сущности церковной музыки нового направления¹².

Обычный придворный роспев в песнопении «Благослови, душе моя, Господа», исполняемом в начале всенощного бдения, и его незатейливая гармонизация в придворном Обиходе получают опять-таки в руках композиторов нового направления симфоническую обработку. Ставя обиходный мотив исходным пунктом, г-н Гречанинов, например, переходит к свобод-

ному творчеству, для которого обиходная мелодия является лишь поводом. В композиции г-на Гречанинова мы видим программу. В первой части псалма он рисует величие Божие, выразившееся в творении мира. Во второй, «На горах станут воды», написанной в широком ритме с импозантным движением у басов, изображаются как бы величественные горные уступы, возвышенности и горные источники вод. На словах «сотворил есть луну» в мелодии сопрано и тенора, контрастированной противоположным движением баса, изображен как бы восход луны над горизонтом, а на словах «солнце позна запад свой» унисон басов и теноров, устремляющихся вниз, как бы изображает вечерний закат. Диссонанс задержания на расстоянии малой секунды дает тусклую вибрацию звука, точно рисунок наступающей тьмы. Последние аккорды целыми нотами и спускающийся книзу бас как бы окончательно дорисовывают наступившую тьму. Третья часть, написанная в оживленном ритме, рисует восход солнца, пробуждение человека и выход его на работу, а затем на мотиве, взятом из Обихода, именно из напева «Дивны дела Твои, Господи» и ему подобных, и несколько сварьированном, построен гимн Создателю на словах «Воспою Господеви». Когда повторяет первоначальный мотив, составленный так же из кусочков начальной обиходной фразы и обиходного мотива на словах «возвеличился еси зело». Допустим, что г-н Гречанинов пользовался здесь приемами, принятыми в оперной музыке для обрисовки известных ситуаций, и что он не удержался в пределах абстрактности, принятых в церковном стиле, но нельзя не признать, что в церковной музыке такая обработка псалма была сделана впервые^{*13}.

Еще более интересно «Благослови, душе моя, Господа» музыки г-на Панченко. Интерес этого произведения заключается в том, что автор остается в роспеве, тогда как для г-на Гречанинова он только повод к композиции, в которой сохранены лишь слабые штрихи и намеки на обиходный мотив. Г-н Панченко только в конце песнопения позволяет себе сделать отступление, но, впрочем, такое, что в нем легко можно видеть ритмику и характер обиходного роспева. В композиции так же богато выражена идея величия Божия, выразившегося в творении мира. Она уже чувствуется в начальных мощных аккордах на нижнем регистре трех басов, тенора и альты и в плагальном кадансе, заканчивающем первую фразу¹⁴. {...}

Бросая общий взгляд на рассмотренные песнопения церковной музыки нового направления, нельзя не отметить разнообразие и изысканность музыкальных приемов и выражений. Разнообразие в единстве и единство в разнообразии — вот принцип нового направления в церковной музыке. Композиторы нового направления, гармонизуя одни и те же фразы, одни и

* Этим же недостатком страдает иногда и г-н П. Чесноков, сбивающийся или на оперный стиль, или на пошиб романсов. См., например, хотя бы в «Се Жених» — «отяготися» или заключительные аккорды. Особенно таких мест много в его Панихиде.

те же мотивы, стремятся каждому из них дать особый наряд, но наряд, так сказать, одного стиля, не выскакивающий из общего, целого, отчего и получается в новой музыке единство в разнообразии и разнообразие в единстве*. В прежних школах за этим не гнались, и все делали по одному шаблону. Изысканность стиля композиторов нового направления заключается в избегании всего, что может оскорбить слух. Правда, некоторые исключения тут найдутся, но не потому, чтобы они составляли цель новой школы. Нет, они относятся к периоду «искания новых путей», причем иногда, разрубая чашу, композиторы нового направления давали не самые изысканные приемы. Некоторая, так сказать, кочковатость путей замечается у Кастальского и Компанейского. Но, впрочем, нельзя тут не отметить одного акустического явления, что иной раз неизысканность стиля, бросающаяся в глаза в партитуре, в письме, легко переносится ухом при исполнении. Одним словом, в хоре есть тоже свои законы, если можно так выразиться, вокальной инструментовки. Как в оркестре иное звучание, невозможное на глаз, сходит прелегательно при исполнении, так точно такое же явление повторяется и в хоре, и композиторы нового направления иной раз открывают тут новые сферы звучания, новые пути вокальной оркестровки.

Кроме того, композиторы нового направления изыскивают новые формы для церковных песнопений, но притом такие, которые синтезируют и связывают нас с эпохами предшествующими. В этом отношении характерными примерами могут служить два Символа веры, музыка одного из них написана г-ном Гречаниновым, а другого г-ном Компанейским. Суть дела заключается в следующем. В древности Символ веры не пели, а читали, ибо он есть не молитва, а изложение, или формула веры. После того как диакон приглашал всех «возлюбить друг друга, чтобы единомысленно исповедовать веру», обыкновенно старейший священнослужитель, а в столице патриарх, читал Символ веры. Народ же повторял про себя слова Символа. Этот древний обычай сохранился и у нас на Руси, особенно на юге России, в Малороссии, где и теперь Символ веры не поется, а читается и, естественно, повторяется про себя и верующими, присутствующими в храме. Там, где получило право гражданства исполнение Символа веры песненным образом, например на севере России, очень часто Символ веры исполняется всеми присутствующими в один голос речитативом. Получается, таким образом, растянутое чтение Символа хором вместо исполнения его одним чтецом, с повторением

* Г-н Компанейский, впрочем, в своих догматиках одни и те же попевки знаменного распева гармонизирует одинаково. Но здесь у автора особая цель, а именно: расчленив знаменный распев, показать его техническое устройство и составные части, для чего он надписывает над попевками также и технические термины, их обозначающие. Оригинальность приема г-на Компанейского как одного из авторов нового направления в том и заключается, что он гармонизирует догматики сознательно, тогда как раньше (в школе Львова, например) гармонизовали по чутью, как Бог на душу положит¹⁵.

слов Символа про себя всеми присутствующими в храме. Когда появилось у нас партесное пение, то иностранные капельмейстеры стали писать музыку на Символ веры по образцу западных *Credo*, в форме мотета или в концертной форме. Такое музыкальное изложение Символа веры, как мы видим, не вяжется ни с понятием о Символе как формуле веры, ни с традиционным исполнением его в восточных православных храмах. Антитезу музыкальному изложению Символа веры, привнесенному иностранцами, первым дал из русских композиторов М. С. Березовский. Будучи сам малороссом и привыкши с детства слышать в храме чтение Символа веры, он задался целью изложить Символ веры в самом простейшем речитативе, который бы напоминал скорее чтение, чем пение. Но будучи вынужден сделать уступку времени, вкусам и образовавшимся у молящихся привычкам слышать Символ веры в хоровом исполнении, Березовский изложил его на четыре голоса, допустил модуляции и другие аксессуарные гармонии. Чайковский стоял на той же точке зрения, как и Березовский, только своим речитативам он придал чисто русский облик, которого не было у Березовского, ученика болонской школы. Но как симфонист Чайковский не преминул использовать некоторые места Символа, дававшие повод к программной музыке. Таковы у него вступление к Символу, таковы места Символа, излагающие учение о воплощении Сына Божия, Его сошествии с небес, страданиях, смерти, погребении, воскресении, вознесении на небо и втором пришествии. Таким образом, Чайковский отдал здесь дань своему таланту, но и внес свежую речитативную струю. Последующие композиторы отчасти следуют приемам Чайковского, а отчасти отыскивают новые формы и новые пути. Правда, как мы увидим сейчас и как было уже отмечаемо и выше, отыскивая новые пути, композиторы нового направления синтезируют и старое. Поэтому можно было бы сказать, что в новом направлении слышится старина стародавняя.

Выше мы упомянули о двух именах — Гречанинова и Компанейского и об их пьесах, двух Символах веры как характерных образчиках. У г-на Гречанинова два Символа веры. В Первой литургии Символ хотя изложен речитативом, но более близким к речитативу Березовского. Во Второй литургии мы видим совсем другую форму. Здесь хор поет только два слова: «верую» и в конце Символа — «чаю», то есть «ожидаю». Самый же Символ читком читает в тон хору альт, как это делают канонархи в монастырях. Такою формою, совершенной новой и своеобразной в нашей церковной музыке, достигнуты две цели. С одной стороны, восстанавливается древняя церковная традиция, чтобы читать Символ веры, а не петь, а с другой — хор, как бы представитель народа, углубляет это чтение гармоническим сопровождением. Он, как в древности народ, повторяет как бы про себя — ибо он только аккомпанирует — самые существенные слова Символа «верую» и «чаю», которыми выражается религиозное сознание христиан. Вместе с тем, синтезируя старое, Символ веры музыки г-на Гречанинова остался компози-

цией, привносящей и новый элемент, которого предшествующие музыкальные направления не имели.

Г-н Компанейский в своем музыкальном изложении Символа веры задается несколько иною целью. Слова Символа у него исполняет, вместо древнего чтеца, солист-тенор. Он поет речитативом, а за ним повторяет те же самые слова хор. Таким образом, то, что у г-на Гречанинова происходит одновременно, то у г-на Компанейского — одновременно, и в то время, как у г-на Гречанинова хор повторяет лишь общие формулы Символа, у г-на Компанейского он повторяет все слова Символа целиком. Таким образом, у г-на Компанейского правдивее сохранена историческая картинка, что канонарх читал Символ, а народ за ним повторял слово за словом, фразу за фразой. Вместе с тем, композиция г-на Компанейского есть музыкальное сочинение, так как автор не отказывается внести в свое произведение некоторую программу, которую мы и видим выполненною в тех же самых пунктах, что и у Чайковского. Оригинально излагается 9-й член. Тут уже, по реплике автора, «присутствующие вместе с певцами повторяют тихо “во едину святую” и т. д., подобно ответу “воистину воскресе” в праздник Пасхи»¹⁶.

Стремление композиторов нового направления к синтезу, искание новых форм и новых путей, новых звуковых красок в хоре, вся эта работа, связанная с основательным изучением прошлого в нашем пении, не только церковном, но и народно-бытовом, а также соединенная со знанием общей музыкальной литературы, сделало удивительное дело. Композиторы нового направления в русской церковной музыке достигли небывалой дотоле свободы как в стилизации, так даже и во внешних приемах изложения. Они стали сочинять свободно и вместе так синтетично, что трудно бывает отличить, где кончается заимствование из Обихода и где начинается собственное творчество. Характерным образчиком такой синтетичности может служить «Сам Един еси безсмертный» [из Панихиды] г-на Панченко. В начале этого песнопения даже можно усматривать сходство с подобным же произведением и на тот же сюжет у Львовского. Сходство, конечно, схематическое. Пьеса Львовского написана в подражание обиходным мотивам 6-го гласа киевского и 5-го гласа знаменного роспевов. Таким образом, начало пьесы г-на Панченко до цифры 2 имеет общее с церковным Обиходом. Конец первой и второй фразы сделан в духе народных песен. Так же национализированы ходы в отдельных гармонизирующих голосах, особенно у тенора. Со слов «якоже повелел еси» мелодия сопрано вполне сочинена, но слегка окрашена, как бы для связи с предыдущими фразами, народным оттенком. Гармония этого места полна таинственности, как полна таинственности смерть и непостижимо для нас это явление в своей сущности. Эта фраза составляет полный контраст с двумя предыдущими, где нарисовано звуками как бы беспечное человечество, хотя и сознающее неизбежность смерти, но все же идущее беспечно к могиле, проводя свою жизнь в суете и разгуле. Но вот на-

ступила эта смерть, и настроение самого беспечного человека меняется. Все цепенеет перед этой таинственной гостью и необходимой неизбежностью. Эта мысль прекрасно выражена музыкой г-на Панченко. С цифры 3, со слов «яко земля еси» начинается твердая фраза, отчасти напоминающая конструкцией церковный обиходный мотив. Это голос Господа, издающего непреложный закон о человеке: «в землю отыдеши». Дальше со слов «аможе вси» начинается полная мистицизма фраза, конструкцией напоминающая отчасти предыдущую «яко же повелел еси». Мистический характер этой фразы вполне соответствует представлению о неизвестности для нас потустороннего мира. Музыкальное выражение этой идеи усиливается глубокими ходами басов и неопределенностью контрапунктических звуковых сочетаний, то напоминающих о септаккорде без терции, то говорящих как будто о секундаккорде, разрешающемся на том же басы в секстаккорд, и т. д. Вместе с тем тут как бы слышны плач и сожаление уходящих из этого мира и полная их покорность воле Создавшего их. Эти последние идеи особенно впечатлелись в музыке на слове «пойдем». Дальше на словах «надгробное рыдание творяще песнь» изображается трагедия оставшихся в живых близких лиц. Но можно сказать больше, что здесь слышна трагедия всего человечества, стоящего бессильно перед фактом смерти и все-таки поющего «аллилуйя» — «хвалите Бога», ибо основания этой хвалы заложены в тайниках верующей, бессмертной души, несмотря на видимую аномалию смерти. Едва ли во всей вокальной литературе найдется по музыке, написанной на эту тему, более глубоко трагическое место, чем данное. По стилю это место вагнеровского духа, но как оно органически сплелось с предыдущим! Музыка слов «надгробное рыдание» представляет у сопрано секвенцию, мотивы которой отстоят один от другого на расстоянии секунды и хроматическими ходами спускаются вниз (третий на кварту, первый же и второй только на терцию, но зато он усиливается имитацией у баса). Первые два «аллилуйя» написаны в до диэз миноре, то есть на полтона ниже от господствующей в пьесе тоники *re*. Нельзя в этом противоречии тональностей не видеть опять-таки стремления автора выразить трагизм человечества перед смертью. Это место напоминает мне конец «Also sprach Zarathustra», сделанный Р. Штраусом, где каданс колеблется между двумя тональностями — *si* и *do*, то есть на расстоянии полтона. Этим Штраус хотел как бы выразить конечные колебания Заратустры между этим и потусторонним миром, в который он еще не ушел. Последнее «аллилуйя», искусно модулируя между прежним трагическим настроением и идеей надежды, успокоения, возвращает слушателя к главному строю и вместе к главной идее песнопения — покорности воле Создателя, назначившего людям такой удел.

Наш обзор литературы нового направления в церковной музыке, даже если бы мы взяли только самые замечательные и самые яркие образцы его,

не может быть полным. Новая литература так велика и обширна теперь, что ее уже нужно изучать. Мы обратили внимание только на те произведения нового направления, которые с той или другой стороны могут характеризовать его. Новое направление уже пережило первый острый период гонения на него, воздвигнутый частью прессы, Наблюдательным московским советом, иногда не ведавшим, что творит, некоторыми регентами и т. п. Это полемическое нервное настроение должно было отражаться и в творчестве композиторов, и оно, конечно, отразилось. Но теперь, можно надеяться, начнется эпоха свободной работы, и новое направление достигнет всех тех высоких художественных и культурных целей и задач, которые мы отметили выше. Теперь уже новому направлению нельзя заградить дороги. Оно идет широкою волной. Вместе с тем мы старались показать, что новое направление есть естественное достояние истории, плоть от плоти и кость от костей предшествующих направлений, что оно есть не упадок, не декаданс, а движение искусства вперед, что оно не революционное, а эволюционное явление. Оно может показаться и казаться революционным только для тех, кто не может понять чего-либо выходящего из рамок обыкновенного, ординарного; кто привык мыслить только в известной плоскости; кто не может поставить новое явление в историческую рамку и связать его с предыдущими эпохами. Для музыканта же, знающего историю нашего церковного пения и его постепенную эволюцию, новое направление будет так же естественно, как естественно появление на дереве нового побега, новой ветви. Каждое историческое явление нужно понять и осмыслить в связи со всей историей, и тогда оно не будет вызывать недоумения. Эту задачу мы и взяли на себя в настоящем реферате. Мы постарались показать, насколько было сил и умения, связь музыкальных эпох между собою, и в частности связь нового направления в церковной музыке со всеми предшествующими. Далее, мы озаботились иллюстрировать превосходство нового направления пред своими предшественниками и те плюсы, которые оно имеет в общем и специально музыкальном смысле. Если эта задача нам удалась, то мы будем уверены, что вы не станете думать о новом направлении в церковной музыке как направлении упадка и революции. Наоборот, мы надеемся, что на новое направление вы посмотрите глазами историка и скажете, что это есть путь вперед, что это еще один шаг к совершенству, стремиться к которому заповедано человеку Высшей Волей. Если нам удалось охарактеризовать новое направление в русской церковной музыке и нарисовать его пред вами именно таким, то мы будем считать себя удовлетворенными и думать, что цель настоящего реферата вполне достигнута.

Когда появилось в истории христианство, то, несмотря на общие точки соприкосновения и с ветхозаветной религией, и даже с учением лучших философов язычества, против него восстали и иудеи, и язычники. О христианстве спорили, называли его безумием, в нем видели революционные замаш-

ки, а иудеи считали его упадком по отношению к своей религии. Но прошло время, христианство сделало свой синтез и сказало миру новое слово. То, что почти два тысячелетия тому назад произошло в области общих идей и в широких и больших масштабах, то потом неоднократно повторялось и будет повторяться в подробностях самого христианства. Думается, что и история нашего церковного пения имеет также немало негативов, воспроизводящих эти исторические подробности.

Комментарии

Статья опубликована в журнале «Музыкальный труженик», 1909, № 7—12/13. В том же году вышла отдельной брошюрой.

Поскольку до сих пор не существует какой-либо биографии священника Михаила Александровича Лисицына, считаем необходимым дать здесь хотя бы основные ее вехи. М. А. Лисицын родился 13 декабря 1872 года, закончил Киевскую духовную академию в 1897, вскоре перебрался в Петербург, где сначала исполнял обязанности законоучителя в разных учебных заведениях, а с 1904 года являлся законоучителем и настоятелем храма при Пажеском корпусе. В период революции уехал в станицу Усть-Лабинскую Краснодарского края, где продолжал священническое служение. 3 июля 1918 года был зверски замучен красноармейцами. Похоронен в Краснодаре.

В задачу данной публикации не может входить подробная характеристика многогранной и плодотворной деятельности священника М. А. Лисицына в области духовной музыки; не представляется возможным и охарактеризовать сколько-нибудь полно литературный аспект этой деятельности. Можно констатировать только, что главное внимание Лисицына-писателя было всегда привлечено к проблематике нового творчества. Первые же его печатные выступления — на страницах «Русской музыкальной газеты» в 1895 и 1897 году были посвящены духовно-музыкальному наследию Г. Ф. Львовского и П. И. Чайковского; затем, в 1898—1899 годах, на страницах журнала «Народное образование» он опубликовал «Краткий обзор новейшей духовно-музыкальной литературы». Тогда же о. Лисицын стал постоянным сотрудником журнала «Музыка и пение» издателя П. К. Селиверстова, где наряду с историческими очерками опять-таки продолжал писать о современных авторах и рецензировать как текущие духовные концерты, так и вновь выходящую духовно-музыкальную литературу; в частности, с 1901 года в указанном журнале публиковался цикл статей «Современная и новейшая церковная музыка». В 1901 году отдельной книгой вышел его «Обзор духовно-музыкальной литературы», в котором было охвачено 110 авторов и более полутора тысяч произведений (2-е изд. — в 1902 году). В 1902 году появилась брошюра «Церковь и музыка» (2-е изд. — 1904), которая стала ближайшей предшественницей публикуемой ниже статьи; эта работа имеет примечательный подзаголовок, указывающий на эстетические приоритеты автора: «По поводу новых течений в музыкальном искусстве. Панченко, Кастальский и Гречанинов».

Очевидно, одновременно с литературно-критической началась и композиторская деятельность Лисицына, которая до сих пор не исследована. Судя по списку его на-

печатанных сочинений, опубликованному в прибавлении к «Церковным ведомостям» в 1914 году (№ 13), к этому времени его «опусник» насчитывал 49 номеров сочинений и переложений, в том числе циклы литургии, молебного пения, пения при архиерейском служении. Известно, что произведения Лисицына исполнялись лучшими петербургскими хорами, в том числе Митрополичьим хором под управлением И. Я. Тернова и любительским хором В. В. Певцовой; пел их, хотя и очень немного, также Синодальный хор (в концерте 11 апреля 1904 года под управлением В. С. Орлова прозвучали «Ангел вопияше» и «Покаяния отверзти ми двери» и, вероятно, те же сочинения в концерте 28 ноября того же года). Высокую оценку творчеству М. А. Лисицына неоднократно давал Н. И. Компанейский; в частности, в РМГ (1904, № 33/34) была опубликована его статья под названием «Выдающийся талант».

Отношения Лисицына с высоко ценимой им «московской школой», сначала складывавшиеся дружественно, были испорчены после публикации в журнале «Музыка и пение» (1905/06, № 11/12) блестящей статьи «Москва и Синодальный хор» (см. во втором томе серии), которая, однако, содержала довольно критичный отзыв о регентских способностях А. Д. Кастальского и о клиросном репертуаре хора (правда, Лисицын слушал его летом, проездом через Москву, и всего на двух службах). Вообще, после ряда конфликтов между москвичами и петербуржцами (в частности, после гораздо более резкой печатной полемики между о. В. М. Металловым и Н. И. Компанейским по вопросу о цензуре духовных произведений — см. в настоящем томе) Синодальный хор практически перестал петь «петербургскую троицу», то есть Компанейского, Лисицына и Панченко: в репертуаре сохранились как постоянная единица только знаменитые «Заповеди блаженства» из Литургии, ор. 18 Панченко. Лисицын, что называется, не остался в долгу и в 1909 году на страницах «Музыки и пения» (№ 12) выступил с уже весьма резкой критикой клиросного пения Синодального хора (по мнению автора, находившегося в тот период в состоянии «дезорганизации и упадка») и прямо уничтожительной критикой пения в Казанском соборе на Красной площади, где служил В. М. Металлов. Впрочем, это отнюдь не помешало Лисицыну в том же 1909 году дать пронизательные, яркие и восторженные характеристики композиторских достижений «московской школы» в лице Гречанинова, Кастальского и П. Г. Чеснокова (см. в публикуемой ниже статье), как не помешало и Компанейскому писать о тех же авторах в самых теплых тонах.

Идея *синтеза*, положенная в основу статьи о Новом направлении, вынашивалась Лисицыным издавна. Уже в 1902 году, в заключении брошюры «Церковь и музыка», говоря о национальных тенденциях в русской духовной музыке второй половины XIX столетия, Лисицын эскизно (и не совсем точно) намечает эту идею: «Теперь мы уже в достаточной степени владем знанием строя нашего Обихода, как и знанием других сторон народно-музыкального творчества. Но кроме того, за 200 лет нашего знакомства с культурой Запада, мы постигли и те пределы музыкального развития, до которых дошла музыка там. Теперь наступило время сделать синтез, влить свое родное содержание в виде церковно-обиходных и песенно-народных мотивов в западные музыкальные формы. Этот синтез важен и вообще для музыки и ее прогресса» (2-е изд, с. 67). Подобные мысли развиваются и в цикле статей «Современная и новейшая церковная музыка» в журнале «Музыка и пение». «Фактор Запада» являет-

ся одной из важных черт концепции Лисицына, отличающей его от других авторов; судя по текстам, вышедшим из-под его пера, он внимательно следил за новейшими музыкальными течениями и был убежденным поклонником Вагнера (в особенности его последней оперы «Парсифаль»); можно отметить и тот факт, что в течение некоторого времени он являлся участником петербургских Религиозно-философских собраний. Главной опорой для рассуждений Лисицына о синтезе неслучайно являются поиски его единомышленника и друга Семена Викторовича Панченко, который реально, и отнюдь не без успеха, пытался осуществить искомое «слияние».

Текст большой по объему статьи М. А. Лисицына «О новом направлении» явно предназначался широкому и не обязательно профессионально подготовленному кругу читателей. В связи с этим возникла необходимость некоторых сокращений в публикуемом тексте, прежде всего в историческом его разделе, где, с одной стороны, излагаются достаточно известные факты, а с другой, им дается иной раз причудливое толкование, комментирование которого не может входить в задачу настоящего издания. Тем не менее в публикации сохранены все основные положения своеобразной исторической концепции М. А. Лисицына, которая подводит к утверждению Нового направления как всеобъемлющего синтеза всех предшествующих течений в русском церковном пении. В аналитических разделах сделаны небольшие сокращения, касающиеся подробнейших разборов сочинений С. В. Панченко, поскольку этот любимый автором статьи и действительно оригинальный композитор явно превалирует над всеми остальными. Впрочем, акцент на «петербургской ветви», то есть на творчестве Панченко и Компанейского, вполне естествен для петербургского писателя, и в настоящей публикации он сохранен. Как уже говорилось, не менее проникновенно пишет автор и о близких ему по духу москвичих.

В статье упоминается ряд произведений Нового направления. Среди них хоры Кастальского и Гречанинова достаточно известны (сведения о них можно найти, например, в монографии С. Г. Зверевой «А. Д. Кастальский» и в написанной М. П. Рахмановой главе «А. Т. Гречанинов» в томе 10а новой «Истории русской музыки»). Гораздо менее известно (если не сказать — вообще забыто) творчество Н. И. Компанейского и С. В. Панченко, и потому в комментариях даются краткие сведения об упоминаемых произведениях этих авторов.

1. «Новое время», 1906, № 10974. В указанном номере «Нового времени» в заметке без подписи (рубрика «Театр и музыка») сообщалось, что глава Придворной певческой капеллы граф А. Д. Шереметев «избрал себе помощника в лице известного композитора Н. Ф. Соловьева». И далее: «Дела в Капелле предвидится много. Необходимо позаботиться, например, о централизации в ней духовно-музыкальной цензуры. (...) Нельзя, в самом деле, позволить, чтобы революционные мотивы проникали в богослужение».

2. Речь идет о возглавлявшейся С. В. Смоленским научной экспедиции Общества любителей древней письменности на Афон (с посещением Вены и Софии) летом 1906 года; в состав экспедиции входили также П. А. Лавров, А. Н. Николов и А. В. Преображенский. Экспедиция привезла более двух тысяч фотографических снимков певческих рукописей из афонских монастырей и европейских библиотек.

Поездка была описана Смоленским в статье «Из дорожных впечатлений» (РМГ, 1906, № 42—46). Она дала новый толчок к изучению вопроса о древних нотациях и византийском влиянии на русское пение.

3. В издании Селиверстова вышло несколько разных литургических циклов Панченко, в том числе Литургия, ор. 20 из серии «Годичный народный Обиход» (включает в себя также Всенощное бдение) и Литургия, ор. 21 — «Литургия св. Иоанна Златоуста характера народного»; обе — 1902. Возможно, Лисицын имеет в виду антифоны из Литургии, ор. 21, но не исключено также, что имеются в виду антифоны греческого роспева «От юности моя» из «Пения на всенощной», ор. 45 Панченко.

4. Неоднократно упоминаемое в статье сочинение Панченко — Литургия св. Иоанна Златоуста, ор. 18 была издана Юргенсоном в 1902 году; начиная с 1903 года отдельные ее части с успехом исполнялись Синодальным хором (особенно одна — «Во Царствии Твоем», входившая в постоянный репертуар). Что касается изложения в этом цикле Символа веры, то оно построено по модели аналогичной части Литургии, соч. 41 Чайковского, но с указанных Лисицыным слов, действительно, происходит некоторая смена гармонического стиля, и следующие далее весьма смелые — по крайней мере, для духовной музыки — беспрестанно модулирующие построения вполне могут быть охарактеризованы как «вагнерианские».

Херувимская песнь, ор. 24 Панченко (Юргенсон, 1904) представляет собой яркую и необычную композицию: после «вагнерианской» первой части в «Яко да царя» появляется остинатная попевка в народном духе, на которой строится звуковая картина «вселенского колокольного звона».

5. Имеется в виду сочинение Компанейского «Българско Църковно Пение Златоуста Литургия по сборника на Ан. Николова съставил в хорава разработка Н. Компанейски» (Юргенсон, 1906). В «Тебе поем» налицо типичный случай исона — квинтового и октавного, исполняемого басами *divisi*.

6. Имеется в виду издание «Труды Первого Всероссийского Съезда регентов церковных хоров и деятелей по церковному пению» (М., 1908). Доклад А. В. Никольского напечатан также в журнале «Музыка и жизнь» (1908, № 7, с. 8—9).

7. Вероятно, имеются в виду предначинательный псалом и Великое славословие из «Пения на всенощной» Панченко, ор. 45 (Юргенсон, после 1905). Первый, имеющий авторское надписание «Свободно. По греческому роспеву», отличается особым размахом фактуры и «оркестральностью» письма; Великое славословие, надписанное «Свободно. Знаменного роспева», выдержано в чистой диатонике, но тоже с широким разворотом хорового звучания. Не менее смело сочинено Великое славословие из ор. 25 «Песнопения к чину выноса Креста» (Юргенсон, 1903). Под «заключительным Трисвятым», возможно, имеется в виду номер из Панихиды, ор. 47 (Юргенсон, после 1905).

8. Программу концертного выступления Синодального хора в Вене в 1899 году и отклики на это выступление в австрийской и русской прессе см. во втором томе данной серии. Из авторов Нового направления в программе были представлены Кастальский и Гречанинов, фигурировали в ней также Глинка и Чайковский.

9. Скорее всего, имеется в виду № 4 из ор. 25 Панченко, написанный в народно-подголосочном стиле.

10. Имеется в виду Софрониевская Херувимская из первой серии «Русских церковных роспевов в многоголосной обработке» Компанейского (Юргенсон, 1901).

11. Имеется в виду Панихида Панченко, существующая в двух вариантах — для большого и обычного хоров, ор. 47 и ор. 48 (Юргенсон) и представляющая собой сочетание гармонизаций обычных роспевов (преимущественно придворного и киевского) и свободного сочинения. Упомянутые Лисицыным тропари изложены здесь в «народном стиле» в двух вариантах (№ 3 и 3а) — «Малое пение по придворным напевам» и «Большое пение киевским роспевом»; кондак «Со святыми упокой» и икос «Надгробное рыдание» изложены тоже в двух вариантах — «по придворному напеву» и свободного сочинения. Лисицын пишет о вступлении басов в № 13а (свободное сочинение).

12. «Се Жених» киевского роспева в переложении Римского-Корсакова входит во второй сборник его духовных композиций (переложений), изданный в 1886 году. Одна из самых удачных работ композитора в этом жанре, песнопение «Се Жених» находилось в постоянном репертуаре как Придворной капеллы, так и Синодального хора.

Песнопение П. Г. Чеснокова «Се Жених» входит в цикл «Четыре песнопения для смешанного хора», ор. 6, № 1 (Юргенсон, 1904).

13. Речь идет о песнопении из ор. 24 Гречанинова (1900) — весьма свободной вариации на греческий роспев.

14. Имеется в виду предначинательный псалом из «Пения на всенощной», ор. 45 Панченко — свободное переложение греческого роспева в «многослойной» фактуре широкого диапазона с многочисленными *divisi*.

15. Догматики богородичны знаменного роспева Компанейского изданы Юргенсоном в 1906 и снабжены развернутым авторским предисловием, где объяснены принципы гармонизации; в нотном тексте выделены и названы все знаменные попевки, появляющиеся в разных голосах.

16. Символ веры из Второй литургии Гречанинова (1902) сразу после первого исполнения (2 марта 1903 в Москве хором Л. С. Васильева) стал — и остается до сих пор — одним из самых любимых русских духовных песнопений. Автор описывал позже свой замысел следующим образом: «Я долго думал, и вдруг мне пришла оригинальная и вместе с тем очень простая мысль: поручить весь текст Символа веры альтисту, который не поет, а читает текст, вроде как монастырские канонархи, а хор благоговейным шепотом оттеняет в простых красках гармонии содержание данного места, все время с одним словом “верую”, а в конце “исповедую” и “чаю”» (*Гречанинов А. Т. Моя жизнь*. Нью-Йорк, 1951, с. 84).

Символ веры в изложении Компанейского входит во вторую серию «Русских церковных роспевов в многоголосной обработке Н. Компанейского», изданную Юргенсоном в 1903 году; по авторской датировке сочинение относится к 1894 году и снабжено подзаголовком «Демественное», который в данном случае надо понимать не в смысле принадлежности к роспеву, а в смысле свободного истолкования канонического текста (таким образом, Компанейский на два с лишним десятилетия опередил Гречанинова, давшего подзаголовок «Демественная» своей Литургии № 3). В упоминаемом Лисицыным 9-м члене Символа веры вводится ненотированный речитатив «присутствующих», повторяющих шепотом слова Символа вслед за хором, — прием безусловно оригинальный.

О ЦЕРКОВНОСТИ ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ

Полемика в журнале «Хоровое и регентское дело»
(1909—1910)

А. В. Никольский

О «церковности» духовно-музыкальных сочинений

Заметка

Требование, чтобы пьесы, исполняемые в храмах при богослужении, отличались духом «церковности», — давно стало общепризнанным. Но самое понятие «церковного духа» не имеет еще полной ясности, признаки его слабо установлены, а грань между ним и «не-церковным» — не вылилась еще в формы, для всех и каждого очевидные и понятные. Термин «церковный дух в композиции» еще не свободен от примеси субъективного уразумения как *границ* его, так даже и самой *природы* его признаков. Для одних «церковность» почти то же, что и «умилительность» напева; для других — она состоит в наличности древних мелодий, взятых как канва для многоголосной обработки; третьи склонны искать ее в характере самой гармонии, свободной от пряных сочетаний и отличающейся суровостью стиля; четвертые готовы признать церковным все, что успело утвердиться на нашем клиросе благодаря давности и традиции, нисколько не смущаясь близостью этой музыки к «дегтяревщине» и «веделевщине»; пятые желали бы видеть в церковном пении соединение всех указанных черт и т. п.¹

Ограничиваясь рамками «заметки», я хотел бы в ней лишь поставить самый вопрос и вызвать русское регентство на обсуждение его в печати. Несомненно, это — коренной вопрос для регентской среды, и потому он заслуживает к себе самого серьезного внимания, а голос господ регентов в установлении твердого и определенного понимания «церковности в музыке» должен считаться достаточно авторитетным, так как вопрос этот столько же музыкальный, сколько и канонический.

Путь к решению его между прочим может заключаться в следующем. Во-первых, в чем следует полагать исходный пункт для выяснения самого термина «церковный»? Не следует ли начать с признания «церковным» только того, что тесно связано с далеким прошлым нашего искусства, каким его

знала и принимала древняя церковь? И наоборот, не надлежит ли из понятия о церковности исключить все то, что не отмечено органической связью с этим вековым наследством?

Если «да», то «церковны» в области пения только дошедшие до нашего времени древние напевы — знаменные и греко-славянские, а из русских — лишь те, для определения первоисточника которых имеются и могут быть подысканы научно-исторические основания. А тогда — как смотреть на опыты их переложения и обработок? Если присутствия подлинной и неизменной мелодии достаточно для того, чтобы песнопение отнести к разряду «церковных», то каким образом можно примириться с музыкальными недочетами этих обработок и на основании каких принципов разбирать, принимать или отвергать эти обработки? *Где кончается право традиции и предания и начинается царство музыки в собственном смысле?* Далее. Если признак подлинности в мелодиях недостаточен, то откуда черпать новые? Какие для этого существуют указания в истории церковного пения, а также в теории музыки? Это первый цикл вопросов — не полный, конечно, но едва ли не достаточный для постановки вопроса в его целом. Затем интересно решить: так называемые «свободные» композиции, вполне оригинальные по своему строению — не подлежат ли они расценке прежде всего и более всего с точки зрения музыкальных требований, без отношения к тому, и имеется или нет в них связь с духом древнего пения? А если это допустимо, то не достаточно ли для целей церкви одной талантливости, с какой они написаны и тех общехудожественных достоинств, которые им присущи? *Снова: где предел правам устарелого канона и в чем право музыканта на свободу творчества для клироса?*

И насколько правильна мысль считать *уместным в храме не только одно согласное с требованиями церковной традиции, но и все отмеченное печатью таланта и искренности — как свободный дар человека, приносящего на алтарь Божий самое ценное для него — свой порыв к Богу, выраженный так, как только сумел и захотел этот талантливый человек — художник?*

Было бы очень желательно получить на эти вопросы ответы от строгих и знающих свой предмет богословов-канонистов, от историков культуры и искусств вообще и знатоков истории и археологии церковных, от теоретиков музыки, от композиторов и вообще тех музыкантов, кому эти вопросы близко знакомы и для кого они перестали быть закрытыми и неясными.

Мы живем в пору истинного «возрождения» русской церковной музыки. Новые люди успели уже сказать много новых слов. Старые кумиры пали в сознании многих, если не всех. А все-таки вопрос о «церковности» стиля по-прежнему — вопрос открытый и спорный, разрешаемый чуть ли не каждым по-своему и настоятельно требующий ответа.

А. В. Никольский

О «церковности» духовной музыки

На страницах «Хорового и регентского дела» пишущий эти строки призывал уже однажды товарищей по профессии и перу высказаться по вопросу о том, в чем следует полагать «церковность» духовной музыки и где искать границ между этой последней и светской музыкой? Призыв остался пока без ответа. Причиной тому едва ли мнение, что предложенная тема мало интересна или отвлеченна, не жизненна. Скорее всего молчание объясняется как раз обратными соображениями, а именно, что эта тема устрашает особливymi трудностями для разрешения заключенного в ней вопроса, и потому охотников писать на нее не находится. Если последнее предположение и правильно, тем не менее уклоняться от вопроса о церковности и границах духовной музыки никак нельзя, хотя бы по одному тому, что этот вопрос обладает всей жгучестью современного животрепещущего и назревшего вопроса. Нисколько не претендуя на то, чтобы дать вполне удовлетворительное, а тем более исчерпывающее разрешение, попытаемся завести о нем речь еще раз и высказать свое посильное разумение его...

Термины «церковный» или «нецерковный» (дух, стиль, характер музыки) — в большом ходу в последнее время. Эти два слова всегда на устах ценителей духовного пения, без различия степени их действительного понимания дела. Естественно спросить: что, собственно, понимают люди, когда говорят: «это церковно, а это не церковно»? Потребность установить вполне точный смысл этих слов тем более сильна, что оба они весьма часто прилагаются к случаям, один другого исключаящим, так что становишься прямо в тупик, не будучи в силах разобраться в столь противоречивых отзывах.

При установлении смысла термина «церковный», кажется, возможно, и даже следует, идти таким путем: а) пересмотреть и взвесить те явления, относительно «церковности» которых нет двух мнений; б) вывести отсюда те признаки, которые присущи этим бесспорно «церковным» вещам и явлениям, и 3) наконец, данные, взятые из такой аналогии, приложить к пению духовному, то есть к тем его чертам и свойствам, «церковность» которых нуждается в обосновании себя.

У нас имеется совершенно обособленный и установившийся круг предметов и так называемых «принадлежностей» церковных. Главная и самая существенная их особенность заключается в том, что ни один из этих пред-

метов мы не встречаем в нашем обычно-жизненном быту. Так, например, для освещения комнат мы не употребляем ни паникадил, ни подсвечников, ни лампад, имея взамен их вещи, совершенно иные по форме и виду. А что похожее мы найдем между нашей одеждой и покроем священных облачений? Или: между нашими столами, попитурами и проч., с одной стороны, и церковными аналоями, с другой? Бесспорно, все перечисленное настолько своеобразно и настолько пришло к церкви и сжилось именно с нею (в нашем представлении), что ни подражания, ни смешения, ни замены — ничего подобного не может произойти между церковью и обычной обстановкой жизни людей. Указанные предметы «церковны» в полном смысле, ибо их место — только в церкви и нигде более. Следовательно, *первый признак «церковности» состоит в том, что данный предмет имеет и приложение свое только в церкви, и форму, нигде кроме церкви не употребляемую.*

Перенос означенное истолкование слова «церковный» на музыку, мы, по-видимому, должны и от этой последней требовать прежде всего таких форм, которые *не имели бы сходства* с музыкой, предназначенной для иных, то есть не для богослужбных, целей. А если так, то «церковна» лишь та музыка, которая ни одной чертой *своего внутреннего духа* не напоминает музыки светской. Церковная музыка должна быть такой, чтобы употребление ее *вне* церкви было столь же дико и неестественно, как, например, ношение парчового стихаря вместо платья принятых у нас фасонов и т. д. Поэтому и «нецерковной» надо, кажется, считать ту музыку, где ухо подмечает явные черты сходства между звуками, слышанными «в миру», и теми, которыми оглашаются своды храмов. Одним словом, миру — мирское, Богу — Божеское. Столь резкое размежевание музыки светской и церковной гарантировало бы нашему духовному пению ту цельность и выдержанность форм и стиля, какие давно получили другие два искусства — архитектура и иконопись, а также и вся церковно-богослужбная обстановка и утварь. Отрешенность духовной музыки в ее формах от форм светской сообщала бы первой ту своеобразность, ту характерность и колоритность, которые столь могущественно и так определенно влияют на нашу душу через «церковные» стены, одежды, кресты, аналои и проч.

Но если и правда, что такое размежевание не только желательно, но даже и обязательно (по прямому смыслу разбираемого слова), то возникает вопрос: где и как найти тот критерий, который помог бы произвести это размежевание? При этом необходимо иметь в виду желательность критерия, вполне свободного от примеси субъективизма, чувств, воззрений и проч.

В поисках такого критерия попробуем кратко проследить, каким образом и когда создавался тип церковной обстановки, одежд и т. д.

История говорит нам, что этот тип образовался путем строжайшей преемственности форм, начиная от времен древнейших до наших дней. Преемственность эта сказалась не столько в деталях формы, сколько в самом прин-

ципе ее, то есть в стремлении сохранить самое отличие ее от форм общежитских. Так, архитектура храмов всегда и всюду отличалась от архитектуры обычных жилищ; покроем священных облачений никогда не был сходен с покроем мирских одежд и т. д. Всегда сохраняя свое отличие и несходство с предметами обиходными, все церковные формы как таковые были очень устойчивы, не часто и не резко меняясь под давлением духа времени, и благодаря тому они сохранили в себе доселе некую архаичность своих черт, сообщающих им обаяние древности и святость традиции. Эта близость к формам древнейших времен является вторым существенным признаком «церковности» архитектуры наших храмов, священных облачений и прочих принадлежностей богослужения.

Воспользуемся и этим выводом, приложив его, как и выше, к пению. Отличию искусства церковного от светского весьма сильно способствует большая или меньшая сохранность традиционных форм, освященных временем. Отсюда и музыка — «церковна», если в ней выдержаны черты издавна употребляемых при богослужении напевов. Если же музыка порывает всякую связь с древним пением, то она тем самым лишается одного из важнейших признаков «церковности» и становится уже нецерковной.

Но спрашивается: чем и как измерить близость существующего в настоящее время духовного пения к древнему? Предположим, например, что духовная пьеса представляет собой гармонизацию подлинной мелодии какого-либо из древних роспевов; при всяком ли качестве этой гармонизации пьеса может быть аттестована «церковной»? Или: в основу пьесы взята также подлинная мелодия, но, разработанная мастерской рукой, эта мелодия представлена в совершенно новом, неслыханном виде, блестящем всеми красками музыкального искусства: «церковна» ли эта вещь? Еще пример: в данной композиции — ни единой подлинной черты из древних роспевов; она — вполне свободное создание, но для чуткого слуха она проникнута духом старины, не осязаемой, не поддающейся учету. Церковна ли она?

Очевидно, одной наличности древних форм пения совершенно недостаточно для того, чтобы пьеса могла быть признана церковной. Кроме внешней близости к древнему пению необходимо нечто внутреннее, то есть тот «дух» церковности, который один только и дает пьесе право быть принятой или отвергнутой. Этот-то «дух древнего пения» и надо считать абсолютно важным признаком истинной «церковности» для духовной музыки. Есть он в данной композиции — она церковна; нет его — она нецерковна. Но какие же можно указать объективные средства отличить этот дух в музыкальной композиции? Ответом на это могут служить, думается нам, следующие соображения.

1) Когда идет речь о свойствах гармонизации, неизбежно обратить внимание на то, какие приемы использованы в данном случае. Ведь то, что называется наукой гармонии, берет свои начала и все приемы из того искусства, которое представляется всей суммой существующей музыкальной литературы

ры. Если при гармонизации данной церковной мелодии взят обычный гармонический склад, то, очевидно, тем самым данной пьесе будет придан и столь же обычный характер самого музыкального содержания: гармония *общего вида* положит свой отпечаток на музыку целого и неизбежно *сгладит* все отличительные особенности взятого *cantus firmus*'а. Утратятся таким образом и *элемент отличия*, и *характерность* музыки, взамен которых получат преобладание черты, свойственные музыке *вообще*. Совсем другое дело, если гармонизация *приноровлена к особенностям* данной мелодии. Это *приноровление* должно сказаться: а) в отсутствии ясно выраженного мажорно-минорного наклона, ибо церковные мелодии имеют своей основой не гаммы, а особые звукоряды, которые не «мажорны» и не «минорны»; 2) в подборе такого течения аккордовых сочетаний, которое управляется не школьно-теоретическими требованиями гармонии, а своеобразными оборотами самой мелодии, создающими обязательность так называемого «ладового» склада этой гармонии.

Говоря иначе, пользование гармонией, хотя бы и чистого, то есть «строного», стиля придает пьесе характер протестантского хора, и следовательно, сообщает духовно-музыкальному сочинению хотя и церковный, но уже инославный колорит, чуждый духу нашего православия. Впрочем, и «лады», понятые в духе начал, процветавших в эпоху западноевропейского контрапункта, — так же непригодны для данного случая и по тем же основаниям. Остается пожелать появления и закрепления — в области гармонизации наших древних роспевов, ради придания им характера «русской церковности» — совершенно особых приемов. Эту оригинальность приемов, раз только она исполнена умело и со вкусом, надо всячески приветствовать как стремление выразить русскую природу главных мелодий и как признак самого верного пути к уяснению их духа.

Доселе эти особые приемы указаны были только отрицательным путем, то есть в виде оговорки — чего *не должно быть* в гармонизациях мелодий, — и сказано, что в них не должно быть ни гармонии обычного типа, общей всей музыке, с ясно выраженным мажорным или минорным наклонами тональности, ни ладов, какими выработал их Запад. Выяснить вопрос о *положительных признаках* правильной гармонизации, то есть такой, которая согласовалась бы с духом самих напевов, — гораздо труднее. Эта трудность объясняется тем, что настоящее время есть время «исканий» и «попыток», не успевших еще отлиться в форму «школы», выработавшей ясно и определенно свои приемы. Поэтому остается пока ограничиться — как критерием, о котором поставлен вопрос, — именно только теми отрицательными признаками, что указаны выше. Их достоинство — в способности ясно разграничивать *должное от неуместного*, — а это, надо сознаться, уже немало. Во всяком случае, здесь есть уже указание на устои того принципа, который может сильно помочь распутать вопрос и отчасти предрешать его.

2) В вопросе о степени церковности таких композиций, где налицо все средства современного музыкального искусства, которые приложены к заимствованной из древних напевов теме, — руководством могут служить следующего рода соображения.

Сочинения указанного вида принято называть не гармонизациями в узком смысле, а обработками в свободной форме. Эта свобода видна в них и по отношению к взятой мелодии, которая не остается всегда в одном и том же голосе, а переходит постоянно из одного в другой, то в больших, то в малых отрывках, — и по отношению к тональности, которая не стеснена рамками данного строя, а непринужденно модулирует в другие строи, — и, наконец, по отношению к масштабу общих технических средств, представленных не узко и ограниченно, а, напротив, вольно и широко.

Такие обработки часто бывают поистине роскошны и пышны. Вот эта-то роскошь и пышность их звучания и наводят мысль на вопрос: уместно ли в церкви такое «торжество» музыки? допустимо ли столь царственное ее проявление там, где более приличествует скромность вообще и сокрушенность духа? Обнажая скрытую в этих вопросах мысль, видим, что речь идет о «правах звука». Поборники «строгой церковности» хотят большей сдержанности в применении средств искусства и протестуют против его свободы. Но для музыканта-композитора наши древние роспевы не мыслятся всегда и неизменно скромными по силе выражения. Они порою находят в этих роспевах настолько широкий и могучий художественный замысел, который способен развернуться самым роскошным каскадом тонов. Эта-то скрытая мощь звуков и дает повод к той свободе обработки, которая и выражается в пользовании *всеми средствами* музыкальной техники и искусства. А раз это так, эти напевы сами по себе, стало быть, не исключают возможности и права представить их в блестящем виде. Другое дело, если этот вид перешел границы того *стиля*, который содержит в себе основная тема, заслонил ее, заставив потонуть в море звуков ее типичные черты. В последнем случае «церковность», конечно, утрачена, так как ее существенного признака не стало, он подавлен другими чертами. Такая обработка грешит именно тем, что она не стильна, что в ней гораздо больше звуков «мира», чем отголосков древней песни церковной. Но если в свободной обработке данной темы эта последняя проведена ярко и заметно и общий характер музыкальной композиции окрашен в ее же цвет, — то видеть черты «нецерковные» в самой роскоши употребленных средств нет оснований. Пьеса несомненно церковна.

3) Эти соображения целиком пригодны и по отношению к третьему роду духовно-музыкальных сочинений, который упомянут был выше.

На самом деле. Если в сочинении нет подлинных черт древних напевов, а слышится лишь одно веяние их «духа», то что можно возразить против их «церковности»? Не то ли, что канвой для них не служит древняя мелодия? Выставлять это требование — не значит ли быть своего рода

«старообрядцем» и поклонником «буквы»? За их «церковность» говорит их внутренняя «стильность», согласие их духа с характером старины церковной. А в этом — все.

Но спросит читатель: где же те *объективные признаки* критерия, которые автор обещал указать?

В ответ на это автор должен сказать следующее. По его мнению, когда говорят: «я чувствую, что эта пьеса не церковна», и в то же время не могут указать мотивов для таких «чувств», — такие судьи не объективны. Наоборот, раз в основу суждений о стиле положен (как это и сделано автором настоящей статьи) известный принцип, а именно — что та музыка церковна, которая опирается на *формы* и *дух* древнерусских напевов, — то требование «объективности» критерия соблюдено. Автором предлагается определенная мерка для руководства в суждениях о церковности. Эта мерка указывается в древних роспевах. В ней отмечаются две стороны — *форма* и *дух*. Правда, что *характеристика* этих *формы* и *духа* может быть субъективна, но в указании мерки имеется уже элемент объективности.

Статья закончена. Автор не хочет скрывать от себя возможности появления самой яркой критики высказанных в ней взглядов. Он думает, что такая критика будет, и заранее ее приветствует. Статья имеет своей задачей *поставить* вопрос, а решение его, в ней указанное, отнюдь не претендует на безошибочность и правоту. Скорее наоборот. Но чем ни жесточе будут нападки на нее, тем будет лучше и больше пользы для дела.

Автор ждет оппонентов...

Хоровое и регентское дело, 1909, № 11, с. 263—269

Е. М. Витошинский

О церковности духовно-музыкальных сочинений

В № 3 журнала за 1909 год А. Никольский задает вопрос, «насколько правильна мысль считать уместным в храме не только одно согласное с требованиями церковной традиции, но и все отмеченное печатью таланта и искренности, как свободный дар человека, приносящего на алтарь Божий самое ценное для него — свой порыв к Богу».

Ставя такой вопрос, г-н Никольский желает получить на него ответ «от строгих и знающих свой предмет богословов, канонистов, от историков культуры и искусств вообще, знатоков истории и археологии церкви, от теоретиков музыки, от композиторов и вообще музыкантов». Словом, ответ должен получиться всесторонний, исчерпывающий предмет до основания. Возможен ли такой ответ на поставленный вопрос?

Я думаю, что ответ возможен, но только не в такой постановке, какую сообщил ему г-н Никольский. За разрешением этого вопроса нужно обращаться не к ученым богословам, не к канонистам и историкам церкви, а исключительно к *самой истории*. Ответ истории будет ясным, убедительным и беспристрастным, ответы ученых всех оттенков и специальностей будут односторонними и пристрастными.

Ученые богословы на этот вопрос не дадут единогласного ответа. Их ответ может быть и утвердительным, и отрицательным.

Такая двойственность ответа будет зависеть от того, каких вообще взглядов на церковную обрядность держится данное лицо. Если спрошенный богослов будет держаться глубоко прогрессивных взглядов на церковную обрядность и на церковное пение в частности, он ответит утвердительно на вопрос г-на Никольского. Такой же глубоко прогрессивный ответ на обрядовые вопросы христианской религии дает и первоисточник этой религии — Евангелие. По Евангелию Богу нужно кланяться в духе и истине, а где дух и истина, там самая широкая свобода в проявлении форм богочитания и внешней обрядности. Но исторические условия жизни народов не допускают такой широкой свободы форм внешней обрядности. В истории религиозная жизнь всех народов в своих внешних проявлениях находится под сильным влиянием *традиции, предания*. В нынешней обстановке храма, в

порядке богослужения народные массы мирятся только с тем, к чему привыкли их предки и с чем освоились они сами. Всякое новшество в этой области встречается массой с большим недоверием и большой неохотой. На этой особенности народной психологии рождается особое направление в жизни каждой религиозной общины — *консерватизм*, сохранение старых, привычных форм церковной обрядности. Эта привязанность к старым формам богопочитания у некоторых народов переходит в трогательную любовь к *седой старине*, любовь, имеющую в своей основе много ценных качеств, любовь, согретую глубокой поэзией. Русский народ в массе, мне думается, принадлежит к числу наций, *почти боготворящих седую старину церковного обряда*, и потому трудно ожидать, чтобы в его религиозной истории наступил такой момент, когда бы он круто повернул с того исторического пути уважения к древним формам церковного обряда, по которому шла вся его предыдущая история религиозного развития.

Таким образом, вопросу г-на Никольского надо дать несколько иную постановку в той его части, в которой он хочет слышать ответ ученых богословов.

По-моему вопрос нужно поставить так: есть ли между наличными учеными богословами группа прогрессистов, которая на вопрос о возможности широкой и свободной постановки церковного пения ответила бы утвердительно. Боюсь быть пристрастным судьей в этом деле, но полагаю, что между современными русскими учеными богословами не только нет такой прогрессивной группы, но даже нет отдельных единиц. Если я ошибаюсь, то пусть те ученые богословы, которые относят себя к этой группе, назовут свои имена в печати.

Напротив, группа охранителей церковного предания, группа консервативная, как между учеными богословами, так и между представителями церковной иерархии на высших и низших ее ступенях, чрезвычайно сильна и многочисленна, и она, конечно, отрицательно ответит на вопрос г-на Никольского.

Такого же ответа можно ожидать и от ученых канонистов, хотя попутно нужно заметить, что вопрос о характере и направлении церковного пения едва ли может быть причислен к вопросам *канонического* характера. Слишком он тонок и неуловим для того, чтобы его можно было решать юридическими нормами.

Историки культуры и теоретики музыки дадут более точные ответы на вопрос г-на Никольского. Они назовут нам эпохи, с которых церковная музыка как Востока, так и Запада резко начинает свою новую эру. Они определенно укажут нам те стадии развития, которые пережила до сих пор церковная музыка и характеризуют как внешние технические, так и внутренние художественные особенности каждой стадии.

Но я уверен, что все эти ответы не удовлетворят г-на Никольского, потому что они будут значительно мелочнее и ниже тех рамок, в которые он

поставил свой вопрос. В постановке г-на Никольского вопрос сводится к тому, переживет ли Русская церковь реформацию, и притом реформацию в *бурной* форме ее проявления, или она будет мирно и спокойно идти по тому пути религиозного развития и уважения к традициям седой старины в области богослужебного обряда, которым она шла с момента принятия христианства. Конечно, трудно быть пророком, но по моему мнению есть очень много данных за то, что такой бурной реформации в Русской церкви не будет. Реформация в церкви возможна только в том случае, если в ней как в среде духовенства, так и в среде мирян кипят религиозные страсти, рождаются и возникают непримиримые споры из-за различных вопросов. Ни религиозные споры, ни религиозные страсти никогда не закипали в прошлой Русской церкви в такой сильной степени, чтобы распад церкви бы неизбежен. Правда, Русская церковь при патриархе Никоне как бы раскололась, но этот раскол не был расколом во имя прогресса, во имя шествования вперед, напротив, он был распадом во имя реакции, расколом во имя возвращения назад.

В наше время Русская церковь и в иерархии, и в мирянах находится в каком-то полудремотном состоянии, и нет, по-видимому, оснований ожидать, что она вдруг закипит религиозным воодушевлением, возбудит непримиримые споры, проявит религиозную *страстность* в той степени ее напряжения, которая может вызвать реформацию. А раз этого не будет, то трудно ожидать и коренного переворота в направлении церковной музыки тем путем, на который надеется г-н Никольский, то есть силами ученых богословов, канонистов, ученых теоретиков, церковных археологов. Вся эта братия — люди очень почтенные, но для *омоложения* церковного пения, для создания новых путей в искусстве, для вознесения церковного пения на высоту «свободного дара Богу» — они совершенно не подходят и, да поверит мне г-н Никольский, вовсе не для того они и приходят в мир.

Все крупные перевороты в области искусств всегда совершались не богословами и археологами, а теми *гениями*, которые на это, и только на это, родились в мир.

Для того чтобы стало возможным в области русского церковного пения то, чего желает г-н Никольский, необходимо появление двух гениев: духовного композитора, который властно повернул бы всю духовную музыку и направил бы свое дарование на разрыв с традицией прошлого, — и церковного реформатора, который мощною рукою стряхнул бы ту вековую пыль, которая покрыла нашу церковную обрядность. Оба эти гении сказали бы своим современникам: «до меня вы пели так, а отныне будете петь иначе, как я вам укажу»; религиозный реформатор сказал бы: «до меня вы считались с мелочной обрядностью, пустяком дорожили больше, чем самой истинной, а отныне вы должны быть свободны и велики духом: не мелочь, не пустяк должны привлекать ваше внимание и сковывать могучие порывы ваше-

го духа, вы должны отбросить в богослужении все исторически условное и вознестись на такую высоту, где царствует дух во всем величии всех своих проявлений».

Без появления этих двух гениев реформа церковного пения в направлении совершенной свободы от церковной традиции невозможна. Прежде чем говорить о возможности такого пения, необходимо его создать. Легко ли это? Мы знаем, что такая работа под силу только тем гениям, которые рождаются веками.

Несомненно, и значительное количество талантов-новаторов подготовит путь к этому перевороту. Это мы видим в современной нам действительности. Новая школа в церковной музыке уже многих примирила с такими сторонами хоровой техники и самого колорита церковной музыки, которые по сравнению с техникой прежних школ должны считаться *настоящим переворотом*. И потому-то исторический процесс обновления, или, вернее, перерождения церковного пения совершится так же, как совершается в истории отживание одной формы жизни и замена ее другою.

Новые авторы-таланты будут создавать новое направление. Это направление будет все больше и больше подрывать почву под старым. Явится гений, которому будет суждено завершить эту работу и создать новую эру истории.

Такая же роль обновителя должна выпасть и на долю религиозного реформатора. И здесь работа обновления разделится между талантами-подготовителями и гением-завершителем. Правда, нужно признаться, что реформа церковного богослужения и вымирание церковной традиции будут идти гораздо медленнее, чем процесс создания новых музыкальных произведений. В творчестве дух человека свободен и подчинен только силе вдохновения, в религиозной жизни преобладают запросы духа коллективного, который в своих проявлениях значительно медленнее, массивнее и неповоротливее, чем дух отдельного человека. Но так как ни одна форма жизни не стоит на месте, а движется вперед по пути развития, то, несомненно, будут прогрессировать как церковная музыка, так и формы богослужения.

Итак, на вопрос г-на Никольского можно дать такой ответ: христианская церковь допускает в богослужении и церковном пении самую широкую свободу вдохновения — как «дар бесценный, дар нужный Богу»², но застывшая в своих формах традиция сильно препятствует этому проявлению свободы творчества. Если в будущем явится много вдохновенных певцов, то они значительно ослабят силу традиции в пользу свободы творчества; если в церковной жизни возьмут перевес прогрессивные начала, то поставленный г-ном Никольским вопрос решится в положительном смысле; если же восторжествуют начала реакционные, то его решение придется отложить на неопределенное время.

А. К[уде]яф

О старом и новом направлениях

Редакция дает место статье г-на К-яфа в предположении, что содержание ее вызовет отповедь со стороны лиц, вполне сознательно и с не меньшей основательностью отдающих предпочтение так называемому новому направлению. Рассеять смутные понятия об исключительности того или иного направления, равно как об отношении одного к другому, необходимо.

Приблизительно лет 15 тому назад в России народилось «новое» направление в церковной музыке, резко порвавшее со всем «добрым старым» мате-риалом, которым питалась Церковь Российская более ста лет.

Люди, не удовлетворившие свой вкус, свое чувство религиозное, даже чувство национальное тем, что имели, начали искать новые пути. Нашлось несколько фанатиков (в хорошем смысле), несколько человек, горячо преданных делу, искренно полюбивших его, искренно считавших необходимым и единственно верным, энергично пропагандировавших, наконец, талантливых — и таким образом возникло *новое* направление.

Новое направление прежде всего объявило все существовавшее прежде отжившим свое время и несоответственно, неудовлетворительно выполняющим задачи церковного искусства.

В этой заметке нам хотелось обратить внимание на тот факт: насколько правы столь решительно отринувшие труды целых поколений (признавая разве только исторический интерес за немногими) — и имели ли они основание так поступить.

Мы рискнем сказать, что «новое направление» вовсе не заслуживает исключительного внимания, что и старое, накопленное задолго, имеет такое же право на существование, раз оно приносит религиозное удовлетворение многим людям. Не касаясь чисто исторической заслуги старой итальянской школы*, которой обязано своим образованием новое искусство и из которой оно преемственно вышло, — мы скажем, что и сама по себе, по своим качествам эта школа имеет до сих пор громадное значение, и не только внешнее.

* Пользуясь термином «итальянская» школа, «итальянщина» — я разумею под этим названием вообще все старое, разнящееся с новым направлением искусство без различия школ и направлений.

Все нежизненное, не имеющее почвы, возникшее принудительно, неестественно — умирает чрезвычайно быстро, не оставляя за собой никакого следа. Здесь же мы видим как раз обратное: необычайную живучесть, проявляющуюся и до сих пор, и в настоящее время притягивающую к себе неослабное внимание многих, подавляющего большинства. Не без причины же целые поколения воспитывались в этой школе, вполне удовлетворялись ею и находили прекрасной. Ставят большим упреком, чуть ли не главным, что она не соответствует духу русскому, Русской церкви, чужда нам.

Но искусство, где бы ни было, каково бы ни было, — всегда свободно. Оно не имеет национальности. Прекрасное — прекрасно независимо от того, чье оно и откуда появилось. Чтут, уважают и преклоняются перед художниками во всех отраслях не за то, что они «наши», написали что-либо в известном духе, направлении, не за то, что они родились, жили и писали в определенном месте, государстве, стране. А за то, что они создали действительно необходимое и нужное *всем*. Это общеизвестно, и это мы видим во всей жизни.

Нельзя ли эту, так сказать, «интернациональность» распространить в частности и на музыкальное искусство? Нельзя ли принять этот критерий для определения и суждения о достоинстве и нужности известного произведения?

Не все ли равно, в каких формах, образцах вылилось у художника его религиозное чувство, которое он инстинктивно хотел запечатлеть и передать другим? Не все ли равно, если русский Бортнянский написал «Тебе Бога хвалим», пользуясь иностранными формами, и можно ли сказать, что Реквием Моцарта не имеет значения и неприемлем для исполнения в Русской церкви?

Произведено нужное впечатление и выражена требуемая мысль — это главное, а остальное неважно. Зачем непременно требовать, чтобы в основание было положено, скажем для примера, древнее русское пение, все эти знаменные, греческие и другие роспевы и напевы (а в новом направлении это требование преимущественно), создававшиеся в младенческую пору русско-церковного искусства, когда оно со всех сторон было под влиянием чужеземцев. И можно ли считать их чисто русскими и принимать за образец без всякой проверки и критики, преклоняясь перед древностью. (Не буду уже говорить о том, насколько они в верном виде дошли до нас и какие изменения в хорошую и дурную сторону претерпели.)

Говорят — они церковны. Но ведь эта церковность только в том, что они неизменно из столетия в столетие сохраняются (в какой неприкосновенности — было сказано выше) и освящены долголетней практикой. И что такое церковность? Церковно ли пение ирмосов пасхальных обычного роспева, так похожих на «Камаринского», — и почему не церковна задушевнейшая песня «Возле речки» или «Ой, не ходи Грыцю», если дать церковный текст?

Церковность — понятие очень условное. В общепринятом мнении, неправильном и вульгарном, церковность — это издавна установившийся шаблон, смысл которого в том, чтобы в церковном пении, употребляющемся в церкви, не было ничего похожего на светские песни, музыку. Нет надобности вдаваться в подробности и пояснять, что это совершенно не так. Истинная церковность — в соответствии духа, текста, настроения религиозного с духом музыки. Выражено искренно, достаточно полно чувство, нашло себе отклик в сердце молящегося, заставило его отрешиться от житейских забот («житейского попечения») и проникнуться духом молитвы, заставило его пережить иллюстрируемое известное евангельское событие — это церковно. Поэтому не могу считать строго церковным «Господи воззвах» обычного распева, распеваемое так же, как «Бог Господь». В первых — мольба, просьба; во вторых — радостное ожидание и прославление Бога. Или, во многих Херувимских, преимущественно монастырских напевов — часто невысоких по музыке, однако же разрабатываемых «новыми деятелями», — где сохранена, так сказать, куплетная форма и поэтому «иже херувимы тайно образующе» поется так же, как «яко да Царя всех подыдем».

Говорят, в произведениях «итальянской» школы и нет именно церковности. Ложный пафос, напыщенность, полнейшее пренебрежение к тексту — вот будто бы отличительные признаки ее. Но если всмотреться внимательно (говорю, конечно, про настоящие сочинения, а не про бесчисленные подражания, которых много везде и которые не имеют значения), увидим, что истинная церковность по вышеприведенному определению в них есть в весьма высокой степени. Я лично, например, ставлю высоко сочинения Веделя, несмотря на их примитивность, внешнее однообразие, кажущуюся бедность выражения с нынешней точки зрения. Они искренни. Это главное и первое.

В чем же отличается от этой школы новое направление, какие данные у него на первенство и презрение к предшествующему?

Ярче всего оно выражается в обращении или, отчасти, возвращении к своему русскому национальному чувству, стремлении (столь естественном) уйти из рабства чужеземного и доказать богатство своего, родного. Схватились за старину, загнипнотизированные несколькими ярыми сторонниками ее, ее историками и панегиристами. Начались реформы, переработка миро-созерцания, горячность, увлечение, в котором было много душевного подъема, но мало критики. Конечно, нельзя огулом отрицать все художественное значение, в частности, старинных напевов. Высокие красоты, прочувствованность, умиленность, сила их общепризнаны. Но не всех же. И потом, как это всегда и всюду бывает, явились за немногими истинными талантами толпы подражателей, вольных и невольных (то есть незаметно для себя увлеченных), знающих и незнающих, у которых часто недоставало умения отнестись к данному явлению критически, объективно, беспристрастно и добросовестно; толпы людей, затемнивших и засоривших чистое и светлое те-

чение святого дела, реки божественности восхваления Бога. А они-то, эти толпы, со своею стадностью, неразборчивостью больше всего яро и свирепо порывали с прошлым, втапывая в грязь то, что еще вчера им казалось великим, непреложным. Они-то и восстают главным образом против старого искусства, объявляя его несостоятельным и отжившим и предписывая свои законы.

А дальше они разбились на кружки, взаимно непримиримые, враждующие между собою, отрицая право других на то, что делают сами, — и в общем шуме, личных дрызгах совершенно забыли и то великое дело обновления и возвеличения Церкви Божией, под знамя которого они встали и которое должно объединить всех.

Истинные же работники, деятели стоят в стороне. Они неуклонно идут по пути обновления (настоящего) духовно-музыкального искусства, проводят свои убеждения и, обладая широтою взгляда, терпимостью, художественным чувством, — они, конечно, признают право на существование для всякого направления искусства, полагая, что, если что живет, стало быть должно и может жить.

В истинной церкви «несть эллин или иудей», нет и не должно быть различия и пренебрежения разных школ.

«Хвалите имя Господне», но — помните, что «всякое дыхание да хвалит Господа».

Н. Ф. Букреев

К вопросу о церковности духовно-музыкальных сочинений

В заметке, помещенной в одном из прошлогодних номеров настоящего журнала, А. Никольский призывал желающих высказаться по вопросу о том, в чем следует полагать «церковность» духовной музыки и где искать границ между этой последней и светской музыкой. Предполагая высказать несколько мыслей по тому же предмету, я считаю долгом прежде всего заметить, что я расхожусь с автором не столько в окончательных его выводах, сколько в самой форме постановки вопроса. А что правильная постановка вопроса имеет для дела весьма существенное значение, в этом, я полагаю, едва ли кто может усомниться.

Отношение к церковному пению может быть двоякое: либо церковное пение основывается исключительно на традиции, либо оно рассматривается как отрасль музыкального искусства, развивающаяся более или менее свободно и самостоятельно.

Первый взгляд на церковное пение мы видим у старообрядцев, ревниво оберегающих от всяких новшеств древнерусский знаменный, или столповой, распев в строго унисонном его исполнении. При этом вопрос о церковности или нецерковности тех или других мелодий разрешается весьма просто. Церковно то, что с древних времен утвердилось и поется на клиросе, все остальное отбрасывается. Духовных композиторов-творцов при таком взгляде на дело не полагается, могут быть лишь перелазатели, приспособляющие известные уже, освященные преданием мелодические обороты к новым, то есть еще не распетым, текстам.

Подобного рода воззрение весьма почтенно и, быть может, даже наиболее соответствует самому понятию о церкви как хранительнице предания не только в вероучении, но и во внешних формах богочитания.

Но как бы кто из нас ни сочувствовал такому взгляду, мы все-таки должны будем признать, что по отношению к нашему церковному пению он более не приемлем. Правда, мы до сего времени исполняем на наших клиросах песнопения старого знаменного распева, но уже далеки от того, чтобы считать их единственно обязательными. Более чем 200 лет тому назад мы стали мало-помалу разрывать связь со старыми традициями и зашли в этом

отношении так далеко, что о возврате назад, то есть ко взгляду о допустимости в церквах одного только знаменного пения, теперь не может уже быть и речи.

Равным образом было бы непоследовательно, отвергнув мысль об обязательности напевов древних, закрепить навсегда в качестве церковной какую-либо промежуточную форму духовной музыки, например, стиль Бортнянского, Турчанинова, Львова или стиль придворного Обихода, как того бы желали некоторые духовные лица, стесняющие свободу регентов в исполнении сочинений современных композиторов.

Что взгляд этот глубоко неправилен и что лучшие сочинения новых и новейших композиторов имеют не меньшее, если не большее право на исполнение во время церковного богослужения, нежели сочинения первой половины XIX столетия, доказывать излишне. Необходимо, однако же, заметить, что музыкальный элемент в церковных сочинениях и переложениях наиболее просвещенных и талантливых авторов подвергается неизбежному влиянию технических приемов современной светской музыки, и для того чтобы влияние это не сделалось преобладающим и не извратило характера духовных песнопений, необходимо время от времени пересматривать вопрос об отношении церковной музыки к светской и выяснять должные между ними границы. Иными словами, возникает вопрос о «церковности» музыкальных сочинений, причем под термином «церковное» придется понимать не то, что исполняется в церкви (при известной свободе клиросной практики исполняется много неподходящего), а то, что *приличествует церкви*.

Нельзя поэтому не приветствовать мысль А. Никольского, предложившего товарищам по профессии и по перу высказаться по вопросу о сущности церковной музыки и о тех требованиях, кои должны быть к ней предъявляемы.

Мне думается, однако же, что почтенный автор сделал ошибку, потребовав указания *объективных* признаков церковности духовной музыки.

Критерий церковности, если он должен признаваться всеми как таковой, независимо от личного вкуса каждого из нас (а в этом и состоит объективность сего критерия), мог бы быть установлен не иначе как на основании какого-нибудь относящегося к данному предмету общецерковного постановления.

Такое постановление, действительно, существует с IV века: это так называемый закон церковного осмогласия, в силу коего в церковно-певческую практику из числа употреблявшихся музыкантами той эпохи многочисленных ладов различной высоты должно было входить не более восьми ладов известной высоты и известных построений.

Но для того чтобы пользоваться этим критерием, для того чтобы судить о том, удовлетворяет ли данное песнопение правилам осмогласия или нет, необходимо иметь точные исторические, музыкальные и акустические све-

дения об означенной системе, а кто из теоретиков церковного пения может, положив руку на сердце, похвалиться достоверным знанием о ней?*

На серьезные размышления наводит также и то обстоятельство, что, хотя закон осмогласия распространялся на церковное пение всех христианских стран и народов и хотя осмогласие существует и поныне как в церкви римско-католической, так и в церквях православного Востока, однако гласы различных церквей имеют мало между собою общего, замечаемые же в техническом их устройстве различия весьма существенны. Так, в гласах церкви греческой, казалось бы, наиболее близкой к источнику древнего осмогласия, встречаются особые интервалы в $1/4$, $3/4$, $5/4$ и т. д. тона**, вовсе не применявшиеся в старинных русских церковных напевах; в мелодиях той же греческой церкви, равно как и в напевах церкви армяно-григорианской, встречается восточный интервал в полтора тона (глас 6-й греческого и глас 5-й армянского пения***), точно так же чуждый русскому осмогласию, и т. д. Все это показывает, что единственный общий для христианского мира закон, касающийся церковного пения, — закон церковного осмогласия, приведший в различных христианских странах к столь различным результатам, к сожалению, не может служить общим критерием церковности музыкальных композиций, по крайней мере при современном состоянии наших сведений в этой области. К тому же закон осмогласия касается лишь одногласного пения, основанного на натуральном строе интервалов, и таковое предполагает, применение же темперированного строя (системы равного полутона) и присоединение к напевам гармонического сопровождения представляет столь существенные нововведения, что заботиться о строгом согласовании современных духовно-музыкальных сочинений с упомянутым законом едва ли уже уместно.

Если, таким образом, единственно возможный объективный критерий церковности — закон осмогласия — является более неприменимым во всей его полноте, то не следует ли вовсе отказаться от установления «критерия, вполне свободного от примеси субъективизма, чувств, воззрений и прочего»?

На вопрос этот следует, по моему мнению, отвечать утвердительно. Указать какую-нибудь вполне определенную мерку для руководства в суждениях о церковности, конечно, возможно, но нельзя указать такую мерку, которая могла бы рассчитывать на всеобщее одобрение, и потому мерку эту нельзя считать обязательною, пока она не освящена непреложным авторитетом.

* Я разумею, конечно, не знакомство с техническим устройством каждого из восьми гласов знаменного, киевского и других роспевов, с разного рода характерными для них попевокми, кокизами и т. п. (знатоков в сем отношении у нас было и есть довольно), но знание глубочайших основ закона IV века.

** *Bourgault-Ducoudray [L. A.] Etudes sur la musique ecclésiastique Grecque. [Paris, 1877.]*

*** *Les chants liturgiques de l'Eglise Armenienne par Pietro Bianchini. Venise, 1877³.*

Так, например, мерка, предлагаемая А. Никольским, — соответствие духовно-музыкального сочинения форме и духу *древнерусских напевов* (допустим даже, что нам удастся дать полную характеристику этих *формы и духа*) не удовлетворит грека, не удовлетворит и русского человека, воспитавшего свой вкус на Бортнянском или старинных итальянских мастерах и т. п.

Нельзя не заметить, что требование указать объективные признаки церковности могло помешать откликнуться на призыв автора и многим лицам, которые желали бы высказать свои мысли о наиболее подходящем для церкви музыкальном стиле, но не решились это сделать из опасения, как бы в их суждения не вкрался субъективный элемент.

Все эти опасения, по крайнему моему разумению, совершенно напрасны. Желательно именно выслушать искреннее, конечно, надлежащим образом мотивированное, мнение возможно большего числа лиц, не равнодушных к красоте православного богослужения, по рассматриваемому вопросу, и пусть они изложат свои соображения и пожелания, не стараясь быть объективными во что бы то ни стало.

В этом смысле я позволю себе изложить в самых общих чертах те требования, которые я мог бы предъявить к церковному пению; другими словами, я постараюсь ответить на вопрос, какое пение я желал бы слышать в наших церквях.

В основу каждого церковного песнопения, по моему мнению, должна быть положена ясно выраженная *мелодия*. Если с древнего времени, в течение многих веков церковное наше пение было исключительно мелодическим и если, с другой стороны, мы настолько привыкли к полифоническому музыкальному стилю, что о возвращении к одnogолосному пению теперь не может уже быть и речи, то необходимо по крайней мере, чтобы и при гармоническом складе духовных композиций мелодическая сторона в них *преобладала*.

Положенная в основу сочинения мелодия либо должна принадлежать одному из наших древних роспевов, либо должна по строению своему соответствовать характеру этих роспевов (в этом пункте я вполне согласен с А. Никольским). Желательно это не только по причине древнего происхождения этих роспевов, но главным образом потому, что большинство принадлежащих им мелодий отличаются своеобразною, суровою красотой и строгою выдержанностью стиля. Типичными чертами древних наших мелодий (преимущественно знаменного роспева) являются, как известно, диатонизм, отсутствие скачков на большие интервалы, характерные для каждого гласа господствующие звуки и заключительные формулы (каденции и полукаденции), свободный, несимметричный ритм и т. п. При умелом соблюдении этих особенностей свободно сочиненная мелодия может быть признана отвечающей духу древних напевов данного гласа даже и в том случае, если композитором не были воспроизведены с буквальной точностью встречающиеся в упомянутых напевах мелодические обороты.

При чисто гармоническом (не контрапунктическом) складе обработки церковных напевов мелодия должна помещаться в верхнем голосе. Уснащение верхней партии нотами, имеющими исключительно гармоническое значение (например, повторяющаяся квинта аккорда) и заглушающими помещенную в одном из средних голосов мелодию, представляется мне приемом невысокого достоинства, в редких лишь случаях могущим найти себе удачное применение.

Гармоническое сопровождение церковных мелодий должно быть по возможности простым и основываться главным образом на применении трезвучий, избегая диссонирующих аккордов, без излишнего, однако же, в сем отношении педантизма. Безусловному, казалось бы, изгнанию подлежат некоторые опошлившиеся, вследствие постоянного их применения (особенно в обычном пении на литургии), гармонические обороты, как, например, слащавые доминантсептаккорды, школьные каденции и т. п.

При музыкальной обработке богато развитых в фигурационном отношении мелодий большого знаменного распева надлежит избегать одинакового движения во всех голосах, наблюдая, чтобы характер голосоведения в сопровождающих партиях контрастировал с рисунком основного напева; ноты и группы нот, имеющие мелизматический, проходной или связующий характер, могут оставаться иногда вовсе без сопровождения (паузирование всех сопровождающих голосов при непрерывном течении основной мелодии — прием, к сожалению, мало использованный нашими гармонизаторами).

Гармонизацией церковного напева должен подчеркиваться характер главнейших его устоев. Так, например, финальная нота напева, звучащая при одноголосном его исполнении как тоника, должна звучать как таковая и в гармонической его переработке. Если бы для закрепления за данным звуком значения тоника оказалось бы полезным повысить предшествующую вспомогательную ноту (седьмую ступень лада) на полтона (вводный тон), то против такой альтерации не должно, казалось бы, встретиться препятствий. Не лучше ли, сделав альтерацию, сохранить за последующим звуком значение тоника, нежели, оставив без изменения предпоследний звук, придать конечному (как это очень часто делается) значение квинты аккорда?

Обработка мелодий некоторых песнопений в более свободном, гармонически или контрапунктически развитом стиле, конечно, может быть допущена с тем, чтобы таковая могла удовлетворить вкус, воспитанный на лучших образцах как общеевропейской, так и русской духовной и светской музыки. Само собою разумеется, здесь должны быть избегаемы приемы и обороты сей последней, обычно применяемые для характеристики не подходящих для церкви настроений, например, болезненно мечтательных, любовных, воинственных и т. п.

Желательно, наконец, чтобы все исполняемые во время какой-либо службы песнопения удовлетворяли требованию единства музыкального сти-

ля. Этого требования у нас, к сожалению, весьма часто не соблюдают. Не знаю как для других, а для меня почти невыносимо слушать обычно преподносимый нам даже прекрасными хорами музыкальный винегрет вроде следующего: «Слава. И ныне. Единородный Сыне» Бортнянского, «Святый Боже» Чайковского, Херувимская Симоновская, «Верую» Гречанинова, «Тебе поем» Кастальского, задостойник Турчанинова и т. д.

Высказав свои пожелания, я закончу свою заметку следующим частным возражением А. Никольскому.

По мнению автора, приноровление гармонизации к особенностям древней мелодии должно сказываться, между прочим, в отсутствии ясно выраженного мажорно-минорного наклонения, ибо церковные мелодии имеют своей основой не гаммы, а особые звукоряды, которые не мажорны и не минорны. Но ведь мажорный звукоряд есть также один из ладов, находящий себе место как в Средневековье, так и в византийской и древнегреческой системах. Почему же, спрашивается, применение этого лада извратит особенности данного *santus firmus*'а, если он лежит в основе сего последнего? Ведь большинство мелодий 7-го гласа знаменного (большого) роспева суть чистейший до мажор, а многие мелодии 2-го гласа того же роспева (а именно мелодии, оканчивающиеся на *fa*) — чистейший фа мажор.

Что касается минорного наклонения, то в нем автора смущает, по всей вероятности, так называемый вводный тон (повышенная 7-я ступень лада), но, как было упомянуто выше, уместное его применение иногда скорее оттеняет, нежели извращает характер мелодии и ее устоев.

Этим я отнюдь не хочу сказать, что все древние гласовые мелодии могут или должны укладываться в наш мажор или минор, я утверждаю лишь, что отсутствие ясно выраженного мажорно-минорного наклонения не составляет *необходимого* условия гармонизации церковных напевов.

В. Белаяев

О «церковности» духовной музыки

Статья А. Никольского дает мне повод высказать свой взгляд на поставленный в ней вопрос. Этим вопросом и я давно уже интересуюсь и имею свое собственное на этот счет мнение.

Что музыка церковная должна иметь свой особый характер, в этом я совершенно согласен с автором упомянутой статьи; но исходный пункт рассуждений о «церковности» духовной музыки у меня совершенно иной, чем у г-на Никольского, и согласиться с ним в данном случае не могу.

Наука церковной археологии имеет своей задачей показать, что вся обстановка нашего богослужения, все его внешние формы явились самым естественным путем, именно: путем заимствования форм общежитейских, и что отступления от этих форм явились в богослужении далеко не сразу, а делались постепенно, под влиянием разного рода причин и обстоятельств. Так, в настоящее время церковные археологи приходят к тому взгляду, что внутреннее устройство наших храмов, как оно ни своеобразно для нашего времени, первоначально было не чем иным, как простым подражанием устройству парадных комнат в богатых римских домах времени появления христианства или же устройству тогдашних языческих судебных зданий — базилик. Нет сомнения, что и священнические одежды, которые для нас теперь так необычны, в свое время не представляли из себя ничего необычного. Кроме того, даже и теперь еще мы можем видеть некоторые принадлежности церковного богослужения в формах самых обычных. Таковы, например, паникадила, ничем в своей общей форме не отличающиеся от обыкновенных люстр; таковы стаканчики, употребляющиеся на литии для вина и елея и имеющие вид самых обыкновенных маленьких стаканов. И если в настоящее время принадлежности богослужения в общем все-таки очень далеко уже отступают по своей форме от вещей общежитейских, то еще можно сомневаться, всегда ли от этого богослужение выигрывает. Ибо, если прежде пред читающим Евангелие держали свечу с исключительною целью светить ему и самая форма свечи соответствовала этому назначению, то хорошо ли еще мы делаем, удерживая в данном случае нашу «необычную» дьяконскую свечу, которая читающему Евангелие вовсе не светит и заставляет его (как это недавно было на моих глазах) при чтении Евангелия за утреней брать в руки зажженный огарок?..

За исходный пункт своих рассуждений о «церковности» духовной музыки я беру самый характер христианского богослужения, как он определился в самые первые времена христианства. Одной из главных особенностей христианского богослужения является то, что в нем *совершенно не дается места «посторонней» публике, а все присутствующие предполагаются непременно участниками в нем*, так что если что в церкви поется или читается, то это имеет одинаковое значение как для поющих и читающих, так и для слушающих их. И история говорит нам, что самое сословие певчих как отдельных от молящихся исполнителей музыкальных произведений явилось в христианской церкви лишь впоследствии; первоначально же песнопения исполнялись всеми верующими. Эта-то особенность христианского богослужения и была, по моему мнению, причиной особого характера духовной музыки, того самого характера, который мы называем «церковностью» и который мы инстинктивно чувствуем в таких песнопениях, как, например, «Благообразный Иосиф» болгарского роспева.

Желая дать определение этой церковности, я сумел, однако, более или менее ясно сформулировать только две ее отличительные черты. Постараюсь выяснить ту и другую.

1. Если христианское богослужение предполагает всех присутствующих непременно участниками в нем, то отсюда само собою следует, что певцы в церкви ни в коем случае не должны походить на тех певцов, которые исполняют музыкальные произведения перед публикой на эстраде, потому что в последнем случае вовсе не требуется проникновения тем душевным настроением, которым (как это всегда предполагается) проникнут певец и которое он старается выразить голосом, а иногда даже и жестами. Когда поет такой (эстрадный) певец, то от публики требуется только простое восхищение его манерами пения или, в лучшем случае, только сочувствие тому лицу и положению, которое изображается пением (например, в опере). В церкви же не так: настроение должно быть общее — как у певцов, так и у слушателей.

Теперь постараемся «эстрадного» исполнителя как-нибудь поставить в положение, более или менее подобное положению певца в церкви. Я беру пример такой. Вот перед нами на эстраде декламатор, который всеми оттенками своего голоса и даже жестами старается выразить перед публикой то душевное настроение, которым он проникнут при чтении чьего-нибудь произведения. Попробуем этого декламатора связать *на почве этого же произведения* с публикой общими интересами: пусть, например, перед ним вместо «публики» будут «ученики», желающие от него усвоить содержание этого произведения. Что же тогда будет? По-моему, произойдет вот что: декламатор обратится в простого чтеца, жесты у него совершенно пропадут, а из оттенков голоса останутся только те, которые нужны для правильного понимания содержания произведения, а не для ознакомления с душевным на-

строением чтеца. Отсюда вывод такой: так как церковные певцы связаны непременно общими интересами со слушателями, то ни в коем случае они не должны быть «эстрадными» исполнителями, старающимися выразить перед публикой *свои* чувства; они должны быть, так сказать, только «музыкальными рассказчиками», подобно тому как церковные «декламаторы» должны быть только простыми «чтецами».

Хотя этот вывод относится собственно к певцам, тем не менее он дает вполне определенное указание и касательно самой духовной музыки. Дело в том, что мы прекрасно знаем, что есть такого рода музыка, которая сама в себе носит этот «эстрадный», или лучше сказать, «драматический» элемент и которая при исполнении всегда нас наводит на мысль о личных чувствах певца, и что, с другой стороны, есть такого рода музыка, в которой этого элемента мы не замечаем. Возьму пример. Песня Вани в опере «Жизнь за царя» «Ах, не мне бедному» не мыслима без сильного чувства скорби поющего по убитом воспитателе его — Сусанине, но под другую его же песню «Как мать убили» трудно подставить какое-то определенное чувство. Примеров драматической музыки и в нашей духовно-музыкальной литературе немало: «Господи, услыши», «Гласом моим», «Вскую отринул мя еси» Архангельского, как их ни пой, всегда самой музыкой своей будут заставлять нас предполагать определенное чувство у певцов.

Итак, первой отличительной особенностью церковной музыки должно быть *совершенное отсутствие в ней драматического элемента*. Это качество ее, по моему мнению, самое лучшее обозначить словом «объективный» в том смысле, в каком оно прилагается к литературным произведениям в теории словесности. Там объективным называется такое произведение, в котором «личность автора незаметна». В этом же смысле и *духовная музыка должна быть объективной*.

Если мы теперь обратимся к тем церковным мотивам, «церковность» которых уже не подвергается никакому сомнению, то мы можем только изумляться, до какого, так сказать, совершенства доведена в них эта объективность. Пусть, например, кто-нибудь скажет, какими чувствами были проникнуты авторы киевского «Се Жених», болгарского «Благообразный Иосиф», греческого «Да исправится», знаменного «Христос воскрес» и т. д., когда они составляли или пели эти произведения?.. А что эта объективность вовсе не есть недостаток духовной музыки, а напротив — есть незаменимое ее достоинство, это можно видеть из того, что только при объективности музыки мы в состоянии дойти до того «умиления», выше которого нет никакого душевного настроения, тогда как при драматической музыке мы можем в лучшем случае дойти только до сочувствия тому лицу и положению, которые изображаются пением.

Но очень может быть, что найдутся такие духовно-музыкальные произведения, которые будут представлять собою как бы середину между указан-

ными мною двумя типами, не принадлежа всецело ни к объективным, ни к субъективным. На это могу только сказать, что и в литературе есть такие произведения, которые нельзя вполне отнести ни к одному разряду словесных произведений, — однако этим не уничтожается самый принцип разделения их по разрядам.

В заключение своих рассуждений об объективности духовной музыки, скажу (имея в виду слова г-на Никольского об особенностях и необычности всего церковного), что, по моему мнению, указываемая мною особенность вовсе не есть достояние только ее одной, и христиане тут вовсе не создавали для церкви чего-либо особенного. У нас есть целый отдел и светской музыки, объективность которой тоже доведена до степени, редко доступной композиторам: это народные песни.

2. Вторая отличительная особенность духовной музыки основывается опять-таки на том же принципе, что в церкви все суть участвующие в богослужении и нет посторонних слушателей. Эту особенность я называю *общедоступностью музыки для понимания*. (Конечно, если бы у нас в церкви пели все, то нужно бы сказать: «общедоступность музыки для ее усвоения».) При этом не нужно забывать тот принцип, по которому «сильные духом должны снисходить к немощным»; этот принцип есть вечный принцип христианской церкви, и церковь в уставах своих и обычаях всегда имеет в виду не людей высокого умственного и эстетического развития, а наоборот — людей самых посредственных и в умственном, и в эстетическом отношении. Следовательно, и общедоступность духовной музыки должна быть рассматриваема с точки зрения людей именно самых посредственных в музыкальном развитии. В этом случае нечего бояться упадка самой музыки: гениальные произведения всегда до крайности просты, а между тем они-то только и живут; они-то только и дают движение вперед. Возьмем для примера Полное собрание сочинений Бортнянского. Проходит время — и что же от него остается на клиросе? Концерты все более и более отходят на задний план; количество номеров Херувимских на практике все убывает и убывает; трехголосная литургия, не знаю, где и поется ли; «Благообразный Иосиф» и «О Тебе радуется» представляются уже чем-то странным. Остается какой-нибудь десяток пьес, в числе которых видим: «Помощник и Покровитель», «Слава. Единородный» герасимовское, «Приидите ублажим» — все такие вещи, простота которых изумительна. Не потому ли и Турчанинов живет и так твердо держится на клиросе, что он свою гармонию, не выдерживающую никакой маломальски серьезной критики, просто-напросто *закрывает* простой обиходной мелодией, поместивши ее в верхнем регистре альты и давши ей параллельное сопровождение у дисканта?

Требование общедоступности, как нетрудно догадаться, касается главным образом гармонии; но это не значит, что оно совсем не относится к мелодии: и мелодия должна быть общедоступна. А так как, думаю, всякий со-

гласится, что общедоступность мелодии нарушается большими и частыми скачками и уклонением ее в другой строй, то с этой точки зрения все обычные мелодии, «церковностью» которых мы так восхищаемся и которые, кроме указанных достоинств, отличаются еще постоянными повторениями одних и тех же фигур, — эти мелодии представляют нам лучшее доказательство того, как церковь дорожила этим качеством церковной музыки в самых мотивах.

Несомненно, каждое новое произведение, как бы просто оно ни было, не сразу делается общедоступным. Наверно, и «Помощник и Покровитель» Бортнянского, пропетый где-нибудь в селе в первый раз, будет верующими сначала *только выслушан*. Но так как уже без этого обойтись нельзя, то поневоле приходится с этим мириться. Мои рассуждения сводятся лишь к тому, что каждый регент, прежде чем разучивать новое духовно-музыкальное произведение, обязан всеми мерами определить, есть ли надежда на то, что это произведение надолго *удержится в репертуаре*, войдет в число пьес *обычных* и будет нравиться даже самым необразованным из прихожан. Таким образом, касательно установившихся церковных напевов каждый регент должен быть самым крайним *консерватором*, и мне весьма утешительно, что в этом случае я, хотя и с другой стороны, но пришел к той же традиционности в церковной музыке, про которую в упомянутой выше статье говорит и г-н Никольский. Не могу забыть случая, как однажды в одно воскресенье Великого поста за вечерней, после акафиста Страстям Христовым мы пропели «Разбойника» Воротникова. При выходе из церкви одна старушка обратилась ко мне со словами: «Хорошо вы поете! А вы вот спели бы «Разбойника» — то так, как, бывало, пели при покойном твоём родителе (он был священником в нашем селе): тогда, бывало, слезы льешь». А тогда никакой другой «Разбойник» не пели, кроме простого, по напеву «Се Жених». Значит, эта старушка (хотя бы даже она одна) за нашим «Разбойником» не получила того, на что она имело *право* (мне особенно хотелось бы подчеркнуть это слово: «право»): она должна была наше пение только слушать, так как принять в нем своей душой участие она не могла, и мы, желая «отличиться» пением воротниковского «Разбойника», заменив им обычного — простого, не дали умиления, по крайней мере, одному из верующих. Другой случай. В Петербурге мне пришлось хоронить свою тетушку. Во время погребения певчие в обычный распев по бахметевскому Обиходу вставили «Со святыми упокой», музыка Архангельского, и я заметил, как присутствующие отказались от попытки стать во время этого песнопения на колени.

Говоря об общедоступности духовной музыки, я не считаю нужным определять самую общедоступность, тем более что это, кажется, и невозможно, подобно тому как невозможно, например, определить точно народность музыкальных произведений. Тем не менее второй из только что рассказанных мною случаев дает мне повод сказать об одном признаке общедоступности

именно церковных произведений. Так как у нас многие церковные песнопения уставом и практикой связаны с различными выражениями религиозного настроения у верующих, как то с поясными и земными поклонами, с коленопреклонением, — то если музыка песнопения *мешает* этим действиям со стороны молящихся, такое произведение нужно прямо считать в церкви *неуместным*. Примеры. После того как я разучил стихиру «Приидите вернии, животворящему древу поклонимся» (ми минор, по рукописным нотам неизвестного мне автора), я после трех-четырех раз ее исполнения в церкви имел случай убедиться, что верующие на слове «поклонимся» делают уже поклон. Когда я в Московском Успенском соборе в первый раз услышал Великую ектению знаменного распева, музыка Кастаньского, я, выслушавши первые пять номеров «Господи помилуй», при повторении их готов уже был делать обычные поклоны, и если их не делал, то только потому, что не знал, чье это переложение, и хотел как можно тверже запомнить музыку. С другой стороны, я даже и представить себе не могу, чтобы верующие когда-нибудь сделали поклон при пении, например, слов «поклонитесь Ему во дворе святем Его» в концерте Бортнянского; тем более не сделают трех поклонов при троекратном пении слова «молюся» в пьесе Архангельского «Вскую отринул мя еси».

Итак, вот мой взгляд: *«церковность» духовной музыки заключается в ее обьективности (в указанном мною смысле) и в доступности ее понимания всеми верующими.*

После всего сказанного сам собою отпадает вопрос о стиле духовной музыки. Что касается мотивов, то и обиходные мотивы не все равноценны: взять хотя бы разные распевы «О Тебе радуется», «Се Жених», «непорочных» в Великую субботу; равно и необходимые мотивы могут стать рядом с обиходными, как, например, мотивы «Сам Един еси» Львовского, «Приидите вернии, животворящему древу поклонимся» (неизвестного автора в рукописи). Сами обиходные мотивы могут быть равноценны независимо от того, сохранены ли они до буквальности или же изменены: мотивы «Помощник и Покровитель» у Бортнянского, стихирьы на Рождество Христово у Турчанинова, Львова и Львовского, «Преславная днесь» в Обиходе Бахметева не потеряли своей ценности от их отступления от Обихода. И относительно гармонии приходится сказать то же: существующие произведения показывают нам, что всякий стиль гармонии может иметь место в церкви, и в то же время — ни один из них не выходит непременно всегда удачным. Стиль Бортнянского дал нам классические произведения, вроде «Помощник и Покровитель», дал и неудачные, как, например, «Тело Христово приимите», «Ныне силы небесные» (а *molit* четырехголосное). Стиль Турчанинова, неудачный вообще, дал нам, однако, бесподобную музыку для «Тебе одеющегося». Стиль Львовского, удачный вообще, дал все-таки и неудачные произведения, как, например, «Тебе одеющегося», «Хвалите имя Господне» знаменного распева.

Я свой взгляд высказал. Мне только хочется еще поделиться своими наблюдениями над церковным певческим делом у нас в России, которые, как мне кажется, могут отрицательным путем подтверждать приведенные мною рассуждения. Начну с новейшей духовно-музыкальной литературы.

Новая духовно-музыкальная литература наша до необычайности обильна, но я лично не радуюсь этому обилию. При виде этой литературы мне все хочется сравнить ее с теми многочисленными почками, которые весной начинают набиваться у обрубленной ветви, но которым никогда не придется полюбовать наши взоры листочками и новыми ветками...

Если я, говоря о церковности духовной музыки, указывал лишь две ее особенности и не говорил о третьей, о которой сейчас хочу сказать, то это только потому, что я считаю эту последнюю ясной до очевидности. Разумею то, что *каждое духовно-музыкальное произведение*, и по самому тексту своему, и по отзыву цензуры, *предназначается для употребления при церковном богослужении*. Конечно, этого никто никогда и не забывает, но композиторы как будто забывают то, что церковное богослужение имеет строго определенный чин и что этот чин имеет за собой глубокое психологическое основание. Собственно, про это основание не нужно бы и говорить, так как самая задача духовного композитора такого рода, что богослужебный чин он должен принимать *именно в том виде, как он есть*, но раз уж композиторы (может быть даже, и сами того не замечая) от богослужебного чина отклоняются, то я и считаю нужным указать еще на одну особенность нашего богослужения.

Так как церковное богослужение предполагает всех присутствующих непременно участниками в нем, и при этом имеются в виду люди всякого звания, возраста и состояния и всяких умственных дарований, — то церковь, чтобы привлечь всех этих людей к участию в богослужении, соединяет сообщением великих истин нашего спасения с такими элементарными педагогическими приемами, что она является в то же время и лучшей *школой*, какую только можно себе представить. В самом деле: нужно, например, чтобы верующие попросили у Господа спасения людям всяких званий и положений, — и вот диакон громким голосом перечисляет эти звания и положения, а от верующих требуется знание только двух слов: «Господи помилуй». Нужно, чтобы верующие наклонили голову, — об этом им скажет тот же диакон громко и просто. Нужно закрыть двери, чтобы никто в них не ходил, — и об этом напомним. Сколько раз пробудят внимание у верующих словами «Вонмем!», «Премудрость!». Перед выходом скажут: «С миром изыдем!», а уж если «с миром», — так уж, значит, этим предупрежден всякий при выходе беспорядок. Совершенно такая же школа является в церкви и относительно пения. Отсюда — канонархи; отсюда — припевы; отсюда — пение в стихирах одних концов; отсюда — многократные повторения наиболее важных песнопений; отсюда — разделение благодарственной молитвы за литургией между священником и верующими; отсюда — запевание прокимнов диаконном как лицом, всегда наиболее сведущим...

Накануне Рождества Христова и Крещения после обедни священнослужители должны выйти на середину церкви и громко пропеть тропарь и кондак праздника, как будто нарочно для того, чтобы дать верующим первый урок для участия в пении в самый день праздника. А в этот день праздника за утренней службой и за обедней тропарь должен пропеться не мало не много, как 13 раз, и то еще не считая чтения этого тропаря на 1-м, 3-м и 6-м часах. Тут, кажется, и семилетний выучит и будет подпевать! В нашем селе издревле канон пасхальной утрени поется по уставу: ирмосы по 4 раза, тропари на 12 и катавасия по 3 раза — и я этот канон знаю с малых лет, никогда его нарочно не учивши.

С этой-то точки зрения я и подхожу к новейшим, столь многочисленным, духовно-музыкальным произведениям. И если поставить вопрос: многие ли из них по простому музыкальному чутью мы согласились бы повторить в церкви положенное по уставу число раз? — приходится отвечать: очень и очень немногие!..

Духовно-музыкальные произведения сделались для композиторов *самоцелью*, а не частью уставленного уже чуть не до мелочей богослужения. Разбирать их, сидя за фисгармонией, крайне интересно: в одном месте увидишь мелодию из Обихода; в другом — имитацию; тут — мотив народной песни; там — контрапункт; увидишь и русский хоровод, и колокольный звон; всего меньше только найдешь приноровленности к богослужению.

С легкой руки Чайковского (композитора, кстати сказать, еще менее духовного, чем его учитель Глинка), стали появляться целые музыкальные литургии*. Немного нужно внимания, чтобы увидеть, как они далеки от своего назначения. Из первого псалма берется по произволу несколько стихов, второй псалом обычно пропускается; из «блаженн» композитор считает себя вправе взять, сколько ему угодно, а Ипполитов-Иванов так даже не постеснялся вставить совсем ненужные...⁴ Тропарей нет; антифонов праздничных нет; стихир на «блаженных» нет; прокимнов нет; задостойников нет; положенных причастных нет — словом, нет ничего того, чем каждая обедня принаравливается к *одному только определенному дню*. Получается музыка для «обедни вообще», чего не встретишь даже в светской музыке, где композиторы еще не додумались до составления, например, «опер вообще», без строго определенного заглавия. Право, так и хочется опять сравнить такую духовную музыку с отрубленной веткой!..

Как ни странно было бы в настоящее время мечтать о таком участии верующих в богослужении, какое несомненно было в первые века, однако и в

* Редакция считает долгом сделать следующую поправку к этим словам почтенного автора. Целые литургии существовали, даже в виде композиций, задолго до Чайковского: духовно-музыкальная литература знает их от XVII века в виде «Службы Божией», а в виде связанных единством музыкального изложения напевов — еще раньше, в период господства знаменного пения, то есть в первые эпохи существования Русской церкви.

настоящее время в богослужении весьма много такого, в чем народ и мог бы, и должен принимать участие. Что такое, например, «Господи помилуй», «Поддай, Господи», «И духови твоему», «Аминь» — как не ответы молящихся на слова диакона или священника: ответы, которые должны быть так же непосредственны, как и сохранившийся у нас доселе ответ на службе пасхальной «Воистину воскрес». Следовательно, где же идеал музыки для этих слов? Ответ один: в необычайной простоте, если уже только не в полном отсутствии всякой музыки. А если так, то как же смотрят теперь на все музыкальные «великие и сугубые ектении», помещаемые в новейших музыкальных литургиях?..

Далее. При совершении некоторых таинств тайнодейственные слова священника сопровождаются ответом со стороны верующих или слова «аминь» (в крещении, миропомазании и причащении) или «Господи помилуй» (в таинстве священства). Как же теперь смотреть на то, когда композиторы из этого обязательного для всех верующих слова «аминь» (перед «Тебе поем») выделывают музыкальные модуляции к следующему песнопению?..

До сих пор (а я уже около 20-ти лет занимаюсь регентурой) я не нашел ни одной «нотной» «Отче наш», которую я согласился бы петь, и ни одной «нотной» «Милости мира» на литургии Златоустого, которую я всегда был бы рад слушать. С указанной своей точки зрения я объясняю это так. «Отче наш» — это такая молитва, которую должны знать решительно все христиане, начиная с самого знаменитого ученого и кончая ребенком, едва умеющим лепетать. Следовательно, никакая музыка не может быть дана к этой молитве, от участия в которой мы не вправе отклонить даже четырехлетнего. Недаром же на Востоке доселе эту молитву за обедней не поют, а читают. Что касается «Милость мира», то начиная со слов «Достойно и праведно» и до «Приимите, ядите», — все это является одной благодарственной молитвой, в которой слова священника «Победную песнь...» и логически и грамматически связаны со всем остальным. И эти слова священника, произносимые речитативом, всегда будут диссонансом среди более или менее сложной музыки и всегда будут клонить в сторону «Милость мира» самой простой (по музыке), если уже нельзя говорить про чтение этой молитвы, как было в древности⁵. (Кстати: не безынтересно то, что директоры Придворной певческой капеллы Бортнянский, Львов, Бахметев и Балакирев «Милость мира» для литургии Иоанна Златоустого нам не дали ни одной.)

Укажу еще на одно. В нашем духовно-музыкальном репертуаре есть одно, так сказать, «больное» место: пение после причастного стиха — «запричастен», как это обычно называют. И чего-чего только не делается композиторами для заполнения этого места! И концерты, и псалмы, и стихиры, и ирмосы, и кондаки — словом, все, — а все-таки всегда тут чувствуется какая-то фальшь, все-таки это место остается «больным». С моей точки зрения вопрос этот решается легко. Нет сомнения, что вся литургия по построению своему представляет из себя цельное художественное произведение. А каж-

дое художественное произведение имеет свою так называемую кульминационную точку, и певчие, чувствуя это, все свои усилия направляют на «запричастен». Но ведь не для «запричастна» создана литургия, а для причащения; в причащении и заключается завершение всего этого стройного и художественного целого. Пусть только это будет; пусть верующие сделаются за литургией причастниками — и никаких «запричастных» будет не нужно. В нашем селе в Страстной четверг поется всегда только положенный причастен «Вечери Твоя», и певцы, пропевши его раза два, всегда начинают думать, что вот-вот царские врата отворятся, — и всегда происходит молчание, так как священник в это время запасает обыкновенно Святые Дары на целый год. И право, если стоишь за этой службой причастником, так это молчание лучше и торжественнее всякого концерта!

Всякое уклонение от правды само в себе носит наказание. Наша духовно-музыкальная литература, за весьма сравнительно малыми исключениями, оторвалась от своего ствола, то есть от богослужения; произведения вошли на клирос такие, которые или по своей драматичности, или по своей музыкальной сложности и трудности для понимания, или просто по своей музыкальной своеобразности допускают исполнение их только «разовое», а не постоянное, и низводят верующих со степени участников в богослужении на степень простых слушателей. Певчие обратились в «эстрадных» исполнителей; всенощные — в какие-то музыкальные вечера, обедни (да простится мне это сравнение) — в музыкальные утра... было бы прямо удивительно, если бы при таком положении дела все обстояло благополучно.

1) Об отношениях между певчими и священнослужителями

Если наши церковные певчие по своему репертуару так далеко ушли от требований богослужебного чина, то можно сказать уже а priori, что между певчими и истинными представителями этого богослужебного чина из священнослужителей никаких других отношений и не может быть, кроме самого крайнего антагонизма. Предоставляю каждому интересующемуся проверить это положение своими собственными наблюдениями. Со своей стороны я только приведу несколько примеров.

В Нижнем Новгороде одно время существовал знаменитый Рукавишниковский хор, стоявший всегда в курсе современной тогдашней духовной музыки и, как мне передавали, вывешивавший даже объявление о назначенных к исполнению в церкви музыкальных пьесах. От своего родителя, ездившего нарочно слушать этот хор и беседовавшего там с причтом той церкви, я слышал (еще в своем детстве) о крайне сильном недовольстве этого причта такими «знаменитыми» певчими. В настоящее время у меня есть один родственник в сане священника, занимающий довольно видное место в городе, и можно сказать, до фанатизма преданный «осмысленности» в богослужении. Так этот человек не может хладнокровно произносить самое сло-

во «певчие»: до такой степени городские хоры возбудили в нем недовольство их пением. Один мой знакомый держит в городе хор, который из-за скудости в материальных средствах не может стать на высоту современной духовной музыки. И вот, когда этому регенту при разговоре со мной делается очень тяжело от сознания бедности его хора и его репертуара, он всегда утешает себя только одним: «Зато уж у нас с причтом тишь да гладь — Божья благодать!»

2) О том, как публика забывает про необходимость участвовать в богослужении

Позволю себе указать на один факт, подействовавший на меня довольно сильно. Минувшим летом накануне Преображения Господня за всюнощной и в самый праздник за обедней мне довелось быть в Московском Успенском соборе. К великому своему огорчению, я должен был признать, что и здесь певчие уже «исполнители», и богослужение у них разделяется на две части: на такую, в которой они показывают свое искусство слушателям, и на такую, от которой они, кажется, с удовольствием бы избавились. С одной стороны, я прямо-таки поражаюсь техникой исполнения таких премудростей, как «Благослови» в начале всюнощной, «Свете тихий», музыка Кастальского и Херувимская, наверное, его же музыка, — с другой стороны, при пении ими стихир на «Господи воззвах», в которых обыкновенно передаются, а иногда и художественно воплощаются все подробности воспоминаемого события, слов разобрать положительно было нельзя; певчие пели эти стихиры торопливо, а на левом клиросе в одном месте прямо-таки смешались.

Из собора я вышел после «Свете тихий», и с каким-то москвичом, совершенно мне неизвестным, но тоже вышедшим из собора, у меня завязался такой разговор. Начал я.

— Скажите, этот хор, который я сейчас слышал в соборе, лучший в Москве или можно здесь найти другой?

Москвич: Какого же вам надо еще хора? Этот хор — лучший в России.

— Вы будьте любезны мне только сказать, нет ли здесь в Москве другого хора, считающегося замечательным? А этот хор я не могу признать лучшим: он пел стихиры так, что я ничего не разобрал; певчие не смогли удержаться от торопливости и даже смешались...

Москвич: Да что вы на это обращаете внимание! Теперь же притом лето. Вы бы послушали этот хор на концерте, да под управлением самого Кастальского. Тогда бы вы его и узнали!

«Не особенно же лестная рекомендация для церковного хора», — подумал я и сказал своему собеседнику: «Мне только приятно ваше согласие со мной в том, что этому хору место не в церкви, а на эстраде».

В это время наше внимание обратилось на разговор людей, шедших сзади нас, из которых один расхваливал исполнение только что пропетого в со-

боре «Свете тихий». Пьеса подействовала на него сильно, «до слез», как он выразился, и я по этому поводу заметил своему спутнику: «Вот какой-то человек очень тронут пением “Свете тихий”, а между тем это сильное впечатление не помешало ему уйти из церкви как раз после этого песнопения, и уйти без всякой нужды, потому что мы слышали, как этот господин сказал: “Пойду, послушаю еще в храме Христа Спасителя”»...

Итак, вот первое зло от эстрадного характера пения в церкви: публика интересуется уже не службой, а «номерами» пения, почему везде, где только поют так называемые «хорошие» певчие, публика постоянно входит в церковь и выходит из нее, а около церкви почти постоянно увидишь группу людей, вышедших в антракте между музыкальными номерами «покурить».

3) Об отношении к богослужению самих певчих

Эстрадное пение влечет за собою еще и другое зло. Хотя эстрадные исполнители и обязаны проникаться настроением и чувствами исполняемых ими произведений, но обыкновенно это проникновение почему-то не выходит за пределы эстрады, и на этой почве возникает так называемая «закулисная жизнь» со всеми ее неприглядными сторонами. С грустью приходится сознавать, что это зло существует и в наших церковных хорах. Всем известно, как вольно держат себя наши церковные певчие, раз только они вышли из церкви, то есть сошли со своей эстрады. Но этого мало: зло проникло в самую церковь. Всякий, я думаю, знает, как городские певчие устраивают себе во время богослужения антракты, выходя, например, из церкви чуть не обязательно во время Шестопсалмия; как певчие во время пения на левом клиросе занимаются разборкой нот, в иных хорах даже разговорами, но ни в каком случае не интересуются тем, что в церкви в это время поется или читается; а о поклонах во время, например, ектений нечего уже и думать. И я по своим певчим замечал, что чем более за какой-нибудь службой предположено пропеть «интересных» номеров, тем дисциплина среди певчих слабее.

4) О влиянии пения на самих певчих

Еще мне хочется указать на то зло, которое происходит от непонятности музыки. Про слушающую публику я говорить не буду; скажу о самих певчих. Когда однажды один городской регент позволил мне присутствовать у него на спевке с мальчиками, я по окончании спевки высказал ему свое впечатление так: «Благодарю вас! Не за то благодарю, что я получил какое-нибудь удовольствие, а за то, что вы показали мне как бы в зеркале меня самого. Я увидел у вас на спевке, что все мы, провинциальные регенты, не более, не менее, как “Дуровы”, муштрующие своих певчих, как Дуров муштрует своих свинушек. Разница только та, что у Дурова свинушки так и останутся свинушками, а мы находимся в опасности превратить наших мальчиков-певчих в свинушек...» Сказал я это потому, что как-то своей душой почувствовал и

понял, почему это наши певчие, особенно мальчики, коснись только с ними в разговоре их пения, оказываются в большинстве случаев какими-то раздраженными и озлобленными. Произойти это должно, по-моему, неизбежно, раз человека делают орудием для непонятных ему целей или же заставляют делать такое дело, которое выше его разумения. Знаний музыкальных у наших провинциальных малолетних певчих почти нет никаких, и вот его в полном смысле слова муштруют исполнять такую партию, которая ему или совершенно не по силам, или же совершенно непонятна по ее музыкальной бессмысленности, когда ее исполняют отдельно. И вот, в то время как мальчик, приставленный к столярному, например, ремеслу, всегда не только с удовольствием, а и с каким-то сознанием собственного достоинства будет с вами рассуждать о своем ремесле, — для мальчика-певчего завести с ним разговор о пении — значит дотронуться будто до какой-то его болячки. Когда я попадаю в среду чужих церковных певчих, я всегда стараюсь вступить с разговором с ними, преимущественно с мальчиками. И из всех случаев мне только два раза удалось встретиться с мальчуганами-певчими, оставившими во мне самое приятное впечатление своею деликатностью: один был певчий Придворной капеллы, другой был болезненный мальчик в нашем архиерейском хоре. Во всех других случаях я нарывался только на односложные и резкие ответы. Даже Москва меня в этом отношении не порадовала! И теперь я думаю, как я счастлив, что я в своем детстве воспринимал церковные песнопения не певчим в хоре, а в сельской церкви на клиросе вместе с простым псаломщиком! Любил ли бы еще я церковное пение так, как люблю его сейчас, если бы в детстве был я хорошим певцом?..

Хоровое и регентское дело, 1910, № 7/8, с. 171—185

Комментарии

1. Явная отсылка к мнениям, которые высказывались по ходу дискуссии 1899—1903 годов (см. предыдущий раздел) и, конечно, были хорошо известны Никольскому.
2. Цитата из стихотворения А. С. Хомякова «По прочтении псалма».
3. Пьетро Бьянчини (1828—1905), итальянский композитор и дирижер, который в 1850-х годах с помощью армянского духовенства, жившего в Италии, занимался изучением и гармонизацией армянских церковных песнопений.
4. Литургия св. Иоанна Златоустого, соч. 37 М. М. Ипполитова-Иванова вышла в свет в 1903 году и тогда же была исполнена (отдельные части) Синодальным хором. Говоря о том, что композитор из «блаженн» взял «совсем ненужные», автор, по-видимому, имеет в виду то обстоятельство, что № 6 «Заповеди блаженства» построен здесь в трехчастной репризной форме, и после самих заповедей вновь проводится трехкратно стих «Во Царствии Твоем помяни нас, Господи...», что не соответствует уставу.
5. Совершенно то же самое утверждает и А. В. Никольский в статье «Один из больших вопросов церковного пения», публикуемой ниже в данном разделе.

ДУХОВНЫЕ КОНЦЕРТЫ И ИХ ЗАДАЧИ (1909—1913)

А. Н-ий [А. В. Никольский]

Духовные концерты и их задачи

Прошедший великопостный сезон в Москве был необыкновенно богат духовными концертами. Их давали и большие хоры (80—150 человек), и малые (30—45 человек), оспаривая друг перед другом немногочисленную публику — любителей духовного пения. Бывали дни, когда концерты происходили одновременно в двух-трех местах. Обозреть их и дать о каждом из них особый отчет — сверх сил корреспондента.

Поэтому позволю себе ограничиться общей характеристикой программ и исполнения, предложив в заключение вниманию читателей ряд своих личных соображений по вопросу о том, какого курса следует держаться в области духовных концертов.

Программы московских концертов можно разделить на три категории. Первая — где бросается в глаза явное предпочтение запетым авторам главных представителей нового течения в русской церковной музыке — гг. Кастальского, Гречанинова, Чеснокова, Калинникова, Панченко, Черепнина и др. Далее следуют программы смешанного типа, в которых наряду с новыми композиторами помещены и старые «боги», без заметного перевеса в чью-либо сторону. В третьей группе стоят концерты, где новое течение как бы игнорируется и программа базируется на авторах прежнего времени от Бортнянского до Львова включительно. Ясно, что Москва еще не в силах расстаться со «старыми кумирами». Несмотря на всю широту и богатство новой школы — в Москве же зародившейся и в ней же ярче всего проявляющейся, — произведениям этой школы если и дается место, то далеко не первое, а тем более — не исключительное. Новое течение еще не признано победителем, и является оно пока в роли соискателя того почета, который прочно стяжала себе прежняя духовная музыка (80-х годов).

Таково «предложение» — каков же «спрос»? Судить об этом по публике, *посещающей* концерты, довольно затруднительно потому, что каждый хор имеет главным образом «свою» публику, ту, среди которой он популярен за пение в таких-то и таких-то приходских храмах. У нее чистый интерес к духовной музыке в значительной степени перемешан с поклонением своему

хору и его регенту и даже с чувством некоторого недоброжелательства к успехам «чужого» хора. Несомненно, что любителей духовного пения, таких, у которых указанные мотивы не играют роли, — очень немного. Вообще, надо отметить отсутствие того более или менее постоянного кадра посетителей духовных концертов, который давно создан в Москве по отношению к музыке светской. Этот последний класс людей — многочисленный и вполне устойчивый по своим симпатиям; это — в полном смысле та «большая публика», которой живет наше музыкальное искусство, встречая в ней интерес к себе и понимание. Ее вы видите на всех интересных концертах и оперных представлениях, и ее «голос» — имеет несомненный вес для авторов и исполнителей.

Почему же духовная музыка не имеет такой публики? Чем это объясняется? Почему церковная архитектура и живопись возбуждает к себе интерес *всех любителей* зодчества и художеств, а церковная музыка *не пользуется вниманием поклонников музыки вообще?*

Об этом стоит поговорить подробно и обстоятельно. 8 марта в Евангелическо-лютеранской церкви Петра и Павла происходил духовный концерт немецкого хорового общества (Verein für gemischten Chorgesang); исполнялся Реквием Брамса. Участвовали, кроме хора, солисты г-жа Гессе (сопрано) и г-н Читтам (баритон), а также оркестр и орган (дирижер г-н М. Петерс). Присматриваясь к публике — очень многочисленной, можно было заметить много тех лиц, которые обычно встречаются на концертах симфонических и вообще «больших» концертах. Ясно, что эта часть русского общества нашла интересным прослушать духовную музыку немецкого автора. Считать ли это проявлением обычной для нашего общества предвзятости и всегдашнего преклонения перед иноземным искусством в ущерб своему, русскому? Или здесь кроются иные причины? Надо думать, что последнее предположение будет вернее прежнего, и вот почему.

Оставим в стороне различие исполнительских сил данного и наших духовных концертов. Там — обилие сил и красок, здесь — последние сведены к одному хору а cappella. Оспаривать бóльшую интересность с этой стороны у первого перед вторым — было бы по меньшей мере странным.

Но и там, и здесь есть стороны, которые сравнению поддаются и дают вместе с тем основание делать выводы.

Возьмем саму программу. Там — капитальнейшее произведение европейски известного композитора, здесь — ряд отдельных номеров, представляющих собой части обычных церковных служб. Там предлагается прослушать нечто исключительное по сложности исполнительского аппарата и, следовательно, редко встречаемое при обычных для церкви условиях, здесь — именно то, что можно слышать за рядовым богослужением, с некоторою разницею лишь в смысле большей численности хора и тщательности в отделке. Отсюда — там концерт является выдающимся художественным

событием, способным сосредоточить все внимание на музыкальных достоинствах произведения, расцениваемых в широком масштабе; здесь духовный концерт — серия номеров, интересных не по объединяющей их художественной мысли, а только по деталям передачи их хором. Там — огромное полотно, здесь — альбомчик картинок разного характера, содержания и достоинства. Туда влечет перспектива воспринять сложную идею большого создания, здесь предстоит в редком случае прослушать номер-другой действительно интересный, а чаще всего приходится иметь дело только с одним *качеством* исполнения.

Вот почему нельзя не пожелать для наших духовных концертов коренного реформирования их программ. Необходимо стремиться к тому, чтобы эти программы имели *интерес самостоятельный, отрешенный от сходства с тем, что исполняется в храме за обычными службами*. У нас уже народилось и день ото дня крепнет в области духовной композиции течение — писать музыку для хоров большого состава, создавать песнопения, не укладывающиеся в рамки клиросного обихода и его потребностей и как бы нарочито предназначенные для концертных эстрад. Смело можно утверждать, что здесь-то и сосредоточено все наиболее крупное, что дают нам наши композиторы, особенно последнего времени. Пение этих пьес в концертах хорами исключительного состава — способно придать программам тот интерес *новизны и самостоятельной художественной ценности*, которого наши концерты не имеют... Пусть концерты имеют в своих программах не подбор лучших номеров ходового репертуара, а свой особый цикл песнопений, доступный хору лишь при исключительных условиях, создаваемых эстрадой, — и тогда наши духовные концерты будут свободны от упрека в скудости предлагаемого слушателю материала и, наоборот, повысятся в смысле общехудожественного их интереса и значения. Скажут: хорам нашим такая роскошь — готовить к концерту репертуар, не пригодный для клироса, — не по средствам: на то не хватает ни сил, ни времени. Это — правда, но и оставаться при существующей системе в составлении программ едва ли возможно, так как она приводит к плачевным результатам: публика перестает интересоваться духовными концертами и посещает их все менее и менее.

От программ перейдем к исполнению. Наши хоры с необыкновенной старательностью культивируют нюансировку пьес «саму в себе», доводя порою до действительного совершенства как самый строй и чистоту интонации, так и разные динамические кунштюки. На этой стороне исполнения сосредоточены все силы и поющих и их дирижера. Эту тенденцию можно сравнить с задачей органного мастера — устроить инструмент с возможно большим числом регистров, которые давали бы исполнителю все средства к самой роскошной и разнообразной градации тембров и силы голосов.

Вполне естественно, что и публика направляет свое внимание главным образом на указанную сторону исполнения и, слушая, критикует: стройно ли

поет хор или «понижает», эффектно ли вышло какое-нибудь пианиссимо, которого заранее все ждут и готовы «смаковать», и тому подобное; следят за басами и октавистами, а в последнее время — за женскими голосами, дебазируя в антрактах вопрос, что лучше: хоры с мальцами или хоры с участием женщин, и т. д. Слов нет: в отношении чистоты строя и блеска в передаче нюансов наши лучшие хоры стоят на недосягаемой высоте и вызывают этим справедливое уважение иностранцев. Но вот вопрос: насколько ценно такое направление в хоровом деле? Не является ли это совершенство внешне-художественной стороны исполнения настолько всепоглощающим, что положительно не остается места для прочих качеств исполнения? В области светского дирижирования строго различается дирижер-техник от дирижера-интерпретатора. Часто, отдавая должное уменью заставить оркестр играть блестяще, дирижеру ставят в огромный минус его бесцветную передачу идеи сочинения, его бессилие создать тот художественный облик, который должна иметь всякая музыкальная пьеса, создать и выпукло его представить публике. Точно так же говорят и судят о разнице «средств и манеры» для истолкования классиков, с одной стороны, и композиторов позднейшей эпохи, с другой. Едва ли не все это целиком приложимо и к исполнению духовной музыки, где несомненно есть и свои «стили в школах», и индивидуальность авторов, требующие соответствующей обрисовки не только самого «духа композиций», но и разницы «манер передачи». Так, например, приемы в нюансировании произведений итальянской и немецкой школы должны быть, очевидно, совсем не теми, что требуют сочинения Кастальского или Гречанинова. Ведь нельзя же считать ценным один *рисунок* и пренебрегать *колоритом*; и то и другое находятся в тесной взаимной гармонии и строгом соответствии. Какое-нибудь *sforzando*, эффектно исполняемое, будучи уместным у автора одной школы, может нарушить стиль и исказить его в приложении к произведению иного направления.

Таким образом, центр тяжести исполнения переносится с нюансов, отточенных до удивления, на индивидуализацию каждой отдельной пьесы и каждого отдельного автора. А многое ли наши концертирующие хоры дают публике в этом последнем смысле — ответ на это может быть лишь отрицательный. Есть исключения, но они тонут в массе тех, для кого строй, нюанс, темп, произношение — уже все. Это — много и даже почтенно, но худо в том отношении, что отдает «виртуозностью», этим смертельным врагом духа и искусства и вместе препоной к действительному прогрессу.

Подводя итог сказанному, видим, что художественный интерес духовных концертов может возрасти и стать более общим, чем это наблюдается сейчас, при двух условиях: во-первых, если программы концертов будут вполне свободны от пьес ходового клиросного репертуара, а будут включать в себя композиции, как бы нарочито предназначенные их авторами для концертных условий (сложность письма, расчет на большую численность хоров и

т. п.), и вследствие этого носить *характер самостоятельных музыкально-художественных выступлений*; во-вторых, если исполнение не будет самодовлеюще виртуозным, а расширится в своих задачах — стремлением схватывать *особенности стиля как такового*, передавать его *соответственным способом*, не окрашивая всех и вся по трафарету, одинаковыми красками и до надоедливости однообразными приемами в нюансах.

Желательно, чтобы духовные концерты вышли из сферы обслуживания запросов только одних любителей духовной музыки, а стали бы в один уровень с концертами вообще, заняв позицию «выставок», где экспонируется *род* художественных произведений, а не *качество* их, по общему убеждению слабое и жалкое. Концерты должны вернуть духовной музыке присущее ей достоинство — быть отраслью искусства, не ниже других, а равной им.

Хоровое и регентское дело, 1909, № 4, с. 97—101

Ю. И. [Г. Я. Извеков]¹

Новые задачи православной церковной музыки в России

Вниманию композиторов духовной музыки

Пора создавать православную церковную музыку в высших формах оркестровых! Спешим оговориться. Под оркестровой церковной музыкой мы разумеем не музыку в тесном смысле церковную, для церковного богослужения, которая должна остаться пением а cappella, а музыку внебогослужебную, вне церкви. Последняя должна сделаться постоянным фактором в деле нравственно-религиозного воспитания общества. Нужно бороться с растущим в обществе сектантством, индифферентизмом и неверием не словом церковным только, но и художественными средствами. Чтобы привлечь, нужно заинтересовать. Музыка в своих высших формах, подобно поэзии и искусству, должна прийти на помощь церкви. Высшая музыка была и есть оркестровая и на ином Западе давно служит интересам церкви. Западная церковь привлекает лучшие творческие силы для художественно-музыкальной обработки религиозных сюжетов христианства, чем уловляет не одну католическую публику, но с немалым успехом и православную (в России). Идея облечения дивных текстов православного богослужения в высший художественный наряд оркестровый буквально носится в воздухе, и к ней инстинктивно тянутся современные композиторы духовной музыки, у которых не хватает только решимости сделать этот последний шаг в развитии церковного песнотворчества. Значительная доля вины в этом падает на русскую музыкальную критику, которая вместо того, чтобы указывать новые пути церковной музыке, сама запуталась в доморощенных идеалах и литературном кумовстве. В направлении, указываемом нами, открывается нашей церковной музыке новый широкий горизонт, такая же дорога ко всеобщему признанию ее культурной ценности (а следовательно, и миссионерского значения), какая открыта нашей национальной светской музыке, завоевавшей себе почетное место в сонме европейского искусства.

Современное русское церковное пение еще не вправе серьезно претендовать на место в истории всеобщей музыки. То, что называется ныне православной церковной музыкой, представляет хаос противоречивых взглядов, несовместимых идей, бессистемных наслоений, на практике же — смешение всевозможных стилей и роспевов, отсутствие определенной школы или традиции в направлении церковного пения, отсутствие цикла более или

менее крупных духовно-музыкальных произведений. Прибавим сюда полную несогласованность церковной политики с потребностями времени и музыкального искусства, когда, с одной стороны, усиленно пропагандируется общее пение в церквях, а с другой, изыскиваются способы для поощрения и развития искусного пения в церквях. В какие же рамки выльется церковно-художественное песнотворчество, когда везде за богослужением введут общее пение? Общее пение и вся обстановка его людям с мало-мальски развитым эстетическим вкусом не может нравиться по причине своего несовершенства, зависящего от непреодолимых технических затруднений и малокультурности народной массы. Такого рода музыка не вправе претендовать на значение даже второстепенного фактора в истории общеевропейской музыкальной культуры. То, что известно европейскому Западу о православной музыке, это ряд прелестных арабесок, слава которых держится больше на искусстве исполнителей (в прежнее время Придворной капеллы, ныне Синодального хора, хора Архангельского), чем на собственном серьезном музыкальном достоинстве. Нельзя не признать и той слабой стороны нашей церковной музыки, что обиходные мелодии ее остаются чаще в сыром или полусыром неразработанном виде и, будучи по природе красивыми, без художественной разработки уже не удовлетворяют музыкальным вкусом времени.

А нынешнее время предъявляет как вообще к музыке, так, в частности, к церковной уже иные, более серьезные требования. Приведем несколько наиболее ярких фактов, подтверждающих нашу мысль. В Петербурге не так давно был концерт старообрядческого хора. Вся программа состояла из номеров старинного крюкового пения. Пел громадный хор с мужскими и женскими голосами. Пение было искусное, но сплошь унисонное. И это пение, возрождающее идеал старины, произвело на православную публику однообразное, скучное впечатление². Возродить такое пение в наших церквях никто не согласится. Стало ясно, что к прошлому нет возврата и церковь «Бога жива» никогда не превратится в музей археологических ценностей. В другом концерте лучшего петербургского хора неосторожно были сопоставлены в одной программе произведения западной музыки с инструментальным сопровождением и вокальные произведения модных и популярных русских композиторов. Публика и критика единодушно хвалила первое отделение и скучала на втором, сравнивая западную музыку с роскошными мраморными дворцами, а русскую музыку с деревянными избами, крытыми соломой. Не произвел никакого впечатления на столичную публику и приехавший в нынешнем году хор Берлинской королевской оперы, несмотря на искусство и технику исполнения³. Где же, спросят, масштаб современных вкусов и требований? Ответом может послужить следующий факт, именно: спрос на духовную вокальную музыку в обстановке исключительно грандиозной, а также спрос на западную церковную музыку с сольным, хоровым пением,

органом и оркестром. Интерес к духовным концертам поддерживается лишь славой дирижера или грандиозным составом исполнителей (500 человек Церковно-певческого общества в Петербурге). В общем же духовные концерты не имеют ни популярности, ни заметного влияния на общество. Предпочитают идти в оперу с посредственными исполнителями, чем слушать духовный концерт с пестрой программой. Исключение делается в пользу западной церковной музыки. Католическую мессу, Requiem, Te Deum, ораторию идут охотно слушать, примирясь и с католическим *filiopoe* в Credo, и с идеями чистилища в Requiem, и с унижением национального самолюбия, когда, например, приходится слушать Te Deum Берлиоза, написанный по заказу французского правительства в память завоевания Севастополя и поражения русских. Мы не говорим здесь об опасности завоевания наших симпатий католической и протестантской по духу и «тексту» музыкой, каковая опасность не перестанет существовать до тех пор, пока мы не противопоставим ей свою высшую православную по духу и тексту церковную музыку. А что говорит нам тот факт, когда талантливый русский композитор и меценат сочиняет католический Requiem?⁴

Не ясное ли дело, что вокальные формы церковной музыки уже перестали удовлетворять передовую публику, ожидающую от русской церковной музыки репрезентации более высокой и художественной. Действительно, сонм духовых и струнных инструментов сообщит церковной поэзии небывалый полет и красоту. Эстрада не отучит от церкви, а только глубже разъяснит смысл религиозных переживаний, не оттолкнет от церкви, но соединит с нею узами вечной музыкальной красоты, толкнув слушателя к еще более высоким переживаниям, чем эстетические, переживаниям религиозным, таинственным, благодатным. Ведь эстетическое чувство близко к религиозному, особенно в музыке, и непосредственно ведет к нему. «Ничто не возбуждает, не окрыляет так духа, ничто так не отрешает его от земли и уз телесных, ничто так не наполняет любовью к мудрости и равнодушием к житейским делам, как пение стройное, как песнь священная, сложенная по правилу ритма» (Златоуст).

Сами духовные композиторы давно тужат по новым формам и инстинктивно тянутся за оркестровыми эффектами. Просмотрите произведения большинства современных духовных композиторов. Вокальный стиль ими оставлен, а его место занял стиль оркестровый: высокие ноты для голосов, трудные модуляции, бесконечные удвоения голосов, оркестровые нюансы, колокольный перезвон в голосах, музыкальный реализм, арии с аккомпанементом голосов и т. п. Музыкальная критика, не уяснившая себе момента, ломает копыя в бесплодных попытках что-то остановить, к чему-то вернуть. И если только мысль о симфонической обработке церковных сюжетов и песнопений найдет себе применение в музыкальной жизни России, то это значительно очистит чисто церковную богослужебную музыку от несвойствен-

ных ей элементов громоздкости и вычурности, возвысит значение текста и сообщит ей ту скромность и интимность, которые должны отличать церковную музыку в тесном смысле.

В какие же инструментальные формы могут вылиться наши церковные песнопения и какие богослужebные чины?

Конечно, нельзя игнорировать, пока не найдены собственные, формы, выработанные западною церковною музыкаю: разумеем мессы, Requiem, Te Deum, кантаты, оратории. Литургия православная прекрасно слагается из следующих симфонических номеров: ектения, гимн «Единородный Сыне», Трисвятое, Херувимская песнь, «Верую», Евхаристический канон («Достойно и праведно», «Свят, свят, свят» и «Тебе поем»), «Достойно есть яко воистину», «Видехом свет истинный» и «Да исполнятся уста наша». Что касается православной панихиды, то она по тексту своих песнопений представляет благодарный материал для чисто христианской лирики и широкой симфонической обработки (вспомним только «Аллилуйя» с тропарями, «непорочны», «Молитву пролию ко Господу» и «Тому возведу печали моя», «Со святыми упокой», «Вечная память»), гимн «Тебе Бога хвалим» по фактуре может быть сходным с «Te Deum laudamus» западной музыки. С равным успехом могут составить самостоятельные симфонические произведения Великое славословие, песнь «Тебе одеющагося». Совершенно самостоятельный сюжет по форме и содержанию представляет канон с его девятью песнями-картинами: первая песнь пророка Моисея по переходе через Чермное море — характера эпического; вторая песнь — обличительная песнь Моисея в пустыне; третья песнь пророчицы Анны, матери Самуила — глубоко лирического характера; пятая песнь пророка Исаии — песнь благороднейшего и изящнейшего из древних поэтов Востока; шестая песнь пророка Ионы — характера трагического; седьмая и восьмая песни трех отроков в пещи вавилонской — молитвенно-хвалебные; девятая песнь в честь Богородицы («ублажат мя вси роди»). А что сказать о пасхальном каноне, о каноне «Христос раждается», «Сеченное сечется море Чермное», «Волною морскою», «Крест начертав Моисей»? Это ли не благодарные темы симфонической обработки? Укажем еще на вечерню Великого Пятка с его стихирами «Вся тварь изменяшася страхом, зряща Тя на кресте висима, Христе», с его дивным «Благообразный Иосиф» и как эпизодом этой службы «Плачем Богородицы» и песнью «Приидите, ублажим Иосифа приснопамятнаго». Кроме этих можно указать еще немало церковных тем, дающих прекрасный материал для симфонической композиции, как, например, «Да молчит всякая плоть», «Ныне силы небесныя», стихиры «Да воскреснет Бог» и проч.

Но для того чтобы церковные тексты православного богослужения, обрабатываемые в высших музыкальных формах оратории, кантаты, мессы и т. п., сохранили облик греко-восточного православия, необходимо поставить первую задачею таких композиций обработку обиходных мелодий, а затем

уже самостоятельное творчество. По счастью Русская церковь владеет таким неисчерпаемым и богатым мелодическим материалом, как ни одна из христианских церквей. В русском море церковных звуков слились вдохновенные ручьи церковно-певческой поэзии древних и новых греков, болгар, собственного творчества, и все это вылилось в стройные системы осмогласия знаменного, греческого, болгарского, киевского распевов (к сожалению, существующие ныне только на бумаге). Если проанализировать эти распевы, мы найдем там массу мелодий, рожденных для имитации, канонов, фуг; найдем величавые и серьезные темы для ораторий, найдем глубокий лиризм, с которым трудно спорить даже светской музыке. И в частности, знаменный распев сплошь серьезен, эпичен, полон величия и плавности; наоборот, греческий и болгарский женственно нежны, задушевные, трогательны. Разве этого материала не достаточно для целых циклических произведений церковной музыки?

Повторяем, пробил час создавать внебогослужебную церковную музыку в широких оркестровых формах, на основании обиходных мелодий и на почве богослужебных текстов: «Хвалите Бога во псалтири и гуслах, хвалите Его во струнах и органе»!

Хоровое и регентское дело, 1913, № 5/6, с. 80—85

А. Г. М-й [А. Г. Гумай]

По вопросу о новых задачах православной церковной музыки в России

...Задачи православной церковной музыки, где бы то ни было, не только в России, не могут быть ни старыми, ни новыми, а как и само наше Православие, всегда и неизменно пребывающее самим собою, они и в наше время суть те же, каковыми они были с искони веков. Идейное содержание созданий музыкального искусства всегда вытекает из живого религиозного источника — народной жизни церковной, и дело художников лишь подмечать эту жизнь, обобщать в своих произведениях те или иные влияния времени, передавая их возможно правдивее, с доступной для человека объективностью его субъективных воззрений...

В великом деле общения людей со святостью церкви наилучшим проводником наших сокровеннейших сердечных порывов служит нам наше искреннее слово, ибо такое слово, проникаясь возвышенным содержанием церковных песнопений, приобретает сугубо возрастающую силу и является самым мощным деятелем в сфере вокального музыкального выражения. Священные тексты и церковные их мелодии в художественной певческой передаче способны возродить духовно человека, перенести мечты его в мир идей не земной жизни. А тогда ему не до развлечений звуковыми прелестями хотя бы сладкозвучнейших музыкальных орудий... В минуты вдохновенной религиозной настроенности человек невольно ощущает в себе душевную потребность сосредоточить все свои думы на одной думе, все свои помыслы на одной мысли... Такому человеку, когда он приходит в храм Божий поклониться святыням церкви, излить в молитве пред Богом свою душу, — а его-то мы и должны иметь в виду, если действительно желаем, чтобы духовная музыка сделалась «постоянным фактором в деле религиозно-нравственного воспитания общества, — существенно важна прежде всего удобопонятность и молитвенного и музыкального содержания богослужебных песнопений.

Прогресс православной церковной музыки не только необходим, он неизбежен, но главным образом музыки вокальной как наиболее доступной народному пониманию благодаря словесному музыкальному выражению церковных молитв, посредством которых люди с детства своего, посещая общественные богослужения, входят в общение с церковью. Создание православной церковной музыки в высших формах с предвзятым намерени-

ем удовлетворения лишь передовой публики, ожидающей от русской церковной музыки «репрезентации более высокой, художественной», минуя религиозно-эстетические запросы широких слоев общества, может оказаться не только не прогрессом в области церковно-песенного музыкального искусства, а, пожалуй, и нежелательным ему противодействием...

Вопрос о высших формах православной церковной музыки — вопрос открытый. Дело не в них, а в самом содержании музыки и в целесообразном приложении творчества музыкального к современным народным нуждам церковным. Внецерковная, хотя бы и духовная, музыка всегда будет преследовать таковые интересы; борьба же с неверием, как и вообще со всякими другими православия враждебными элементами, возможна только на почве православной церковности, а не вне ее. Опасность «завоевания наших симпатий католической и протестантской по духу и тексту музыкой» не может угрожать нам в той мере, в какой грозит отсутствие в православной церковной практике живых примеров истинной христианской деятельности. Компромиссы, допускаемые в обыденной жизни, где они иногда бывают крайне необходимы, а подчас и неизбежны ввиду достижения тех или иных практических результатов, в сфере идейного искусства, произведения коего имеют задачей отображать нам лишь правду жизни, и только правду, по меньшей мере неуместны. После них всегда остается нечто недосказанное, условное, фальшивое, что в практике истинной художественной деятельности ни под какими предлогами не может быть допустимо.

В художественном творчестве существенную ценность имеет лишь то, что оригинально, самобытно, что вышло из недр народных, что имеет основы свои в далеком прошлом, в веках. И для того чтобы «церковные тексты православного богослужения, обрабатываемые в высших музыкальных формах оратории, кантаты, мессы и т. п., сохранили облик греко-восточного православия», мы должны поставить себе священной нашей обязанностью идти собственную нашу дорогой, и родное дело наше начинать не с заимствования форм, выработанных западной церковной музыкой, как это рекомендует нам автор статьи о новых задачах православной церковной музыки в России, а непосредственно с создания собственных форм нашей церковной музыки. Если Русская церковь «владеет таким неисчерпаемым и богатым мелодическим материалом, как ни одна из христианских церквей», — мы можем быть уверены, что не будет недостатка и в идейно настроенных работниках на этой ниве и что для неисчерпаемого мелодического содержания, какое заключают в себе наши обиходные напевы, музыкальные формы для его художественного выражения могут быть создаваемы таким же самобытным путем, каким создавались и самые напевы наших песен мирских и песнопений церковных.

Музыкальное богатство наших старинных песенных напевов — в их своеобразных, только им присущих мелодических и ритмических построениях, и для художественного выражения мелодического и ритмического их

содержания наиболее естественны формы полифонические с поочередным преобладанием гармонических и контрапунктических звуковых сочетаний.

В многоголосии весьма наглядно обрисовывается музыкальное единство художественного разнообразия мелодических рисунков с их ритмическими особенностями и с самостоятельным значением всех участвующих в ансамбле голосов. Само собой разумеется, что стиль такой музыкальной разработки церковных мелодий должен вытекать из самой сущности напевов. Дело, конечно, призванных, какой художественный колорит придать тому или иному духовному песнопению в отношении гармонии и контрапункта, но мелодии напевов должны быть сохраняемы в полной неприкосновенности, они должны господствовать не только в силу первородства их, а и потому, что они именно являются музыкой, душой ее, яркими выразительницами былых дорогих для нас дум и настроений...

Обиходные церковные напевы для богослужебных целей далеко еще не использованы, и дальнейшее музыкальное их развитие желательно видеть ведомым путем постепенного их совершенствования, отнюдь не прерывая органической связи музыкального настоящего с его историческим прошлым. Тоска идейных композиторов вполне понятна, ибо она вызывается печальной действительностью современного нам состояния духовного музыкального песнотворчества, средством выхода из которой они полагают воссоздание в области церковной музыки религиозного мирозерцания предков наших, взяв в основание церковной музыкальной деятельности новой национальной школы наши древние, и мирские и церковные, напевы. «Высокие ноты, трудные модуляции, бесконечные удвоения голосов, колокольный перезвон голосов, музыкальный реализм, арии с аккомпанементом голосов» и т. д. — все это, по нашему мнению, лишь показывает, что искания наших композиторов-новаторов в церковной музыке направлены во многие стороны с целью создать на музыкальном прошлом его настоящее, а вовсе не то, что они инстинктивно тянутся за оркестровыми эффектами и что стиль вокальный музыки ими оставлен.

Г-н Ю. И., по-видимому, немало смущен введением в православных наших храмах общего народного пения служб церковных. С его взглядами на «новые задачи» церковной музыки в России, очевидно, не совмещается мысль, чтобы Православная церковь могла просто и чистосердечно пойти навстречу духовным запросам души народной; этим только и можно объяснить себе, что такое народное церковное дело он называет полной несогласованностью «церковной политики с требованиями времени и музыкального искусства». В какие бы рамки ни вылилось «наше церковно-художественное песнотворчество», это покажет будущее, в данный момент можно лишь говорить о том, что в последнее время наблюдается какая-то инстинктивная в народе потребность непосредственного участия в церковных богослужениях и что интерес к общему пению год от года все более и более возрастает, а те

храмы, в коих введено такое пение, особенно охотно посещаются народом. Как показывает практика, хорошее, стройное пение церковных молитв всеми предстоящими в храме вполне возможно, если это дело будет находиться в опытных руках. Нередко даже и теперь, конечно, лишь в виде исключений, выделяются поразительные моменты глубокой молитвенной настроенности, создаваемой именно общим народным пением; и если обращать внимание не на одну только сторону музыкальную, а на все в совокупности — впечатления в высшей степени благотворные. Боязнь, что общее церковное пение может задерживать правильное развитие певческого искусства — не имеет под собой почвы. Профессиональный церковно-певческий хор, если он хорошо организован и если его музыкальная деятельность может быть полезна в достижении культурных целей народного художественного воспитания, всегда будет ценным общественным приобретением. Вопрос может быть разве лишь в том, какие задачи намечает себе такая хоровая семья и к достижению каких идеалов направляется ее художественно-певческая работа.

Г-н Ю. И. полагает, что «если только мысль о симфонической разработке церковных сюжетов и песнопений найдет себе применение в музыкальной жизни России, то это значительно очистит специально церковную богослужбную музыку от несвойственных ей элементов громоздкости и вычурности, возвысит значение текста и сообщит ей ту скромность и интимность, которые должны отличать церковную музыку в тесном смысле». Выходит как бы так: композиторы духовной музыки, владея теми или иными запасами мелодий и гармоний, пригодных для всякой музыки, и не разбираясь в сути дела, вкладывают в церковное песнотворчество весь музыкальный свой багаж только потому, что им некуда его девать... Если бы это дело было так просто, так зачем бы и задумываться над этим вопросом, а обзавестись «высшими формами» внецерковной духовной музыки и выкраивать для них все то, что оказывалось бы несовместимым с величавой простотой православной богослужбной музыки. Если мы действительно пришли к сознанию, что громоздкость и вычурность являются чуждыми, извне привнесенными в православную церковную музыку примесями, то что же может мешать нашим современным духовным композиторам теперь же, не выжидая, пока сможет осуществиться мысль автора статьи о «новых задачах православной церковной музыки», приняться за очистку нашего богослужбного пения от всяких вредных для его существования наслоений?

В подкрепление своих взглядов на «новые задачи» в числе других аргументов г-н Ю. И. приводит рассказ о концерте лучшего петербургского хора, в программе которого будто неосторожно были сопоставлены произведения западной музыки с инструментальным сопровождением и вокальные произведения модных и популярных русских композиторов. Приводимое в этом рассказе сравнение произведений западной музыки с «роскошными мраморными дворцами», а русской — с «деревянными избами, крытыми соло-

мой», было высказано в отзыве одной газеты, насколько помнится, о концерте А. А. Архангельского, назначенного было на 17 января 1913 года, в день тридцатилетия существования его хора, а затем по болезни дирижера перенесенного на 28 января, когда этот юбилейный вечер и состоялся⁵. Если речь идет именно об этом концерте, то рассказ о нем грешит неточностью. Во-первых, это был вечер музыки светской, а не духовной; программа этого концерта состояла не из двух, а из трех отделений: первое было предоставлено авторам западной музыки, а два последующих музыке русских композиторов. Инструментального сопровождения не было, да и не могло быть по той простой причине, что пьесы всех трех отделений были исключительно хоровые а cappella. Упомянутое же выше сравнение, которое более остроумно, чем справедливо, свидетельствует именно в пользу вокальных музыкальных форм, оказавшихся жизнеспособными и сохраняющими в себе свежесть музыки, неувыдаемой в продолжение столетий. Представителями музыки западной явились знаменитые композиторы XV, XVI и XVII веков. При сравнительно равном исполнении, которое, кстати сказать, на этот раз не отличалось оживленностью, перевес оказался на стороне музыки западной, собственно — стиля контрапунктического над гармоническим. Дивное мастерство выдающихся контрапунктистов предстало во всей своей чарующей прелести и победило. Здесь именно восторжествовало *как сказать* над *что сказать*. Вот такую трактовку церковных сюжетов и песнопений, контрапунктическую музыкальную разработку их мы должны бы рекомендовать вниманию наших композиторов духовной музыки. Как ни значительно то многое хорошее, что ими создано в области богослужебного песнотворчества, все же оно представляется нам лишь каплей в море, имея в виду великое будущее вокальных произведений церковной музыки, дальнейшее развитие которой, в силу жизненной необходимости идти в уровень с развитием всех других культурных факторов, давно уже напрашивается само собой...

Гусельки яровчатые, 1913, № 11, с. 5—10

Комментарии

1. Георгий (Юрий) Яковлевич Извеков (1874—1937) родился в Калуге, в 1897 году закончил Киевскую духовную академию и в 1899-м был определен псаломщиком к русской посольской церкви в Праге; там же начал сочинять и издавать духовно-музыкальные произведения. В 1904 году принял священнический сан. В 1905 году преподавал в Духовном училище в Сумах; потом получил назначение в русскую посольскую церковь в Гааге. Затем поселился в Петербурге, где был священником при церкви Смольного Александровского института и законоучителем в этом учебном заведении. С 1910-го преподавал также предмет «народная песня» в Регентском училище, основанном С. В. Смоленским. В 1913—1916 — второй священник русской церкви в Берлине.

Г. Я. Извеков принимал участие в экспедициях Географического общества и издании сборников народных песен. После революции поселился под Москвой (на станции Перловка), сотрудничал с Обществом охраны авторских прав (Драмсоюз), обрабатывал по заказам московских регентов церковные произведения, а также народные песни. Расстрелян 27 ноября 1937 года на Бутовском полигоне.

В Петербурге Извеков как композитор дебютировал в 1907 году. Освещая концерт Церковно-певческого общества под управлением А. А. Архангельского 18 марта 1907 года, в программе которого находились ирмосы Извекова, Н. И. Компанейский назвал их «выдающимся сочинением»: «Священник Извеков до посвящения своего жил за границей, где получил весьма основательное музыкальное образование, почему работы его не следует смешивать с переложениями наших батюшек и синодальных чиновников. Извеков — настоящий музыкально образованный композитор и сразу должен быть поставлен в ряд с Гречаниновым, Кастальским, Лисицыным и другими им подобными. Изложение его мысли контрапунктическое, а не гармоническое, причем замечается изящный музыкальный вкус, изобретательность и вдохновение. Пока в его работах заметно влияние Гречанинова и Кастальского» (*Компанейский Н. И. Демественные собрания // РМГ, 1907, № 12, стлб. 342—343*).

Ряд композиций Извекова был издан в Праге; П. М. Киреев издал несколько хоров Извекова в своих сборниках (1917); известны также его произведения в издании П. К. Селиверстова.

Упомянутые в рецензии Компанейского ирмосы Извекова входят, под названием «Канон», в изданный в Праге сборник «Мелодии знаменного, киевского, греческого и болгарского роспевов в систематизации и обработке Ю. Извекова для смешанного хора». Сборник состоит из Всенощного бдения 1-го гласа и ряда отдельных сочинений (Херувимская обиходного роспева, «Достойно есть», «О Тебе радуется» болгарского роспева, «Милость мира» постное, догматики 2-го и 5-го гласов знаменного роспева).

2. Речь идет о Морозовском старообрядческом хоре (созданном под покровительством фабриканта Арсения Морозова), который первым среди старообрядческих хоров начал давать под управлением талантливого регента П. В. Цветкова публичные концерты — в Москве несколько концертов в период с 1907 по 1911 год, в Петербурге — в 1908 году. Концерты эти вызывали очень большой интерес и воспринимались не так однозначно, как представляется автору статьи.

3. Имеется в виду Берлинский соборный и придворный хор под управлением Гуго Рюделя, который дал в Москве и Петербурге ряд концертов осенью 1912 года с программой, состоявшей из произведений Баха, Палестрины и современных немецких авторов. Григорий Прокофьев, рецензировавший московские концерты в РМГ, отметил, что хор звучал как «ансамбль почти инструментального типа», и это произвело на публику «несколько неприятное впечатление» (РМГ, 1912, № 46, стлб. 821).

4. Имеется в виду граф Александр Дмитриевич Шереметев и его Реквием для солистов, хора и оркестра (1908). В соответствии с традициями своей семьи, А. Д. Шереметев учредил в Петербурге церковный хор (с 1884, некоторое время под управлением А. А. Архангельского) и симфонический оркестр. С 1898 года устраивал со своим

оркестром общедоступные (или «народные») концерты, имевшие важное просветительское значение; позже было учреждено Музыкально-историческое общество имени графа А. Д. Шереметева, которое кроме устройства концертов организовывало лекции о музыке и бесплатное ее преподавание. Состоявший в 1901—1917 начальником Придворной певческой капеллы (вслед за своим старшим братом, графом Сергеем Дмитриевичем), А. Д. Шереметев был композитором-любителем, автором нескольких оркестровых и главным образом духовно-хоровых произведений.

5. Об этом концерте РМГ писала в хронике: «Юбилейное чествование оказалось внушительным. Юбиляра чествовали его хор, хор Общества и регенты Петербурга, Нарвы, Тамбова, Новгорода, Владикавказа; был получен ряд телеграмм от петербургских и иногородних музыкальных учреждений и поклонников почтенного г-на Архангельского. Юбилейная программа хора включала произведения старинных западных мастеров (в первом отделении было повторено прекрасное «Эхо» Лассо) и русских композиторов (второе отделение); вся программа была спета и проведена юбиляром мастерски» (РМГ, 1913, № 5, стлб. 140).

Д. В. Аллеманов

К восстановлению церковно-певческой старины

Доклад члена-наблюдателя за частными церковно-певческими хорами в Наблюдательный церковно-певческий совет при Синодальном училище церковного пения в Москве

Давно начавшимся работам по восстановлению церковно-певческой старины недостает единства в направлении и планомерности. Во устранение этих недостатков Наблюдательный церковно-певческий совет при Синодальном училище церковного пения в Москве принял меры к выяснению настоящего положения дела и выработке общих норм для рационального ведения его. В таком смысле и составлены помещенные ниже доклад и план.

Прежде же чем приступить к разработке подробных программ по вопросам доклада и плана, Совет постановил собрать о последних отдельные мнения своих членов, а также разрешил докладчику опубликовать его работу, дабы сведущие люди и вообще все интересующиеся восстановлением певческой старины могли обсудить предприятие Совета и внести в положения о нем необходимые поправки и дополнения. Поэтому весьма желательно встретить в современной печати возможно полное обсуждение дела, трактуемого в докладе и плане.

Сообщения по этому делу, не предназначенные для печати, могут направляться в канцелярию Совета: Москва, Б. Никитская, Синодальное училище.

I

В последнее полувековье церковная старина в сильной степени занимала русское православное общество, причем значительная доля внимания уделялась древним церковным напевам. Исключительный интерес общества к пению должно объяснить главным образом тем, что искусство пения в старину наиболее процветало на Руси и в области его особенно раскрылась мощь творческого гения народа и, с другой стороны, коренные русские люди всегда отличались любовью и способностью к пению и возрождение старинного родного искусства не могло поэтому не быть по сердцу им. Вместе с тем, для возбуждения и поддержания интереса к старинному пению приложили старания труженики науки, в значительной степени раскрыв-

шие достоинства забытого искусства, равно и художники-песнотворцы, представившие его в привлекательных формах, как и Синодальный хор, мастерски проведший его в жизнь.

Дело возрождения церковно-певческой старины, так хорошо начатое и встреченное общим сочувствием, представлялось многообещающим. Однако же в самое последнее время уже обнаружилось, что оно не только не преуспевает, но заметно идет на убыль. В новейших творениях композиторов снова не видится сохранности старинных напевов и бережения исконных обычаев пения Православной церкви.

Причину ослабления этого интереса нельзя относить на счет духа нашего времени, так как он, хотя и отличается непостоянством и многоприменностью, однако во всех областях не только не устраняется старины, но все глубже проникается ею, все еще стремится постичь зачала искусства, дабы усвоить непосредственность чувства первых произведений его. Не должно также ставить ее и в связь с возможными недостатками древнего пения, так как пение это было, надо полагать, вполне содержательным, если в течение более семи веков сохранялось и безраздельно занимало русских православных людей. И кроме того, собственно древнее пение доселе доподлинно неизвестно, а потому как при возникновении, так и при ослаблении интереса к нему ни достоинства, ни недостатки его не могли, очевидно, иметь решающего значения.

Причина эта кроется в судьбах, пережитых русским церковным пением в круге времени от конца XVI века до последнего полувека.

В исходе XVI века, ради явления на Руси новых церковных роспевов и расцвета демества, главным же образом вследствие возникновения многоголосия в виде строчного пения, внимание к изначальным церковным напевам стало ослабевать и знание их утрачиваться у церковных певцов. С начала же XVII века многоголосие как настоящее партесное пение становится довольно распространенным, а ко второй половине — общеупотребительным. В это время передовые русские песнотворцы не занимаются старинными напевами, если не считать их гармонических обработок этих напевов на чужеземный лад.

Рядом с этим оставшиеся верными старине, в стремлении удержать внимание общества к древнему мелодическому пению, усиленно работают над последним в целях укрепить его пред натиском новой музыки.

Но на стороне многоголосия стоит требование времени: оно идет на Русь вместе со всем тем, что потребно для начавшегося приобщения Руси к Западу; пение же мелодическое имеет против себя растущий новый быт и теснится как пережиток.

Эта невыгодность положения мелодического пения вынуждает ревнителей старины изошряться в средствах защиты своего дела, а по мере развития борьбы двух указанных течений в церковном пении и ввиду успехов

многоголосия вызывает у них соответственного рода страстность, мешающую им ясно сознавать значение и последствия своей деятельности.

В эту-то пору старинные напевы подвергаются изменениям; песнопения распеваются вновь согласно видам и условиям текущих обстоятельств; в характере пения начинает преобладать приподнятость, в приемах творчества — изысканность и вычурность; появляется множество роспевов; нотописание во многом изменяется; и таким-то образом в самое короткое время порывается связь существующего пения с пением изначальным.

Когда же гармоническое пение заняло господственное положение и стало пользоваться общецерковным попечением, а мелодическое пение осталось на заботе частных лиц, тогда мастеровпевцы последнего предались необузданной свободе, и одни по невежеству, другие же злонамеренно извратили старые напевы, уча петь «по перепорченным переводам», и довели дело до того, что, по свидетельству современника, «везде во всех градах и селех учинилося велие разгласие, что и во единой церкви не токмо трием или многим, но и двема пети стало согласно невозможно».

Безотрадность положения дела мелодического пения усугубилась тем еще, что мастеровпевцы не ограничились измышлением новых способов пения, но исказили и перетолковали старые напевы в их мелодии и письмени, чем не только погребли древнее пение, но и возрождению его поставили препоны: нарушения преемственности в способах пения и различение в письмени, случившиеся в XVII веке, лишили наше время ключа к разумению древнего русского церковного пения.

Древнее мелодическое пение, вытесненное со знаменитых клиросов пением гармоническим, ушло в глубь темной массы рядовых дьячков и с течением времени выродилось здесь в «обычный роспев», столь проникнутый поместными отличиями, что он живо представляет картину «велия разгласия» в пении русском, нарисованную писателем XVII века.

С начала XVIII века в этом забытом искусстве творчество замерло. И искусство стоит пред нашим временем в произведениях XVII века, то есть в поре своего крайнего упадка, ибо к произведениям времени его расцвета, когда оно пользовалось полным вниманием и безраздельной любовью всех русских людей, теперь нет доступа по причинам, указанным выше.

Быв с полвека назад возрождено, оно не могло надолго удержать внимания композиторов, церковных певцов и благочестивых слушателей. Композиторы почувствовали уже его художественную неправду. И потому пока до последней степени перерабатывают эти ложно старинные напевы, словно бы надеясь воссоздать первообразы их или исторгнуть плевелы вокруг цветов былого песнотворчества. Но за отсутствием верного историко-теоретического мерил по древнему пению нельзя определить ценность их трудов.

Не влекутся уже к этим напевам ни церковные певцы, ни слушатели. Все попытки водворить их на церковном клиросе неизменно упираются в рав-

нодушие общества. И коренных русских напевов — знаменных — опять нет в церковном обиходе, если не считать богородичных, догматиков воскресных, инде поемых, и весьма переработанных задостойников, да малого количества песнопений Великого Поста и стихир Пасхи.

Итак, неуспех дела возрождения церковно-певческой старины зависел от того, что пение прошлого времени взято было в пору своего насильственного увядания, — случилось же это потому, что знание пения в его лучшем состоянии некогда было утрачено и осталось не восстановленным. Отсюда же следует: дабы начатое восстановление церковно-певческой старины успешно продолжать до полного совершения, должно ввести в круг пения напевы древнейшие, примерно от первой половины XVI века и старее, когда, предположительно, искусство пения было целостнее в отношении народности своей и стояло в зените своего развития. Так следует поступить и для того, между прочим, чтобы составить полное представление о древнем русском церковном пении и сообразно тому вынести твердое, исчерпывающее решение или о благонадежности или же о безнадежности самого дела возрождения церковно-певческой старины.

Но так как чтение напевов в их древнейших изложениях в настоящее время не вполне доступно, равно как недостаточны и сведения о происхождении их, чтобы судить о степени их народности, то и представляется необходимым приступить ко всесторонней разработке учения о древних певческих письменах и нераздельного с ним учения о ладах и складе русского пения, а также тщательно исследовать историю и условия песнотворчества на старой Руси — сделать полную сводку исторических материалов по предметам пения и проверку принятых суждений по ним.

Ввиду сего при настоящем докладе представляется план восстановления древнего русского церковного пения в частях — общей, исторической, теоретической и материальной.

По рассмотрении и в случае признания сего плана пригодным, Наблюдательный совет не оставит, по вмененной ему обязанности пеших о процветании отечественного церковного пения, взять на себя почин и руководство в осуществлении его.

Приведение в действие плана Совет представляет необходимым и неотложным. Необходимым потому, во-первых, что возрождение церковно-певческой старины совершенно ценно для русского искусства, так как даже те немногие произведения древности, кои и пережив варварство XVII века и позднейшего времени, все еще остались полны своеобразности, величия и удивительной красоты, показывают, какой самобытностью, мощью и непреодолимым значением обладало русское пение, и, во-вторых, что дело это в том образе, который дан ему, по содержанию мелко и теперь уже исчерпано, по направлению неверно, как показал опыт, и не заблуждаясь или не вводя в заблуждение, нельзя его долее поддерживать.

Неотложным же потому, что доверие общества к делу довольно испытывалось и уже настал крайний срок для дачи надежного ручательства в добросовестности его. Новые же отсрочки возбуждают недоверие, устранение которого позже будет напрасно истощать силы поборников старины. Нельзя упускать время и потому, что изверившееся и наскучившее ожиданиями общество может само избрать для себя образцы пения; у него успеют родиться влечения и вкусы в этой области, чуждые заветам старины, и это, может статься, окажется столь же губительным для богослужебного пения, как и бывшее и еще не окончившееся увлечение многоголосием в виде так называемого концертного пения.

Как имеющее общецерковное значение, дело это не может быть предоставлено одной частной предприимчивости, как теперь есть, но должно пользоваться попечением всей церкви. Сообразно этому Совету надлежит заручиться содействием Св. Синода, так как собору высших предстоятелей церковных прежде всех нужно хранить отеческие предания и радеть о благолепии богослужения, в большей доле снабждаемом от пения; Совету необходимо затем привлечь усердие людей науки, кои трудами своими поднимут завесу над прошлым пения, откроют родники искусства, откуда отечественные песнотворцы станут почерпать вдохновение для своих песен церковных; в свое время Совету придется постараться над разъяснением смысла, значения и пользы этого дела, дабы духовенство, песнопевцы и вообще все верные чада церкви расположились к нему для вящего его преуспеяния.

II. Часть общая

Со времени монгольского нашествия и до первой половины XVI века включительно — то есть в течение не менее трех полных веков — русское церковное пение находилось вне всяких иноземных влияний. Все чужое и чуждое в нем, некогда заимствованное поневоле, за это время неминуемо должно было или обрусеть, или же исчезнуть, а свое — русское — войти и стать на первом месте.

Последнее положение находит себе подтверждение в той коренной переработке певческого письма, которая совершилась на Руси близ времени XIV века. Дело в том, что старинное певческое письмо было по преимуществу сократительным и загадочным (иероглифическим, «тайнозамкнутым»); сократительным потому, что отдельными знаками его изображались не простые сущности музыкальной речи, как то звук в его высоте, длительности, оттенке и отношении к строю, — а краткие и пространные мелодические образования; загадочным же [потому], что условными начертаниями знаков и различными сочетаниями их представлялись условные же виды мелодии. Как не дававшее подробной записи напева, а представлявшее его в картинно-наглядном изображении, письмо это и в рисунке своих знаков и в видах

сочетаний их стояло в полном подчинении мелодическим рисункам изображаемых им напевов. Таким образом, всякие изменения или преобразования в напевах неизбежно вызывали изменения и преобразования в письме. Поэтому, если близ времени XIV века певческое письмо претерпело коренную переработку, значит, тогда и напевы в корне изменились. А так как по историческим обстоятельствам в то время русское пение было свободно от иноземных влияний, то преобразования в нем могли клониться единственно в сторону народных начал в искусстве.

Итак, не входя в рассмотрение иных причин, также довольно объясняющих дело, но только судя по состоянию одного певческого письма, должно признать, что ко времени XV—XVI веков русское церковное пение было наиболее народно. Пение этого времени и подлежит восстановлению.

Напевы, подлежащие сверке и обработке, содержатся в следующих певческих рукописях:

1. Устав с Кондакарем (отдел «подобници») Типографской библиотеки № 142, XI—XIII вв.

2. Стихирарь Типографской библиотеки № 96, XII в.

3. Стихирарь Императорской Публичной библиотеки (Толстовское собрание) № 15, XII в.

4. Стихирарь Синодальной библиотеки № 572, XII в.

5. Стихирарь Синодальной библиотеки № 145, XII в.

6. Триодь постная библиотеки Петербургской духовной академии (Софийское собрание) № 96, XII в.

7. Стихирарь Синодальной библиотеки № 589, 1157 г.

8. Триодь постная и цветная Типографской библиотеки № 148, XII в.

9. Стихирарь Петербургской духовной академии № 384, около 1158—1163 г.

10. Триодь постная Синодальной библиотеки № 423 (старый 319), XII в.

11. Стихирарь Типографской библиотеки № 151, XII в.

12. Стихирарь Типографской библиотеки № 152, XII в.

13. Стихирарь Синодальной библиотеки № 279, XII в.

14. Триодь постная Синодальной библиотеки № 278, XII в.

15. Ирмолог Типографской библиотеки № 149, XII в.

16. Ирмолог Типографской библиотеки № 150, XII в.

17. Десять Миней Синодальной библиотеки №№ 159—168, XII в.

18. Триодь цветная Синодальной библиотеки (собрание Воскресенского монастыря) № 27, XII в.

19. Ирмолог Синодальной библиотеки (собрание Воскресенского монастыря) № 28, XII в.

20. Стихирарь Синодальной библиотеки (Успенское собрание) № 8, XII—XIII в.

21. Стихирарь Императорской Академии наук № 74, XII—XIII вв.

22. Стихирарь Императорской Публичной библиотеки № 82, XII—XIII вв.
23. Ирмологий Румянцевского музея (собрание Григоровича) № 1219, XII—XIII вв.
24. Стихирарь Румянцевского музея (собрание Григоровича) № 420, XIII в.
25. Ирмологий Императорской Публичной библиотеки № 121, XIV в.
26. Ирмологий Синодальной библиотеки № 748, XIV в.
27. Стихирарь Московской духовной академии (из библиотеки Иосифова монастыря) № 3, XIV в.
28. Сборник Хлудовской библиотеки № 904 (692) (590), XV в.
29. Сборник Хлудовской библиотеки № 903 (691) (589), XV в.
30. Сборник Синодальной библиотеки (Чудовское собрание) № 59, XV в.
- 31—34. Рукописи библиотеки Синодального училища церковного пения № 139, 120, 112 и 1261, XV в.
- 35—47. Рукописи библиотеки Синодального училища церковного пения №№ 970, 1090, 1103, 1150, 1162, 1166, 1169, 1170, 1232, 1246, 1357, 1359 и 1361, XVI в.
48. Сборник Синодальной библиотеки № 60, XVI в.
49. Сборник Синодальной библиотеки (Успенское собрание) № 55, XVI в.
50. Стихирарь Синодальной библиотеки (Воскресенское собрание) № 113, XVI в.
51. Ирмологий, Октоих и Праздники Хлудовской библиотеки № 879 (1183), XVI в.
52. Минея Хлудовской библиотеки № 894 (16) (261), XVI в.

III. Часть историческая

Ввиду того, что от самой первой поры христианства на Руси имеются певчие книги, содержащие полностью осмогласные песнопения, представляется необходимым признать, что церковное пение получено русскими в готовом виде, то есть разработанным и в напевах и в письмени. А так как Русь приняла христианство восточного исповедания, то и готовое пение могла получить только с православного Востока: непосредственно от греко-византийцев или же чрез южных славян — преимущественно болгар. Следовательно, дабы судить по первоисточникам, что собственно нового вошло в пение на Руси потом, должно привести в полную известность пение Восточной церкви во время, предшествовавшее крещению Руси и позднее — до половины XIII века, когда эта церковь своими соками питала весь церковный обиход русский, наполняя его собою и в духе, и в чине, и в лицах, и в вещах.

Изучение пения Восточной церкви целесообразнее начать с византийских источников, во-первых, потому, что история и теория пения, а также и самые напевы разработаны там давно и сохранились в достаточном количестве письменных памятников; во-вторых же — и главным образом — потому, что другие народности православного Востока в свое время так же, как и Русь, получили от Византии вместе с религиозным просвещением и научение в богослужбном пении, и, стало быть, греко-византийское пение явилось первоосновой всего православно-восточного пения. Отсюда же, дабы точно установить, чем обязана Русь по части пения самой себе, южным славянам и грекам, довольно исключить из славянского пения все греческое, а из русского — все греческое и славянское.

Состояние искусства церковного пения в Византии от времени Иоанна Дамаскина (VIII в.) до XIII века может быть уяснено чрез изучение следующих памятников письменности:

1. «Святоградец» (‘Αγιτοπόλιτης). Трактат о греческой церковной музыке VII—VIII вв. Подлинник (в списке) принадлежит Парижской Публичной библиотеке. Копия с него находится в Санкт-Петербургской Публичной библиотеке.

2. Октоих и другие книги с именем Иоанна Дамаскина и иных Туринской библиотеки № 353 (подобный сборник имеется в Миланской библиотеке).

3. «Основы знаков певческого искусства» Иоанна Дамаскина (‘Αρχήτων σημείων ψαλτικής τέχνης) Парижской библиотеки. То же Оксфордской библиотеки (Греческий кодекс, собрание Кларка, № 36 — второй трактат).

4. «Музыкальная грамматика» (Γραμματική μουσική) Иоанна Дамаскина Мессинской библиотеки № 154 (список X в.).

5. «Введение в гармонику» (Εισαγωγή ἁρμονική — *Introductio harmonia*) в издании Иоанна Пена. Париж, 1557 г. Подлинный греческий текст с русским переводом Г. А. Иванова: «Филологическое обозрение», т. VII. Москва, 1895 г.

6—12. Рукописи Императорской Публичной библиотеки: а) № 557 (IX—X вв.), б) № 363 (X в.), в) № 362 (999 г.), г) № 361 (X в.), д) № 352 (XI в.), е) № 357 (XI в.), ж) № 358 (XII в.).

13. Ирмологий Иерусалимской библиотеки (83-й кодекс, собрание Лавры св. Саввы), X в.

14. Триодь библиотеки Константинопольского Археологического института, X—XI вв.

15. Стихирарь Венской Придворной библиотеки № 135, XI—XIII вв.

16. Стихирарь Венской Придворной библиотеки № 33, XI—XIII вв.

17. Стихирарь Венской Придворной библиотеки № 204, XI—XIII вв. (Снимки, числом до 400, принадлежат Императорскому Обществу любителей древней письменности.)

18—27. Рукописи восточных монастырей: Ватопедского № 893, Иверско-го № 470, Андреевского скита № 18, Афанасиевской лавры Г. № 9, Г. № 12, Г. № 67, Г. № 72, Г. № 74, В. № 32, Д. № 28, XI—XIII вв.

28. Ирмолог библиотеки Есфигменского (Афонского) монастыря № 54, XI—XIII вв. (Снимки, числом до 1800, принадлежат Обществу любителей древней письменности.)

29. Синодик Бориса (список XIV в. с рукописи конца XI или начала XII в.) Софийской библиотеки.

При этом должно тщательно проследить труды древних песнотворцев, переводившиеся в разное время учеными певцами и встречающиеся в виде извлечений и добавлений в книгах рукописных и печатных на православном Востоке, именно:

30. Трактат Иоанна Плусидиноса (Кукумаса) XI в. — «Курс пения», переложенный под названием «Премудрая Параллага» на современное (1814 г.) греческое певческое письмо.

31. Трактаты Иоанна Кукузеля (XII в.) «Пападики» и «Трохи» в переложении Петра Пелопонесского (около 1700 г.) и в новом письме (1814 г.).

32. Изложение древних напевов в Октоихе и других книгах Иоанна Дамаскина (по переводам Иоанна Кукузеля, Петра Пелопонесского и Комиссии 1814 г.).

IV. Часть теоретическая

Открытия последнего десятилетия, сделанные в области древнего певческого письма, вполне доказательно удостоверяют, что письмо первых русских певчих книг греческого происхождения. Именно: в IX—XI веках византийская церковь имела то самое письмо, которым изображены напевы в русских певчих книгах XI—XIII веков. Сравнение рукописей греческих IX—XI веков с русскими XI—XIII веков показывает далее, что византийское пение вполне сходно с пением русским не только в письме, но и в самих напевах — одни и те же песнопения с греческим и славянским текстами имеют одинаковые записи напевов, насколько это допускается различным текстом. Причем в песнопениях со славянским текстом наблюдаются очень частые несовпадения сильных частей напева и текста, что может быть объяснено единственно различием в метрическо-ритмическом строении того и другого. А это несовпадение, в свою очередь, указывает на подчинение славянского текста греческому напеву.

Таким образом, чтение древнейших русских певческих книг может быть достигнуто прежде всего при пособии греческой певческой письменности IX—XII веков.

Для сего могут быть использованы источники, указанные в предыдущих двух частях, взятые со стороны теории их.

Кроме того — и это самое главное — должны быть предприняты тщательные обследования книгохранилищ православного Востока с целью отыскания большего числа письменных певчих памятников, и может статься, таких, кои окажутся самыми первыми переводами греческого пения со славянским текстом. В успешности этих обследований ручается опыт Императорского Общества любителей древней письменности*.

Рядом с этими работами должно произвести сводку учений о ладах и звукорядах греческого церковного пения по первоисточникам и многочисленным исследованиям западных и русских ученых. К познанию же ладов и звукорядов русских послужат те особенности церковных напевов, кои окажутся по исключению из последних всего греческого. Впрочем, к сему необходимо воспользоваться в своей мере и работами, сделанными в последнее время и предполагаемыми в дальнейшем по сохранению и уяснению лада и склада русской народной песни.

С тою же целью, то есть для вскрытия певческого значения старейших крюковых рукописей, и одновременно с изучением греческих источников церковного пения нужно приступить к сравнительному изучению русских рукописей, идя в даль сокрытого минувшего от ясного настоящего.

Для того же, чтобы большее число умеющих и желающих привлечь к этой работе и для удобств самой работы, следует первым долгом сделать общедоступным весь материал ее, то есть необходимо теперь же заняться изданием всего существенного по части источников греческого пения и древнейших русских певческих книг.

V. Часть материальная

Разработка подробных программ по предметам сего плана, всякий почин, руководство и управление в деле восстановления древнерусского церковного пения должны принадлежать Наблюдательному церковно-певческому совету как высшему и единственному особому учреждению по пению в России и быть выполнены им с ревностью, достойною высокой важности этого дела для церкви и искусства.

Церковная власть, духовенство и все, кого касаться может, должны приложить все старание к собиранию крюковых книг, доселе во множестве и без пользы рассеянных по хранилищам и среди хлама древних монастырей и церквей, и к сосредоточению их в библиотеке рукописей Синодального училища церковного пения в Москве, имеющей уже до трех тысяч рукописных книг, — дабы, во-первых, сберечь книжные богатства от гибели и, во-вторых, дать их в руки исследователей старины.

* Летом 1906 года Обществом была отправлена в славянские страны и на греческий Афон экспедиция с целью собрания материалов для истории русского церковного пения, которая в самое короткое время успела открыть новые греческие рукописи, тождественные по письму с русскими, и сделать с них до 1500 снимков.

Рукописная библиотека Синодального училища должна быть пополнена копиями с известных редких певчих книг, принадлежащих другим — отечественным и иностранным — библиотекам и приспособлена для публичного пользования. В тех же целях и для умножения первоисточников по пению необходимо учинить ученые обследования библиотек, в которых хранятся певчие рукописи греческие и славянские.

Для того же, чтобы объединить деятелей по восстановлению певческой старины направлением в работах, а также обеспечить их средствами литературной взаимопомощи к наибольшей успешности трудов их, необходимо незамедлительно обнародовать все появляющиеся и признанные достигающими цели работы по этому делу, ради чего и следует учредить при Наблюдательном совете печатный орган, в котором находили бы себе место произведения по истории, археологии, палеографии и теории пения.

Заключение

При перестройке русского быта по западным образцам много погибло народного добра, особенно же пострадало искусство вообще и в частности музыка как нежнейшая отрасль его. Теперь же, когда почувствованы эти горестные утраты, когда воочию представилось бедственное разорение здания народного творчества, гениям и талантам приходится употреблять невероятные усилия, дабы хоть по крупницам собрать расточенное бывшее богатство народной души. Но идут ли они по дороге к цели или вообще блуждают — это для всех досадная тайна, ибо в нынешнем быту нет таких настроений, отголоском которых была стародавняя песня, и негде эту песню подслушать теперь, чтобы проверить по ней наши провидения далекого прошлого.

Надо, стало быть, чтобы старая русская песня сама собой вновь прозвучала. И она зазвучит в восстановленном древнерусском церковном пении, которое во всем своем образе закреплено письменем. Харатейные книги с напевами в руках у нас, и как бы ни было трудно — их надо прочесть, потому что там хранятся и лучшие заветы народного искусства, и бесценный дар сердца предков.

Древнее пение, будучи многовековым созданием сердца крепко веровавшего народа, несомненно обладает той непреходящей красотой и вечной силой обаяния, которые властно покоряют мысль и чувство, и в этом смысле оно до крайности нужно для церкви: на нем все сойдутся как на непререкаемом; своей вековой выдержанностью оно внесет в богослужение чинность, а как народный живой язык чувств пробудит отклики в сердцах верующих русских людей.

Восстановление древнего русского церковного пения сколь благотельно для церкви, столь же многоценно и для искусства родины. Церковная песнь сестра песне мирской, обе они дочери одной матери — русской народ-

ной музыки. В ясном образе одной увидятся черты другой. В древности они были неразлучны так же, как ни в чем не разлучен, духовно неделим был — от князей земли до простой чади — весь русский народ — творец их.

Восстановление песенной старины для жизни русского искусства дело весьма важное, по обстоятельствам же современной церковной жизни — совершенно неотложное. Оно лежит на совести всех сынов церкви и родины.

Комментарии

Доклад Д. В. Аллеманова публикуется по машинописному тексту, сохранившемуся в архиве Синодального училища в РГАЛИ, с авторской датировкой — 30 апреля 1912 года (ф. 662, оп. 1, № 43). Текст был опубликован также в 1912 году в журналах «Хоровое и регентское дело» (№ 7/8), «Музыка и пение» (№ 10—12) и «Гусельки яровчатые» (№ 5/6). Одним из последствий обсуждения этого доклада на заседаниях Наблюдательного совета при Синодальном училище и последующей переписки с канцелярией Св. Синода стал указ Синода от 15 марта 1913 года о том, что Синодальное училище церковного пения в Москве является местом средоточения церковно-певческих рукописей России. Это действительно дало толчок присылке в Синодальное училище рукописей из храмов и монастырей (см. подробнее во втором томе серии в разделе «Архивные документы»).

Н. П. Долгушин

Тормозы церковного пения

В музыкальных журналах я неоднократно встречал статьи, посвященные улучшению хорового церковного пения; эти же статьи подавали мысль объединиться всем регентам на съездах, на которых можно было бы потолковать об улучшении быта певцов и хористов, о подъеме церковного пения на должную высоту. Находя подобный способ объединения на всеобщем всероссийском съезде вполне рациональным и дело объединения господ регентов при благоприятных условиях выполнимым, я в то же время думаю, что некий корень зла, незамеченный и очень сильный тормоз, препятствующий быстрому развитию дела, оставлен без должного внимания. В ком и в чем находится этот тормоз? Отвечу: в духовенстве (в большинстве случаев) как ближе стоящем к храму Божию и к его нуждам, а также в мертвенной умственной спячке этого же самого духовенства, в нежелании даже двинуть своим перстом в пользу общего блага. Мне как человеку, близко знающему духовенство (ибо я из той же среды), и как регенту, имеющему поэтому частые соотношения с ним, все это знакомо и видно на деле. Но прежде я должен оговориться, что мною во внимание берется самая большая и худшая сторона дела, а лучшая, как меньшая, пусть останется для совета, указывая хороший путь делу.

Начну с постановки церковного дьячковского пения и чтения в наших храмах. Возьмем постановку гласового как самого существенного и важного церковного пения. Гласовое пение, хотя бы даже местного напева, ведется псаломщиками крайне небрежно, лишь бы «отрезвонить и с колокольной долей»; напевы в большей части их искажены фантазией того же псаломпевца, под рукой которого не имеется никаких руководств (есть лишь некоторые исключения) упрощенных гласов, хотя бы даже местного, по всей епархии напева; нет руководств, содержащих в себе более простые напевы «на глас» прокимнов, воскресных и будничных, и упрощенных ирмосов, — а если все эти руководства и имеются, то они в дело никогда не употребляются, — своя фантазия лучше, да и ноты ведь надо уметь читать, а он действительно пел когда-то, может быть, будучи учеником в духовном училище, в семинарии, в псаломщических классах или в хоре у владыки. Петь в хоре-массе — это не то что одному выводить какой-нибудь знаменный напев, хотя

бы и упрощенный, с твердостью в голосе, со стойкостью в ноте, да еще надо, чтобы и душа затрагивалась у молящегося, а в голосе слышно было бы сознание о важности содержимого в тексте. Где тут! На это надо время, а тут некогда — дела! Надо сознание и большое внимание к делу, да головой не хочется работать, лучше уж спеть шаблонно, машинно и прочитать поскорее; оно легче и ему, и, пожалуй, молящимся...

Дальше, в псаломщики назначаются большею частью (временно) из окончивших духовные семинарии (следовательно, будущие пастыри), не окончившие курса духовных училищ, но побывавшие в классах для псаломщиков, или же бывшие певцы и келейники владыки — люди все очень молодые (17—18 лет), с переходными охрипшими голосами, с которыми в этом периоде нужно поступать очень осторожно, боясь потерять свой голос навсегда; молоды так эти псаломщики, которые едва-едва пришли в сознание своего юношеского возраста, поэтому в храме часто не ведают бо, что творят. Об окончивших курс духовных семинарий я не говорю и не желаю умалять значения их умственного развития, но не могу не заметить, что эти возмужалые ученые юноши, будущие-то пастыри и руководители, перешедшие уже в зрелый возраст, частенько-таки при своей учености порядка службы не знают, а о знании церковных гласовых напевов нечего и говорить: все такие псаломщики, назначенные с различных ступеней образования, ничего не знают из гласового пения за исключением нескольких простых напевов. Я лично знал псаломщика, который сводил все на напев 6-го гласа, а между тем кончил семинарию. Подобных много, а ведь в семинариях есть учителя пения и между воспитанниками есть такие таланты, которые управляют архиерейскими хорами, — научиться же простому гласовому пению, хотя бы по квадратной ноте, не весть какой труд, голос надо небольшой, лишь бы слух был. Да ведь в том-то и беда, что плохо начальство-то высшее смотрело за воспитанниками, не строго взыскивало за посещение уроков пения, а если воспитанники их посещали, то не особенно-то внимательные были к делу, и в результате — незнание чуть не самого важного в деле будущего пастырства — незнание — твердо, наизусть — напевов Святой Церкви! Может ли такой воспитанник семинарии, смотревший на церковное пение как на побочный неважный предмет, посвященный во священника, сделавшись настоятелем какого-либо приходского храма, водворить в оном при совершении своей службы (праздничной или будничной) что-либо такое, что могло бы затронуть сердце молящегося?

А что может затронуть сердце молящегося, что может вознести мысли надломленной житейскими невзгодами, болящей души ко Всевышнему, от чего может тронуться, смягчиться, даже исправиться черствое, загрубелое сердце, как не от церковного пения, выразительного чтения при неторопливой службе. Так как в состав церковной службы входит большею частью пение, а чтение — тоже особый вид области пения, то напев должен быть по

возможности церковный, то есть присущий Святой Церкви и родившийся в ней, и поэтому близкий по простоте своей народу; ясный выговор текста, с должным ударением, с правильными передышками и осмысленными остановками, местами тих, местами громок и скор (петь «косно»), но нетороплив.

Церковные службы по своему внутреннему содержанию разные, а главное, глубоки, поэтому очень многое надо иметь настоятелю, чтобы не захромать на этом главном двигателе и выразителе внутреннего содержания службы — чтении и пении. Если настоятель сам не в курсе этого дела, то потрудись выхлопотать знающего пение псаломщика и как настоятель заставь его ввести хотя самое простое пение. Мужички любят петь; умеи только за дело псаломщик взяться, хор без особенных усилий образуется.

Но у нас на деле не так: другой настоятель имеет и хорошего регента, и хор, но являются на сцену разные неприязни, недоразумения: то певчие тянут, то уж слишком скоро поют, то пьеса священнику не понравится — словом, трудно перечислить все причины, ввергающие церковную службу в какое-то безалаберное действие. Торопливое чтение, искаженное в гласах пение, да еще к этому плюс крикливые «партесы» при небогатых голосовых средствах хора, вдобавок часто состоящего из подвыпивших взрослых певцов, ну тогда — вон выноси и сам беги...

Все эти перечисленные картины, вполне недозволительные, сплошь да рядом бывают в наших православных храмах — поистине «мерзость, явленная там, где не подобает», то есть во святом месте. Часто бывает, что вместо хора козлогласует один какой-нибудь безголосый дьячок, который наводит на душу молящегося уныние, а в сердце является нелюбовь к посещению церковных служб. Нередко бывает, что при всех этих картинах сам настоятель и в ус не дует, делает себе возгласы, священнодействует в алтаре, до остального же ему и дела нет. И вот с каждым месяцем, годом молящихся в храме становится меньше и меньше, а если на ту беду есть еще в селении, городе или заводе другой храм, с благолепным совершением службы церковной, то молящиеся сами будут уходить в последний, находя там себе успокоение для души и усладу для сердца, и вот опять готова почва для раздора между двумя настоятелями разных храмов. Все эти картины многим знакомы и известны, но многое и очень многое приходится еще и недоговаривать...

Вывод же, мне кажется, отсюда сам собою вытекает: пора бы заправилам духовных семинарий, воспитывающим будущих пастырей народных, взяться за дело энергично, с должной настойчивостью. Необходимо поставить преподавание церковного пения в семинариях во что бы то ни стало на должную высоту, то есть сделать церковное пение прямо-таки одним из важных и необходимых предметов, преподаваемых в семинарии, а воспитанников — как способных (по голосу, слуху), так и не способных — обучать; всех обязательно знакомить возможно подробнее с историей церковного пе-

ния, с его разделениями на разные напевы, с особенностями каждого из них, а впоследствии не имеющим музыкальных способностей воспитанникам вменить в обязанность (когда они будут священниками) следить за упорядочением пения, улучшая последнее с помощью сведущих лиц, как то псаломщики или учителя, и не жалеть на это доброе дело скудных часто церковных средств; что касается собственных своих взглядов, при отсутствии часто вкуса и знания, стараться уж их не выказывать и этим не ронять себя как пастыря; а разные ссоры, недоразумения, пьяный регент или певчий, недружелюбие и недоброжелательство настоятеля к регенту — всему этому во святом храме не место.

Торопливость настоятеля не должна быть оправдываема чем-либо; я часто видал, например: хор исполняет Херувимскую песнь стройно, с выражением и чувством, с большим вниманием — словом, регент и хор ушли в исполнение этой чудной песни, и вот хор начинает великолепным *pianissimo* сводить песнь к концу; и в это самое время церковнослужители в лице священника и дьякона начинают выдвигаться из алтаря, само собою поющие, заинтересованные исполнением пьесы, встрепаются, внимание раздвоится, и конец уж выходит не делу венец; а еще хуже, когда дьякон заревет, перебивая хор, «Благочестивейшаго...» Тут же хор стушется, регент расстроен, и следовательно, подъем духа в хоре пропадает. Не только для того, кто бывал в шкуре регента и певчего, но и для всякого постороннего в храме, мне кажется, явление это не из приятных.

Словом, всего не перескажешь, каковым нередко тяжелым тормозом в развитии и постановке церковного пения является само духовенство. Высшее недосмотрит, а низшему на ум не приходит. Понятно, все это говорится не в оскорбление и унижение духовенства, а для того, что пора бы пастырям народным воспрянуть духом и что-либо предпринять к улучшению церковного пения и его распространению. В самом деле, вспомним, что в древние века святые отцы и пастыри для улучшения благолепия церковного, для умиления души и смягчения сердец своих словесных овец много потрудились; вспомним Иоанна Дамаскина, Амвросия Медиоланского, Романа Сладкопевца, Иосифа Песнописца, Ефрема Сирина и Иоанна Златоуста и много, много других. Сколько у них было заботы и трудов для благочиния церковной службы! А теперь? теперь не то! только много пишут, много говорят, а дело падает и падает. С каждым годом любовь народная к Божьему храму остывает. Горько сознаться, а это правда: народ больше стал любить театры, цирки, балаганы, а если этого нет, то по улицам пьяными ватагами ходит по праздникам, поет безнравственные «частушки» и этим наполняет или желает наполнить пустоту своей души.

Почему все это так выходит, что народ по праздникам меньше стал любить посещать храм? Причина ясна: отсутствие выразительной службы, торопливое ее исполнение, часто нецерковное пение, без всякого выражения

чтение — словом, исполнение службы, исполнение какой-либо требы на скорую руку, а чтение, повторю, тоже имеет очень важное значение, в особенности во дни Св. Четырдесятницы — оно тоже ведь приближается к пению, даже можно его отнести к речитативу; для него также необходимо известное ударение на словах, выделение той или другой фразы или отдельного слова, важного в своем внутреннем значении. Да, пора, пора бы взяться за все это и упорядочить. Если уж так люди ослабли, развинтились нравственно, то ведь надо же их поддержать, дабы совсем не пали. Дай бы Бог, во всех храмах, больших и малых, Святой Руси раздалось бы церковное пение, пение хоровое народное, затрагивающее сердце и умиляющее душу.

Пора также позаботиться упорядочить постановку преподавания церковного пения в классах для псаломщиков и духовных училищах и вменить в обязанность всем учащимся гласовое пение знать твердо, наизусть, и уже безголосых и без слуха, мне думается, в классы для псаломщиков совсем не принимать, а также не ставить таковых на псаломщические должности. В Капеллу ведь не принимают без слуха и голоса, чтобы это высшее училище церковного пения стояло на должной высоте в исполнении старых и новых духовно-музыкальных произведений и могло бы служить авторитетом и указателем в прогрессивном развитии певческого дела на Руси. А храм — Божья капелла и выше столичной капеллы.

И вот теперь и необходимо воспрянуть всем пастырям и отцам церкви — водворить, упрочить и улучшить церковную службу, церковное пение и чтение, позаботиться о должной постановке дела в питомниках, приготовляющих пастырей и служителей церкви. Да тут и не приходится всего перечислять, потому что между пастырями и знатоками церковного пения немало людей умных, развитых и образованных, знающих хорошо, что и где следует сделать.

Русь богата народом, богата и талантами; в этом недостатка не будет. Люди найдутся... только надобно дело начать сообща, дружно воспрянуть духом, и народ откликнется и могучею волною нахлынет, но не затопит, а плавным разливом займет эта народная волна все удобные места ровного берега, и каждая ее мелкая часть — капля займет нужное ей место.

Я думаю, что каждый читающий поймет, что не для красного словца я пишу, не для осуждения кого-либо, а самый ход дела, постановка его, его шероховатости и даже темные стороны, отсутствие радения о нем близко стоящих к нему, невдумчивость в него при совершении — все это громко вопиет и просит исправления и улучшения. Много и много еще является насущных вопросов о самих регентах, нередко являющихся, по своей недоразвитости, малоучености в знании пения, громадным тормозом и даже корнем зла и порогом пресечения в распространении здорового народного пения, а не сладенького, с пошибами цыганских романсов или с громом военных кликов в трехэтажных концертах; много-много необходимо об этом погово-

рять, но это последнее может само собою сгладиться, когда пастыри духовные возьмутся за дело и смелою рукою будут сеять доброе семя.

Русская музыкальная газета, 1907, № 30/31, стлб. 668—674

Комментарии

Публикация в РМГ представляет собой сокращенный вариант большой статьи Н. П. Долгушина (как подписывается автор — «учителя Долгушина»), опубликованной в нескольких номерах тамбовского «музыкального народно-певческого журнала» «Баян» за 1907 и 1908 годы. Там некоторые вопросы, затронутые в публикации РМГ, излагаются подробнее.

Например, о певческом образовании церковнослужителей:

Церковное пение отнесено к разряду незначительных предметов, почему некоторые из воспитанников, не имеющие особенного тяготения к нему, считают необязательным посещать такие уроки, а если бывают на них, то совсем не интересуются, что преподается и о чем говорится. Знаменитые же многочисленные хоры старой и новой бурсы состояли и состоят из воспитанников со слухом и, главное, с голосом, а остальные, неспособные или просто по нежеланию, вправе себя считать о церковном пении положительно ничего не знать. И вот выходит такой воспитанник из учебного заведения, занимает сначала обязанности псаломщика, к которым относится спустя рукава, приучаясь только к общему порядку службы, а затем в недалеком будущем посвящается во священника, от которого по пению «ни голосу, ни выносу», а о знании гласовых напевов и прочей мудрости и помышлять нечего (Баян, 1907, № 10).

Об отношениях настоятеля, регента, старост и прихожан:

Посмотрите, во что ныне обращается святой храм? В место раздоров и показания неприязни друг к другу. Например, священник нередко неприязненно смотрит на регента и хор, видит в них виновников в продолжительности службы. Сам регент и взрослые певцы бывают иногда при исполнении службы в нетрезвом виде, тогда храм становится местом состязания в крепости голосовых связок и разных других непристойных выходок. Частые раздоры бывают между регентом, певцами и старостой, тем более если последний выбран за свою толстую денежную суму из купеческого сословия. Тут уже на сцену являются те возмутительные поступки, которые характеризуют этих необузданных саврасов словами «нашему ндраву не препятствуй». Что же касается исполнения самой службы, хотя бы даже с участием довольно приличного хора, то все-таки нельзя не сознаться, что исполнение гласового пения воззавхов, стихир (не говоря уже о прокимнах на утрени перед Евангелием, которые исполняются читком) бывает машинальное, шаблонное, не вложено в их исполнение души и старания, которое мы видим при исполнении пьес, положенных на «партесь». То же можно сказать о песнопениях литургии. И вот подобное-то отношение регента и хора к гласовым напевам воззавхов, стихир, пение тро-

парей празднику не на глас, исполнение прокимнов читком уродливо искажает вкус публики, вселяет в умы несуразные, превратные понятия о простом пении. В конце концов публика так музыкально воспитывается подобным хором и регентом, что во время службы только и ждет, когда хор запоет что-нибудь что-нибудь «партесное», а остальное все проходит у нее мимо ушей, не затрагивая ее сердца. Случится поступить в управление этим хором другому регенту, в курсе дела стоящему, понимающему значение гласа, и вот начинается преизрядная ломка всего хора, тщательно пропеваются гласы, стихиры, прокимны, выбрасываются за борт все положенные на крикливые «партесы» тропари праздникам. Хор на регента смотрит весьма недоброжелательно... Начинаются раздоры, выходят они дальше, доходят до настоятеля, который вместо того, чтобы поддержать восстановителя благолепной службы, первый бросает камень раздора. Видя это, сторону настоятеля начинают держать некоторые из прихожан, в особенности из нынешней расшатавшейся во всех своих нравственных устоях, гнилой так называемой «интеллигенции», которая в храм ходит людей посмотреть, себя показать, да пуговицы почистить на своих костюмах. И вот эти-то уважаемые прихожане говорят, что регент, видно, плохо свое дело знает певчие у него «не весело² поют... (Баян, 1907, № 12).

Вопрос об отношениях духовенства к регенту, певцам и вообще к церковному пению нередко ставился в печати этого времени, примером чему могут служить хотя бы публикуемые ниже статьи Н. И. Компанейского. В отличие от Долгушина, этот автор имеет в виду главным образом столичное духовенство. Что же касается провинции, то дополнением к высказанному Долгушиным может служить фрагмент из статьи Е. Вишина (Е. М. Витошинского) «Духовенство и церковная музыка», опубликованной в «Хоровом и регентском деле» (1909, № 4):

Значительно сложнее отношение к церковному пению *приходского духовенства*. Оно ближе архиереев стоит к жизни, а потому глубже и всестороннее затрагивает интересы церковного пения.

В отношении приходского духовенства к церковной музыке можно подметить массу оттенков — от полного недоброжелательства и враждебности к произведениям новой школы до горячего сочувствия всему тому, что так или иначе обновляет церковное пение. Возьмем группу крайних непримиримых. «Вы пойте мне по-церковному! Вы какую-то крамолу поете!» — вот те отзывы, которые приходится слышать регентам от лиц этой группы. У такого батюшки нет более точного определения для того стиля пения кроме избитого слова «церковный». Нет потому, что в сущности нет никаких точных знаний ни по теории, ни по истории церковного пения. Если бы эти знания были, то вместо слова «церковный» батюшка говорил бы: «Я предпочитаю произведения школы Львова школе Бортнянского; Турчанинова люблю больше, чем Львовского». Для характеристики неугодного батюшке направления в церковном пении в настоящее время употребляется очень страшное слово *крамола*. Как у лиц этой категории не хватает знаний для характеристики положительных сторон пения, так же беден их язык и в характеристике особенности неугодной им школы. «Мне не нравится — значит, крамола». Коротко и ясно! Эта катего-

рия духовенства довольно многочисленна. Она раскинута на всем пространстве матушки России. На московском съезде регентов в частных беседах выяснилась та подробность печальной истории церковного пения, что оно страдает затяжной формой *общего нестроения*. То, что делается в Тифлисе, вы найдете в Вильне, язвы Каменец-Подольска точь-в-точь повторяются в Иркутске. Словом, ничего нового.

Другая категория духовенства более терпима к произведениям новой школы в церковной музыке, но в силу своей инертности она ничего не делает для улучшения церковного пения. Глубокое равнодушие к тому, что поется на клиросе, характеризует эту группу. Если такой всепозволяющий батюшка для регента — явление более желательное, чем батюшка-гонитель, то для прогресса пения в художественном отношении он совершенно бесполезен. По численности эти группы составляют 95% нашего духовенства.

Остается незначительная группа священников, серьезно работающих над церковным пением. Эта группа выгодно выделяется на общем фоне своими музыкальными познаниями и своим отношением к нуждам церковного пения. Но и она не может многого сделать как по своей малочисленности, так и в силу тех ненормальных условий, в которых у нас находится дело церковного пения.

Если подвести итог тому, что делает у нас духовенство для прогресса церковного пения, то в общем получится очень печальная картина. Такой неутешительный результат объясняется главным образом тем, что в смысле специально музыкального развития наше духовенство в массе *мало развито и мало образованно*. В самом деле, кому ближе и дороже должны быть интересы церковного пения, как не духовенству? Не говоря о художественной стороне вопроса, хорошее пение в храме приносит духовенству денежный доход. Духовенство еще не сознает, что пение таит в себе громадную возможность широкого культурного развития народных масс, при том, однако, условии, если духовенство само станет культурно развитым (с. 103—104).

Н. И. Компанейский

Глумление ли над православною верою художественное пение в храме?

Святой Дух нисходит в души
поющих.

Св. Иоанн Златоуст

На страницах «Баяна» было высказано мнение по поводу пения хора в Варваринской церкви, зарекомендовавшего себя (как говорит местная газета) с очень хорошей стороны, будто стыдно и грешно храм Божий обращать в народное зрелище, что художественное пение с участием женщин есть глумление над православною верою. Так как в конце статьи помещено обращение к читателям с просьбою судить, насколько правдива и основательна эта заметка, то дозволено будет мне как читателю высказать свой взгляд.

Храмы всех исповеданий предназначаются для собрания народа (церкви) с целью возбудить религиозное настроение. В православных храмах, начиная с IV века, с основания Византии религиозное настроение возбуждалось богослужениями и священнодействиями, религиозными зрелищами. До IV века, а тем паче в первом веке христианства, когда еще живы были свидетели апостольских обычаев и установлений, не существовало храмов и богослужений; христиане преломляли хлеб по домам, собирались в катакомбах для «вечери любви», читали Евангелие, послания, Библию и пели псалмы. Катакомбы были местом общения братии, а не местом молитвы. Тогда было еще свежо в памяти учение Спасителя о молитве и поклонении Отцу. Еще помнили слова: «И когда молишься, не будь как лицемеры, которые любят в синагогах и на углах улиц останавливаясь молиться»; «Ты же, когда молишься, войди в комнату твою и, затворив дверь твою, помолись Отцу твоему, Который втайне... А молясь, не говорите лишнего, как язычники» (Матф. 6: 5, 7); «...наступает время, когда и не на горе сей и не в Иерусалиме будете поклоняться Отцу... Бог есть дух и поклоняющиеся Ему должны поклоняться в духе и истине» (Иоанн 4: 21, 24). Вот подлинные слова самого Господа, которые свято соблюдались христианами первых веков.

С проникновением христианского учения в высшие сферы ослабло гонение на преступное учение, ниспровергавшее римский политический строй, а вместе с тем ослабла и сила христианства. Императоры и вельможи, сми-

рившиеся пред словом своих рабов, нищих епископов, стали заискивать их расположения, возвеличивали и обогащали их, строили для них дворцы и храмы.

Положение епископов сделалось почетным и выгодным. Избрание их подпало под влияние вельмож, и места стали замещаться людьми важных фамилий, получившими высшее образование в языческих философских школах. Епископы вместо убогих лачуг жили во дворцах, рядились в бархат и парчу, как византийские вельможи и воины, деревянный посох заменили золотыми жезлами; им воздавали почести как деспотам. Христианская церковь осиротела. Она лишилось своих выборных кротких епископов, добрых пастырей, и была подчинена иерархам — наемникам правительства. Эти иерархи, ученые философы, соперничали между собою в мудрствованиях, создавали остроумные теории, заимствованные из логики языческих школ, для философского разъяснения евангельских истин. Учение Христа о Царствии Божием, любви и равенстве было забыто. Из простых божественных истин философы создали новый талмуд, породивший ряд сект, философских фракций: ариан, николаитов, оригенистов, несториан, македониян и т. д. Все эти фракции вели ожесточенную политическую борьбу, каждая из них утверждала, что ее учение непреложно потому, что оно сообщено Духом Святым. Они предавали проклятию своих противников, заискивали поддержку у правителей, ходатайствовали о гонении и запрещении иных учений и подлаживали свое учение для оправдания порочных деяний вельмож. Богословские споры и религиозные философствования перешли от иерархов в народ, который спорил на улицах, в домах своих, в храмах, поднимая драки, сопровождаемые кровопролитиями. Св. Григорий говорит про то печальное время: «Церковь осталась без пастырей, все гибнет, зло выступает обнаженным, Христос почивает».

В этот несчастный период появились три ярких светильника Православной церкви: святые Григорий, Василий Великий и Иоанн Златоуст, ставшие на сторону народа и громившие с амвона императора и его развратных вельмож. Чтобы отвлечь народ от праздных философских споров, возбудить в сердцах религиозное настроение, мудрые епископы учредили в храмах торжественные религиозные зрелища. Эти святители получили образование также в знаменитых языческих училищах, где изучили античную красоту, гармонию, греческую поэзию, театр и красноречие. Как люди просвещенные они прекрасно понимали воспитательное значение для народных масс священной поэзии и религиозных зрелищ, в особенности музыки и красноречия. Величественно строгий святой Василий не находил глумлением над православною верою, когда в храме народ прерывал его речи громким рукоплесканием, как в театре. Совершаемое им богослужение представляло такое торжественное зрелище, что когда гневный император Валент, арианин, вошел силою в храм, чтобы потребовать ответа от непокорного еписко-

па, то пораженный величием движений священнослужителя не посмел приблизиться к епископу. Три святителя учредили различные богослужения, сохранившиеся в православной церкви до сего дня.

Литургии св. Василия и св. Иоанна Златоуста являются величайшими образцами византийского художества; они свидетельствуют о необыкновенном поэтическом даровании их авторов, воспитанных в стране народных зрелищ. Я не боюсь гнева вагнерианцев, сказав, что их бог конца прошлого века не издал такого простого, планомерного, целебного драматического произведения, как литургия св. Иоанна Златоуста, где слиты воедино, в одно величавое религиозное зрелище все изящные искусства — архитектура, живопись, поэзия, музыка, целесообразные движения и вся обстановка таинства Святой Евхаристии. Св. Иоанн Златоуст как образованный эстетик придавал музыке громадное значение для подъема религиозного настроения. Он требовал от пения прежде всего, чтобы оно было понятно народу, для чего сам установил гласовое пение, заимствуя мелодии из мирских греческих песней, и сам устраивал церковные хоры. Он говорил: «Ничто так не возбуждает и не окрыляет душу... как священная песня»; «Святой Дух нисходит в души поющих».

С IV века храмы украшались всеми средствами изящных искусств в высшем их проявлении. В храмах сосредоточивались лучшие образцы искусств, приносимых как жертва Богу от поклоняющихся Отцу в духе. Красота и торжественность религиозных зрелищ послужила толчком, воздействовавшим на послов св. Владимира. С упадком в Византии художественной культуры угасло и влияние иерархии на народ. Культура перешла на запад, в Рим, и там опять сосредоточилась в храмах. Папа Григорий, так же как Иоанн Златоуст, придавал музыке наибольшее значение среди иных искусств как средству для подъема религиозного настроения. Средство это оказалось столь могущественным, что католическая церковь завоевала мир своей музыкой. Но музыка в храме до тех пор оказывает влияние на подъем религиозного чувства, пока она выше уровня мирской музыки. То же явление подтверждает и история Русской церкви.

На первых ее страницах встречаются уже певцы с ангельскими голосами — изрядные демественники и т. д. Наши знаменитые роспевы свидетельствуют, до какой художественной красоты достигало наше церковное пение. С остановкою развития нашей церковной музыки ослабевает влечение народа в храм. С середины прошлого столетия развитие в России светской музыки значительно поднялось над церковною, и с тех пор образованные классы стали реже посещать храмы, притягательная сила их ослабла. Теперь, когда поднялась музыкальная культура и в простом народе, в его душе пение дьячка или плохого деревенского хора не возбуждает религиозного настроения и он стал реже посещать храм. Ведь это все факты, а не мнения. Кто заинтересован в подъеме религиозного чувства в народе, тот

должен всеми средствами стремиться, чтобы наша духовная музыка стояла выше светской. К сожалению, эту непреложную истину менее всего понимает наша духовная иерархия, стоящая в культурном отношении много ниже прочих классов.

Настает и у нас в России время поклонения Отцу в духе и истине. Теперь уже ослабевает интерес к внешней стороне религиозных зрелищ, действующих на воображение людей малокультурных. В настоящее время только грубый народ стремится на такие зрелища, как вход архиерея в храм при колокольном звоне, выезд его цугом с форейтором, благословение деспота, кажделение пред ним, как пред святыми иконами, восседание на троне рядом с престолом Божиим. Человек культурный отворачивается от этих сцен или вовсе уходит из храма. Теперь вступает в свои права царство музыки, как то заметил уже давно Гоголь. Чем выше будет качество церковной музыки, тем рельефнее будет выделяться художественное невежество нашего духовенства, вносящего в литургию диссонанс антихудожественным служением. Этот контраст замечают некоторые иерархи и потому запрещают во время их служения исполнять сочинения лучших духовных композиторов, как это практикуется в Харьковской епархии. В таких случаях всегда пускается в ход фарисейское пустословие: «не подобает в храме Божиим мирской славы».

Наше духовенство не имеет понятия о религиозной эстетике, величественном византийском лицедействии и художественном пении. Псаломщики кощунствуя болтают языком; диаконы ревут, как звери в зоологическом саду; священники шамкают слова молитвы без проникновения священным смыслом, изгоняя даже знаки препинания; архиереи монотонно гнусавят. Пение духовенства небрежно, фальшиво, без выдержки мелодии. Пока наше духовенство не поднимается до эстетической культуры хотя бы Византии, до тех пор художественное пение в храмах будет служить едва ли не единственным духовным удовлетворением души.

Для подъема религиозного настроения народа следует стремиться, чтобы в храмах музыка была выше мирской, а это может осуществиться только с учреждением профессионального всероссийского певческого союза. Пока певцы не организуются в одно общество, могущее отстаивать свои материальные интересы от эксплуатации их различными пауками, до тех пор в эту среду не войдут музыкально образованные певцы и дирижеры хоров. Всякие союзы регентов не принесут делу пользы. Такие союзы учреждаются с целью лукавою забрать слабых в свои лапы и выжать из них, как из лимона, сок. Общество имеет силу только тогда, когда состоит из рабочей массы. Союз певцов позаботится о материальном обеспечении, о своем музыкальном образовании, чтобы церковные певцы стояли на такой же высоте, как оперные артисты. В союз певцов, конечно, войдут и женщины-певицы, тогда на клиросах прекратится бесстыдная, бессовестная эксплуатация детского тру-

да. Вместо замученных сонных мальчишек в русских храмах будет раздаваться вдохновенное пение таких артисток, как Вяльцева и Долина, могущих силою таланта заставить и грубое сердце отрешиться от земли, чтобы поклониться Отцу в духе¹.

Художества приближают человека к Богу. В Византии и Древней Руси высоко ценились искусные певцы, и пение их не почиталось глумлением над православною верой. Стыдно в XX веке выступать в печати с упреками оскорбления храма пением на клиросе артистки Вяльцевой потому, что она поет цыганские романсы. Шаляпин поет на сцене Мефистофеля, но если бы он запел в храме «Высшую небес», — то он вызвал бы религиозный восторг даже в душе саддукея². Разбойник вошел в рай первым вслед за Христом, почему на клирос не могут войти исполнители ролей Кармен и Мефистофеля, если «Святой Дух нисходит в души поющих», а «Святым Духом всяка душа живится и чистотою возвышается»?

Баян, 1907, №7/8, с. 102—105

Комментарии

1. Как раз в сезоне 1906/07 известная оперная певица (контральто) Мария Ивановна Долина (1868—1919), оставив сцену, начала большую серию концертов под названием «Русская песня», в которой была представлена история русской вокальной музыки, включая профессиональные и городские романсы, народные песни, арии из старинных опер; некоторые концерты проходили в сопровождении Великорусского оркестра народных инструментов под управлением В. В. Андреева.

Не удалось разыскать каких-либо отзывов о пении на клиросе известной эстрадной и опереточной исполнительницы Анастасии Дмитриевны Вяльцевой (1871—1913).

2. Автор оказался прав: впоследствии, в эмиграции, Шаляпин (певший на клиросе в юности) исполнял русскую духовную музыку и сделал записи этого репертуара, которые вызывали — и вызывают — восторг слушателей.

Н. И. Компанейский

Обязанность консерватории по отношению к русской церковной музыке

В 50-х годах прошлого столетия, когда жил еще М. И. Глинка, возникла мысль о необходимости в России музыкального просвещения и систематического образования посредством устройства концертов и учреждения музыкальных школ. Сам Глинка вознамерился изучить церковную музыку, чтобы проложить новую тропу для русского искусства. Передовые музыкальные деятели того времени — Одоевский, Виельгорский, Серов, Стасов, Кологривов, Балакирев — стремились выяснить особенности русской мелодии, церковной и мирской, и указывали на необходимость проникновения в сочинения русских композиторов народного стиля. Это новое направление, проповедуемое в литературе и музыке, подготовило почву для учреждения Русского музыкального общества. При написании устава РМО учредители вставили в первые параграфы устава, должно быть только для красного словца, заветные мысли передовых русских музыкальных деятелей. Параграфы эти гласят следующее:

§ 1. Императорское Русское музыкальное общество имеет целью... способствовать развитию всех отраслей музыкального искусства.

§ 2. Для достижения означенной цели... Общество устраивает музыкальные собрания и концерты, в коих должны быть исполняемы... произведения духовной и светской музыки (церковные концерты и всякие произведения *русской духовной музыки*).

§ 3. Доставляет отечественным композиторам возможность слышать свои произведения в исполнении.

Вот эти параграфы, положенные в основание устава РМО, составляющие цель его учреждения, и до сих пор могут считаться мертворожденными. С тех пор много утекло воды, изменился состав музыкальных деятелей, теперь среди заправил консерватории имеются лица иных воззрений на полезное значение музыки, русские люди, могущие вдохнуть жизнь в эти мертворожденные параграфы, а потому своевременно остановиться на рассмотрении их по существу.

Пора оставить мнение, будто музыка есть искусство, предназначенное для наслаждения утонченных бар. Значение ее в жизни народа гораздо продуктивнее большинства наук и других искусств: архитектуры, скульпту-

ры, живописи и изящной словесности. В повседневной жизни она является самым могучим двигателем народного чувства, она воспитывает нравственные принципы и поднимает нервную энергию. Наибольшее значение в жизни народа имеет музыка, конечно, церковная и обрядовые песни. Эта отрасль русского музыкального искусства древнейшая, и с нею тесно связано развитие прочих отраслей. Виртуозы и техники, ставшие во главе учреждений в России консерваторий, предназначенных по уставу для развития в России всех отраслей музыкального искусства, не заметили среди этих отраслей самой главной, *народной песни церковной и мирской*, как любопытный в кунсткамере не заметил слона. Они не поняли, что для русских консерваторий изучение русской церковной музыки так же необходимо, как для европейских консерваторий католической церковной музыки.

Что сделали наши консерватории для уяснения русского музыкального стиля? Прошло 70 лет с тех пор, как Глинка заговорил русским музыкальным языком, красоты которого своею новизною поразили современников. За Глинкою последовал блестящий ряд композиторов (Серов, Даргомыжский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин, Глазунов), работавших в том же направлении, но русские консерватории до сей поры еще не ознакомили своих слушателей, чем именно отличается этот стиль (русский) от изучаемого ими в стенах консерватории стиля, выработанного мастерами католической церковной музыки. В развитии мелодии, гармонии и форм любого из сочинений современного композитора профессор истории музыки может указать логическую связь с сочинениями старых композиторов католической церкви. Между тем как он не найдет логической связи между теми же элементами в сочинениях в народном духе Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского и др., как оригинальных, так и в гармонизации ими народных мелодий, и не докажет, что данные их особенности вытекают из законов конструкции русской мелодии. Строгий анализ этого рода сочинений заставляет усомниться в логической их связи с мелодиями русской конструкции и даже предположить возможность появления подобных же оригинальных мыслей и в сочинениях Вагнера, Грига, Бизе и других европейских композиторов. Сочинения в русском стиле пишут пока ощупью, понаслышке, без всяких теоретических принципов. Решаюсь высказать, что даже гениальный создатель русского музыкального языка М. И. Глинка, и тот сочинял в русском стиле бессознательно, не ведая, что творит, иначе в его партитурах не встречались бы мелодии европейской конструкции, с россиниевской гармонизацией, рядом с русскими церковными попевками, сообщающими сочинениям Глинки типичный серьезный русский характер, так резко отличающий его музыку от других русских же композиторов. Все элементарные сведения, изучаемые в русских консерваториях о католических церковных ладах, гаммах, мелодиях, каденциях, ритме, гармонических функциях тоники и доминанты, вводном тоне, задержании, контрапункте различного рода, так укоренились в мышлении учеников, срослись в одно це-

лое, стройное, незыблемое, что они и не представляют возможности иного уклада музыкальных явлений, а между тем русские мелодии, ритмы и формы имеют такие веские особенности, что заставляют усомниться в непреложности музыкального кодекса, выработанного из образцов сочинений католической церкви.

Русские мелодии, церковные и мирские, так тесно связаны между собою, что иногда трудно их разделить. Русские песни мирские сохранились лишь в устной передаче, не оставив никаких нотных записей и теории сложения, а потому пришлось бы изучать их особенности снова, впервые, если бы они не имели тесной связи с церковными, которые чуть ли не со дня их водворения в России излагались письменно нотами (знаменами) и имели свою теорию. В азбуке знаменного распева (теория голосоведения) и в Октоихе обретается драгоценный ключ для проникновения к основам русского музыкального стиля, к раскрытию конструкции сложения народных мелодий, каденций и форм. Этим драгоценным ключом русская консерватория обязана открыть миру новую музыкальную область и преподавать ученикам свои теоретические основы русского музыкального стиля, знание которого настолько необходимо для русского композитора, как для филолога знание теоретических оснований церковнославянского языка. Вот почему наши консерватории обязаны выплатить немедленно свой долг, признанный § 1 Устава РМО — «заботиться о развитии в России всех отраслей музыкального искусства» и, конечно, на первом плане позаботиться о развитии русского стиля. Для осуществления этой цели консерватории обязаны немедленно учредить хотя бы на первое время две кафедры: 1) *по истории русской церковной музыки*, 2) *учения о конструкции русских мелодий, ритме и формах*.

До сей поры наши консерваторы заботились только о приготовлении дирижеров оркестров — балетных, садовых, полковых и иных, забыв первую свою обязанность — подготавливать музыкально просвещенных дирижеров русских церковных хоров, как европейские консерватории подготавливают композиторов, дирижеров и органистов для католических церквей. Эта обязанность вызывает необходимость иметь при консерваторских церквях *образцовый хор* для демонстрации пред учениками русской церковной музыки, подобно тому как демонстрируется в русских консерваториях на дорогостоящих органах католическая церковная музыка. Наши консерватории, руководимые виртуозами, до сего времени устранились от изучения русской церковной музыки и демонстрации ее пред публикой, хотя то и предусмотрено было § 2 Устава РМО, по той якобы причине, что для этой цели имеются в России специальные музыкально-учебные заведения — регентские классы при Придворной капелле и Московское Синодальное училище. Это оправдание неуважительно, так как существование регентских классов обособленно и, вызывая громадные непроизводительные расходы, бесполезно, подобно тому как было бы бесполезно учреждение обособленных по разным ведомствам консерваторий для приготовления дирижеров оркестров сим-

фонических, оперных и полковых. Регентские классы изготовляют односторонних недоучек с крайне узким кругозором на искусство, мало чем отличающихся от регентов-самоучек из псаломщиков. Московское Синодальное певческое училище в бытность Смоленского директором его представляло в этом отношении некоторое исключение вследствие условий, не предусмотренных уставом, за что волею синодского начальства директор претерпел крушение судьбы своей. На духовное ведомство не следует консерваториям сваливать своих прямых обязанностей, так как между этим ведомством и искусством лежит змий огненный, и процветание какого-либо искусства под покровом синодского начальства — дело неосуществимое, факт сверхъестественный. Искусства успешно развиваются при полной свободе, а ведомство свое умерщвляет всякую свободную мысль инде в зародышном состоянии, во утробе матери ее. Если Русское музыкальное общество с консерваториями, специальное музыкальное учреждение, поставившее целью своего существования «развитие в России всех отраслей музыкального искусства», не позаботится о развитии важнейшей для народа музыкальной отрасли — церковной музыки, то она пребудет еще долго в том плачевном состоянии, в которое была поставлена заботами Придворной капеллы и синодального ведомства. Церковное пение, руководимое питомцами Капеллы, находится в полном застое по всей России, даже в Петербурге поют очень плохо, долбя изо дня в день один и тот же репертуар, не представляющий никакого интереса — переложения Турчанинова, Виноградова, Веделя, Строкина и им подобных композиторов из регентов. Только лет десять тому назад в Петербурге Митрополичий хор начал знакомить публику с сочинениями Чайковского, Кастальского, Гречанинова и других авторов, работы коих не стыдно поставить Православной церкви рядом с сочинениями композиторов католической церкви. Но пение Митрополичьего хора, предназначенного для монастырских треб, не может служить целям чисто музыкальным, способствовать развитию в России церковной музыки и доставлять отечественным композиторам возможность слышать их произведения, тем более что интерес репертуара митрополичьего хора вполне зависит от воли регента И. Я. Тернова, от его личного художественного дарования.

Ознакомление композиторов и дирижеров хорами с лучшими сочинениями духовной музыки есть цель, положенная в основание устава РМО, и осуществить ее может только *образцовый хор* при консерваторских церквях. В настоящее время в церкви Петербургской консерватории поет маленький хорик всего из 15-ти человек, нанимаемый церковным старостой для исполнения треб, а не для каких-либо музыкальных целей. Хор состоит преимущественно из учеников консерватории и находится под управлением артиста русской оперы Н. М. Сафонова, одного из лучших в Петербурге дирижеров¹. В прошлом сезоне хор этот, немного усиленный в составе, дал несколько концертов в провинции и один в Петербурге в зале консерватории. Последний состоялся вслед за духовным концертом Придворной капеллы, что

дало возможность убедиться в несомненном превосходстве исполнения консерваторским хором тех же номеров, случайно стоявших в программе². Это превосходство в исполнении маленького хора как нельзя лучше доказало разницу в пении музыкально образованных певцов и певиц под управлением артиста и хора, состоящего из малообразованных людей, отбывающих певческую службу, и дрессированных мальчишек под управлением питомцев регентских классов. Факт налицо. Однако этот хор по составу своему слишком мал и бессилён, чтобы он мог взять на себя миссию служить образцовым хором, играть роль школы, в которой бы поучались прочие регенты петербургские и приезжие с этой целью. Его следует усилить по крайней мере до 30-ти человек на каждом клиросе. Для такого усиления имеется в консерватории готовый материал из обучающихся певцов и певиц, для коих пение в хоре должно быть обязательно. Для будущего певца-солиста участие в хоре чрезвычайно полезно. Лучшие наши оперные певцы — Никольский, Васильев 1-й, Орлов — прошли хоровую школу³. Хоровое пение сообщает голосу верность интонации, тягучесть и определенность тона, развивает дыхание и доставляет хорошую практику в чтении нот и ясном произношении слов. К работе в образцовом хоре следует привлечь в роли помощников регента также учеников консерватории, готовящихся быть дирижерами хоров. Образцовый хор должен исполнять в консерваторской церкви сочинения по программе, выработанной профессорами: 1) истории русской церковной музыки и 2) учения о конструкции русских мелодий, при совместном участии регента и помощников. Эти программы следует заблаговременно выставлять при входе в церковь консерватории и даже публиковать в газетах и музыкальных журналах. Консерваторский образцовый хор, составленный из будущих певцов, может без труда после двух-трех репетиций исполнять в церкви такие сочинения, которые требуют от хоров обыкновенного состава для приличного исполнения — долбления в течение нескольких недель. *Образцовый консерваторский хор*, усиленный артистами Русской оперы, может выступать пред публикою с образцовыми духовными концертами, как то и предписывает § 2 устава РМО.

Так как с введением в курс консерваторий предметов, до церковной музыки относящихся, и с образованием консерваторских образцовых церковных хоров для демонстрации лучших духовных сочинений отечественных композиторов консерватории будут обслуживать цели, для коих предназначались регентские классы Придворной капеллы и Московское Синодальное певческое училище, то необходимость в последних сама собою отпадет. Средства (довольно значительные), затрачиваемые совершенно непроизводительно на существование регентских классов, могут покрыть с избытком расходы консерватории, потребные на необходимые преобразования.

Духовному ведомству не следует при этом забывать одно: каким бы путем в России ни улучшилось церковное пение, улучшение это повысит церковные доходы, так как последнее время все материальное благосостояние

духовенства создают ему церковные певцы, регенты и композиторы, само же духовное ведомство, как показал многовековой опыт, не может способствовать развитию искусств.

Русская музыкальная газета, 1907, № 32/33, стлб. 690—697

Комментарии

1. Николай Матвеевич Сафонов (1865—1922) окончил Духовную семинарию в Нижнем Новгороде, имел аттестат Придворной капеллы. В 1893—1896 учился в Петербургской консерватории, в том числе в классе гармонии у Римского-Корсакова; закончил консерваторию по классу пения у С. И. Габеля. Некоторое время возглавлял архиерейский хор в Казани, работал в хоре графа А. Д. Шереметева (после А. А. Архангельского); с 1900 по 1914 регентовал хором Петербургской консерватории; был участником знаменитого Кедровского мужского вокального квартета. Одновременно с 1896 по 1916 выполнял обязанности суфлера в Мариинском театре, с 1915 был там инспектором хора. В 1917 переселился в Москву, где служил суфлером в Большом театре, а также, с 1919, хормейстером Музыкальной студии Художественного театра и преподавателем дикции в Оперной студии К.С. Станиславского.

Консерваторская церковь, где регентовал Сафонов, находилась внутри здания Петербургской консерватории, после революции была упразднена (последним ее старостой являлся С. М. Ляпунов до своего отъезда за границу), помещение перестроено. Ныне церковь еще не восстановлена, но богослужения на ее месте уже проводятся.

2. О том, что думал Компанейский по поводу состояния хора Придворной капеллы, можно судить по его напечатанной в РМГ рецензии на другой концерт того же периода — 6 ноября 1907 года: «...Внешняя сторона дела блестяща, но художественные качества пения весьма посредственные.⟨...⟩ Постановка голоса у взрослых певцов плохая, не использованы звучность и сила голоса, у мальчиков тембры тусклы и жидки. Массивного forte хор не дает, слышен крик выделяющихся голосов. Строй очень далек от естественной гармонии. Аккорды звучат фальшиво, как на темперационных инструментах. Певцы мало музыкально развиты и поют бездушно-робко. ⟨...⟩ Юноши, которых начальник Капеллы высылает махать перед хором, вряд ли годятся в регенты архиерейских хоров. ⟨...⟩ Что касается программы концерта, то она выдает голову Капеллу, ее незнакомство с ценностью русской церковной музыки последнего времени» (*Компанейский Н. И. Духовный концерт Капеллы // РМГ, 1907, № 46, стлб. 1047—1048*).

3. Имеются в виду певцы: Владимир Иванович Васильев (Васильев 1-й, 1828—1890), бас, солист Мариинского театра, в частности, первый исполнитель партии Пимена в «Борисе Годунове» Мусоргского; Федор Калинович Никольский (1828—1898), тенор, артист Мариинского театра и церковный певчий; Дмитрий Александрович Орлов (Калгин) (1842—1919), драматический тенор, в молодости пел в Синодальном хоре и Придворной капелле, впоследствии солист Мариинского театра.

А. Н-ий [А. В. Никольский]

Один из «больных» вопросов церковного пения

Привычка и обычай, соединенные с недостатком вдумчивости и отчасти с прямым незнанием дела в надлежащем его виде, привели наше клиросное пение, с одной стороны — к *уменьшению* некоторых весьма важных, глубоких и содержательнейших моментов богослужения, сведенных установившейся практикой на степень каких-то промежуточных, второстепенных и лишенных всякого смысла актов; с другой стороны — к *искажению* указанного значения, где главное и существенное отодвинуто на задний план и даже явно забыто, а второстепенное поставлено на вид и окружено всяческой заботливостью. В подтверждение этому можно указать немало примеров. Начнем с утрени или всенощного бдения.

Известно, что каждый день церковного года посвящен воспоминанию или о каких-либо святых людях Божиих, или о священных событиях. В силу многих и разных причин некоторые из священных событий, а также и из чтимых церковью святых — то по местам, то повсюду — пользуются исключительным почитанием, благодаря чему и создалось то, что называется *праздником*, то есть таким днем, которому церковь посвящает службу особенно торжественную. Особенность этих дней, подробности исторических воспоминаний, характеристика и «воспевание» событий или святых, словом, содержание, смысл и значение празднуемого — все это излагается в различных стихирах, тропаре, кондаке и в каноне. Таким образом, стихиры, тропарь, кондак и канон являются специальным и главным орудием в смысле выражения самой идеи данного праздника, тем более что все остальные песнопения суть «неизменяемые», которые, являясь устоями службы *каждого* дня, не имеют прямого отношения к особенностям праздника. Отсюда понятно, что задача хора состоит, по существу говоря, в том, чтобы исполнить за службой *то самое, что отличает* этот день от других, где наиболее полно и ясно выражено его особое значение, то есть именно стихиры, канон и проч.

Правда, что наша духовно-музыкальная литература страдает почти полным отсутствием переложений на ноты праздничных стихир, и потому хорам приходится делать одно из двух: или петь эти стихиры «на слух», имея пред глазами один текст, каковое обстоятельство не всегда ручается за высо-

кое качество исполнения (следовательно, явная порча торжественности!), или же совсем отказаться от пения стихир, поручая их левому клиросу. Но дело однако далеко не всегда обстоит указанным образом. Весьма часто наблюдается, что от пения специально праздничных стихир *уклоняются*, видя в них, так сказать, материал, не стоящий внимания хора, считая их несущественными, второстепенными «подробностями» праздника. Центром забот хора, готовящегося к празднику, является разучивание «главных номеров». Справедливость требует подчеркнуть незаконность и необдуманность подобного рода рассуждений и взглядов. Здесь мы имеем случай очевидного *уменьшения* или низведения главного на ступень побочного и вместе с тем и *искажения* службы, потому что при наличии «номеров» не остается в ней того, что служит особенностью данного дня. Нельзя не пожалеть, что стихиреры встречают к себе такое пренебрежительное отношение, когда большинство их отличаются необыкновенной поэтичностью содержания. Достаточно вспомнить стихиреры или канон Св. Пасхи! Церковные поэты (песнотворцы) с преступным легкомыслием *вычеркиваются* из программы праздника, их творения отвергаются как не стоящие внимания. Страдает и музыкальный интерес службы: церковные гласовые напевы находят себе мало применения, и на пустынном фоне ектений и жалком распевании стихир левым клиросом — безвкусно и крикливо высются «номера». Получается пестро, мишурно, не цельно, и следовательно — нехудожественно.

* * *

Второй пример возьмем из литургии. Нередко приходится слышать, особенно в исполнении больших хоров, нотное и пышное «Слава. Единородный», следующие за сим «Блаженства» если и поются, то в сокращенном виде, а то так просто-напросто читаются причетником. Очевидно, что в сознании регента «Слава. Единородный» есть нечто более важное и содержательное, чем «Блаженства»: если первое песнопение он предпочитает ставить из числа *нотных* произведений, то второе — не прочь поручить чтецу вместо хора. В результате мы снова наталкиваемся на случай — скажем мягко — довольно смелой расценки важного и значительного. А между тем, если зашла речь о том, какое из данных песнопений более важно, то ответ ясен сам собой: «Единородный» есть произведение человеческого ума, а «Блаженства» — слова самого Христа, вложившего в них всю суть Своего Божественного учения. Это — скрижаль Нового Завета. Кроме того, по ходу службы «Блаженства» непосредственно предшествуют так называемому «малому входу», знаменующему собой выход Спасителя на проповедь. Отсюда вытекает особенность значения «Блаженств» в чисто богослужебном отношении: момент их исполнения совпадает с одним из крупнейших литургийных действий. Наконец, надо иметь в виду то, что «Блаженства» суть

третий антифон; следовательно более интенсивный по сравнению с первым и вторым в смысле углубления самого содержания службы. Короче, нет ни малейших оснований видеть в «Слава. Единородный» нечто большее, чем «Блаженства». А если так, то оттенять первое песнопение в ущерб второму не только нет достаточных причин, но даже более — значит произвольно *уменьшать* значительность известного момента и искажать службу, поскольку она является развитием идеи, в нее вложенной.

Наконец, остановимся на еще одном случае, подобном обоим приведенным. Это — включение «Милость мира» в число обязательных «номеров».

Стоит взглянуть в служебник, чтобы видеть, что это песнопение, рисующееся нашему уму — в силу привычки и забывания — цельным и единым, на самом деле есть *ряд ответных фраз* на возгласы священнодействующих, то есть по форме своей нечто похожее на ектению. Любопытно отметить, что эти возгласы, из коих первым верующие приглашаются стать «добре» и «со страхом» для вознесения хвалебной «жертвы», представляют собой *продолжение* нити, начатой гораздо ранее, а именно, со слов «возлюбим друг друга...». Таким образом, силою обычая — плохо мотивированного — разорвана связь там, где она имеет свой особый смысл, свое постепенное развитие и свою градацию.

Действительно. В начале мы имеем три приглашения, произносимые диаконом: 1) «возлюбить друг друга», дабы единомысленно исповедать Троицу единосущную; 2) внять «премудрости», как ее излагает наш Символ веры, и 3) «добре, со страхом» стать для того, чтобы принести «жертву хваления». Далее следуют также три возгласения, но уже от лица главного священнодействующего и содержащие в себе: а) пожелание всем присутствующим «благодати Господа Иисуса Христа», «любви Бога и Отца и причастия Святаго Духа»; б) призыв к верующим вознести «горé сердца» и в) возблагодарить Господа, Которому «достойно и праведно» поклоняться и Которого непрестанно славят небесные хоры, «поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще».

Наконец, наступает третья и последняя стадия в деле приготовления верующих к моменту совершения таинства Евхаристии — заметим, приготовления постепенно развиваемого и столь же постепенно усиливаемого. В этой части богослужения снова три возгласа: слова Самого Христа: а) «Приимите, ядите — сие есть Тело Мое...» и б) «Пийте от нея вси: сия есть Кровь Моя Новаго Завета...» и в) наконец, от лица всей церкви исполненное веры и убеждения восклицание: «Твоя от Твоих Тебе приносяще о всех и за вся».

Кажется, ясно, что все приведенные возгласы представляют неразрывное целое, внутренне спаянное, органически родственное. На практике же эта стройная система, это единство и эта градация — разрушены, представлены беспорядочно и в значительной степени лишены стремления к своему заключительному звену, каким является песнопение «Тебе поем», во время

пения которого совершается важнейший акт всего богослужения — святейшее из таинств.

Правда, в таком положении дела менее виновны исполнители, ибо в их распоряжении нет произведений, посвященных рассмотренной части литургии как чего-то единого и неразрывного, и наоборот — в изобилии имеется нотный материал, где или совсем не имелось в виду связать слова «милость мира» с начальным возгласом («возлюбим друг друга»), или если ответ на этот возглас («Отца и Сына») нотно и изложен, то без проведения принципа музыкального единства. Во всяком случае — пускай виновны авторы духовной музыки, но факт от этого не меняет своей остроты, и нельзя не пожелать, чтобы калечение разбираемого момента литургии было рано или поздно оставлено. Почин в одном деле, конечно, должен принадлежать авторской среде; но и исполнители не свободны от известного рода обязательств.

Как понять такое «обязательство» и каков способ его выполнения — на это некоторый ответ дается разбором музыки, относящейся к данному моменту, какую мы находим в *обычном роспеве*.

Скудна и малосодержательна эта музыка, но та идея, о которой идет речь, проведена в ней ясно и неуклонно до самого конца. Ответные реплики хора, начиная от слов «Отца и Сына» и кончая «осанна в вышних» — имеют одно и то же построение: речитатив с каденциями полной или половинной. Однородность музыкального содержания здесь налицо: невольно получается впечатление единства от всей части богослужения. Хотя нет нарастания ясно выраженного, но в слабой степени и оно может быть замечено, особенно со слов «достойно и праведно есть» до «осанна» включительно. Затем мы видим совершенно самостоятельное построение музыки на слова «Тебе поем». Некоторая широта роспева, его мягкая мелодичность и медленно-важное tempo — все это сообщает песнопению характер величия, строго приуроченный к совершающимся действиям и вполне оправдываемый значением песнопения как *заключительного* в длинной, но однородной цепи других.

Быть может, так же мыслил и Бортнянский, когда написал свое единственное «Тебе поем» в трехголосной литургии. Характерно, что при большом количестве сочинений Бортнянский не оставил *ни одной* «Милость мира». Очевидно, в его время это песнопение не считалось отдельным и самостоятельным звеном. По крайней мере из истории мы знаем, что до Бортнянского иногда пользовались для «Тебе поем» оперной музыкой (например, приспособляли арию жреца из «Весталки» [Спонтини]), но того, что впоследствии стало известно под общим заголовком «Милость мира», то время не знало.

Вообще, привычка и обычай могут, правда, объявить попытку хора спеть лишь одно «Тебе поем» в виде нотного номера, а все предшествующее обычным роспевом — странной. Но в этом действии хора будет, в сущности,

и смысла и оснований гораздо больше, чем принято думать, так как этим путем хор, во-первых, избегнет ошибки (спеть отрывок без его начала), во-вторых — выделит то, что по своему значению вполне заслуживает такого выделения.

Можно подыскать и еще много примеров, доказывающих и поясняющих нашу мысль. Но пора перейти к итогам.

В практике церковного пения наблюдаются целые ряды таких явлений, которые не оправдываются самым существом дела, а держатся лишь силою обычая и привычки. С этой стороны многое в церковном пении нуждается в пересмотре и переоценке, которые не менее важны для дела, чем, например, и вопрос об истинном направлении церковной музыки. На этой работе желательно объединение обеих заинтересованных сторон — и авторов, и исполнителей их творений.

Хоровое и регентское дело, 1911, № 9, с. 189—193

Я. А. Богатенко

Воскрешение древности

По поводу последнего концерта Синодального хора

Можно заметить, что в жизни даже величайших художников иногда наступают такие моменты, когда уставшее творчество их бессильно останавливается перед непосильною задачей — создать своим новым произведением поворотную эпоху в данной отрасли искусства.

Вполне естественно и неизбежно, что в таких случаях остро-напряженный взор художника невольно обращается назад, на вековой и безграничный путь древнего искусства, зародившегося в безвестные времена, в безличной массе народа, нации... И ищущий взор художника не обманывается: он находит в памятниках древнего искусства то неисчерпаемое богатство глубоких по замыслу творений, которое в состоянии оживить и его творческую деятельность, и, кроме того, направить самого художника по верному пути — пути сближения с нацией и народом.

Чтобы доказать только что сказанное, стоит только обратить внимание на происходящее на наших же глазах явление, которое, на первый взгляд, могло бы показаться удивительным: за недолгий сравнительно промежуток времени представители всякого рода искусства — художники, писатели, архитекторы и композиторы — обратили свое пытлиное внимание на древнее искусство, прежде как бы не замечаемое ими, и один перед другим тщательно и углубленно устремились к усердному изучению самых сокровенных тайн его.

Так, художники деятельно принимаются за собирание и изучение произведений древней иконописи; архитекторы, бросив надоевшие всем искусственно придуманные формы модернизма, ищут поддержку своему творчеству в классических формах древних построек; писатели не менее усердно изучают слог и язык произведений литературы и, более или менее успешно, пользуются ими в собственном творчестве; и, наконец, музыканты и композиторы, наравне с прочими представителями искусства, напряженно изучают древние и старинные формы звукового мелодического творчества.

И в данном случае для нас, старообрядцев, эти явления возврата к старине тем знаменательнее, что до сего времени древнее и старинное русское искусство, каким следует считать, например, иконопись и церковное зна-

менное пение, — долгое время было в забвении и загоне, существуя фактически и сохраняясь на практике главным образом лишь среди старообрядцев.

Современные представители искусства, художники, архитекторы и композиторы, вдруг точно прозрели: все то, что недавно отвергалось ими как устарелое и не имеющее никакой цены, вдруг обретает в их глазах значение необыкновенной ценности. Современные храмы строятся по образцам старинных, украшаются или старинными иконами, или иконописью в древних стилях, церковная утварь и облачения тщательно воспроизводятся по древнейшим образцам, и, наконец, в церковное и храмовое пение все решительнее и энергичнее проникают старинные формы древней церковной мелодики...

И необходимо добавить к этому: не какие-либо случайные лица, так сказать, с налета наскочившие на эти неисчерпаемые россыпи древнего творческого богатства, берутся за попытки утилизации старинных форм искусства — нет, это все люди с большими именами, достаточно знакомыми каждому мало-мальски культурному человеку. Так, в литературе, например, наиболее известен в данном случае Мережковский, в живописи — Васнецов и Нестеров и, наконец, в музыке — Римский-Корсаков, Гречанинов и Рахманинов.

В чем же тайна их неудержимого стремления к первообразам древнего искусства?

Несомненно, в том, что первообразы эти, к какому бы роду искусства они ни принадлежали, всегда чрезвычайно глубоки по чувству и выразительны, а потому и в высшей степени стильны. Что же такое «стиль» в его психологическом значении?

Это высшее проявление непосредственного чувства, так сказать, экстаз чувства, выраженный в простых (примитивных), но всегда энергичных и решительных формах.

В этом значении стиля и заключается тайна стремления к нему со стороны всех художников, так как их и привлекает именно эта экспрессия, вообще являющаяся, так сказать, природным свойством каждого стиля. И, конечно, чем энергичнее и глубже чувство творившего, тем строже и стиль тех форм, в которых выразились его произведения.

Поэтому народ или нация, будучи объединены общими идеями и общим настроением, всегда создают наиболее энергичные по форме продукты своего творчества. Так, например, народные напевы и народная литература всегда и всюду сильнее и быстрее действуют на чувство, чем творчество индивидуальное. Эти слова наиболее приложимы, например, к иконописи и к церковному пению, то есть как раз именно к тем родам искусств, которые, зародившись в народе многие века тому назад, возросли и окрепли в том же народе и стали его законным наследием и достоянием, понятным и родственным каждому человеку.

Этим и можно объяснить естественное и неизбежное следствие тех причин, по которым такой, например, большой и самостоятельный композитор,

как Рахманинов, по общему примеру всех серьезных художников обратился в самом расцвете своего творчества к древней церковной мелодике и, в частности, к знаменному пению.

* * *

10 марта текущего года в Московском Благородном собрании при совершенно переполненном зале состоялся концерт Московского Синодального хора, исполнившего главнейшие песнопения из Всенощного бдения, принадлежащие музыкальному творчеству этого крупного русского композитора¹.

Не в наших бы целях и не в нашей компетенции касаться его композиций и разбирать качества его творчества и вообще творчества каких бы то ни было композиторов (да еще на страницах старообрядческого журнала), если бы слышанные нами на концерте его произведения самым убедительным и красноречивым образом не подтверждали бы всего сказанного нами ранее.

Начать с того, что этот композитор, по-видимому, отрешился (правда, не в полной еще мере, но в сильнейшей степени, сравнительно с прочими) от общего излюбленного приема разновременной группировки текста в певцах хора и стал постепенно приближаться к единовременному произношению текста хористами (по крайней мере, в доминирующих партиях).

Одно уже это обстоятельство как весьма характерное направляет творчество современных композиторов по верной дороге — к первообразу древнего церковного пения, которое, будучи ранее общенародным, прежде всего было единовременным по отношению к тексту.

Шаг этот, сделанный Рахманиновым более смело и решительно, чем прочими композиторами, естественно привел к тому, что слова песнопений всеми слушателями (а следовательно, и молящимися) могут восприниматься гораздо легче и быть гораздо разборчивее, чем в церковно-певческих произведениях композиторов обычного, преобладающего типа. Всякое церковное песнопение в данном случае становится достоянием, следовательно, не одной музыки и ее звуковых эффектов (как было ранее), но всецело принадлежит молящимся, для которых, собственно говоря, и предназначается церковное пение...

Второй и еще более решительный шаг Рахманинова к первообразному церковному пению в том, что он не сочинял церковных напевов, входящих в его Всенощное бдение, а брал их из церковного Обихода почти целиком. Роль его как композитора заключалась лишь в гармонической разработке обиходных церковных напевов. Так, на минувшем концерте были спеты Синодальным хором песнопения греческого, киевского и, что особенно важно, знаменного роспева.

Между прочим, спеты были «Ангельский собор удивися» и Славословие великое. Эти песнопения, как известно, речитативного характера, а не мелодического, как, например, большинство песнопений знаменного распева; а между прочим, на концерте они произвели (правда — в великолепном исполнении) наиболее сильное впечатление на слушателей, что и указывает прежде всего на богатство внутреннего содержания и на глубокую молитвенность знаменного обиходного пения.

Этим обращением к старине и к древности Рахманинов лишний раз доказал, что нет особой надобности пытаться сочинять церковную мелодию, когда к услугам певцов и композиторов неисчерпаемый клад драгоценных чисто народных напевов, созданных в течение многих веков и притом созданных не единолично (сочиненных), а родившихся в народной массе в далекие незапамятные времена под влиянием глубоко общенационального религиозного чувства. Собственно говоря, такое отношение Рахманинова к древнецерковному обиходному пению не есть нечто новое и, во всяком случае, не первая попытка в области церковной композиции вообще. И до него многие из церковных (и даже светских) композиторов обращали свое благоклонное внимание на церковно-певческий Обиход древней русской церкви и брали его напевы в основу своих композиций. Но суть в том, что они допускали настолько широкую разработку основного напева, взятого ими, что он иногда совершенно *терялся* среди их изощренной композиции.

Не то у Рахманинова. В его последних церковных песнопениях, включенных им в его Всенощную, основной обиходный напев все время господствует над гармониею, не затемняемый ею, как у прочих композиторов, и поэтому, естественно, производит несравненно сильнейшее впечатление на слушателей. А так как обиходные напевы (особенно в знаменном пении) всегда проникнуты глубоким молитвенным чувством, то немудрено, что и в последнем творчестве Рахманинова это молитвенное чувство более сильно, чем в его же прежних композициях. Это обстоятельство, кстати, было отмечено и присутствовавшими на концерте Синодального хора. Особенно сильное впечатление произвели песнопения знаменного распева. С одной стороны, это случилось, быть может, потому, что они были более сохранены в своем строгом и уставном унисоне (который у Рахманинова переходил из одной партии в другую среди певцов, в то же время не нарушая своего характера), а с другой стороны, сами по себе модели знаменного распева содержат в себе такое богатство разнообразия оттенков, какое не достигнуто ни в одной самостоятельной композиции.

Недаром в рецензиях об этом историческом концерте было сказано, между прочим: «...Это — крупное явление. (...) Притом значительность произведения знаменует не только ценный вклад в сокровищницу нашей духовно-музыкальной литературы, но говорит еще о крупном шаге, сделанном композитором на его творческом пути. Быть может, никогда еще Рахманинов не

подходил так близко к народу, его стилю, его душе, как в этом сочинении...»²

Какой же, вообще говоря, смысл имеет этот концерт Синодального хора и отмеченные в настоящей статье шаги в творчестве Рахманинов в глазах старообрядчества?

Тот, что старообрядцы еще более открыто, чем ранее, могут прямо и твердо сказать во всеуслышание по адресу своих обвинителей:

«Мы сохранили все то, что вы легкомысленно утратили! Вы отвернули свои взоры от древней иконописи и обратили их на западную живопись; вы забыли и пренебрегли пением русской древней церкви, созданным многие века тому назад и ввели свободное творчество для кого угодно... И только спустя долгие годы, даже века, вы увидели свои ошибки и повернули назад, ведомые Васнецовыми, Нестеровыми и Рахманиновыми, снова к древней красоте, утраченной вами по легкомыслию...»

И мы, старообрядцы, вправе спросить теперь уже вас самих: «Где же истина и где заблуждение?»

Старообрядческая мысль, 1915, № 5/6, с. 560—564

Комментарии

Автор статьи Яков Алексеевич Богатенко (1880—1941), происходивший из семьи потомственных казанских старообрядцев (отец — Алексей Порфирьевич Богатенко, в иночестве Александр, с 1907 года епископ Рязанский и Егорьевский — упомянут с благодарностью в предисловии С. В. Смоленского к его изданию «Азбуки старца Александра Мезенца» 1888 года), закончил с отличием, одним из первых среди старообрядцев, московские Археологический институт и Строгановское училище. Он пел на клиросе, создал старообрядческий хор, выступавший в концертах (хор Братства Животворящего Креста Господня), содержал иконописную мастерскую, расписывал храмы (так, частично сохранилась производившаяся под его руководством роспись Покровского храма на Новокузнецкой улице, ныне принадлежащего общине древлеправославных христиан), печатался в разных, преимущественно старообрядческих, изданиях. Его перу принадлежит ряд музыковедческих исследований по вопросам знаменного пения и духовного стиха (не изданы). После революции Богатенко некоторое время работал в Государственном институте музыкальной науки (ГИМН), принимал участие в реставрации Кремлевских соборов, но впоследствии был вынужден довольствоваться скромной должностью чертежника в разных учреждениях. Неоднократно подвергался аресту, в 1941 году был репрессирован и умер в тюремной больнице.

Благодаря семейным связям Богатенко был знаком с рядом деятелей Синодального училища и состоял с ними в переписке. Сохранилась также выполненная им прекрасная икона св. Иоанна Дамаскина, поднесенная в дар С. В. Смоленскому. Оттиск публикуемой статьи из журнала «Старообрядческая мысль» был послан им В. М. Металлову (руководителю его дипломной работы в Археологическом институте)

с письмом, где говорилось, в частности: «Полагаю, что вы заметили, как (благодарение Богу!) в настоящее время все чаще и чаще раздаются голоса, приветствующие более внимательное отношение к старине и древности, в каком бы роде искусства она не проявлялась... Быть может, ближайшим толчком к подобному повороту было и появление великолепной Всенощной Рахманинова... И тем более чести Рахманинову, что он стал твердою стопую на путь углубления в неизведанный мир древне-церковной мелодики, — и прочим композиторам указал дорогу музыкального творчества» (цит. по ст.: *Рахманова М. П.* Воскрешение древности // Музыкальная академия, 1993, № 4).

Примечательно, что в рецензии старообрядческого писателя новаторство стиля рахманиновской Всенощной усматривается прежде всего в опоре на «уставный унисон», развиваемый, но не затемняемый ухищрениями формы, фактуры и гармонии. Оригинальность сочинения Богатенко видит и в том, что Рахманинов сумел показать глубокую красоту роспевов речитативного характера — неслучайно, что среди многих, писавших о премьере сочинения, именно старообрядец, певец и регент, обратил внимание на эту действительно важную черту стиля Всенощной.

1. Автор присутствовал на первом из серии премьерных исполнений Всенощного бдения Рахманинова Синодальным хором под управлением Н. М. Данилина (10, 12 и 27 марта, 3 и 9 апреля 1915 года; все в зале московского Благородного собрания). Свод рецензий на эту премьеру см. во втором томе данной серии.

2. Цитата из статьи Флорестана (*В. В. Держановского*) о премьере Всенощной, опубликованной в газете «Утро России», 1915, № 69 (полный текст см. во втором томе серии).

А. В. Преображенский

Культовая музыка в России

(фрагменты)

XVI. ⟨...⟩ Не останавливаясь на отдельных, иногда мало заметных, проблесках нового движения в церковном пении, мы находим их сгруппированными в деятельности небольшого кружка лиц, объединенного искренней любовью ко всему исконно русскому и желанием вывести и церковное пение на национальную дорогу, возратить ему возможность самобытного развития. Главными деятелями здесь были протоиерей Д. В. Разумовский и князь В. Ф. Одоевский. Каждому из них принадлежит особое значение в разработке вопроса о восстановлении русского пения, ибо каждый подходил к этому вопросу со своими особыми соображениями и планами. Прот. Разумовский, типичный церковник, сторонник традиций церковного клироса и древних напевов — счастливо соединил в своем лице эту любовь к ним с большой археологической эрудицией в столь специальной области. В многочисленных работах он напоминал своим современникам о забытом старом пении, достойном лучшей участи по своему историческому значению и традиционному употреблению. Значение его работ в том, что его сочинения были первыми серьезными археологическими и историческими работами по церковному пению, после которых этот предмет не мог уже быть признаваем незначительным по существу и не заслуживающим серьезного внимания; значение — в научной поддержке тех опытов «восстановления» церковного пения, которые и предприняты были в его время. Это поднимало интерес и тех, кто подходил к древним напевам с другими целями: история церковного пения становится с этого времени в роли деятельной пособницы для работающих над ними. Кн. Одоевский, этот восторженный народник, заражал любовью к русской музыкальной старине, исходя из фактов подъема национального русского искусства в области литературы и музыки. Многочисленные статьи и работы Одоевского убежденно призывали отойти в церковном пении от итальянского и немецкого стиля и перейти к русскому; эти призывы возбуждали много сочувственных откликов. С направлением Львова Одоевский вел горячую полемику и особенно восставал против утвердившейся при Львове монополии Придворной капеллы. Она, эта Капелла, по его мнению, приносила огромный вред тем, что, пользуясь своей монополией, поощряла такие музыкальные сочинения, в которых наши напе-

вы теряют безвозвратно и свое отличительное значение и свой художественный смысл. Он ставил в особый упрек Капелле то, что она не только не содействует, но, наоборот, всеми мерами тормозит начавшееся дело исследования и исторических разысканий в области пения, а предпринятым в кружке Одоевского опытам восстановления полагает прямой запрет, между тем как в них-то и заключается одно из важнейших средств очищения нашей церковной музыки от позднейших примесей, наслоений и искажений. Он требует поэтому от правительства содействия в издании древних музыкальных памятников в той же мере, как оно содействует этому в других областях науки; требует не препятствовать спокойной и свободной разработке предмета и дать труженикам этого дела возможность представить на суд ученого мира различные опыты по сей части.

Одоевский был близок Глинке и в беседах с ним старался выяснить, в чем заключаются отличия нашего древнего песнопения от западного, итальянского, наносного; какие технические признаки можно указать как причину, почему всякий русский человек, которого ухо не совсем еще испорчено шарманкой или итальянской оперой или подражанием тому и другому и руководимый единственно внутренним чувством, слушая то или другое пение, безошибочно скажет: «вот это наше, настоящее, старинное, русское, великорусское», или: «это что-то не наше, не так, неправильно». Ответы на эти вопросы представлялись и Одоевскому и Глинке только такие, что «по свойству церковных мелодий нет и места для диссонансов, нет даже ни чисто мажорного, ни чисто минорного рода. Всякий диссонанс, всякий хроматизм был бы величайшей ошибкой и исказил бы вполне всю самобытность наших церковных напевов и их строгий, всегда величественный и спокойный характер. Цветистый контрапункт, как равно и задержания или синкопы, невозможны; возможен лишь один контрапункт простейший, *punctum contra punctum*, и притом без всяких задержаний и без предъёмов или антиципаций. Господствующего в переложениях Придворной капеллы септаккорда на доминанте наши предки и не слышали; диссонансные интервалы нашими предками в гармонические сочетания не вводились... Глинка многое угадывал своим чудным музыкальным чутьем, но всего этого нам обоим было недостаточно, — для нашего полного сознания истины недоставало точки опоры»¹.

Где было ее искать? Этот вопрос и Глинка, родоначальник «русской» музыки, и Одоевский, а за ними и многие другие решили... по-старому: искать ее нужно все-таки на Западе, и именно в теории средневековых церковных ладов. Так повторяется история; так заканчивается попытка, действительно обещавшая сначала решительный поворот в русском пении. Одного энтузиазма и любви к русской древности для целей практических недостаточно: нужна действительная точка опоры. Но какие же могли быть тому причины, что эти русские люди, полные чистых намерений восстановить самобытное русское пение, опять отвели его в плен западному искусству?

Требования национального чувства упреждали развитие национальной культуры, а «древние греческие тоны», которые изучать Глинка поехал к Дену, оказались, по словам рьяного ученика, «еще богаты средствами и почти то же самое, что наши церковные. Как знать, может быть они будут применены с пользой для отечественной церковной музыки». Незадолго перед отъездом Глинки в Берлин он и Одоевский увлеклись строгостью стиля западных классических церковных сочинений, не один раз прекрасно исполненных под управлением Г. Я. Ломакина в Петербурге, — и отсюда у них родилась уверенность в открытии и «точки опоры». Глинка сделал опыт переложения в ладах, строго сохранив древнюю мелодию и избежав всяческих диссонансов и септаккордов; за ним последовал Ломакин, оставив ряд переложений в этом стиле. Получилось нечто совершенно новое для русского церковного пения, не напоминавшее даже в отдаленной степени наши старинные переложения Бортнянского, Турчанинова или Львова. Получилось нечто гораздо более «строгое», чем все, что было. «Строгость» стиля, суровость общего впечатления от таких переложений были приняты как выполнение идеальных требований от гармонизации. Западный строгий стиль в то время, уверенно можно сказать, был практически совсем неизвестен в России; к нему не обращалась и в нем не испытывала никакой надобности русская музыкальная жизнь того времени: издавека он и мог представляться весьма желательным. Исторические, эстетические и чисто музыкальные основания к возможности его соединения с нашими древними мелодиями, впрочем, не трудно было найти, — не даром прот. Разумовский настаивал на «жизненном» значении подобных гармонизаций. Осуществляя те же идеалы кружка, один из членов его, Н. М. Потулов, побуждаемый только соображениями и выводами чисто отвлеченными, но без всякого творческого порыва и внутренних музыкальных велений, приступает к механическому четырехголосному «положению» древних наших мелодий по правилам строгого стиля. Новизна строгих впечатлений от них, в связи с сохранением с пунктуальной точностью древних мелодий в них, принималась за доказательство осуществления идеалов кружка. Заблуждение было, однако, быстро открыто при участии того же неумолимого исторического агента, который признал неподходящим стиль, созданный Львовым, — то есть традиционного понимания напевов народной массой. Переложения Потулова так и остались своего рода ученым лабораторным опытом, свидетельствующим разве о чистоте намерений их автора.

XVII. Львов торжествовал. Фактически были распространены и находили радушный прием не подобные потуловским переложения, а то, что издавала Капелла. Первенство стиля Львова поддерживалось, однако, более всего причинами внешнего характера. Было уже указано на выдающееся положение Придворной капеллы, начиная с последних лет управления ею Борт-

нянского. Исключительное сосредоточение в ней регентского образования, духовно-музыкальной цензуры, нотоиздательства успело сказаться быстро и при Львове достигло особого значения. Этот властный директор Капеллы приобрел неограниченное влияние в сфере церковного пения, так как путем высочайших указов и повелений, внесенных потом и в свод законов, довел директорские привилегии до такой силы, что без санкции директора Капеллы никто в России не имел права именоваться регентом, никто не имел права не только напечатать, но даже и написать какое-либо духовно-музыкальное сочинение для всеобщего употребления, равно как никакой хор не имел права петь за богослужением из напечатанных уже сочинений те, которые не вошли в реестр «дозволенных» Капеллой к употреблению. В силу своего исключительного положения при дворе и полного доверия к нему государя Львов считал себя одного ответственным за состояние хорового пения во всей России и настолько упрочил указанные права за занимаемым им постом директора, что от сороковых до восьмидесятых годов развитие церковно-музыкального творчества определялось лишь рамками «дозволенного» Капеллой. Сам А. Ф. Львов действовал в этой роли до 1861 года, когда вышел в отставку, но в отношении соблюдения прерогатив директора Капеллы нашел себе еще более решительного преемника в лице Н. И. Бахметева (1861—1883).

Достаточно сказать, что в рассылаемых для руководства регентов «списках нотным сочинениям, разрешенным к употреблению при богослужении» (например, 1871 года) мы находим произведения всего лишь *шести* композиторов, в том числе Бортнянского, Березовского, Макарова (певчий Капеллы), Грибовича (учитель пения Капеллы), Львова и Воротникова (учитель пения Капеллы), то есть все та же литература на протяжении полувека. Ничего другого петь не полагалось. Даже для концертных исполнений отступления от «закона» не позволялось: в шести концертах самой Капеллы, например, в 1847—1848 годах были исполнены исключительно сочинения Бортнянского, Галуппи, Макарова, Сарти, Львова и Воротникова. И только те же авторы фигурируют в концертных программах Капеллы в 70-е годы с прибавлением еще разве только «песнопений из Обихода»².

Писать церковную музыку при таких условиях было невозможно; ее по-прежнему могли писать только сами директора Капеллы, да состоящие в ближайшем подчинении им. Кроме Львова, за это время мы имеем такого композитора в лице Бахметева, который лишь подчеркнул в своих сочинениях еще резче все недостатки стиль Львова, доведя до крайности его гармонические эффекты, якобы в целях «изъяснения смысла речей звуками, более приближающимися к природе и доступными понятиям и чувствам каждого молящегося», как он сам говорил. Затем — Воротникова, Ломакина, [М. А.] Виноградова, в пределах принятого и допускаемого Львовым стилем ряд хороших композиций гармонического склада, большей частью

со стремящейся быть «естественной» фразировкой, но не возвышающихся, однако, в целом над уровнем того же «дозволенного» и «одобренного».

Иных веяний в русскую церковную композицию пока ниоткуда не проникло. Могучее развитие русской светской музыки, начиная с Глинки, никоим образом не отразилось на церковной за этот период ее существования. Причины — в полной обособленности исторически упрочившегося чужого стиля от связи с народным творчеством в форме народной русской песни, которая легла в основу развития музыки светской. Для церковного пения считалось возможным, как видим, обращение на иноверный и иномысленный Запад, заимствование оттуда и форм, и стиля, но заказаны были все дороги к русскому. Церковная композиция шла совершенно обособленно даже от того материала церковно-народного творчества, который так естественно искал сближения с нею, то есть от так называемого простого пения, местных роспевов, старинного монастырского пения и т. п. Монополия Капеллы заслоняла собой свободное развитие возможного нового стиля, и некоторая перемена совершилась лишь позднее, когда в 80-х годах во главе Капеллы явились новые люди и когда монополия ее должна была прекратиться.

Но за этот период росли и семена, брошенные деятелями из кружка кн. Одоевского. Они все еще стояли на прежней платформе строгого стиля. Разрывать со строгим стилем в данном случае могли бы деятели, создавшие в противовес ему иную «точку опоры», открывшие ее именно в области своей же русской музыки, но не могли разрывать с ним те деятели, которые, руководясь общемusикальными целями, в своем распоряжении не имели ни научно разработанной системы русского церковного пения, ни практического традиционного проникновения в особенности его устройства. Таких деятелей в возможности использования строгого стиля убеждала параллель, наблюдаемая ими в истории западной церковной музыки, где она достигла полного расцвета путем развития строгого стиля на основе древнецерковных напевов.

И потому, нужно думать, история русского церковного пения до самого последнего времени не покидает только что указанного направления и можно назвать ряд лиц, убежденных, что для нашего пения и не может быть никакого другого выхода, кроме обращения к средствам строгого стиля. В начале 80-х годов П. И. Чайковский пытался, по его собственному выражению, «возвратить нашей церкви ее собственность, насильно от нее оторгнутую», путем гармонизации древних напевов в строгом стиле. Его ученик С. И. Танеев, в переписке с которым Чайковский делился своими взглядами на дело гармонизации, говорит, что «существенной разницы между грегорианскими и нашими мелодиями вовсе нет»³. С этим был согласен и сам учитель. Еще более решительно на необходимости обращения к строгому западному стилю настаивает Г. А. Ларош, который, конечно, еще много меньше Чайковского и Танеева знаком с подлежащим обсуждению материала

лом — русскими церковными напевами. Его заветным желанием является введение в русскую церковную музыку стиля, обыкновенно называемого палестринским, так как строгий стиль есть единственно пригодный и желательный для русской церковной музыки.

Правда, эти лица имеют в виду уже не потуловские трезвучия и консонансные аккорды, а весь строгий стиль в целом. Руководясь музыкальной точкой зрения, они высоко ценят мелодический склад напевов и находят в нем неистощимые и неиспользованные средства, могущие привести к созданию своего особого стиля в параллель к григорианскому хоралу. Поэтому они, как это и сделал впервые Чайковский в своем переложении, допускают широкое применение имитаций отдельных фраз (преимущественно с сохранением интервалов темы) в различных голосах, пользуются прямо контрапунктическими элементами, даже свободным употреблением церковных ладов, так что их стиль решительно нов для русского церковного пения и ему нельзя отказать даже в благотворном влиянии на дальнейшие опыты гармонизации. С большими или меньшими отступлениями от предписаний западных теоретиков строгого стиля у нас продолжала укрепляться вера в плодотворность пользования им, и целый ряд авторов позднейших примыкает к этому своеобразному, выработавшемуся уже у русских композиторов «строгостиле»⁴.

Все эти опыты, однако, ни в какой мере не могли способствовать осуществлению идеалов того «русского музыкального мира», о котором мечтает «Проект» Бортнянского. Эти деятели оказывались по нему скорее теми «путешественниками, которые идут пить мутную воду, презирая пред собой текущий чистый и прозрачный источник», и которых потому он назвал «рассеянными». Не был ли таким рассеянным путешественником уже Глинка, старавшийся, по его собственному выражению, «проложить хоть тропинку к нашей, то есть русской, церковной музыке», а в действительности отправившийся в Берлин к Дену изучать церковные лады? Не были ли такими же рассеянными людьми и все те, кто, как Одоевский, Потулов, Чайковский и другие, искренно желая дать самобытное русское направление нашему церковному пению, увлекали его в подчинение чужой дисциплине старого стиля? (<...>)

XIX. В области свободной композиции поворот к новому произошел несколько раньше. К концу семидесятых годов гнет духовно-музыкальной цензуры Капеллы достиг своей крайней степени. Бахметев не разрешал к печатанию сочинения не в его духе, хоры пробавлялись литературой начала века. Для многих такое положение дела казалось невыносимым, но путей к изменению не было. Существовавшее в Москве музыкальное издательство П. Юргенсона предложило П. И. Чайковскому написать что-либо для церкви, с тем чтобы напечатать это не в России, а за границей. Чайковский напи-

сал Литургию, соч. 41, а Юргенсон нашел средство обойти цензурный закон и получил разрешение не от Капеллы, а от московского комитета цензуры духовных книг, который рассмотрел только молитвенный текст. Бахметев решительно встал на защиту Капеллы и требовал немедленной конфискации всего издания, тем более что в Литургии он нашел «песнопения чисто оперные, лишённые всякого церковного элемента, музыку, которая неизбежно произведет соблазн в молящихся». Когда этот инцидент стал предметом обсуждения в высших инстанциях, до Сената включительно, то выяснилось, что Капелла в толковании существующих законов пошла дальше, чем следует, и присвоила себе права, ей никем не предоставленные... Сенат нашел, что действия Бахметева не могут быть признаны правильными, и многолетний гнет цензуры был сломлен; открылась полная возможность более свободного подхода к духовно-музыкальному творчеству.

Сама Литургия Чайковского — это не более как первая попытка внести свежую струю в застоявшуюся с тридцатых годов атмосферу церковной русской музыки. Здесь все было ново для духовной литературы, Чайковский нашел новые слова, новый язык, искренний, простой, содержательный и понятный. Он не искал для сочинения своего какого-то особенного стиля, он написал его так же, как написал бы, например, ряд больших хоров на религиозные сюжеты. Но он отступил от ставшего шаблонным «церковного» стиля, не стесняя духовного композитора в ущерб его художественной свободе. И если самый факт появления Литургии Чайковского оказался столь богатым по своим последствиям для установления именно художественной свободы в области духовной композиции, то не меньшее значение имеет этот опыт выступления именно Чайковского как композитора во всеоружии современно музыкального мастерства. Это значение оттеняется общим низким уровнем церковной композиции, которая не могла выйти из устарелых и узких рамок львовского стиля. Чайковский силой своего музыкального авторитета в буквальном смысле обогащает церковную музыку и убеждает всех, что она должна и может быть на высоте общехудожественных требований. В этом смысле выступление Чайковского было очень важным; после него наши русские композиторы не могут уже считать церковно-музыкальное творчество уступающим по своему значению и важности обще-музыкальным задачам, и они, действительно, не отказываются за последующее время от применения своих сил и талантов на служение музыке церковной. Такое участие за последнее время привело уже к необыкновенно плодотворному развитию художественной русской церковной музыки, причем большинство композиторов исходили в своем творчестве именно от стиля Литургии Чайковского. Однако и здесь нет строгой преемственности стиля между работами позднейших композиторов и предшествующим развитием свободного церковно-музыкального творчества, как нет и таких индивидуальных произведений, которые можно было бы положить во главу

уже нового направления. Движение русской церковной композиции определяется как бы случайными причинами, и надо сказать, что до настоящего времени в нем не выработалось принципиальных устойчивых элементов русского церковно-музыкального стиля.

XX. За последние годы XIX века и ближайшие к нам века XX должно быть отмечено еще лишь одно глубокое движение в церковной музыке, проявившееся в творчестве целого ряда современных композиторов, иногда объединяемом в духовно-музыкальной литературе понятием «нового направления» и связанном идейно или даже жизненно более всего с направлением и деятельностью московского Синодального хора и училища церковного пения. Реформированное в 1886 году, это училище взяло на себя, выражаясь языком официального акта, «направление к преуспеянию в духе православного церковного пения» и привлекло к участию в этой работе ряд лиц, упрочивших идею возрождения русского церковного пения путем сближения со стилем русской музыкальной школы.

Не останавливаясь на подробностях далеко еще не закончившегося процесса формирования этого нового направления, продолжавшего выработать наиболее ценный тип «восстановления древних напевов», можно привести лишь краткую характеристику главных устоев, на которые опирается данное направление, принявшее на себя осуществление заветов прошлой истории русского церковного пения.

Отрицательные результаты предшествовавших опытов гармонизации, начиная с Бортнянского, выяснились постепенно в сознании деятелей под влиянием возраставшего интереса к древним напевам. Мысль о необходимости создания на их основе «собственного музыкального мира» оказалась настолько сильной, что удовлетворение могли доставлять лишь те опыты, которые от общепринятого чужеземного стиля отходили возможно дальше в сторону музыкально-национального характера. С тех пор как могучее развитие русской музыки твердо поставило самый принцип национальный, наше церковное пение жадно устремляется за достижением того же идеала. Самобытность стиля русского церковного пения в его древних роспевах признается достаточной для того, чтобы рядом с русской музыкой светской стало и русское — уже в специальном смысле этого слова — церковное пение. Признав предшествовавшие опыты односторонними и недостаточными, церковное пение за XIX век переносит центр тяжести движения в вопрос национальный и стремится вовлечь древние церковные напевы в такого же рода участие в создании национальной церковной музыки, какое параллельно занимает в области светской музыки русская народная песня. К разработке русской церковной музыки прилагается тот же исторический метод, какой привел к вполне благоприятным результатам русскую светскую музыку,

так как на основе музыки европейской она развивалась в совершенно определенном национальном типе.

И русская церковная музыка путем применения опыта светской должна была обеспечить себе возможность такого же развития. Поэтому одним из главнейших элементов новой русской церковной музыки становится широкое использование мелодий древних роспевов в качестве не столько *cantus firmus*'а для гармонизации, сколько в качестве высшего критерия стиля, критерия, властно определяющего и мелодический материал, и формы многоголосного изложения его. Если признать, что уже Римский-Корсаков близко подошел в своих опытах переложений к попытке такого своеобразного понимания мелодий древних роспевов и дал элементарную форму их соответственной обработки, в смысле идеализации приемов русского хорошего исполнения, то новое направление в дальнейшем значительно развило подобное отношение и достигло положительных результатов.

Существенно новым для церковного пения здесь явилось именно обращение с мелодическим материалом древних роспевов; его перестали привлекать только в качестве предлога для гармонических ухищрений, чем он был до сих пор и почему он в таких сочинениях оставался сухим и безжизненным, чрезвычайно скупно раскрывавшим свою мелодическую содержательность (даже и у Римского-Корсакова). В новых опытах он стал более живым, гибким, он обнаружил необыкновенную силу выразительности и красоты, так как его освободили от обязательного «приложения» к нему гармонии, стали привлекать его к более действенному участию в формировании всего сочинения в совокупности. Ему предоставили свободное развитие в формах, более отвечающих его мелодическому складу, и древний напев здесь вырос скорее до значения музыкальной темы, подлежащей именно тематическому развитию, что и создало совершенно иной стиль для переложений, а по образцу их — и для самостоятельных сочинений на темы древних напевов. При таком обращении исчезла скудость применявшихся ранее музыкальных средств, и настала пора настоящей художественной реставрации древних напевов, чем и являются лучшие и наиболее крупные произведения виднейших авторов этого направления (главным образом произведения А. Д. Кастальского, *Всенощное бдение* С. В. Рахманинова и др.). Открылась возможность стильной обработки подлинных мелодий и вместе с тем возможность создания новых мелодий в том же самом стиле. Русская церковная музыка получила возможность, оставаясь в пределах исторически сложившегося типа, выйти на широкую дорогу свободного творчества, и, не разрывая резко в этом случае со своим прошлым, она уже вовлекает историческое наследие в условия современной музыкальной жизни и творчества⁵.

Увлечение церковных композиторов этим элементом национализации вполне понятно. Русская музыка имеет множество превосходных образцов обработки народных мелодий, они стали популярными, общеизвестными;

поэтому примененные в них приемы, будучи приложены к обработке церковных мелодий, больше всего склоняют мысль церковных слушателей к признанию таких обработок типично русскими, то есть осуществляют фактически русский церковный стиль. Древние церковные мелодии подвергаются обработке как народные «песни» или народные «хоры», по типу, установившемуся в художественной литературе (Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков и др.), и только этим способом во мнении многих сохраняют за собой признак «народности». Другого исхода для них в настоящее время быть не может. Это потому, что «русскими» мы можем считать только те признаки, которые кристаллизовались как таковые в русской народной музыке. Только по ним и по сравнению с ними мы расцениваем всякую музыку — народна она или нет; другого критерия наша история не выработала, и само в себе наше церковное пение русских национальных, народных признаков не заключает. Смысл всякого сближения церковных напевов с народной песней должен быть таков: церковные напевы только *стали* русскими и народными, *обрусели*, исключительно в том смысле, в каком «русским» и «народным» стал на Руси, например, православный храм, икона, риза и епитрахиль и все богослужение. То есть — они стали русскими путем долговременного применения и традиционного усвоения, но сущность их по-прежнему осталась заимствованной и непретворенной.

В этой краткой характеристике главных устоев нового церковно-музыкального направления нельзя пройти молчанием еще один из элементов русского церковного стиля, который заимствуется, с одной стороны, из прямых указаний церковного устава относительно пения, а с другой — из традиционных форм храмового, богослужбного пения церковного клира. Таковы: пение с канонархом, речитативы с мелодически развитым заключением, запевы, припевы и т. п. или клирное пение величаний, тропарей и других песнопений в характере народно-русском, иногда даже и утрированным. Синодальный московский хор, преемник хора патриарших певчих дьяков, предназначен был для пения в Большом Успенском соборе. Собор этот издревле хранил в ежедневном употреблении свой особый древний распев, находящийся в ближайшем родстве со знаменным распевом, и, следовательно, хор, поющий в соборе, был до известной степени связан исторической певческой традицией. Конечно, сила этой традиции не была всегда настолько прочной, чтобы противостоять увлечениям различными течениями в церковном пении, но она была, и этого было довольно, чтобы наиболее чуткие люди, входя в соприкосновение с пением в этом храме, руководились этой традицией, старались теми или иными мерами оттенить ее. Такая заботливость вытекала как из уважения к древнейшему храму — святыне Московской Руси, свидетелю ее церковной истории, так и из эстетических оснований, обуславливающих требование известной гармонии между характером пения в соборе и характером церковно-исторического облика

его. Собор руководился особым уставом чиновничества, отступлений от которого быть не могло, почему пение хора проходило в полном подчинении предписаниям, например, относительно гласового пения, количества стихир, пения «на подобен» и т. п. Значительное большинство русских храмов давно уже утратило всякую связь с уставной дисциплиной и узаконило здесь полный произвол; между тем пение, лишенное этой основы, оторванное от коренного типа русского богослужения, естественно обрекает себя на полную беспринципность в отношении уставной дисциплины, что не может не отражаться отрицательно и на чисто музыкальной стороне его. Недостаточная согласованность настроения музыкальной пьесы с характером и смыслом того или иного богослужебного акта особенно резко выступает в обработках древних роспевов, которые, разве только за немногими исключениями, всегда полны типичных богослужебных настроений и связи с характером содержания и значения текста. Поэтому внимательное отношение к этой стороне церковного пения необыкновенно усиливает значимость самых напевов: они приобретают особый смысл, повышающий богослужебное значение музыкального их изложения. Небезынтересно отметить, что необходимость тесной связи с богослужением была ясно сознаваема лучшими церковно-музыкальными деятелями последнего времени, и, например, П. И. Чайковский не без глубоких оснований говорит о себе, что он живо чувствует надобность серьезного поворота от того «ложного» направления, которое привело русскую музыку к утрате «первоначального характера и органической связи со всей обстановкой и общим строем богослужения».

Итак, русский церковно-музыкальный стиль в позднейшей своей форме осуществляется новым направлением посредством целого ряда элементов, почерпаемых им, во-первых, в характерном мелодическом и ритмическом облике наших древних напевов, их типичных оборотах и формах; во-вторых, в общем стиле народной русской песни, какой она является и сама по себе, и в обработке ее русскими композиторами; в-третьих, из сближения приемов духовно-музыкальной композиции с таковыми же приемами общей музыки, установившимися в русской музыкальной школе; в-четвертых, из указаний и традиций обычной богослужебной практики.

Комментарии

Книга А. В. Преображенского «Культурная музыка в России» вышла в Петрограде в 1924 году. Публикуются фрагменты из глав XVI—XVII, XIX—XX.

Краткий очерк об А. В. Преображенском помещен в первом томе настоящей серии. Здесь подчеркнем, что этот замечательный исследователь, преданный ученик С. В. Смоленского, его душеприказчик, пережил своих сотрудников по Синодальному училищу, и его работа «Культурная музыка в России» — самая поздняя из публикаций, принадлежащих деятелям круга Нового направления.

Для настоящей публикации отобраны фрагменты книги, которые имеют непосредственное отношение как к проблематике Нового направления, так и вообще к событиям, освещаемым в данном томе; можно даже сказать, что до известной степени текст Преображенского кратко конспектирует содержание тома. Хотя, конечно, не в полном объеме: Преображенский, ясно отдавая себе отчет в существовании в течение XVIII—XIX веков, так сказать, «фольклорного», или «традиционного», пласта церковного пения, в основном ориентируется все же на композиторское творчество (об этом могут свидетельствовать хотя бы названия глав всей книги). Кроме того — скорее всего, по цензурным условиям — события в церковном пении Нового времени, особенно рубежа XIX и XX веков и начала XX века, освещаются заметно более кратко, чем предшествующие периоды, почти без упоминания конкретных имен. Поэтому в некоторых случаях для комментария привлекаются фрагменты из другой работы Преображенского — его «Краткого очерка истории церковного пения в России», впервые опубликованного в Петербурге в 1910 году и принятого как учебное пособие в Придворной капелле и в Регентском училище С. В. Смоленского.

Следует обратить особое внимание на то, что и в работе 1910 года, и в «Культурной музыке» Преображенский рассматривает стиль Нового направления (или «национальный стиль») в русской духовной музыке как явление, несущее в себе некоторые внутренние противоречия и во всяком случае не до конца определившееся, находящееся в процессе становления: по мысли исследователя, характерность этого стиля — в аналогиях со способами обработки народной мирской песни, а «само в себе наше церковное пение русских национальных, народных признаков не заключает». Это высказывание может показаться парадоксальным, однако оно несомненно связано с теми идеями освоения церковно-певческого наследия в полном объеме, как системы, которые проходят через ряд работ, включенных в этот том.

1. Цитируется работа *В. Ф. Одоевского* «Краткие заметки о характеристике русского церковного православного пения», опубликованная посмертно в Трудах Первого Археологического съезда в Москве (М., 1871, т. II, с. 476—480).

2. В «Кратком очерке» оценка деятельности А. Ф. Львова не столь однозначна и больше соответствует отношению к этому деятелю, которое сложилось в среде Синодального училища (напомним, что ряд сочинений и переложений Львова входил в клиросный и концертный репертуар Синодального хора):

В 1846 году Львову было предписано заняться положением на ноты всех церковных песнопений, какие поются в придворных церквях при различных богослужениях во весь круг года. Труд четырехголосного изложения был исполнен им при содействии тогдашнего инспектора Капеллы П. Е. Беликова и одного из учителей пения П. М. Воротникова и заменил собою прежние обиходные издания Капеллы. Успех львовского Обихода был громадный, потому что впервые давал хорам печатный полный Круг обычного (придворного) напева; к концу 60-х годов он имел более 12-ти изданий.

Другим предприятием А. Ф. Львова было «положение в гармонию хорного состава всего, что Св. Синодом издано в одну строку». Это широко задуманное

дело предполагалось осуществить наивозможно лучше. К работе были привлечены два учителя Капеллы — П. М. Воротников и Г. Я. Ломакин. Из всех епархий были вытребованы рукописи, как одностольные, так и заключающие в себе гармонизацию. В 1848 году предписано было, чтобы каждый новый опыт переложения, прежде чем быть изданным, рассматривался и проверялся в особо составляемых комитетах, через сведущие духовные лица. В силу этого и те переложения, которые вышли из-под пера трудившихся под руководством директора Капеллы, должны были поступить на рассмотрение комитета, учрежденного в Москве как городе, где «церковное пение по лучшему преданию древности сохраняется в употреблении и где можно прислушаться к голосу единоверцев и читателей безлинейного пения». Контроль московских знатоков над переложениями создавал для Львова множество неприятностей, потому что единства во взглядах на цель и способы гармонизации между этими двумя сторонами быть не могло. Из Москвы переложения возвращались в Капеллу с поправками и замечаниями, сделанными комитетом с точки зрения «старинь»; мелодии, предназначенные для переложений, часто не признавались мелодиями древними и правильными, возникали споры о мелочах и т. д. Обе стороны не могли прийти к окончательному соглашению: комитет ограничивался отрицательными указаниями; говорил, что в том или ином переложении он не видит древнего пения, и не мог стать на точку зрения музыканта-переложителя или указать ошибки в самом принципе гармонизации. Сношения Львова с комитетом, наконец, были прерваны, и Капелла самостоятельно напечатала переложения годичного круга церковных песнопения в семи книгах, уже на свой страх и под своей ответственностью.

При всех недостатках переложений с современной нам точки зрения, то есть главным образом отсутствии национального элемента в переложениях, однообразии гармонизационных приемов, в свое время они представляли собою выдающееся явление. Это была первая гармонизация всего церковного Круга — правда, в обычных тональностях мажора и минора, с заметным характером преклонения пред немецкой музыкальной наукой, но исполненная со знанием дела и тщательностью. Даже московский комитет должен был отдать дань справедливости некоторым из этих переложений, признав их соответствующими своему назначению. Тогда именно появились, например, те воскресные и праздничные ирмосы греческого роспева А. Ф. Львова, которые до сих пор слышатся всюду в церковном употреблении, хотя другие книги — Октоих, Ирмологий знаменного роспева, Утрения, Антифоны, Ирмосы Четырдесятницы греческого роспева — приобрели значительно меньшую известность (с. 43—44).

3. Цитируются выражения из писем П. И. Чайковского к С. В. Флерову от 4 июня 1881 года (ПСС, т. X, с. 130) и из письма С. И. Танеева к П. И. Чайковскому от 10 августа 1881 года (П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951, с. 75).

4. Несколько подробнее вопрос о переложениях в «строгом», или «условно строгом», стиле изложен в «Кратком очерке»:

Особое значение получает новое направление в переложениях Придворной капеллы, исполненных во время заведования ею русских композиторов — М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова. В 1888 году Капеллой была издана

книга под названием «Пение при всеобщем бдении древних роспевов». Церковная мелодия, сохраненная в неприкосновенности, гармонизована здесь в диатоническом строе; сопровождающие голоса ведутся так же самостоятельно, как и основной, нередко получая рисунок мелодии, подобный рисунку основного напева. В переложениях чувствуется влияние незаурядного таланта гармонизатора, дающего иногда в высшей степени художественное толкование древней мелодии, при всей простоте и удобоисполнимости гармонизации. Кроме того, издание стоит гораздо выше прежних подобных изданий и потому, что отличается от них значительной полнотой в соответствии с требованиями церковно-богослужбного осмогласия, равно и потому еще, что этот труд впервые применяет, хотя и не в широких размерах, контрапунктическую обработку церковных мелодий как наиболее отвечающую свободному течению их, и тем устанавливает наилучший тип гармонизации*.

Дальнейшее развитие данного направления можно видеть в произведениях *Г. Ф. Львовского* (1830—1894, состоял регентом Санкт-Петербургского Митрополичьего хора с 1856 по 1893). В них голосоведение становится еще свободнее, подчиняясь исключительно характеру основной мелодии; эта последняя сохраняется в возможной точности и удерживает свой первоначальный ритм; ее характерные особенности не только не сглаживаются, а выделяются выдержанными в том же духе сопровождающими голосами (для чего наиболее часто применяется имитация). Предначинательный псалом, Херувимские песни, «Блажени яже избрал», «Непорочны» и др. представляют собою наиболее подходящее и вполне художественное выражение характера основной церковной мелодии.

Произведения Львовского и только что упомянутое издание Капеллы можно признать выдающимися образцами гармонизации, твердо упрочившими в подобных работах преобладание строгого контрапунктического стиля. Отличительными чертами его являются: сохранение в целости подлинных церковных напевов, равно — неприкосновенность священного текста; затем — диатонический строй целого, как в мелодии, так и в сопровождающих голосах, которые по возможности должны принимать форму и движение, подобные основной мелодии; допускается употребление проходящих и вспомогательных нот, отчасти — задержаний и других, придающих голосоведению свободу и разнообразие приемов. Эти требования явились результатом не произвольного выбора, а подробного и более основательного, чем раньше, изучения того материала, с каким имела дело гармонизация, то есть древних напевов (с. 45).

5. Рассматривая в работе 1910 года проблематику Нового направления, Преображенский дает более подробную характеристику стиля Кастальского, а также называет ряд имен композиторов Нового направления, отсутствующих в более поздней книге (конечно, к 1924 году подобный перечень мог бы быть дополнен хотя бы несколькими именами — Виктор Калинин, Николай Черепнин, Константин Шве-

* Необходимо отметить незначительную распространенность этого издания среди чтецов церковных; трудно объяснить истинные причины такого незаслуженного отношения к солидной работе.

дов, Николай Голованов, Александр Чесноков и т. д.); любопытны здесь и соображения о «нецерковном» характере ряда новаций:

Для целей гармонизации естественно было воспользоваться теми указаниями, какие могла дать сама гармонизируемая мелодия, в последнее время более и более изучаемая по нотным одноголосным книгам; естественно было прийти к мысли сопровождать основную мелодию голосами, изложенными в характере и строе той же мелодии. Контрапунктическая обработка древних напевов неминуемо должна была привести к такой гармонизации, и ее первоначальные формы в переложениях, например, Чайковского или, особенно, Львовского, уже отчасти существовали. Дальнейшим представителем подобной обработки древних напевов является *А. Д. Кастальский*, директор Московского Синодального хора. В его руках переложение знаменного или другого церковного роспева становится, однако, не обычным гармоническим сопровождением мелодии, а скорее художественной реставрацией, дающей слушателю понять все красоты подлинника. Несмотря на незаурядную технику своих переложений, Кастальский никогда не приносит ей в жертву ни основной мелодии, ни церковного текста, ни, наконец, хоровой звучности переложения. Обладая глубоким знанием русских церковных напевов, Кастальский не останавливается и перед другой задачей современного духовного композитора — творчеством в духе народно-церковного пения. Его переложения, и особенно его сочинения, в большинстве основаны на разнообразных приемах народно-церковной хоровой техники, с широким развитием системы подголосков, подхватов, своеобразных каденций, ритмики и т. д. и по своим темам чрезвычайно близки как церковным, так и мирским песнопениям. В силу тесной связи между смыслом текста и его музыкальным изложением, а также в силу применения облагороженных традиционных церковно-певческих приемов, произведения Кастальского сохраняют также и свой церковный характер.

Из других композиторов, за последнее время более или менее определивших направление, могут быть названы: А. Т. Гречанинов, Н. И. Компанейский, С. В. Панченко, М. А. Лисицын, П. Г. Чесноков, М. М. Ипполитов-Иванов, Д. В. Аллеманов, А. А. Архангельский. Первый из них, в раннем своем произведении примкнувший к Чайковскому (Литургия, ор. 13), впоследствии стал на собственную дорогу, создав себе цель в широкой обработке церковных мелодий с преобладанием народного характера. Отлично распоряжаясь вокальными средствами хора, Гречанинов пишет большею частью эффектные звучные хоры, с ясной декламацией текста и изобразительностью музыки, без следов какой-либо утрировки или преднамеренности стиля. Н. И. Компанейский, издающий русские церковные роспевы в многоголосной обработке, стремится дать им характерно русскую, чаще безыскусственную «церковно-народную» гармонизацию, заимствуя принципы ее отчасти в подлинном хоровом народном пении, отчасти в техническом строе самых церковных мелодий. С. В. Панченко, давший в композиции Литургии [ор. 18] немало вдохновенной музыки для иллюстрации священного текста, отличается здесь смелостью замысла и выполнения, редко замечаемую в духовно-музыкальных произведениях даже и последнего времени.

В сочинениях некоторых из указанных композиторов нельзя не отметить одной особенности, свидетельствующей о малой связи этих сочинений с установившимся типом русского богослужебного пения. Таково, например, отрицание церковного закона осмогласия, когда целый ряд гласовых песнопений заменяется песнопениями с собственной мелодией композитора; так в Литургии Панченко изложены прокимны, во Всенощной Ипполитова-Иванова — даже «Господи воззвах». Или — таково же введение необычного в русской церковной музыке хорового эффекта, когда текст священного песнопения поручается голосу solo, а хор аккомпанирует ему с произнесением одного только слова, как в «Верую» из Литургии [№ 2] Гречанинова, ор. 29. Или — таково стремление создать цельное музыкальное произведение путем привлечения к музыкальному исполнению священника и диакона для особо назначенных речитативов каждого из них, как это в «Милость мира» у Чеснокова. Должно сказать, что духовно-музыкальным произведениям с подобными нововведениями едва ли суждено войти в практический обиход церковного пения, как вошли, например, сочинения Бортнянского или переложения Турчанинова. У них мало или совсем нет точек соприкосновения с исторически сложившимся типом церковного пения, с характером требований, предъявляемых массой к этой области художественного творчества. Впрочем, по-видимому, и цель этих произведений иная — они стремятся создать новый вид слушателя и возвысить до своего уровня косную массу, в чем, конечно, и заключается их положительная сторона (с. 60—61).

V. ПОМЕСТНЫЙ СОБОР
РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ
1917 – 1918 ГОДОВ
МАТЕРИАЛЫ О ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ



Вступительная статья

С 15 августа 1917 года по 7/20 сентября 1918 года в Москве проходил Поместный Собор Русской Православной Церкви, которым завершался синодальный период ее существования и открывался новый, окрашенный кровью новомучеников, патриарший период. Со времени последнего церковного Собора прошло около двухсот лет; церковная жизнь очень сильно изменилась, в большой степени подверглась секуляризации. Потребность созыва Собора была осознана к началу XX столетия, но провести его удалось лишь в смутное время революций¹.

Заседания Собора проходили в Московском Епархиальном доме, находившемся в Каретном ряду, в Лиховом переулке, а также в Московской духовной семинарии, которая располагалась неподалеку. Прибывший в Москву в качестве заместителя епископа Сухумского Сергия протоиерей Г. С. Голубцов записал в своем дневнике:

Организация Собора такова: в состав Собора входят члены по выбору: от каждой епархии по 4 члена — два клирика и два мирянина, от военного и морского духовенства, от действующей Армии и Флота, от монашества, от всех духовных академий, от всех университетов, от Академии наук, от Сената, от Государственного совета, от Государственной думы; по должности: все епархиальные архиереи, члены Св. Синода, наместники всех лавр, настоятели монастырей Валаамского и Соловецкого и пустынь Саровской и Оптиной, и по персональному приглашению Святейшего Синода и самого Собора — всего 548 членов, из коих 78 архиереев, 2 протопресвитера, 13 архимандритов, в том числе 1 профессор, 131 протоиерей, священник и иеромонах, в том числе 8 профессоров-протоиереев, 9 протодиаконов и диаконов, 1 псаломщик и 314 мирян, в том числе 36 профессоров. Собор действует через посредство: 1) общего собрания Собора, 2) Совещания архиереев, 3) Соборного Совета, 4) Отделов, 5) председателя, товарищей председателя и 6) секретаря².

О круге проблем, поднятых на Соборе, красноречиво свидетельствуют названия его отделов: 1) Уставный отдел, 2) О высшем церковном управлении, 3) О епархиальном управлении, 4) О церковном суде, 5) О благоустройении прихода, 6) О правовом положении Церкви в государстве, 7) О богослужении, проповедничестве и храме, 8) О церковной дисциплине, 9) О внутрен-

ней и внешней миссии, 9) О единоверии и старообрядчестве, 10) О монастырях и монашестве, 12) О духовных академиях, 13) О духовно-учебных заведениях, 14) О церковно-приходских школах, 15) О преподавании Закона Божия, 16) О церковном имуществе и хозяйстве, 17) О правовом и имущественном положении духовенства, 18) Об устройении Православной Церкви в Закавказье, 19) Издательский отдел, 20) Личный отдел, 21) Редакционный отдел, 22) Отдел о соединении инославных церквей, 23) Библейский отдел, 24) Отдел благотворительности церквей³. Три последних отдела были созданы под конец соборных заседаний и существовали скорее номинально. Кроме того, для рассмотрения более частных вопросов при отделах создавали подотделы и комиссии.

Вопросы церковного искусства входили в сферу ведения VII Отдела Собора — «О богослужении, проповедничестве и храме», — председателем которого был избран архиепископ Евлогий (Георгиевский), товарищами председателя — епископ Пахомий (Кедров) и священник, профессор Киевской духовной академии В. Д. Прилуцкий⁴. 5 сентября 1917 года на втором заседании VII Отдела преосвященный Евлогий обозначил круг его деятельности:

Отделу о богослужении, проповедничестве и храме поручается великая задача: благоустройство важнейшей части церковной жизни — православного богослужения. Богослужение — это высшее проявление церковной жизни, так сказать, душа и сердце ее. Здесь проявляется и догматическое верование, и здесь же находят свое отражение запросы нравственные. Богослужение — это великий живой символ веры нашей не в логических формулах и определениях, а в живых образах и действиях, в звуках и красках. Оно с тем вместе — неисчерпаемый источник нравственного воодушевления. Недаром храм как средоточие церковной жизни у нас обычно принято называть церковью. Богослужение затем есть высокая священная поэзия христианского сердца, полная духовной красоты. Однако все это великое христианское сокровище, все открытое в богослужении великое богатство его духовного содержания в весьма значительной степени удалено от верующего сердца. Эта великая священная книга часто запечатана семью печатями и недоступна для многих. Многие православные христиане плохо знают и мало понимают православное богослужение. Мне кажется, что задача работ нашего Отдела и должна именно состоять в том, чтобы приблизить к пониманию верующих содержание христианского богослужения...⁵

Однако прежде чем приступить к обсуждению намеченных преосвященным Евлогием вопросов, было решено «благоустроить и упорядочить» работу Отдела, которая осложнялась отсутствием предварительных материалов⁶. В силу этого при Отделе о богослужении были созданы пять подотделов: богослужебного устава, которым руководил архиепископ Дмитрий (князь Абашидзе), церковного проповедничества (под председательством протопресвитера Русской армии и флота Г. И. Шавельского), богослужебного языка (епископ Мефодий (Герасимов)), чтения и пения

(преподаватель 3-й Варшавской гимназии Е. М. Витошинский), храма (протоиерей В. А. Поярко).

Создание последнего подотдела сопровождалось горячей дискуссией, поскольку некоторые участники Собора считали, что в столь трудное для церкви время необходимо обсуждать более насущные проблемы. «Церковь в опасности. Вопрос об архитектуре и живописи может ждать своего решения», — выразил позицию некоторых членов Собора крестьянин Олонецкой епархии А. И. Июдин⁷. Говорилось и о том, что вопросы церковного искусства слишком сложны и специальные. Против создания Подотдела о храме высказалось 27 членов Отдела, за — 31. Таким образом, с незначительным перевесом голосов ревнители церковного зодчества, иконописи и прикладного искусства одержали победу.

Во время первой соборной сессии, которая длилась с 15 августа 1917 по 6 января 1918 года, Отдел о богослужении, проповедничестве и храме провел 22 заседания, первое из которых состоялось 31 августа и последнее — 30 ноября 1917 года⁸. VII Отдел был на Соборе одним из самых многочисленных; в первые два месяца в него записался 171 член, в том числе 16 архиепископов, 17 епископов, 66 лиц в пресвитерском сане, остальные — клирики и миряне⁹. Однако реально на заседаниях первой сессии в зале обычно присутствовало до начала октябрьских боев от 63-х до 99-ти человек, а с наступлением «московского кровопролития» и после него от 24-х до 54-х человек.

Первые три заседания Отдела о богослужении были посвящены организационным вопросам; на 4—7-м в центре внимания стояла церковная проповедь, на 8—12-м преимущественно обсуждались вопросы литургики, хотя эпизодически затрагивались и другие темы: о колокольном звоне, об издании богослужебных книг, о церковном пении (см. ниже протоколы Отдела № 3 и № 9).

Однако на 13-м заседании, состоявшемся 26 октября 1917 года, эти проблемы были потеснены вопросом о памятниках церковного искусства, над которыми нависла реальная опасность уничтожения, порчи и разграбления. За примером далеко ходить не было надобности: поврежденные в результате октябрьского артобстрела древние соборы Кремля находились совсем близко от места соборных заседаний¹⁰. Кроме того, в связи с политической ситуацией возникла угроза изъятия художественных ценностей из ведения церкви, не располагавшей никакими учреждениями (кроме Архива Св. Синода и местных церковно-археологических комиссий), которые отвечали бы за сохранение, реставрацию, собирание и изучение предметов церковного искусства. Следовало срочно создать такое учреждение, а также соборно обсудить соответствующий доклад. В связи с этим 14, 16, 20 и 22-е заседания VII Отдела, посвященные проблемам церковного устава и календаря, а также богослужебным книгам, чередовались с заседаниями, на которых обсуждались резолюции о принадлежащих церкви художественных ценностях.

7 ноября 1917 года, на 15-м заседании епископ Прокопий (Титов) изложил выработанные в Подотделе о храме два доклада. Первый из них посвящался проекту вновь учреждаемой Патриаршей палаты церковного искусства и древностей, которую предполагали создать при Высшем церковном управлении. Второй доклад был связан с петроградским Комитетом попечительства о русской иконописи, члены которого после Февральской революции выразили желание перейти в ведомство Министерства народного просвещения¹¹. Однако руководство последнего сочло более целесообразным передать комитет, главной целью которого было изучение церковного искусства, в ведение церкви, на предмет чего Министерство и вошло в сношение со Св. Синодом.

14 и 22 ноября, на 17-м и 19-м заседаниях, обсуждение проекта о Патриаршей палате церковного искусства было продолжено. 14 ноября были заслушаны доклады графа П. Н. Апраксина и протоиерея Н. А. Любимова о разрушениях в Кремле¹². В связи с проектом Патриаршей палаты горячо обсуждалась тема: должна ли церковь владеть памятниками искусства совместно с государством или же ей надлежит отстаивать свое единоличное право. Специалисты (на заседании присутствовали А. М. и В. М. Васнецовы¹³, М. В. Нестеров, А. И. Соболевский, А. В. Щусев) заняли компромиссную позицию, полагая, что Палата должна быть церковным органом, но вместе с тем находящимся и под опекой государства. В конце концов 22 ноября Отделом было вынесено постановление, отражавшее мнение большинства: *все предметы церковной старины, составляя неотъемлемую собственность Церкви, должны всецело находиться в ее руках*. На этом же заседании был сделан доклад о необходимости перехода Комитета попечительства о русской иконописи в ведение Высшего церковного управления. 28 ноября на 21-м заседании Отдела разработка доклада о Патриаршей палате была продолжена, и опять в присутствии приглашенных: академика Н. К. Никольского, С. И. Шидловского и А. А. Захарова; было вынесено решение о прибавлении к двум отделениям Патриаршей палаты третьего, художественного, которое занималось бы новыми течениями в живописи, зодчестве и пении. На этом в первую соборную сессию обсуждение вопросов церковного искусства на заседаниях VII Отдела было завершено; продолжение разработки положения о Патриаршей палате переместилось на вторую соборную сессию. Что касается доклада, посвященного Комитету попечительства о русской иконописи, то он был завершен и передан на рассмотрение Соборного Совета¹⁴.

* * *

Параллельно с работой VII Отдела шли заседания его подотделов, которые проходили либо рано утром, либо поздно вечером — в остававшееся свободным от пленарных заседаний Собора и его отделов время. (Каждый

член имел возможность принять участие в работе трех отделов.) В течение первой сессии Собора состоялось 22 заседания Подотдела о церковном пении. Количество присутствующих на 1—3-м заседаниях колебалось от 14-ти до 25-ти человек, на 4—8-м от 8-ми до 13-ти человек. Нужно сказать, что по сравнению с Подотделом о храме, в который к середине сентября записалось лишь 5 человек, Подотдел о церковном пении выглядел довольно внушительно.

Большой интерес вызвало открытие Подотдела и его организационные заседания 14 и 18 сентября, первое из которых посетил архиепископ Дмитрий (Абашидзе), а второе — архиепископ Арсений (Стадницкий). Что касается состава Подотдела, то он был таким же разнородным, как и состав всего Собора. В заседаниях Подотдела за все время его работы приняли участие, кроме архиереев, 22 члена Собора. Среди них — четыре священника, из которых один, В. Д. Прилуцкий, являлся профессором литургики Киевской духовной академии. Провинциальные священники Л. Е. Иваницкий (из Курска), А. Р. Пономарев (из Владивостока) и И. Ф. Щукин (из с. Крохино Новгородской губернии), по всей видимости, были из числа любителей церковного пения¹⁵. Естественно, что работой Подотдела заинтересовались некоторые избранные на Собор псаломщики — окончивший Саратовскую консерваторию Н. Г. Безкровный (служил в действующей армии), П. М. Борчанинов (из с. Костинское Пермской губернии), В. И. Криницкий (из г. Острога Волынской губернии), Т. Н. Нечаев (из г. Белева, Тульской губернии), К. Н. Тихомиров (из г. Трубчевска Орловской губернии). Значительную часть Подотдела составляли миряне, из которых двое — регент архиерейского хора П. Т. Кладинов и служивший в армии П. В. Пулга — окончили Регентские классы при Придворной певческой капелле. Весьма заметной фигурой на Подотделе был член от Государственной думы М. И. Арефьев: он имел музыкальное образование и сочинял духовную музыку. Профессии других членов Подотдела — врача линейного корабля «Синоп» Ф. С. Волобуева, члена суда Н. Ф. Миклашевского (из Череповца) и, наконец, служившего на заводе крестьянина И. В. Курбатова (из Вятской епархии) — не имели отношения к музыке. Очень живо интересовались церковным пением педагоги учебных заведений: преподаватели духовных семинарий Г. И. Булгаков (из Курска) и Г. А. Ольховский (из Холма), духовного училища — П. В. Рычков (от Велико-Устюжского викариатства), народной школы — Г. М. Федоренко (из Воронежской епархии). Инспектором Воронежской духовной семинарии служил Д. И. Боголюбов; помощником смотрителя духовного училища был С. А. Осипов (из Риги). Самым молодым пяти членам Подотдела было 27—29 лет; семь человек, включая профессора Прилуцкого, были в возрасте от 32-х до 38-ми лет; пяти участникам было 44—48 лет, еще четверем — 51—55 лет и, наконец, самому старшему — 65 лет.

Трудно сказать, каковы бы были результаты работы Подотдела, если бы волею судеб на Собор от мирян Холмской епархии не был избран известный церковно-певческий деятель и публицист Е. М. Витошинский. Участник всех шести регентских съездов (на 5-м из них, состоявшемся в Петербурге в 1914 году, он являлся председателем), Витошинский был очень хорошо осведомлен в проблематике церковного пения своего времени (его публицистические статьи см. в других разделах настоящего тома). Именно он был избран председателем Подотдела о церковном пении и принял на себя основной труд по составлению проекта соборных резолюций, а также представления их во время второй сессии на VII Отделе. Необходимо также упомянуть о еще одном весьма компетентном в вопросах церковного пения человеке, который официальным членом Поместного Собора не состоял и, по всей видимости, участвовал только в заседаниях Подотдела о церковном пении с правом совещательного голоса. Это московский дьякон В. П. Богословский, служивший в церкви Воскресения в Кадашах, которая славилась своим общенародным пением. Вероятно, Богословский был и хорошим регентом, поскольку именно ему доверили управление хором из 600 дьяконов и псаломщиков в храме Христа Спасителя на поставлении в митрополиты Московские архиепископа Тихона.

От заседания к заседанию состав Подотдела менялся, что было связано и с трудностями времени, и с тем, что не все обсуждаемые вопросы были одинаково интересны всем записавшимся в Подотдел. Относительно регулярно на заседаниях присутствовали Кладинов, Богословский, Пулга, Арефьев, Иваницкий и Осипов. (Последний являлся секретарем Подотдела и добросовестно вел протоколы заседаний, отличавшиеся полнотой и обстоятельностью.) Постоянно, не пропуская ни одного заседания Подотдела, работал Витошинский. Очень компетентным специалистом в вопросах церковного пения проявил себя профессор Прилуцкий, который наряду с двумя другими профессорами, историком Коптской и Эфиопской церкви Б. А. Тураевым и литургистом И. А. Карабиновым, являлся наиболее квалифицированным экспертом VII Отдела. Однако Прилуцкий приходил в Подотдел о церковном пении лишь на наиболее значительные заседания. Именно он своим приветственным словом и открыл первое заседание Подотдела, членам которого надлежало составить проект резолюций по церковному пению (см. публикацию протоколов Подотдела). Этот проект, по обсуждении его на VII Отделе, затем на Соборе и, наконец, на Совещании епископов, должен был получить статус соборного определения, исполнение которого являлось обязательным для всех принадлежащих к Русской Православной Церкви. Таким образом, на Подотдел возлагалась чрезвычайно ответственная задача: создать в первоначальной редакции документ, которым Церковь, как предполагалось, будет руководствоваться долгие годы, а может быть, и столетия.

Положив в основу своего вступительного слова тезис «ветхозаветное и раннехристианское богослужения являются песненными по преимуществу», профессор Прилуцкий доказывал: в современном богослужении, согласно уставу, песенный элемент должен быть главенствующим, а наблюдающийся на практике приоритет чтения над пением является ни чем иным, как нарушением устава. Привести современное церковное пение в соответствие с уставом — такова основная задача. Поддержав мысль о воскрешении раннехристианских традиций в современном богослужении, преподаватель Курской духовной семинарии Булгаков увязал ее с необходимостью широкого введения в церквях общенародного пения. Прилуцкий, будучи в принципе согласен с Булгаковым, назвал общенародное пение «наиустановившим», но заметил, что вводить его нужно очень осторожно и при участии специалистов, иначе примитивное пение способно убить красоту церковных роспевов. Профессором Прилуцким же был поставлен вопрос о репертуаре за богослужением. По его мнению, вводить на территории всей России единый Обиход, подобный львовскому или бахметевскому, недопустимо и надлежит поощрять сложившиеся в различных местностях традиции. Подобное мнение согласовалось с мыслью члена Собора от Вольнской епархии Криницкого, ратовавшего за сохранение местных напевов и предложившего собрать лучшие из них, издав затем в гармонизованном виде.

После долгих споров сошлись на том, что, несмотря на разницу воззрений, а порой и взаимное непонимание, необходимо выявить общие положения, которые должны лечь в основу проекта резолюций. Уже к следующему заседанию основные темы дискуссий были сформулированы и обозначены: *осмогласие, свободные духовно-музыкальные сочинения, общенародное пение и церковно-певческое образование.*

Однако прежде чем приступить к выработке резолюций по осмогласию, которое подразумевалось как основа всего проекта, было решено сделать ряд докладов по этой сложной теме. В силу этого 3, 5, 6, 7 и 8-е заседания Подотдела были посвящены докладам об осмогласии. 18 сентября на 3-м заседании был зачитан доклад священника Иваницкого «Об упорядочении церковного пения», в котором в качестве первоочередной выдвигалась задача «урегулирования» простого обиходного пения и создания нового, очищенного от недостатков прежних изданий Обихода. (Доклад вызвал большой интерес членов Собора и их беспрецедентную явку — 25 человек.) 27 сентября состоялся доклад Арефьева «Исторический обзор гармонизации осмогласия» (текст доклада в архиве Собора отсутствует). Регент Кладинов прочел доклад на тему «Участие Придворной капеллы в обработке церковных мелодий», в котором привел общеизвестные сведения об истории обработки церковных роспевов в различных изданиях Капеллы, вплоть до Всенощного бдения 1888 года.

Серьезной мерой, призванной усовершенствовать проект резолюций, было решение пригласить к участию в соборных заседаниях специалистов

по церковному пению. Кажется, наиболее горячим сторонником этой идеи был Витошинский: по всей видимости, начало работы Подотдела вызвало у него большую тревогу за судьбу проекта резолюций, так как дискуссии обнаруживали не только разноречивые мнения, но и явный крен к упрощению сложнейших задач церковного пения. 12 сентября 1917 года Витошинский направил в VII Отдел докладную записку о необходимости привлечения к работам Подотдела церковных композиторов, историков церковной музыки, регентов и церковно-певческих деятелей: С. В. Рахманинова, М. М. Ипполитова-Иванова, А. Д. Кастальского, В. М. Металлова, А. А. Архангельского, А. Д. Городцова и др.

Нужно сказать, что на VII Отделе о приглашении специалистов уже говорилось, но в связи с образованием Подотдела о храме, когда на упоминавшемся выше заседании 5 сентября 1917 года депутат от Государственного совета граф Д. А. Олсуфьев обратился к присутствующим:

Где среди нас композиторы Кастальские, Рахманиновы? Где архитекторы Покровские, Щусевы и др.? Где знатоки церковной живописи и церковного рукоделия, вышивания? Где специалисты всех этих работ? Их нет. (...) Нужна кооптация. Мы должны просить приглашаемых специалистов сделать нам доклады и, выслушав их, выносить общие постановления и предлагать Отделу окончательную разработку тех или иных вопросов¹⁶.

Однако не все члены VII Отдела были сторонниками приглашения компетентных в вопросах искусства лиц, что проявилось при обсуждении докладной записки Витошинского: опасались излишних материальных затрат, нецерковности и даже неправославности специалистов, незнания ими уставного пения (см. 3-й протокол Отдела). Как правило, в числе противников оказывались члены Собора из провинциальных епархий. Из уст тех же людей можно было услышать призыв к введению единого для всей России Обихода церковного пения, дабы навсегда покончить «с 32-гласием» — то есть с обилием певческих традиций¹⁷. Некоторым казалось, что и среди участников Собора достаточно знатоков церковного пения: в числе таковых были упомянуты архиепископ Антоний (Храповицкий), священник А. А. Игнатъев и некий отец Гомовицкий. Что касается Гомовицкого, то среди членов Собора он вообще не значился. Возможно, стенограф Отдела с голоса выступавшего записал фамилию неточно и имелся в виду настоятель Гельсингфорского кафедрального собора А. А. Хотовицкий. Хотовицкий активно работал в VII Отделе в третью соборную сессию, когда с обсуждением проблем церковного пения было уже покончено. Нет данных и о проявлении интереса к работе Подотдела со стороны архиепископа Антония, а равным образом священника Игнатъева — автора исследований по истории церковного пения. 24 октября 1917 года Игнатъев вообще сложил с себя звание члена Собора и уехал¹⁸.

Однако за то, чтобы выслушать мнение специалистов, выступили Прилуцкий и Витошинский, которых поддержал известный философ С. Н. Бул-

гаков. В конце концов при голосовании сторонников приглашения к работам Подотдела компетентных лиц оказалось намного больше; правда, круг приглашаемых было решено ограничить москвичами. Однако на этом обсуждении данной темы не закончились.

В конце сентября 1917 года в Подотдел поступило письмо П. Г. Чеснокова, которому было предложено прочесть на Соборе доклад по осмогласию. Совершенно неожиданно известный и популярный церковный композитор написал в своем ответе, что в осмогласии не видит смысла, а знаменный распев вообще не считает русским явлением. Трудно сказать, что побудило Чеснокова (любимого ученика С. В. Смоленского), который прекрасно знал цену певческому наследию, сделать подобное заявление; возможно, причиной была обида на московских благочинных, запретивших в конце 1916 года исполнение в церквях его ектений для солистов и хора¹⁹. Так или иначе, высказывание композитора произвело нежелательный эффект и неоднократно цитировалось на Соборе. Ближайшим же следствием этого странного послания было решение о привлечении к соборным заседаниям лишь директора Синодального училища А. Д. Кастальского и преподавателя того же училища священника Д. В. Аллеманова.

Оба приглашенных действительно принадлежали к очень заметным фигурам церковно-певческого мира и были известны не только в Москве, но и далеко за ее пределами. И Кастальский, и Аллеманов являлись членами Наблюдательного совета, который был учрежден при Синодальном училище во время его реформы в 1886 году и постепенно превратился в авторитетную организацию, оказывающую заметное влияние на развитие церковного пения в России. (О деятельности Наблюдательного совета см. в разделе «Архивные документы» во втором томе серии.) В 1900—1910-е годы Наблюдательным советом разрабатывались общероссийские проекты развития разных областей церковного пения, предпринималось собирание церковно-певческих древностей.

Как следует из протоколов Подотдела, и Кастальский, и Аллеманов дали согласие прочесть на Поместном Соборе лекции по осмогласию. 4 октября, на 7-м заседании Подотдела, заслушивался доклад Аллеманова. В архивных документах он не обнаружен, в протоколах Подотдела содержание этого выступления также не отражено, однако представление об образе мыслей Аллеманова дают его многочисленные научные работы²⁰, а также доклад 1912 года «К восстановлению церковно-певческой старины», который публикуется в настоящем томе.

Доклад Кастальского на Соборе, скорее всего, не состоялся, хотя директор Синодального училища, безусловно, принимал участие в деятельности Собора — и как рецензент проекта о церковном пении, и как член Хозяйственно-распорядительного совещания при Соборном Совете (см. раздел «Архивные документы» во втором томе). О взглядах Кастальского красноре-

чиво свидетельствуют его письма и работы, в частности написанная в 1917 году статья «Простое искусство и его непростые задачи», где композитор выразил свое мнение и об опасностях демократических свобод, и о том, что из наследия прошлого надлежит положить в основу современного церковного искусства:

Церковные напевы все еще ждут, когда придут за ними верные друзья освободить их прежде всего от чуждой им шаблонной гармонизации с ее 4-голосной казенщиной. Они должны будут освободить и всю нашу церковную музыку от многих напастей: и от умиленности не к месту, и от музыкального вздора, ему же несть числа, в образе дилетантских композиций, и подобного же стиля их исполнения. Освободить и от самодурства любителей «благолепия», при котором всякие «это мне нравится, а это не нравится» приносили и приносят много зла нашему искусству. Может быть, обновление и свободу нашего церковного искусства многие поймут как полную отмену всяких стеснений в певческом репертуаре: «Валяй, что хочешь!.. Что там еще за недопустимые в храме пьесы?! Свобода!..» И от этой «свободы» надо освободиться именно во имя демократизации нашего искусства, пропуская в первый ряд народную музыку, то есть церковные напевы. Свобода нашего церковного пения начнет осуществляться тогда, когда и авторы, и регенты, и певцы проникнутся убеждением, что многие, хотя и любимые публикой, но нашей церкви совершенно чуждые партесные Херувимские, «Милости мира», концерты и прочее только заслоняют от русского народа его же собственное искусство. Освобождение народного искусства от гнета начнется и тогда, когда появятся на свет Божий в соответственном хоровом одеянии многие забытые напевы, скрытые, как под спудом, в рукописных крюковых сборниках; появятся в должной именно обработке, а не такой хоровой оправе, в которой напевы теряют свой подлинный облик. Да, нашему искусству надо добывать свободу, вырвать ее у «партеса», затянувшего его своей паутиной... Нельзя принимать за церковную музыку все, под чем подписан богослужебный текст. Такой свободы у нас было более чем достаточно; она и привела к тому, что народное искусство оказалось оттертым на второй план, оказалось изуродованным («придворный» и «простой» напев)²¹.

Привлечением к работам Подотдела Кастаньского и Аллеманова Витшинский, по всей видимости, не удовлетворился. Через неделю после вынесения решения о предельном сокращении круга приглашаемых лиц в Подотдел поступило заявление от Всероссийского хорового съезда, который состоялся в Москве в мае 1917 года; тогда же съездом было вынесено решение направить своего депутата, авторитетного московского учителя пения Д. И. Зарина, на Поместный собор для выступления с докладом об угнетении духовенством церковных регентов и певчих. Но в заявлении, присланном на Собор, значились уже на одна, а две фамилии: вместе с Зариным в документе фигурировал А. В. Никольский — известный церковный композитор и церковно-певческий деятель, член Наблюдательного совета при Московском Синодальном училище. В результате оба делегата съезда были до-

пущены к участию в соборных заседаниях с правом совещательного голоса. Однако тема угнетения «церковно-певческих тружеников», широко дискутировавшаяся после Февральской революции, точно так же, как и злободневная для 1910-х годов тема улучшения положения церковных регентов и певчих, даже не была поставлена на Соборе, хотя именно ей было посвящено и поступившее в VII Отдел ходатайство от петроградского Общества регентов, ратовавших за причисление регентов к церковному клиру. Никольский же выступил 8 октября на заседании Подотдела с докладом, о содержании которого можно судить по стенограмме. Автор многих статей о церковном пении (некоторые из них также помещены в данном томе), Никольский сосредоточил внимание на древних роспевах, показав, что именно они должны стать основой для составления нового Обихода церковного пения²².

В конце концов, когда Подотдел завершил составление и редактирование проекта резолюций по церковному пению, они были направлены все в тот же Наблюдательный совет, а также на просмотр еще одному стороннему рецензенту — известному специалисту в области истории церковного пения, настоятелю Казанского собора на Красной площади В. М. Металлову. Долгое время он являлся преподавателем Синодального училища и членом Наблюдательного совета, отвечая за древлехранилище певческих рукописей; в 1916—1917 годах, выйдя из состава Совета, Металлов по благословению митрополита Московского Макария разработал программу по улучшению состояния церковного пения в Москве и проводил инспекцию московских церковных хоров.

Итак, усилиями главным образом Витошинского к работе Подотдела были привлечены ведущие московские специалисты, которые участвовали в чтении докладов и в редактировании проекта соборных резолюций.

* * *

Большинство вынесенных на Собор идей, касающихся церковного пения, обсуждалось уже не одно десятилетие на страницах газет и журналов, а также на всевозможных профессиональных съездах и собраниях, столь многочисленных в предреволюционные годы. Интересный материал дают хоровые съезды, где красной нитью проходит тема улучшения жизни церковных регентов и певчих. Но не менее пристально обсуждались на них и проблемы духовно-музыкального творчества, церковно-певческого репертуара и образования. Хотя резолюции этих съездов и не имели юридической силы, они отражали и формировали общественное мнение.

Обратившись к материалам Первого регентского съезда, проходившего в Москве в 1908 году, нетрудно заметить, что целый ряд поднимаемых на нем вопросов имел общую почву, а именно — проблему уставного и неуставного в церковном песнопении, которая выводилась в самые различные

плоскости и выливалась в дискуссии о соотношении в церковной музыке отечественного и западного, словесного и музыкального, простого и сложного, одноголосия и многоголосия, гласового и негласового, церковного и светского, местного и общецерковного и т. д.

Отправной точкой споров зачастую становилось Новое направление, на которое еще недавно возлагались огромные надежды в связи с будущим церковного пения в России. Ко времени первых регентских съездов Новое направление прошло уже десятилетний путь развития, однако прививалось туго и общероссийского размаха не обрело. В условиях, когда подавляющее большинство регентов не имело профессионального музыкального образования, а хоры были малочисленными, о повсеместном исполнении сложных сочинений композиторов Нового направления думать не приходилось. Однако дело было не только в технических трудностях. Родившееся под знаменем воцерковления и возвращения к национальным истокам, Новое направление таило в себе мощный художественный импульс, который в творчестве талантливых и образованных композиторов прорывал границы представлений о допустимой в церковном сочинении свободе. Равновесия «художественности» и «уставности» удавалось достичь лишь очень немногим. Отход от некоей условной нормы «церковности» особенно ощущался в сочинениях мастеров-экспериментаторов, смело использовавших народно-песенные обороты, архаические стилизации, богатый спектр выразительных средств современной светской музыки, иногда — принципы оркестрового письма (перенесенные в условия хоровой фактуры) и даже вводивших в концертные сочинения на православные тексты музыкальные инструменты. В результате Новое направление определилось как «верхний» слой духовно-музыкального творчества, доступный лишь избранным. Получалось, что его представители не только не помогли церковному пению выйти из кризиса, в который его завели в XVIII и первой половине XIX века иностранцы и их русские подражатели, но и создали новые проблемы. Все чаще и чаще в церковных и церковно-певческих кругах раздавались голоса, призывающие к поиску иных путей, прежде всего с опорой на уставность. В предреволюционные годы эта коллизия проявилась в отношении к Синодальному хору, репертуар которого составляли главным образом сочинения Нового направления. Так, с учреждением патриаршества можно было слышать речи не о передаче Синодального хора в ведение патриарха, а об учреждении при патриархе другого хора, состоящего из духовенства²³.

Тенденция к устроению уставных требований и ограничению художественной свободы прослеживается и в материалах регентских съездов. Резолюции первых трех московских хоровых форумов (1908, 1909 и 1910 годов), изложенные в статье А. В. Никольского «Итоги регентских съездов», таковы: нужно крайне внимательно относиться к выбору песнопений для исполнения за службой, руководствуясь критериями грамотности, церковности, со-

ответствия музыки тексту; осмогласные роспевы в наибольшей мере отвечают религиозно-воспитательным задачам церковного пения; допускается употребление местных роспевов; церковные композиторы должны стремиться к такой обработке традиционных роспевов, которая доступна средним и малым хорам²⁴. При этом съезды высказывались за широкое распространение Нового направления в церковной музыке, а что касается произведений предшествующих периодов, признавали их пригодность со значительными ограничениями.

На последующих съездах о Новом направлении упоминалось все реже и реже. Так, на Четвертом регентском съезде, прошедшем в Москве в 1912 году, внимание участников сосредоточивается на наведении порядка в простых обиходных песнопениях, а также на церковно-певческом образовании. Принятые резолюции таковы: осмогласие — основа церковного пения, его исполнению нужно уделять принципиальное внимание; съезд выражает пожелание, чтобы ученые и учебные учреждения приняли меры к дальнейшему уяснению теории и основ церковного пения; съезд считает желательным освобождение церковного пения от всего светского, искусственного и бьющего на внешний эффект²⁵. Именно на Четвертом съезде прозвучала мысль о пересмотре обиходных роспевов и установлении единого для всей России образца пения; в докладе же Металлова «Что такое церковное пение?» был указан и образец — «старорусское пение знаменного роспева».

Подобные идеи отражались не только в материалах регентских съездов, но и в распоряжениях епархиальных властей. Все чаще наряду с темой повышения музыкальной образованности регентов и певчих начинает звучать тема певческого образования народа вообще и священнослужителей в частности. Набирает силу и мысль о замене профессиональных хоров любительскими, а последних — общенародным пением во главе с музыкально образованным младшим клиром. По сути дела, это означало замену художественного церковно-певческого репертуара доступными народу простыми гармонизациями обиходных роспевов. Так, например, в начале 1917 года по распоряжению митрополита Московского Макария по церквам епархии были разосланы правила, в которых говорилось о том, что уставное пение должно предпочитать партесному, произведения с оттенком светского концертного пения надлежит исключить из богослужения вообще. Правила предписывали общеизвестные песнопения исполнять всенародно под руководством клириков, а последним рекомендовалось посещать регентские курсы при Московском обществе любителей церковного пения²⁶.

О всевозможных проектах наведения порядка на церковных клиросах в предреволюционные годы достаточно много говорится в материалах второго и третьего томов серии. К составлению некоторых из проектов были причастны лица, принимавшие участие в обсуждении резолюций о церковном пении Поместного Собора. Например, в архивах и Собора, и Синодального

училища находится документ, озаглавленный «Соображения об упорядочении церковно-певческого дела в Москве». Его автор Д. В. Аллеманов предлагал: ликвидировать частное хоровое предпринимательство и образовать любительские хоры при каждом храме, заменив женщин мальчиками и организовав для последних певческие школы в приходах, и т. д. Не менее красноречивым отражением распространенных в то время настроений являются и меры по наведению порядка в церковном пении, представленные в конце 1916 года московскому митрополиту Макарию В. М. Металловым²⁷.

На последнем Всероссийском съезде хоровых деятелей в мае 1917 года в докладе дьякона В. П. Богословского «О перспективах церковного пения в будущем» (этот же доклад зачитывался и на Поместном Соборе) основная проблема современного церковного пения была сформулирована четко: «Церковно-хоровое дело настоящего времени уклонилось от своего первоначального назначения и даже формы и требует *реставрации*» (см. текст доклада в публикации материалов Собора). В свете подобных настроений и происходили обсуждения проекта резолюций о церковном пении на Поместном Соборе, тем более что в них приняли участие главным образом не специально подготовленные к подобным обсуждениям лица, а те, кто был избран на Собор от разных епархий или делегирован разными учреждениями — священники, псаломщики, регенты, ученые-литургисты, учителя и, наконец, любители церковного пения самых разных светских профессий.

* * *

Проект соборных резолюций о церковном пении получил наименование «Об упорядочении церковного пения». Параллельно VII Отделом разрабатывался и другой доклад — «Об упорядочении богослужения»: и церковное пение, и богослужение стремились вернуть к «строгости стилю». Однако если богослужение определялось церковным Типиконом, то в отношении песнопений Типикон указывал лишь их последование, но не собственно музыкальное содержание. В русском церковном пении (так же, как и в пении Византийской и Западной церкви) меры по «упорядочению» предпринимались неоднократно — Стоглавым Собором 1551 года и Большим Московским Собором 1666—1667 годов; с целью наведения порядка на церковных клиросах в конце XVIII века было предпринято синодальное издание певческих книг на квадратной ноте; попыткой упорядочения — хотя и с «негодными средствами» — являлось составление в XIX столетии Обиходов Придворной певческой капеллы и т. д. Таким образом, деятельность Поместного Собора в 1917—1918 годов в данной области была звеном очень длинной цепи, причем звеном последним, поскольку до настоящего времени проблемы пения в Русской Православной Церкви на уровень соборного обсуждения не выносились.

Какой же идеал церковного пения был провозглашен участниками соборных дискуссий? Образ некоего идеального канонического пения связывался с понятием осмогласия, то есть пришедшей в Русскую церковь из Византии системы восьми музыкальных ладов, по-славянски «гласов»²⁸. Получившая в VIII веке окончательное оформление в трудах византийского гимнографа Иоанна Дамаскина, система осмогласия на долгие века стала основным принципом организации музыкального материала богослужения. Однако уже в практике русского средневековья лексикон осмогласия разросся до колоссальных размеров и к XVII столетию насчитывал сотни мелодических формул²⁹. Кроме того, существовало множество роспевов, не укладывавшихся в рамки осмогласия. Яркий тому пример — демественный роспев, самая торжественная, «царская» разновидность монодийного пения. Не относились к гласам и многие песнопения, собранные в певческой книге Обиход³⁰. К эпохе петровских реформ православное церковное пение являло собой гигантский свод осмогласных и неосмогласных, монодийных и многоголосных песнопений, относившихся как к общецерковной, так и к местным традициям.

Начиная со второй половины XVII столетия, когда в церковной практике закрепилось многоголосие западного типа, и вплоть до начала XX столетия удельный вес осмогласных роспевов в богослужении катастрофически сокращался, а в оставшихся, в связи с гармонической их обработкой, нивелировалась гласовая характерность. Примерно с конца XVIII столетия исходное понимание гласа как суммы характерных интонационных формул-попевок сменяется пониманием гласа как набора мелодий для исполнения песнопений того или иного жанра — стихир, тропарей, ирмосов, прокимнов.

Тревогу по поводу состояния осмогласия выражали на протяжении второй половины XIX — начала XX веков многие деятели, в том числе композиторы Нового направления. Так, в опубликованной в 1909 году работе «Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций» А. Д. Кастальский писал, что гармонизация гласовых мелодий погрязла в безнадежном шаблоне, который не только заслоняет сам роспев, но и зачастую неверно, если не сказать — курьезно, передает содержание богослужебных текстов: например, светлая рождественская стихира по 50-м псалме «Слава в вышних Богу» исполняется в заунывном миноре 6-го гласа, а седален утра Страстной Пятницы «Кий ты образ Иудо, предателя Спасу содела?» звучит в радостном мажоре 7-го гласа³¹. И Кастальский, и его товарищи по Новому направлению предприняли немало усилий для создания таких обработок осмогласных роспевов, которые чутко следовали бы за смыслом богослужебных текстов. Но их опыты широкого распространения в церковной среде не получили в силу сложности, непривычности, а порой и излишней, как тогда казалось, художественности.

На Соборе дискуссии развернулись о том, какой исторический этап осмогласия следует принять за образец, какой свод песнопений соответствует представлениям большинства о церковности, уставности и национальности храмового пения. Нашлись сторонники синодальных изданий на квадратной ноте; можно было услышать и похвалы Обиходу, изданному Придворной капеллой в 1848 году, и опытам гармонизации песнопений Всенощного бдения под редакцией Римского-Корсакова, и изданиям московского Общества любителей церковного пения, и «Спутнику псаломщика», и «Церковно-певческому сборнику», изданному Учебным комитетом при Св. Синоде. Наконец, когда в спор включились специалисты — Аллеманов и Никольский, разговоры о поздних изданиях затихли и на щит были подняты русские средневековые роспевы и поздние местные напевы.

Весьма сложную проблему составляло также пение, условно говоря, необиходное, которое члены Подотдела решили именовать «партесным». Партес, под которым подразумевались многоголосные негласовые композиции, являясь, по мнению составителей резолюций, оппозицией осмогласию. Если собрать воедино высказывания членов Подотдела об осмогласии и партесе, то окажется, что осмогласное пение — пение церковное, простое, обиходное, клиросное, умиленное, молитвенное; партесное же — светское, художественное, концертное, иной раз даже «веселое», «похожее на хороводное». Партес ассоциировался с западным влиянием в XVIII столетии, с невежественными в православном пении иностранными композиторами и их русскими последователями, с художественным творчеством, «тещащим слух, но не дающим смысла». Для одних олицетворением партеса был жанр духовного концерта, для других — певческие сборники, издававшиеся П. М. Киреевым, для третьих — духовное творчество Рахманинова. Отсюда вывод: в богослужении надлежит отделить пшеницу от плевел, то есть дать рост осмогласию и ограничить партес. Однако реальность никак не укладывалась в простую схему борьбы осмогласия и партеса, не говоря уже об условности и неправомерности самих этих терминов.

Вообще, обсуждения тех или иных вопросов зачастую принимали крайне запутанный характер именно в силу многозначности толкований одних и тех же определений. Так, посетивший второе заседание Подотдела о церковном пении архиепископ Новгородский Арсений справедливо указал на неправомерность противопоставления понятий осмогласия и партеса. Он объяснил, что партесному, то есть многоголосному, пению, должно противопоставляться одноголосное пение, а осмогласному (гласовому), которое бывает и одноголосным и многоголосным, — неосмогласное (негласовое). Можно составить целый словарь терминов, без «перевода» которых на современный язык читателю трудно разобраться, о чем будет идти речь в публикуемых ниже документах. Например, употребляя термин «хоровое пение», выступавший мог иметь в виду и пение смешанным хором, и многого-

лосное пение; употребляя термин «одноголосное пение», он мог подразумевать как пение в унисон, так и пение солиста. К сожалению, вся эта терминологическая запутанность отразилась и на проекте соборных резолюций.

Вряд ли стоит упрекать участников Собора в некомпетентности: церковное православное музыкознание вообще и музыкальная медиэвистика в частности были в то время довольно молодыми областями знания. Члены Подотдела оказались в роли вершителей судеб церковного пения по воле жребия и, понимая всю ответственность такого положения, искренне стремились усовершенствовать свои знания, для чего и был организован ряд докладов. Судя по протоколам, доклады действительно внесли некоторое прояснение в умы, однако, как будет видно из анализа проекта, не настолько, насколько это было необходимо для составления столь сложного и ответственного документа.

* * *

К 9-му заседанию запас докладов был исчерпан, и Подотдел приступил к выработке резолюций по осмогласию, а затем и по «партесному пению». Ряды Подотдела заметно поредели: на 9—14-м заседаниях, посвященных составлению двух первых пунктов проекта резолюций, присутствовало от 5-ти до 10-ти человек, причем двое из них — Никольский и Зарин — к числу членов Собора не принадлежали. По всей видимости, тема оставалась слишком сложной и после прочитанных докладов.

26 октября, на следующий день после вооруженного переворота в Петрограде, на 15-е заседание Подотдела пришел председатель VII Отдела архиепископ Евлогий, которому было сообщено, что редактирование проекта резолюций об осмогласии, партесном и общенародном пении близится к завершению и что предполагается совместное обсуждение этого документа со сторонними специалистами. Однако владыка торопил Подотдел, опасаясь за судьбу проекта (а быть может, и Собора в целом), и предлагал членам Подотдела направить в Отдел уже готовые материалы.

С 26 октября по 8 ноября заседания Подотдела вообще не проводились. 28 октября в Москве началось кровопролитие; именно в этот день Собором было вынесено историческое решение о восстановлении в России патриаршества. 5 ноября в храме Христа Спасителя состоялись выборы патриарха, который 21 ноября был наставлен в Большом Успенском соборе, серьезно поврежденном во время штурма Кремля.

Начиная с 8 ноября заседания Подотдела о церковном пении проходили регулярно; количество присутствующих на них колебалось от 7-ми до 9-ти человек. (Сведений о количестве присутствующих на последних, 20—22-м заседаниях не имеется.) В это время возобновились доклады, что было связано с составлением следующего, третьего раздела проекта резолюций — об

общенародном пении. Первый из ноябрьских докладов, «Об общенародном пении в богослужении», был прочитан 8 ноября 1917 года преподавателем Холмской духовной семинарии Г. А. Ольховским: автор показывал глубокие истоки пения всей общиной, распад этой традиции во времена упадка религиозно-нравственной жизни в средневековье, демонстрировал печальные результаты отхода от нее в современности и т. д. На следующем заседании 17 ноября дьякон В. П. Богословский прочел доклад «Перспективы церковного пения в будущем»: он выдвигал старинные церковные роспевы как основу современного Обихода, а также выразил мнение, что общенародное пение придет на смену пению профессиональных хоров.

На 19—22-м заседаниях Подотдел наконец перешел к рассмотрению последнего раздела проекта резолюций, посвященного организации управления церковным пением, а также мерам по улучшению состояния церковно-певческого дела. В обсуждение этих тем активно включились не присутствовавшие на первых заседаниях Подотдела псаломщики Безкровный и Борчанинов, учителя Федоренко и Рычков, священник Щукин и ефрейтор Пулга. Что касается делегатов от Всероссийского съезда хоровых деятелей Зарина и Никольского, то на последние заседания Подотдела они уже не приходили.

* * *

Составление проекта резолюций о церковном пении близилось к концу, когда на Подотделе состоялось обсуждение присланных на Собор материалов, авторы которых очень эмоционально пропагандировали введение инструментов в православное богослужение. В соборном архиве хранятся послания трех энтузиастов этой идеи — бывшего инспектора Киевского учебного округа В. В. Уварова³², протоиерея московской Иоанно-Предтеченской, что в Казенной слободе, церкви Василия Соболева³³, а также жителя Саратовской губернии Г. И. Маркова³⁴.

Каждый из корреспондентов, ссылаясь на Священное Писание, в котором неоднократно встречаются упоминания о так называемых «перстобряцательных» струнных инструментах, приводил различные доводы в пользу введения инструментов в церковь. По их мнению, инструменты не только бы «ублаголешили» православное богослужение и тем самым привлекли в церковь оскудевший в вере русский народ: православное богослужение с инструментами могло бы успешно конкурировать с инославным, а также с «театрами и патефонами». Довольно интересный довод привел священник Соболев, полагавший, что Новое направление в духовно-музыкальном творчестве потерпело неудачу и лишь введение инструментов способно вывести церковное пение из кризиса. По мнению Уварова, инструменты открывают колоссальные возможности обогащения церковно-певческого репертуара, в

котором могло бы развиваться сольное направление: «Для клироса же с сопровождением струнных (без смычков, медиаторов и клавиш) орудий библейских типов могут быть написаны композиции в согласовании с существующими роспевами Обихода или в строгом подражании древнерусскому церковному творчеству»³⁵. Пропагандисты инструментов ссылались не только на Священное Писание, но и на результаты личных опытов, а также на «опросы общественного мнения». Например, Уваров утверждал, что простой народ в Петербургской, Новгородской, Тульской, Киевской и Курской губерниях к введению «перстобряцательных» инструментов в богослужение относится очень сочувственно. Что касается Маркова, то по его инициативе в июле 1917 года в селе Голяевка Саратовской губернии была отслужена панихида по павшим воинам в сопровождении фисгармонии, после чего молящиеся высказали пожелание, «чтобы так было всегда».

Появление подобной темы в повестке заседаний Подотдела о церковном пении не было забавной случайностью. Протокол VII Отдела указывает, что вопрос о введении инструментов рассматривался, дабы успокоить волнение в церковных приходах, возникшее в связи с ожиданиями того или иного разрешения этого вопроса Собором. Тот же Уваров начал проповедовать введение «перстобряцательных» инструментов еще в 1901 году и предпринял многочисленные попытки провести свое предложение через самые разные инстанции, включая III Государственную думу (1908)³⁶ и Третий регентский съезд (1910). Кстати, не кто иной, как епископ Евлогий (Георгиевский), работавший в Думе, не дал хода ходатайству Уварова, хотя у некоторых архиереев и сановников оно нашло поддержку.

О том, что идея всерьез обсуждалась публично, говорит список публикаций и вырезок из разных изданий, приложенных к докладу Уварова³⁷. Так, на страницах «Нового времени» идеям этого автора выразил сочувствие известный музыкальный критик М. М. Иванов³⁸. Другой представленный Собору материал — интервью с А. Д. Кастальским, которого в 1911 году газета «Раннее утро» попросила высказаться в связи с распространением слухов о внесении в Государственную думу проекта введения инструментальной музыки в православных храмах. Отвергая употребление органа и других инструментов, применяемых за богослужением западными церквями, и мотивируя свою позицию тем, что звучание этих инструментов ассоциируется с чуждой русскому церковному стилю музыкой, Кастальский очень осторожно заметил:

Может быть, к стилю нашего церковного пения более подходит игра на библейских инструментах, например, на псалтырионе. Введение «библейской» музыки, я помню, недавно проектировалось и было сочувственно встречено со стороны некоторых архиереев. Современные же церковные инструменты вносят дисгармонию в нашу службу. Конечно, можно обставить все красиво, будет звучно, торжественно, но нарушится наш вековой

стиль, извечный облик наших церковных напевов. Произойдет слишком большой прыжок, грозящий гибелью нашей старой церковной музыке. Пожалуй, на нововведение набросятся наши духовные композиторы и быстро нарушится наш церковный стиль³⁹.

Исподволь идея о создании духовной музыки с сопровождением инструментов проникала и в композиторское творчество, правда, с расчетом лишь на концертное исполнение. Одним из первых в этом деле был известный духовный композитор священник М. А. Лисицын, который в 1907 году предоставил свое новое духовное сочинение «Душе моя» петербургскому хору В. В. Певцовой для исполнения в сопровождении арф. Только строгость синодских цензоров помешала осуществлению этой затеи⁴⁰. Однако «перстобряцательными» инструментами дело не ограничилось, свидетельством чему служат сочинения 1910-х годов на православные церковные тексты А. Т. Гречанинова: его перу принадлежат полиелей для альты или меццо-сопрано, струнного квартета, органа и арфы «Хвалите Бога» (ор. 60), ария для контральто с оркестром (фортепиано или органом) «Благослови, душе моя, Господа» (ор. 88), кантата «Хвалите Бога» для солистов, хора, оркестра, органа (ор. 65). В 1917 году, в дни октябрьских боев в Москве Гречаниновым была написана «Демественная литургия» для голоса в сопровождении клавишного инструмента (вторую редакцию композитор позже изложил для солистов, хора, струнного оркестра, органа, арфы и челесты⁴¹). Как дань подобной тенденции можно рассматривать и «Семь псалмов царя Давида» ор. 41 для солирующего голоса и арфы М. М. Ипполитова-Иванова (опубликованы в 1905 году), а также написанный в 1923 году псалом С. М. Ляпунова «Господи, к Тебе зываю» для сопрано, арфы и органа. Что касается Кастальского, то в первой, неопубликованной редакции его известного сочинения «Братское поминовение», написанной для хора, солистов и органа в 1915 году, также используются церковнославянские богослужебные тексты, которые в окончательной опубликованной версии композитор заменил вольным стихотворным переводом⁴².

Подобные сочинения, рассмотренные в контексте музыки на религиозные темы самых разных жанров, воспринимались в то время многими с большим интересом: с художественной точки зрения они действительно вносили освежающую струю в эту область. С канонических же позиций попытки использования богослужебных текстов в нетрадиционных для церкви музыкальных формах выглядели кощунственно. Негативное отношение усугублялось тем, что опыты предпринимались композиторами, выступавшими под знаменем нового национального направления в церковной музыке. Сочинения на православные тексты Гречанинова, Кастальского, Ипполитова-Иванова, Ляпунова и других вели свое происхождение не от Галуппи и Сартти, яркими критиками которых они являлись: эти эксперименты были одним из ликов того же самого Нового направления. Мощный творческий импульс,

который был получен духовно-музыкальной сферой с приходом в нее ярких творческих индивидуальностей, взорвал поначалу относительно цельное — по крайней мере в идейном смысле — движение. Постепенно в нем все четче стали разделяться два русла — церковно-ортодоксальное и, условно говоря, концертное; между этими двумя полюсами существовало множество разновидностей духовно-музыкального творчества. Необходимо было осознать происшедшее и развести эти два русла — родственных и в то же время антагонистических, что сами композиторы и делали на практике, в частности, когда сочиняли свои хоровые произведения в нескольких редакциях — с сопровождением инструментов и без него. Однако привлекательность идеи обогащения православной церковной службы всем арсеналом музыкальных средств толкнула ее приверженцев на необдуманый и имевший отрицательные последствия шаг: они выдвинули ее на обсуждение Поместного Собора.

Отмахнувшись от докладов «благочестивых мечтателей» — Уварова, Маркова и Соболева, члены Подотдела о церковном пении решились на серьезное обсуждение предложения о введении в православную службу органа тогда, когда оно поступило на Собор от Гречанинова. 8 декабря 1917 года прошло соединенное заседание членов Подотдела о церковном пении и Наблюдательного совета (Подотдел представляли Прилуцкий, Иваницкий, Ольховский, Кладинов, Витошинский, Безкровный; Наблюдательный совет — Кастальский, Никольский, Аллеманов, Данилин и не входивший в Совет, но приглашенный Гречанинов). Участие в заседании специалистов-богословов Прилуцкого и Ольховского свидетельствовало о полной «мобилизации» членов Подотдела, которые дали «либералам» настоящий бой (см. текст протокола). Судя по реакции членов VII Отдела, где потом обсуждались результаты этого заседания, позиция Гречанинова, так же как Кастальского и Аллеманова, была истолкована как знак опасности, которой церковное пение подвергается со стороны тех, кто является его создателями и экспертами. Итогам обсуждения придали очень серьезное значение и даже вынесли решение напечатать протокол соединенного заседания в «Церковных ведомостях», и это при том, что церковная печать сталкивалась уже с немалыми трудностями и далеко не всегда оказывалось возможным опубликовать даже Деяния Собора.

К концу января 1918 года Подотдел завершил работу по подготовке полного текста проекта резолюций по церковному пению, о чем председатель Подотдела Витошинский сообщил 25 января в VII Отдел. Однако он несколько поторопился, поскольку главы III—IX проекта резолюций, посвященные общенародному пению и административной системе управления церковным пением, еще не были представлены Наблюдательному совету. 16 февраля / 1 марта 1918 года состоялось второе соединенное заседание членов Подотдела о церковном пении и Наблюдательного совета. От двух

организаций на нем присутствовало лишь пять человек: Витошинский, Кладинов — от Подотдела, Кастальский, Аллеманов и Калининков — от Наблюдательного совета. Хотя заседание шло три часа, принципиальных разногласий по принимаемым разделам не возникло, и стороны разошлись по любовно. Таким образом, 16 февраля / 1 марта Подотдел о церковном пении и чтении завершил свою работу, результат же его трудов — проект резолюций о церковном пении — поступил на обсуждение в VII Отдел Собора.

* * *

Что же представлял собой проект резолюций о церковном пении, составленный на Подотделе, и в чем заключались изменения, которые были внесены в него сторонними рецензентами?

Самая ранняя редакция проекта резолюций, состоящая из двух глав, была подготовлена Подотделом к 7 ноября 1918 года. Первая глава проекта называлась «Об осмогласии». Как уже указывалось, осмогласие понималось как ключевой момент «воцерковления» богослужебного пения, возвращения его к уставным началам, оно ассоциировалось с раннехристианской традицией, с именами великих песнопевцев. Постановления об осмогласии, лежавшие в русле общего направления деятельности Собора, являлись наиболее важной частью проекта резолюций. В этих постановлениях давались ответы на вопросы: какие виды осмогласных песнопений должны исполняться за службой; какой музыкальный материал должен лечь в основу современного осмогласия; кому надлежит составлять единый свод общецерковных осмогласных роспевов; какие технические приемы следует применять при их обработке и т. д.

Вторая глава резолюций, «О партесном пении», определяла, какие духовно-музыкальные произведения Собор считает партесными, а какие не попадают под рубрики «партес» и «осмогласие». Ряд пунктов носил запрещающий характер: например, Собор запрещал исполнение за службой духовных концертов XVIII и начала XIX веков, а также близких им по стилю и форме более поздних духовных концертов; за пределы богослужения были удалены и композиции с участием солистов; в духовно-музыкальном творчестве запрещалось прямое заимствование мелодий и музыкальных оборотов из светской и народной песни. Запрет выносился даже на несоответствующие церковному благочинию польские кунтуши у певчих, которым предлагалось одеться либо в стихари, либо в одежду по образцу «парадов» Синодального хора. В этом же разделе Собором выражалась забота «о всемерном развитии в народе духовно-музыкального творчества».

Когда составление двух первых разделов проекта резолюций было завершено, они были переданы на рецензию В. М. Металлову, а через неделю, после внесения нескольких поправок, препровождены в Наблюдательный

совет. Между тем к 22 ноября были подготовлены весьма немногочисленные замечания В. М. Металлова. Принципиальный характер имело лишь одно из них, относящееся ко 2-му пункту I главы: в нем Подотдел категорично заявлял, что в богослужение допускаются лишь осмогласные роспевы. Подобная точка зрения была в то время общепринятой, например, ее высказывали такие авторитетные ученые, как Д. В. Разумовский и И. И. Вознесенский⁴³. Однако в русской церкви, в отличие от греческой, осмогласие не являлось абсолютно доминирующим⁴⁴. Поэтому если бы 2-й пункт проекта резолюций в редакции Подотдела был принят, то это означало бы отказ от огромного наследия негласовых монодийных роспевов и их обработок. По всей видимости, исходя из подобных соображений, В. М. Металлов — знаток осмогласия⁴⁵ — предложил, не мудрствуя лукаво, в вопросе о гласовом или негласовом исполнении текстов следовать Типикону, но при этом добавил: «Неизменяемые песнопения могут исполняться и присвоенными им напевами неосмогласными».

Тем временем две первые главы проекта резолюций подверглись рассмотрению членами Наблюдательного совета. Какие-либо документы, связанные с обсуждением этих глав проекта на соединенных заседаниях Подотдела и Наблюдательного совета, не сохранились⁴⁶. Поэтому трудно судить о том, все ли замечания и предложения членов совета были приняты Подотделом. Однако новая, январская, редакция первых двух разделов проекта резолюций, вобравшая замечания Наблюдательного совета (именно она поступила на рассмотрение VII Отдела и находится в его протоколах), разительно отличалась от первой, ноябрьской, редакции.

Некоторые формулировки проекта резолюций в редакции Наблюдательного совета стали более гибкими и обобщенными. Например, 2-й пункт I главы, вызвавший возражения Металлова, был изложен так: «Все богослужebные песнопения — изменяемые обязательно, а неизменяемые предпочтительно — исполняются осмогласными роспевами». Некоторые пункты были конкретизированы — особенно те, в которых оговаривались способы обработки роспевов или сочинения церковной музыки. Постарались члены Наблюдательного совета внести и более современную терминологию (например, раздел «О партесном пении» был переименован в раздел «О духовно-музыкальных сочинениях»). Принципиальный характер носили изменения 4-го пункта I главы резолюций. В редакции Подотдела речь шла о введении единой общецерковной традиции на каждый вид роспева («Собор считает настоятельно необходимым установление единства гласовой мелодии в каждом из общецерковных роспевов»). В редакции Наблюдательного совета упоминание о какой бы то ни было унификации было снято, а сказано лишь только то, что все роспевы необходимо издать в «мелодически выработанной редакции». Полностью изменено было и постановление Подотдела о том, что наиболее «приличествующей» для осмогласных роспевов яв-

ляется их обработка в строгом стиле гармонии: для композиторов Нового направления, к которым попало в руки это постановление, подобный способ гармонизации был анахронизмом. Упоминание о строгом стиле изъяли, и положение о способах обработки роспевов попытались вывести из опытов Нового направления: «при обработке должны соблюдаться законы осмогласия и обрисовываться черты национального церковно-песенного искусства». Возможно, под этим подразумевалось насыщение многоголосной фактуры гласовыми попевами, хотя не исключались, по всей видимости, и другие идеи, в тексте, увы, не прописанные. В I главу старого проекта был прибавлен довольно пространственный фрагмент, призывавший композиторов и исполнителей с полным вниманием относиться к неизменяемым песнопениям. Были сделаны добавления и во II главе, в частности, введено примечание ко 2-му пункту, в котором говорилось, что все существующие духовно-музыкальные произведения должны быть отрецензированы центральным церковно-певческим органом, который обязывали составить список допустимых к службе сочинений. Данный пункт был целиком заимствован из доклада Наблюдательному совету, сделанного А. В. Никольским в феврале 1917 года (см. второй том). До неузнаваемости был изменен 4-й пункт II главы, где в старой редакции запрещалось исполнение песнопений с участием солистов. В редакции Наблюдательного совета говорилось, что за службой допускается употребление церковных произведений для солиста и хора, если они написаны на основе церковных роспевов и в формах, традиционных для церковного пения. (Оставалось непроясненным отношение к песнопениям для солиста и хора, которые написаны не на роспевы и в иных формах.) Примерно в том же духе был изменен и запрещавший введение народно-песенных оборотов 5-й пункт II главы. Согласившись с тем, что прямое заимствование музыкального материала из «мирской песни» недопустимо, Наблюдательный совет сделал оговорку о целесообразности употребления при сочинении церковной музыки технических приемов, встречающихся в народных песнях. Подобные идеи, по всей видимости, восходили к разрабатываемой в 1910-е годы Кастальским теории национального стиля.

Иными словами, Наблюдательный совет стремился внедрить в проект резолюций и опыт рецензентской работы, которая велась им уже почти двадцать лет, и творческий опыт новой композиторской школы, и достижения музыкальной медиевистики. Однако в текст готового проекта подобные идеи вливались далеко не всегда органично, а обтекаемость формулировок, которая в некоторых случаях пришла на смену резкости и категоричности, порой делала резолюции туманными и малопонятными.

Что касается III—IX глав проекта резолюций — «Об общенародном церковном пении», «Организация управления церковно-певческим делом: общие положения», «Организация церковно-певческого правления», «Меры

к подъему общего уровня музыкально-певческого образования страны» и др., — то они, как было сказано выше, рассматривались на втором соединенном заседании Наблюдательного совета и Подотдела в феврале 1918 года и остались практически без изменений.

* * *

Вторая сессия Собора проходила на фоне разгоравшейся гражданской войны и голода. 24 февраля / 9 марта 1918 года священник Г. С. Голубцов записал в дневнике:

В Москве наблюдается повальное бегство из нее; большинство бежит или на юг, в Донскую и Кубанскую области и на Кавказ, или за границу. Несомненно, главная причина этого бегства — ожидаемый и уже отчасти начавшийся в Москве голод. А у нас на Соборе занятия идут самым спокойным образом, как будто ничего и не случилось⁴⁷.

Деятельность Собора действительно продолжалась, но далеко не все заседания проходили безмятежно. Тяжелым ударом для всей Русской церкви стало совершенное в Киеве 25 января / 7 февраля 1918 года убийство почетного председателя Собора, Киевского митрополита Владимира: Собором было предпринято разбирательство причин гибели святителя, по нему были отслужены панихида (3/16 февраля 1918) и заупокойная литургия в храме Христа Спасителя (6/19 февраля), а также проведено торжественное заседание его памяти (15/28 февраля). 16 февраля / 1 марта соборные занятия были прерваны сообщением об аресте епископа Камчатского Нестора. Ряд заседаний был посвящен обсуждению нового декрета правительства «О свободе совести», поставившего деятельность церкви вне закона.

Не все члены Собора сумели вернуться на заседания второй сессии из охваченных войной епархий, и сессия началась в присутствии лишь 110-ти членов Собора при 24-х епископах. В соборном делопроизводстве все чаще и чаще встречаются объяснительные записки участников Собора о том, что они не могут присутствовать на заседаниях из-за нарушения железнодорожного сообщения или не удастся получить от местных властей разрешение на выезд. Некоторые месяцами не имели возможности дать о себе знать из-за отсутствия почтовой связи.

Собравшийся после рождественских каникул на первое заседание 25 января / 7 февраля 1918 года VII Отдел оказался обезглавленным, поскольку на заседания не сумел вернуться его председатель Евлогий (Георгиевский), и в обязанности по замещению председательствующего VII Отделом вступил епископ Пахомий (Кедров), который, впрочем, сам только к концу февраля сумел прибыть на Собор. Единственное проведенное в его отсутствие заседание вел епископ Смоленский Феодосий (Феодосиев). Некоторые пресвященные, принимавшие участие в заседаниях VII Отдела на первой сессии, на Соборе так и не появились, а вместо них приехали архиереи-

заместители: епископы Рыльский Аполлинарий (Кошевой), Барнаульский Гавриил (Воеводин), Златоустовский Николай (Ипатов), Могилевский и Мстиславский Константин (Булычев), Чебоксарский Борис (Шипулин), Острожский Аверкий (Кедров), Никольск-Уссурийский Павел (Введенский). В качестве заместителя митрополита Петроградского Вениамина продолжал участвовать во второй сессии епископ Прокопий (Титов), взявший под свою опеку завершение доклада о Патриаршей палате церковного искусства. Вместо настоятеля Белогорского монастыря Пермской епархии Варлаама по избранию от монашествующих приехал преподаватель Владимирской духовной семинарии иеромонах Афанасий (Сахаров), ставший одним из наиболее активных работников VII Отдела.

Облик VII Отдела на второй сессии заметно изменился, и не только в связи с тем, что присутствовало гораздо меньше архиереев «первого эшелона», да и архиереев вообще. Отдел стал откровенно малочисленным: на 23—39-м заседаниях второй сессии, которая закрылась в связи с пасхальными каникулами (последнее, 39-е заседание происходило 6/19 апреля), число присутствовавших колебалось от 5-ти до 32-х человек. Что касается вопросов, обсуждавшихся Отделом с конца января по начало апреля, то они были по преимуществу связаны с введением нового летоисчисления, канонизацией, богослужебными книгами и чинами⁴⁸.

Именно во время второй сессии VII Отдел окончательно подготовил для соборных слушаний доклады «Об упорядочении церковного пения» и «О Патриаршей палате церковного искусства и древностей», посвятив им довольно много времени. 2/15 марта 1918 года на 26-м заседании началось обсуждение проекта резолюций о церковном пении. По всей видимости, внесение в проект поправок специалистов из Наблюдательного совета далось нелегко, и, представляя доклад, Витошинский не скрывал опасения, что вся многотрудная работа, опять попав к неспециалистам, начнется сначала. Возможно, этим и объясняется не совсем дипломатичная прелюдия, в которой Витошинский предостерег собравшихся от редактирования двух первых, сугубо музыкальных разделов, «прошедших фильтр Наблюдательного совета».

Нетрудно представить реакцию некоторых присутствовавших. Так, председатель Отдела епископ Пахомий предложил вообще не рассматривать проект резолюций о церковном пении на Отделе, раз Витошинский полагает, что он недоступен пониманию собравшихся, и передать доклад, минуя Собор, сразу в органы Высшего церковного управления. Подобное решение означало, что резолюции о церковном пении не получили бы статуса соборного постановления. С большим трудом вопрос о рассмотрении документа по полной форме удалось уладить, и проект резолюций был подвергнут постатейному обсуждению на 27, 29, 31, 32, 34 и 38-м заседаниях

VII Отдела. Что касается состава обсуждавших, то среди них были и те, кто принимал участие в составлении документа на первой сессии (Витошинский, Ольховский, Кладинов, Нечаев, Пономарев, Пулга, Федоренко, Шукин), и члены Отдела, в Подотделе не работавшие: епископы Пахомий (Кедров), Григорий (Яцковский), Николай (Ипатов), профессор Карабинов, иеромонах Афанасий, священники К. И. Зайц (Полоцк), И. А. Ильин (г. Троицк Оренбургской губ.), С. Н. Кудрявцев (Пермь), М. Ф. Марин (г. Петров Саратовской губ.), А. А. Секундов (Глуховский уезд Черниговской губ.), дьякон М. А. Нечаев (г. Белев Тульской губ.), псаломщики А. В. Авдиев (Покровский уезд Владимирской губ.), Л. Г. Архангельский (Псков), Ф. К. Кузнецов (г. Боровск Калужской губ.), инспектор Литовской духовной семинарии В. В. Богданович, крестьянин-миссионер А. Д. Зверев (Московская губ.), тобольский казак Ф. Г. Зибарев, преподаватель Урюпинского реального училища Ф. Г. Кашменский.

* * *

К первым двум главам, которые подверглись значительным изменениям при обсуждении на Наблюдательном совете, члены VII Отдела действительно подошли довольно деликатно: глава «Об осмогласии» была принята практически без изменений; в главе «О духовно-музыкальных сочинениях» самая серьезная поправка свелась к упразднению второй половины 5-го пункта, конкретизирующей условия допустимости в церковных песнопениях элементов народно-песенного языка. Решили также, что излишним является и пункт об одежде певчих. Легких редакционных изменений не избежала третья глава, «Об общенародном пении». Зато раздел, в котором излагалась сложная иерархия церковно-певческих административных органов, был подвергнут острому и не всегда мирному обсуждению. Собравшееся духовенство настаивало на тенденции церковно-певческих органов не допустить к своей работе представителей церковной власти. Присутствовавшие на заседании епископы Пахомий и Григорий, а также иеромонах Афанасий не могли согласиться с отсутствием в центральном церковно-певческом органе, прообразом которого был, безусловно, Наблюдательный совет, представителя высшей церковной иерархии. Перспектива же включения в этот орган «либералов» типа Гречанинова заставила духовенство предпринять активные действия. Столь же малопривлекательной выглядела с их точки зрения идея создания профессионального объединения регентов и певчих — Всероссийского церковно-певческого общества: она таила в себе опасность бунта «церковно-певческих тружеников» против «угнетателей» — церковных старост и настоятелей. Однако «церковно-певческих тружеников» и им сочувствующих в VII Отделе оказалось больше; попытка внедрения архиерея в качестве главы центрального церковно-певческого органа

также была провалена, удалось отстоять и пункт резолюции о Всероссийском обществе хорových деятелей. Правда, «оппозиция» добилась введения в проект целого ряда способов церковного контроля за певческими органами и избранием их членов. Было вынесено и решение о структурном оформлении проекта резолюций. Он должен был состоять из двух больших отделов: в первом отделе помещались главы, посвященные церковному пению и его исполнителям (то есть главы об осмогласии, о духовно-музыкальных сочинениях и об общенародном церковном пении), во втором отделе — главы, посвященные организации церковно-певческого управления (о центральном, епархиальных и приходских церковно-певческих комитетах), а также резолюции, где излагались меры «к подъему общего уровня» церковного пения в России. (В окончательной, подготовленной для соборных слушаний редакции проекта «Меры» были вынесены из второго отдела в новый, третий отдел.) Заметим также, что весь второй отдел резолюций в окончательной редакции был сокращен чуть ли не в два раза. Восстановить опущенные Отделом разделы и пункты помогает фрагмент проекта, обнаруженный в фонде Синодального училища в РГАЛИ.

* * *

На 33-м заседании VII Отдела, состоявшемся 20 марта / 2 апреля, вновь на повестку дня был поставлен вопрос о Патриаршей палате церковного искусства и древностей, проект которой, как казалось, безвозвратно выпал из поля зрения членов Отдела. Не исключено, что воскрешение этой темы было связано с прибытием на Собор заместителя архиепископа Евлогия епископа Острожского Аверкия (Кедрова) — родного брата епископа Пахомия (Кедрова). Известно, что именно владыка Евлогий покровительствовал данному проекту и даже сам, обобщив все выступления первой сессии, выработал проект Патриаршей палаты, который и был подвергнут обсуждению на 36-м заседании Отдела 30 марта / 12 апреля 1918 года⁴⁹. Епископами Прокопием, Пахомием, иеромонахом Афанасием, графом П. Н. Апраксиным, председателем Московского Археологического общества А. А. Захаровым и другими в проект преосвященного Евлогия были внесены поправки, в частности, пункт, по которому в ведение Палаты должно было войти и церковное пение. На 37-м заседании 31 марта / 13 апреля по заслушании другого проекта, поступившего еще в первую сессию от Московского археологического общества и также посвященного созданию Патриаршей палаты, было вынесено решение о необходимости свести воедино три имеющихся проекта по церковному искусству: двух проектов о Патриаршей палате (архиепископа Евлогия и Московского археологического общества) и доклад «Об упорядочении церковного пения». «Согласить» эти три документа поручалось комиссии в составе епископа Прокопия, иеромонаха Афанасия и мирянина

Г. И. Булгакова. Вероятно, не рассчитывая на быстрый результат работы комиссии и стремясь ускорить прохождение документа на Соборе, Отдел вынес решение об оформлении в самостоятельный доклад первых трех пунктов проекта, где утверждалось, что единоличным владельцем памятников церковного искусства является церковь и что для заведования ими при Высшем церковном управлении учреждается Патриаршая палата церковного искусства и древностей.

Однако уже к следующему заседанию Отдела была готова вторая, более полная, состоящая из 20-ти пунктов, редакция проекта о Патриаршей палате, подготовленная согласительной комиссией. На 38-м заседании 3/16 апреля 1918 года состоялось окончательное обсуждение двух законопроектов, посвященных церковному искусству — докладов «Об упорядочении церковного пения» и «О Патриаршей палате церковного искусства и древностей»: вся сложная административная пирамида управления церковно-певческим делом оказывалась встроенной в структуру Патриаршей палаты. Завершилось же это заседание на лирической ноте: председатель VII Отдела епископ Пахомий от лица всех собравшихся выразил благодарность Е. М. Витошинскому, который, как и многие его соратники, подвижнически трудился во благо светлого будущего церковного пения.

После последнего на второй соборной сессии 39-го заседания Отдела, состоявшегося 6/19 апреля 1918 года и посвященного проблемам церковного устава, все были отпущены на пасхальные каникулы. Что же касается докладов Отдела, посвященных церковному пению и Патриаршей палате, то они были отпечатаны типографским способом и переданы в Соборный Совет, где на каждом из них была поставлена резолюция о том, в какую соборную инстанцию для дальнейшего рассмотрения направляются доклады. На докладе «Об упорядочении церковного пения» стояло: «Передано на рассмотрение Совету епископов, 3-я сессия»⁵⁰. Такой же ремаркой Соборного Совета помечен и доклад «Об упорядочении богослужения», с которым доклад о церковном пении был подан в паре. Подобная ремарка означала, что доклады соборно рассматриваться уже не будут.

С докладом о Патриаршей палате дело обстояло несколько иначе: не переданный Соборным Советом ни Совету епископов, ни в органы Высшего церковного управления, он был поставлен в очередь документов, ожидавших соборного рассмотрения. Надежду на то, что документ может быть обсужден Собором, внушало принятие решения о проведении третьей соборной сессии, которую до этого предполагали отменить.

* * *

6/19 июля 1918 года, волей патриарха, наперекор всем ударам судьбы — репрессиям и убийствам духовных лиц, нехватке средств, реквизиции зда-

ний, где проходили заседания и размещались члены Собора, третья сессия все-таки была открыта. Возобновление соборных заседаний сопровождалось такой резолюцией:

Священный Собор единодушно воспринимает предложение Святейшего Патриарха об открытии занятий Собора и, всецело разделяя соображения Соборного совета, полагает, что как бы тягостны не были создавшиеся условия предстоящей деятельности Собора, занятия его должны возобновиться немедленно. Собор исповедует, что никакие скорби, гонения и испытания не снимают возложенного на него волею православного верующего народа креста и священного долга до конца стоять за Церковь Православную, которую Христос стяжал кровию своею. Не одолеют врата адовы Церковь Православную, в коей ныне, как и всегда, единственно спасение России. Посему Собор постановляет с сего числа возобновить свои занятия и вознести усердные мольбы ко Всевышнему о ниспослании благодатной помощи для успешного завершения трудов Собора на ниве Божией⁵¹.

Между тем уже на следующий день, 7/20 июля, Соборному Совету пришлось заниматься историей о пропаже не явившихся на третью сессию членов Собора епископа Пермского Андроника (Никольского) и протоиерея Свято-Троицкой Слудской церкви С. Н. Кудрявцева (оба они принимали участие в заседаниях VII Отдела, причем Кудрявцев выступал по вопросам церковного пения). По сведениям Собора, оба они были арестованы местным Советом рабочих и солдатских депутатов, и Соборный Совет вынес решение о направлении в Пермь на поиски собратий епископа Старицкого Серафима и члена Собора Н. Г. Малыгина. Для начала же в Пермь были отправлены телеграммы за подписью патриарха с просьбами отпустить задержанных. Однако все эти попытки ничем не увенчались: позднейшие расследования показали, что ко времени составления Собором телеграммы преосвященный Андроник уже был зверски замучен. По всей видимости, погиб и протоиерей Кудрявцев.

Состав VII Отдела, который в третью сессию провел семь заседаний (12/25 июля, 17/30 июля, 23 июля / 5 августа, 25 июля / 7 августа, 30 июля / 12 августа, 27 августа / 8 сентября и 6/19 сентября), еще более изменился, хотя, по сравнению со второй сессией, Отдел был не столь малочисленным (количество присутствовавших на заседаниях колебалось от 11-ти до 40-ка человек). Первые после открытия третьей сессии заседания прошли под председательством единоверческого епископа Охтенского Симона (Шлеева), которого с 45-го заседания, когда на Отделе не осталось ни одного архиерея, сменил московский священник профессор И. А. Артоболевский. Члены Отдела трудились над завершением последних докладов Отдела, посвященных богослужебному языку, исправлению и пополнению Требника и др. Из членов Собора, которые ранее участвовали в заседаниях Подотдела о церковном пении, в документах значились Арефьев, Борчанинов, Пулга, Рычков и

Шукин. Однако вопросы церковного искусства на третьей сессии более не поднимались. (Лишь на заседании VII Отдела 27 августа / 8 сентября был заслушан доклад священника Н. М. Сироткина «О возврате к национальным началам в деле возрождения и облагораживания русского иконописного творчества».) Не рассматривался Советом епископов в третью сессию, несмотря на вынесенную Соборным Советом резолюцию, и доклад «Об упорядочении церковного пения». Из протоколов заседаний Совета епископов явствует, что обсуждению подвергся лишь доклад «Об упорядочении богослужения», по которому 15/28 августа 1918 года было вынесено решение: размножить на пишущей машинке и передать Св. Синоду для приведения в исполнение преосвященными архиереями⁵². Что касается доклада «Об упорядочении церковного пения», то он словно исчез из поля зрения соборных инстанций. Однако члены VII Отдела о нем не забыли и, собрав подписи 34-х членов Собора, ходатайствовали о безотлагательном усовершенствовании церковно-богослужебной практики, руководствуясь докладами Отдела «Об упорядочении богослужения» и «Об упорядочении церковного пения». В связи с этим заявлением и появилась последняя резолюция Собора по докладу «Об упорядочении церковного пения»: на 163-м пленарном заседании, состоявшемся 30 августа / 12 сентября 1918 года, накануне закрытия соборных заседаний, было вынесено решение о препровождении его на разрешение Патриарха и Св. Синода.

Докладу о Патриаршей палате, который уже довольно давно стоял в списке приготовленных к рассмотрению Собором докладов под первым номером, в конце концов тоже не повезло: соборно он так и не был рассмотрен; все нерассмотренные доклады на последнем, 170-м заседании Собора было решено препроводить в Высшее церковное управление с предоставлением ему права вводить положения докладов в жизнь по мере надобности.

Поместный Собор завершил свою работу, назначив время проведения очередного Собора на весну 1921 года. Но, как известно, начало 1920-х отмечено кровавыми судебными процессами над духовенством в связи с распоряжением государства об изъятии церковных ценностей. Следующий Поместный Собор Русской Православной Церкви удалось созвать лишь 27 лет спустя, в 1945 году, когда многие участки Собора 1917—1918 годов были либо уничтожены⁵³, либо находились в лагерях и ссылках⁵⁴. Некоторые из этих новомучеников в недавнее время были причислены к лику святых; в их числе и трудившиеся в VII Отделе митрополит Арсений (Стадницкий), епископы Александр (Трапицын), Андроник (Никольский), Пахомий (Кедров), Прокопий (Титов), Сильвестр (Ольшевский), архимандрит Исаакий (Бобриков), протоиерей Александр Хотовицкий, иеромонах Афанасий (Сахаров).

Комментарии

1. Из имеющейся на тему Поместного Собора литературы следует назвать:

Публикации документов Собора: Деяния Священного Собора Православной Российской Церкви 1917—1918 гг.: В 11-ти томах. М., Новоспасский монастырь, 1994—2000; Собрание Определений и Постановлений Священного Собора Православной Российской Церкви, 1917—1918 гг. М., 1994; Священный Собор Православной Российской Церкви. Из материалов Отдела о богослужении, проповедничестве и храме // Богословские труды, т. 34. Юбилейный сборник. К 120-летию со дня рождения Святейшего Патриарха Алексия I. К 80-летию восстановления Патриаршества. М., 1998, с. 202—370; Священный Собор Русской Православной Церкви 1917—1918 годов: Обзор деяний. Вторая сессия. М., 2001 (Материалы по истории Церкви. Кн. 29); Священный Собор Русской Православной Церкви 1917—1918 годов: Обзор деяний. Третья сессия. М., 2000 (Материалы по истории Церкви. Кн. 30).

Воспоминания: *Евлогий, митрополит*. Путь моей жизни. М., 1994 (Материалы по истории Церкви. Кн. 3); Дневник настоятеля Сухумского кафедрального собора протоиерея Георгия Голубцова. 16/29 января — 5/18 апреля 1918 года. Российская церковь в годы революции (1917—1918 годы). Подгот. текста и публ. М. И. Одинцова. М., 1995 (Материалы по истории Церкви. Кн. 8).

Исследования: *Рункевич С. Г.* Священный Собор Православной Российской Церкви в Москве 1917—1918 года // Богословские труды, т. 34, с. 193—199; *Цытин В. А., протоиерей*. История Русской Церкви, 1917—1997. М., 1997; *Голубцов С. А.* Московское духовенство в преддверии и начале гонений. 1917—1918 годы. Церковно-общественные движения 1917—1918 годов (Московская епархия и Св. Синод). Антицерковные судебные процессы 1919—1922 годов: Лидеры и герои, мученики и исповедники. М., 1999; *Регельсон Л.* Трагедия Русской Церкви. 1917—1945. Париж, 1977; *Балашов Н., протоиерей*. На пути к литургическому возрождению. М., 2001. (Церковные реформы).

2. Дневник настоятеля... с. 153—164.

3. В посвященной этой теме литературе можно встретить упоминания о 20, 22 или 23-х соборных отделах. В данной публикации сведения о количестве соборных отделов и их названия приводятся в соответствии с материалами фонда Поместного Собора, который хранится в ГАРФ (ф. 3431) и насчитывает 585 единиц хранения.

4. Преосвященный Евлогий (Георгиевский) был видным церковным иерархом и политическим деятелем своего времени. В январе 1903 года он был хиротонисан епископом Люблинским, викарием Холмско-Варшавской епархии; с ноября 1905 возглавлял Холмско-Люблинскую епархию. Был депутатом II и III Государственных дум. Во II Думе примкнул к группе монархистов-националистов, был членом аграрной комиссии; в III Думе — член ряда комиссий: законодательных предположений, вероисповеданий, старообрядцев и земельной. От депутатства в IV Государственной думе отказался. С 1912 — архиепископ Холмский, с мая 1914 — архиепископ Волынский и Житомирский. О епископе Пахомии (Кедрове) и профессоре В. Д. Прилуцком см. в именном указателе к данному разделу.

5. Протоколы и стенограммы заседаний Отдела о богослужении, проповедничестве и храме — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 283, л. 6—6 об.

6. Подобные материалы с научной, канцелярской и практической сторон должен был подготовить Предсоборный совет, начавший свою работу в июне 1917 года.

7. Протоколы и стенограммы заседаний Отдела о богослужении, проповедничестве и храме — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 283, л. 10.

8. В данной вступительной статье обзор заседаний VII Отдела приводится по упомянутому документу ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 283, в котором содержатся протоколы VII Отдела за весь год. Имеющийся в деле «Сводные данные о работе Общего собрания и отчеты Отделов» итоговый отчет VII Отдела (ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 175), очень неточен.

9. Сводные данные о работе Общего собрания и отчеты Отделов — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 175, л. 115.

10. Сохранилось немало описаний тех бедствий, которые постигли художественные памятники Москвы во время октябрьских боев. Приведем лишь одно из них, сделанное композитором А. Т. Гречаниновым. 7 ноября 1917 года он писал: «Москва ранена, святотатственно оскорблена ее святыня. Без боли в сердце невозможно сейчас думать о Москве. Успенский собор с зияющими отверстиями в куполе, Беклемишева башня — без головы. Сильно пострадали Никольские ворота. А ужасная картина, которую представляют из себя Никитские ворота, не подлежит описанию. (...) Одно зло родит другое, и не видно конца этим ужасам» (Цит. по работе: *Рахманова М. П.* А. Т. Гречанинов // История русской музыки: В 10 т. Т. 10а. М., 1997, с. 178). Впечатления другого участника соборных заседаний, композитора А. Д. Кастальского, см. в первом томе настоящей серии.

11. Комитет попечительства о русской иконописи был создан в 1901 году (председатель — С. Д. Шереметев; управляющий делами — академик Н. П. Кондаков). Это учреждение ставило своей задачей содействие развитию русской иконописи в соответствии с традициями русской и византийской старины, а также устройство иконописных школ, артелей, выставок и музеев. Комитетом были открыты иконописные школы в Палехе, Мстере, Холуе, Борисовке. Однако со временем это учреждение стало испытывать серьезные трудности, поскольку не обладало реальными рычагами для того, чтобы привнести в церковную жизнь свои проекты. После Февральской революции руководство Комитета решило ограничить сферу его деятельности главным образом научными изысканиями.

12. См. публикацию материалов Собора о Комитете попечительства о русской иконописи, а также других документов, посвященных церковному искусству, в 34-м томе «Богословских трудов» (с. 217—255).

13. В декабре 1917 года группа членов Собора во главе с графом Д. А. Олсуфьевым внесла предложение о зачислении В. М. Васнецова в число членов Собора. Как-либо последствий это ходатайство, по всей видимости, не имело. (См. дело: Ходатайства церковных и общественных организаций о включении их представителей в члены Собора — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 474, л. 76.)

14. Собором было вынесено решение о принятии Комитета попечительства о русской иконописи в ведение Высшего церковного управления, о чем Собор в январе 1918 года постановил сообщить большевистскому Министерству народного просвещения.

15. Один из упомянутых членов Подотдела — священник А. Р. Пономарев, впоследствии эмигрировал и служил в Русской Зарубежной Церкви. По воспоминаниям знавших его людей, он действительно очень увлекался церковным пением и сам обладал хорошим басом. (Сведения предоставлены священником Русской Зарубежной Церкви А. Н. Папковым.)

16. Протоколы и стенограммы заседаний Отдела о богослужении, проповедничестве и храме — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 283, л. 10.

17. Как здесь не вспомнить неизвестного автора «Валаамской беседы», который призывал царя Ивана IV «пение скрепити один перевод, а не мнози» (*Моисеева Г. Н.* «Валаамская беседа» — памятник русской публицистики середины XVI века. М.; Л., 1958, с. 176).

18. Член Собора от Екатеринбургской епархии протоиерей А. А. Игнатьев служил законоучителем Екатеринбургской мужской гимназии. Он являлся автором исследований: Церковно-правительственная комиссия по исправлению богослужебного пения Русской Церкви во второй половине XVII века // Православный собеседник, 1910, октябрь; Краткий обзор крюковых и нотопеиных рукописей Соловецкой библиотеки. Казань, 1910; Азбука знаменного пения // Труды Вятской архивной комиссии. Вятка, 1915, вып. 1, с. 1—16; Богослужебное пение Православной Русской Церкви с конца XVI века до конца XVIII века по крюковым и нотопеиным певчим рукописям. Казань, 1916. Этому же автору принадлежат воспоминания о С. В. Смоленском (РМГ, 1915, № 43, стлб. 672—675). Свое общение с Игнатьевым в 1916 году в Вятке во время летних регентских курсов описывает в письмах композитор А. В. Никольский. (Письма Никольского находятся в семейном архиве и готовятся к публикации.) О судьбе Игнатьева после революции см. письмо А. А. Игнатьева Б. В. Асафьеву 1929 года — РГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, № 568.

19. Упомянутое определение Московского столичного совета благочинных гласило: «Заслушав заявления некоторых оо. благочинных о возрастающем и учающемся произнесении в некоторых храмах г. Москвы ектений Чеснокова, напоминающих театральные пьесы, лишенных молитвенного характера и вообще чуждых православно-церковного строя, определили: довести чрез оо. благочинных до сведения настоятелей церквей, что произнесение таковых ектений должно быть совершенно воспрещено» (Московские церковные ведомости, 1917, № 5/6. Официальный отдел, с. 31—32).

20. Приведем названия лишь наиболее крупных работ Д. В. Аллеманова: Церковные лады и гармонизация их по теории древних дидаскалов восточного осмогласия. М., 1900; Современное нотопеиание греческой церкви // ОЛДП. СПб., 1907. т. CLXVI [Совместно с А. Зверевым]; Русское хоровое церковное пение. М., 1910; Курс истории русского церковного пения. Ч. 1—2. М., 1910—1912.

21. *Кастальский А. Д.* Простое искусство и его непростые задачи // Мелос. Кн. 2. 1918, с. 125. См. также материалы первого тома данной серии, где опубликованы две автобиографические статьи Кастальского 1910-х годов.

22. В дополнение к опубликованным в данном томе материалам Никольского приведем выдержку из его ранней статьи, вполне резонирующей духу и идеям соборных резолюций о пении: «...Православное церковное пение может быть и мелодическим, и гармоническим, то и другое с одинаковым правом на богослужебное применение, но под тем неперменным условием, если оно проникнуто характером простоты, безыскусственности, отличается сдержанностью голосоведения, отсутствием бравурных пассажей и строгостью общего колорита. Эти черты, наиболее присущие обиходным напевам, делают последние заслуживающими предпочтительного употребления в церкви. Но этим вовсе не исключается пригодность для церкви оригинальных произведений наших композиторов, из которых далеко не все страдают близким родством со светской музыкой, неуместной в храме Божиим; напротив, особенно у композиторов последнего времени встречается немало произведений, заслуживающих почти наравне с обиходными напевами права употребления в церкви. Однако это право не должно быть расширяемо настолько, насколько этого хотели бы сторонники второго мнения, ратующие за полное торжество в церкви искусственной музыки. Из предыдущих рассуждений о свойствах истинно-церковной музыки ясно, что такое требование есть большая крайность. Нельзя забывать, что если сдержанность всюду неизлишня, то в области церковно-религиозных вопросов она тем более уместна. Мы бы лично весь певческий материал расположили, согласно его внутреннему содержанию и наибольшей пригодности для богослужебного употребления, в таком порядке: 1) обиход, 2) переложения композиторами обиходных мелодий и 3) оригинальная музыка на священные тексты» (Хоровое церковное пение // Пензенские епархиальные ведомости, 1897, № 6. Неофициальная часть, с. 186—187).

23. Свидетельством интереса к идее составления хоров из духовенства может служить факт появления в 1915 году в Петрограде хора дьяконов под управлением дьякона Казанского собора И. Аркадьева. Этот ансамбль давал концерты, поражая слушателей сверхмощным звучанием басовой группы (Хоровое и регентское дело, 1915, № 3, с. 72).

24. *Никольский А. В.* Итоги регентских съездов // Хоровое и регентское дело, 1912, № 5/6, с. 85—106.

25. Там же, № 7/8, с. 146.

26. Хоровое и регентское дело, [1917]. Без номера, с. 51—52.

27. Московские церковные ведомости, 1917, № 3/4, с. 19—22. Документ публикуется также в разделе «Архивные документы» во втором томе серии.

28. Объясняя систему организации песнопений в течение церковного года, И. А. Гарднер писал: «По правилам, т. е. по уставу, целую седмицу в богослужении господствует по очереди какой-либо один из восьми гласов. Начинает этот глас господствовать с вечера в субботу и кончает свое господство девятым часом в следующую субботу. Таким образом, образуется восьминедельный круг чередования восьми гласов-ладов, — так называемый гласовый «столп». Песнопения на каждый день седмицы для данного гласа находятся в Октоихе. Песнопения для каждого дня года (т. е. для неподвижных праздников и памятей, прочно связанных с числом месяца, а не с днем седмицы), находятся в Минее. Столп начинается первым гласом во вторую

неделю (т. е. воскресный день) по Пятидесятнице (т. е. на вечерне во вторую субботу по Пятидесятнице). В течение года происходит смена около шести гласовых столпов. Кончается чередование гласовых столпов вечерней последней субботы перед Великим Постом. Однако это касается только седмичных дней Великого Поста; для воскресных (недельных) дней это чередование кончается в пятую Неделю Великого Поста» (*Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Сущность. Система. История, т. I. Сергиев Посад, 1998, с. 121—122).

29. См. каталоги гласовых формул знаменного распева — попевок, лиц и фит — в трудах: *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984, *Кравченко С. П.* Фиты знаменного распева: На материале певческой книги Праздники. Дис. ... канд. иск. Л., 1981; *Кручинина А. Н.* Попевка в русской музыкальной теории XVII века. Дис. ... канд. иск. Л., 1979.

30. «В некоторых богослужбных книгах, даже нотированных, при некоторых песнопениях глас вовсе не указан, — писал И. А. Гарднер. — Большею частью это бывает при неизменяемых песнопениях, как например, «Свете тихий», «Единородный Сыне», Херувимская песнь и др. В таких случаях данное песнопение стоит вне гласового, столпового пения или же для данного песнопения имеется одна или даже больше мелодий, не имеющих отношение к системе осмогласия. Впрочем, ясно, что неизменяемые песнопения, составляющие постоянную, не подлежащую переменам гимнологическую раму службы, и не могут подлежать такому циклу перемен, каким является гласовый столп» (*Гарднер И. А.* Указ. соч, т. I, с. 123).

31. *Кастальский А. Д.* Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций. М., 1909, с. 3.

32. Сведения о том, что В. В. Уваров (в публикациях, а также посланиях к разным лицам он именуется Надиным-Уваровым или Уваровым-Надиным) до переезда в Петербург служил инспектором Киевского учебного округа, сообщает музыкальный критик М. М. Иванов (Музыка в православных храмах // Новое время, 1912, № 12338). Сам Уваров в представленных Собору материалах называет себя бывшим петербургским учителем пения и регентом в отставке. В 1917 году он проживал в селе Острейки Васильковского уезда Киевской губернии, куда переехал из Киева с началом революционных беспорядков. В фонде Поместного Собора хранится целый ряд автографов Уварова: «Докладная записка Всероссийскому Церковному Собору любящего сына Уварова В. В.», письма М. В. Родзянко и епископу Уфимскому и Мензелинскому Андрею, славившемуся своей либеральностью (ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 55—64 об., 68—86 об.).

33. В фонде Поместного Собора находится докладная записка священника В. Соболева, датированная 13 ноября 1917 года и поданная на имя митрополита Московского Тихона. (ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 123—128). Кстати, священник В. Соболев был в числе активно выступавших на 4-м Всероссийском Регентском съезде, где во второй день заседаний он прочел доклад «О мерах развития любви к духовной музыке в народе», который содержал обращение к регентам включиться в народное музыкальное образование, например, организовывать певческие праздники. В третий день Соболев выступил с докладом на тему о необходимости повышения общего об-

разования у духовенства, что было горячо поддержано съездом, даже вынесшим на эту тему резолюцию (4-й Всероссийский съезд регентов // Хоровое и регентское дело, 1912, № 7—8, с. 138—146).

34. Г. И. Марков, представивший на Собор доклад «О введении за богослужением в храме инструментальной музыки» (ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 158—163 об.), называет себя членом Московской музыкально-этнографической комиссии.

35. Протоколы заседаний Подотдела о церковном пении — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 61.

36. В III Государственную думу доклад под названием «О допущении на православный клирос струнной и инструментальной музыки для сопровождения богослужбных песнопений» поступил 13 июня 1908 года и был передан в законодательный отдел как материал для комиссии по делам Православной церкви (*Иванов М.* Музыка в православных храмах // Новое время, 1912, № 12338).

37. По проблеме введения инструментов в православное богослужение в 1907—1917 годах высказались такие периодические издания, как журналы «Баян», «Музыка и пение», «Гусельки яровчатые», «Мир искусства», «Жизнь — за жизнь», «Музыка и жизнь», газеты «Новое время», «Волга», «Биржевые ведомости», «Санкт-Петербургские ведомости», «Раннее утро», «Петербургский листок», «Киевлянин», «Утро России» и др.

38. Не исключено, что вопрос этот обрастал домыслами и неточностями, передававшимися из газеты в газету. Проверить газетные сообщения не всегда возможно. Так, в своей статье «Московский съезд хоровых деятелей» (Новое время, 1910, № 12345, 26 июля) Иванов пишет о том, что идеями Уварова были увлечены С. В. Смоленский и Н. И. Компанейский. Если взгляды Компанейского на этот вопрос отражены в его статье «Будет ли введена при богослужении православной церкви инструментальная музыка» (Музыка и жизнь, 1909, № 12, с. 2—6), то какие-либо высказывания на эту тему Смоленского не обнаружены. В другой статье — «Новый вопрос для православной церкви» (Новое время, 1910, № 12451, 9 ноября) тот же критик сообщает еще один факт, плохо поддающийся проверке: он пишет о том, что проект о введении в православное богослужение инструментов возник в XIX веке и посылался на рассмотрение митрополиту Московскому Филарету.

39. Раннее утро, 1911, 2 декабря.

40. В конце концов песнопение, получив заголовок «*Anima mea*», было исполнено с латинским текстом тем же хором В. В. Певцовой в 1909 году в зале Городской думы в Петербурге.

41. О «музыкальном экуменизме» Гречанинова см.: *Рахманова М. П.* А. Т. Гречанинов // История русской музыки, т. 10а, с. 209—216.

42. Об этом сочинении Кастальского и его редакциях см. в книге: *Зверева С. Г.* Александр Кастальский... с. 150—165.

43. *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России, вып. 2. М., 1868, с. 181—184; *Вознесенский И. И.* О церковном пении Православной Греко-российской церкви. Большой и малый знаменный распев. Вып. 1—2. Рига, 1890, с. 15—17.

44. Гарднер полагает, что в русских церковно-певческих средневековых рукописях указание гласа при том или ином песнопении далеко не всегда относится к напе-

ву, но может относиться к его тексту, являясь неким атавизмом, оставшимся с тех времен, когда данный текст был приурочен к определенному гласу. «В греческих невмированных (т. е. нотированных безлинейной певческой нотацией, «невмами») певческих книгах при таких песнопениях всегда имеется указание того или иного гласа, на который следует данный случай петь, — пишет Гарднер. — И при этом бывает, что нередко для одного и того же песнопения дается несколько музыкальных оформлений. Это объясняется тем, что в греческой системе богослужбного пения указание гласа совершенно необходимо, иначе певец не может знать, в каких интервальных соотношениях должен он исполнять данную безлинейную запись. Приблизительно это можно сравнить с тем, как если бы при нашей современной нотной записи отсутствовал ключ. Это все дало некоторым авторам основание утверждать, что только то пение можно считать богослужбным, которое основано на системе осмогласия» (*Гарднер И. А. Указ соч., т. II, с. 123*).

Исследованию проблем переосмысления византийского церковно-певческого наследия в Русской церкви посвящена книга: *Алексеева Г. В. Проблемы адаптации византийского пения на Руси. Владивосток, 1996*. Некоторые соображения на эту тему высказываются также в статье: *Протопопов В. В. Система осмогласия в песнопениях русской литургии XVII в. // Гимнология. Кн. 2. М., 2000 (Ученые записки Научного центра русской церковной музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского. Вып. 1), с. 395—402*.

45. В. М. Металлову принадлежит капитальный труд: *Осмогласие знаменного роспева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевкам. М., 1899*.

46. Из публикуемой ниже докладной записки Собору Витовшинского от 25 февраля / 10 марта 1918 года следует, что *все* главы проекта резолюций были обсуждены на двух совместных заседаниях Подотдела и Наблюдательного совета. Однако первое из таких заседаний, состоявшееся 8 декабря 1917 года, было посвящено обсуждению введения в богослужение органа. На втором заседании, которое проходило 16 февраля / 1 марта 1918 года, обсуждались III—IX главы. Остается непонятным, где и когда обсуждались первые две главы проекта. Рискнем предположить, что I и II главы резолюций обсуждались на первом соединенном заседании 8 декабря 1917 года, наряду с темой введения органа, однако шли под другим вопросом. Вероятно, это заседание проходило в Синодальном училище, что объясняет отсутствие оригинала его стенограммы в архиве Собора — до наших дней дошла только машинописная копия стенограммы с обсуждением введения органа.

47. *Дневник настоятеля... с. 206—207*.

48. См. публикацию докладов и материалов VII Отдела на темы «Церковно-богослужбный язык», «Юлианский и григорианский календари», «Проблемы Типикона», «Проблемы канонизации» в 34-м томе «Богословских трудов».

49. Публикатор материалов Поместного Собора в «Богословских трудах» А. Г. Кравецкий не заметил среди материалов 36-го заседания доклада архиепископа Евлогия, находящегося в деле: ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 283, л. 496—501. В комментариях к изданию соборных документов сказано, что «в материалах [Собора] нет докла-

да, связанного с проблемами церковного искусства, автором которого значился бы архиепископ Евлогий» (Богословские труды, т. 34, с. 365, сн. 48).

50. Доклады отделов и комиссий, представленные на рассмотрение к утверждению общего собрания — ГАРФ, ф. 3431, оп.1, № 174, л. 222.

51. Протоколы заседаний Соборного Совета за вторую сессию. Материалы к протоколам — ГАРФ. ф. 3431, оп. 1, № 210, л. 249.

52. Протоколы заседаний Совещания епископов и материалы к ним — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 192, л. 157 об.

53. В годы репрессий погибли упомянутые в данной публикации преосвященные Александр (Трапицын), Андроник (Никольский), Аверкий (Кедров), Борис (Шипулин), Гавриил (Воеводин), Николай (Ипатов), Павел (Введенский), Пахомий (Кедров), Прокопий (Титов), Сильвестр (Ольшевский), Симон (Шлеев), Серафим (Александров), Тихон (Никаноров).

54. Некоторым участвовавшим в работе VII Отдела архиереям — Евлогию (Георгиевскому), Феодосию (Феодосиеву), Аполлинарию (Кошевому), Владимиру (Тихоницкому) и Феофану (Гаврилову) — удалось выехать за пределы России.

1917 ГОД СЕНТЯБРЬ



Протокол № 1 заседания Подотдела о церковном пении и чтении 8 сентября 1917 года

Заседание состоялось в здании Московской духовной семинарии с 9 часов 30 минут до 11 часов 30 минут вечера под председательством архиепископа Таврического и Симферопольского Димитрия в присутствии 14-ти членов Подотдела.

По открытии заседания *священник профессор В. Д. Прилуцкий* сделал следующий доклад.

Открывая по поручению преосвященного председателя настоящее собрание Подотдела о церковном пении и чтении, я с позволения собравшихся хотел бы сказать несколько слов о характере и направлении предстоящей нам работы. Пение как одно из могущественнейших средств воздействия на душу человека занимает в нашем богослужении, можно сказать, доминирующее положение. В этом отношении христианское богослужение есть прямое продолжение библейско-ветхозаветных богослужебных традиций. Как известно, ветхозаветное богослужение включало значительную долю песенного элемента, и некоторые благочестивые подзаконники самое молитвенное служение Богу как бы отождествляли с религиозным пением и ставили последнее целью всей своей жизни. «Пою Богу моему, дондеже есмь», — сказал псалмопевец. В другом псалме ветхозаветные боголюбцы с особой настойчивостью призываются именно к пению во славу Божию: «Пойте Богу нашему, пойте, пойте Цареву нашему, пойте».

Следуя примеру Христа Спасителя, воспевшего со своими учениками по установлении первой христианской службы — литургии, первенствующие христиане сделали пение неотъемлемой частью зарождавшегося христианского культа. При таком взгляде на пение развивалась и вся дальнейшая история нашего богослужебного устава. История богослужения знает такой богослужебный строй, который был песненным по преимуществу. Это так называемое песненное последование, составляющее отличительную особенность устава Великой церкви¹. Помимо этого устава существовали уставы чисто монашеские. Отшельники, относившиеся поначалу подозрительно к

песенному элементу в богослужении или, лучше, к позаимствованным из классического мира гласам, все же с течением времени приняли и гласы; знаменитый творец нашего Октоиха вышел из среды пустынножителей. И по монашеским уставам пению отводилось в богослужении значительное место. Самое содержание, которым с течением времени обогащалось христианское богослужение, принаравливалось более к пению, нежели к чтению. Обратим внимание на это подавляющее по сравнению с молитвами количество разного рода гимнов, стихир, канонов, тропарей, кондаков и прочего — все это поэтические произведения, требующие для себя по самому характеру своему песенного исполнения.

Современный богослужебный устав, создавшийся на почве древних уставов соборных и монашеских с преобладающим влиянием последних, в существе дела — устав, песенный по преимуществу. Здесь мы тоже замечаем преобладающее значение пения. Для иллюстрации возьмем хотя бы первую по нашему Типику службу — воскресное бдение. Она почти вся песенная. На ней положено читать лишь такие части: «Сподоби, Господи», «Ныне отпускаеши», Шестопсалмие (в древности пелось) и кафизмы. Вот и все. Прочие части должны исполняться песенно, в том числе 2-я и 3-я «славы» первой кафизмы, вся 17-я кафизма, все каноны (с тропарями). Да и относительно кафизм нужно заметить, что в прежнее время они исполнялись пением (антифонно), остатком чего является сейчас пение второй кафизмы у старообрядцев и единоверцев. Берем затем такую монотонную, на наш взгляд, службу, как великое повечерие. Она как будто вся состоит из чтения (на практике). Но стоит лишь заглянуть в Устав или Часослов, и представление об этой службе должно радикально измениться. Во всех частях повечерия, за исключением молитв, сказано: «поем», для многих частей указан даже глас. Вообще нужно сказать, что наши богослужебные книги неизмеримо чаще употребляют слово «поем», нежели слово «чтем». Последнее употребляется только в отношении к так называемым уставным чтениям да к молитвам.

Наша действительность, однако, представляет иное. Мы не только не знаем песенного исполнения таких, например, частей бдения, как первая кафизма, тропари канона, но даже явно песенные части — стихиры и тропари — и те исполняем чтением. Случилось это оттого, что наши первые творцы партесного пения были очень далеки от церковного устава, или, говоря прямее, не знали церковного устава, не хотели, да и не могли знать его. Первыми нашими композиторами были иностранцы, знатоки западной церковной музыки (придворные капельмейстеры). На Западе давно уже большее внимание обращается композиторами на неизменяющиеся части богослужения. То же произошло и у нас. Композиторы стали обрабатывать (сочинять) напевы для предначинательного псалма, «Свете тихий», «Ныне отпускаеши», «Хвалите», Великого славословия, а из литургии для «Едиnorodный Сыне», Херувимской, «Милость мира». Кроме того, введен был но-

вый, совершенно чуждый нашему уставу элемент — концерты. На эти последние тоже уходила значительная часть творчества духовно-музыкальных авторов. Означенные песнопения компоновались по всем правилам итальянской музыки, на исполнение их требовалась значительная часть времени. Наши хранители церковно-уставных традиций — блаженной памяти дьячки, конечно, не могли противостоять новому народившемуся течению. Со своими стихирами, канонами они не могли уже долго устоять. И вот началось сокращение этих частей богослужения. Сначала осмогласие наше, оставленное на попечение одних лишь псаломщиков, стало претерпевать ломку, порчу, а потом и совсем сошло на нет. Стихиры и другие песенные изменяющиеся части стали петь поскорю, потом от пения перешли к чтению, а затем стали многое и многое из этого богослужебного материала совсем опускать. Наши службы чрез это обезличились, праздничный элемент стал в них отсутствовать; от слуха молящихся скрылось церковное сокровище — наша духовная поэзия. А совмещение с концертным итальянским пением стихир стало невозможно, — это значило бы крайне удлинять службы. Чрез то же самое у верующих был убит всякий вкус к истинно церковной поэзии и к церковному пению. В церковь стали ходить для того, чтобы послушать пение: послушать «Ныне отпускаеши», «Хвалите», Херувимскую, концерт и т. д. К счастью, во вторую половину прошлого столетия стал намечаться поворот в области церковной музыки. Наши природные русские музыкальные творцы обратились к своему родному, в нем стали проявлять свои могучие силы и сразу же показали всю красоту забытого прошлого. Теперь у нас усиленно разрабатывается осмогласие, отыскиваются и в новых художественных формах предлагаются разные старинные напевы. Естественно, что и сюжетом для своего музыкального творчества лучшие композиторы избирают не Херувимские только и концерты, а стихиры, каноны, прокимны и тому подобное. Теперь уже не редкость слышать от лучших хоров исполнение довольно количества стихир, иногда даже на подобны, знаменных догматиков, канонов, аллилуариев и прочего. Это новое направление в церковно-певческом творчестве опять пошло навстречу церковному уставу. И это направление можно только приветствовать.

Нашему Подотделу, входящему в Отдел о богослужении вообще, думается, помимо всяких других заданий надлежало бы направить свое внимание на то, чтобы поддержать и усилить это благородное стремление части новых композиторов стать на уставную точку зрения, приблизить церковное пение к церковному уставу. Пусть уставщик и регент рука об руку трудятся над тем Божиим делом, которое вручено их попечению. Пусть чрез приспособление нашего пения к требованиям церковного Типика будут предлагаться слуху молящихся и дивные кондаки Романа-певца, перлы Дамаскина и Маюмского и другое бесценное наследие древнецерковной поэзии. Заботы обо всем этом, думаем, должны стать во главу угла занятий нашего Подотдела.

В. И. Криницкий поделился впечатлениями, какие он вынес из двадцатилетнего изучения вопроса о положении церковного пения во всех местах России. Самобытное, стильное пение он слышал только в Киевской лавре, в московском Успенском соборе и в Марфо-Мариинской обители, где пел хор холмских певчих. Необходимо изучить все краевые напевы, но не нивелировать их, а сохранить все их особенности, исключить из них все ненужные наслоения, выбрать из них все церковное, гармонизовать их и издать специальный сборник, народный Обиход, и сделать его обязательным для всех. Образцом перенесения в Обиход народной мелодии является переложение в 1772 году Херувимской на мотив известного в Юго-Западной Руси канта «Радуйся, Дево», почему и Херувимская называется «на Радуйся». В пении не должно быть повторения слов, как, например, в Херувимской Киево-Печерской лавры, в которой повторяются слова, переставляется ударение, отчего затемняется и искажается смысл².

Г. И. Булгаков. Нашему Отделу необходимо подчеркнуть жизненную ценность общего пения, нужно обратить на него особое внимание, нужно начать реформу при свете истории, из которой мы знаем, что в начальной стадии жизни христианской общины все христиане пели. Вот как проводил в жизнь общее пение Курский архиепископ Стефан. Им были отпечатаны особого рода брошюры со стихирами праздничными и воскресными, которые и раздавались всем верующим. Тут же в церкви сам владыка разъяснял текст, а регент обучал пению. Результаты получались самые блестящие. В Москве такое пение введено в церкви Василия Блаженного³. Этим мы достигнем осуществления того идейного течения во взгляде на пение, которое требует, чтобы пение выявляло идею праздника, чтобы господствовала не мелодия, а смысл; это же вполне будет мириться и с той точкой зрения на уставность пения, какую высказал профессор Прилуцкий.

В. Д. Прилуцкий. Вполне присоединяюсь к этому мнению, ибо общее пение будет наиуставнейшим. В Типиконе всюду говорится: «людие», «поем»; очевидно, разумеется именно общее пение. Некоторые попытки к введению в жизнь общего пения, как приведенное г. Булгаковым, очень почтенны, но другие попытки слишком недостаточны. Например, пение «Верую», «Отче наш» тягучим, монотонным напевом скорее усыпляет, убивает энергию. В Уставе есть такие части для общего пения, которые гораздо легче, оживленнее и красивее. Предначинательный псалом имеет припевы: «Благословен еси Господи», «Дивна дела Твоя» и «Слава Ти, Господи». К «Хвалите» припев «Аллилуия». Вот если бы удалось научить народ припевать к тому, что поет хор, эти припевы! Как это оживило бы богослужение! Есть ряд таких песнопений, как кондаки, икосы. Окончание кондаков и икосов одно и то же; это закон кондакарного творчества. Научите припевать эти окончания (например, слова «Прежде даже до конца не погибну, спаси мя»)⁴. Акафисты — упадок религиозно-литургического творчества и литургического вку-

са, но их надо оставить, так как народ их любит. Припевы акафистов свободно могли бы исполняться общим пением. А затем уже можно переходить к стихирам, пользоваться книжками и т. д. Иное направление способно убить церковное пение, ибо к чему тогда искусство, к чему то, что называется красотой пения? Упростите гласы, как тогда воспримем красоту знаменного напева? Нужно призвать специалистов-художников: они способны провести общее пение по иному, желательному пути, а не по пути монотонности, тягучести, безжизненности.

Д. И. Боголюбов. Я хочу подчеркнуть значение общего пения для борьбы с сектантством. Общее пение служит мотивом, на который ссылаются сектанты, предпочитая сектантские собрания церковным службам. В Петрограде общее пение поставлено великолепно. При епископе Никандре прекрасно пелись стихиры, акафисты, тропари и т. п. Собрания действительно получили характер всенародного прославления Бога. К этому надо прибавить, что общее пение — лучшее средство приведения в жизнь народа библейских сказаний. Это не новая мысль. Несториане уже в IV веке в виде антифонов вынесли на улицу священные тексты. Я задумался, почему бы не ввести и нам пение Нового Завета. И этому положили начало чуриковцы⁵. Было введено и у нас пение текстов Нового Завета. Так, например, текст «Братия, стойте и держите предания»⁶ мы пели на второй глас, пение было величественное, захватывающее; текст был усвоен быстро. Текст «Мы спасены в надежде»⁷ мы пели на 8-й глас с элегическим минорным оттенком. Получилось главным образом прекрасное пособие к изучению библейского текста, и [мы] разнообразили самый состав пения. Общее пение — могучее орудие для ограждения православия. Приспело время, когда мы должны этим орудием широко воспользоваться. Есть места, где общее пение привилось, где все стройным, согласным хором славят Бога.

Т. Н. Нечаев. Если о. Прилуцкий говорил об уставности пения не в смысле стилистики, но в том смысле, чтобы пелись не только неподвижные части, но и все подвижные, петь которые положено уставом, то я к этому всецело присоединяюсь. Что касается общего пения, то оно не уничтожает творчества, а помогает ему шире развернуться. Но для этого необходимо, во-первых, чтобы каждый пел сознательно, во-вторых, чтобы все принимающие участие впелись, ибо только тогда получится пение большого хора. Для успешности введения общего пения недопустимо приглашение нанятых хоров. Эти певчие, не считая себя богомольцами, все время за службой нарушают храмовую дисциплину, что не может не влиять дурно на молящихся; но что главное, они считают важными только те песнопения и части богослужения, какие они сами исполняют, все остальные песнопения они считают неважными, не стоящими внимания. Можно допускать только хоры любителей, но любителей, преданных пению, усердных, благочестивых, поющих от души. Вводить общее пение можно привлекая к этому двух-трех человек знаю-

щих; количество их будет постепенно расширяться; хор с клироса перейдет на середину храма, и в конце концов получится общее пение хорошо согласованного большого хора. Желая перевести это дело от пожеланий на реальную почву, скажу, что лучшими пособниками в этом деле могут быть регент и школа, они могут воспитать вкус к пению в прихожанах, они же могут вводить общее пение, начав с маленьких своих прихожан, и потом уже привлекать больших.

Н. Ф. Миклашевский. Общее пение тогда будет хорошим, когда оно будет сердечно, сосредоточенно, вдумчиво, когда поющие будут петь и молиться.

[*Фамилия выступавшего не указана.*] Общее пение можно вводить там, где не приучены к партесу; иначе и хора не будет, и народ без хора не пойдет в церковь, и общего пения не будет.

А. И. Июдин. У нас в деревне нет кружков, религиозных собраний, на которых всеми присутствующими исполнялись бы песнопения. Когда такие кружки будут основаны, тогда можно начинать общее пение и в церкви. Затем пение должно быть простым, а не похожим на хороводное.

В. Д. Прилуцкий. Надо выяснить, что разуметь под простым пением; если бахметевское, то о нем надо иметь соборное суждение. Наше пение не должно быть затянато в николаевский мундир. Нельзя всю Россию подвести под одну линию — это значит повторить ошибку Бахметева. Все напевы имеют свои особенности. В этом деле надо исходить от специалистов.

Е. М. Витошинский. Необходимо пригласить в наш Подотдел таких специалистов пения, как Кастальский, священник Аллеманов, протоиерей Металлов, Ипполитов-Иванов, Данилин, Архангельский, Рахманинов, Гречанинов и других.

М. И. Арефьев. Необходимо пригласить представителей разнородных течений. Одно, например, течение строго национальное, представителем которого является Кастальский: он отрицает все ему предшествующие; другое, выразителем которого считается Чесноков, хочет установить связь прошлого с настоящим. Эти два течения непримиримы. Поместному Собору придется высказать по этому вопросу свое авторитетное мнение.

В. Д. Прилуцкий. Нужно сохранить живой памятник старины, религиозно-ритуальный обряд, самый дух Успенского собора.

А. Е. Иваницкий. Нашему Подотделу надо наметить только общие точки, а доклады представлять в заседания Отдела.

М. И. Арефьев. Все доклады надо сообщать Подотделу, и они вместе с суждениями и отзывами дадут материал для Отдела.

В. И. Криницкий. Все должны рассуждать; каждый должен дать то, что может.

Поручено составить доклад о приглашении специалистов Е. М. Витошинскому и доклад об общем пении Т. Н. Нечаеву.

Председателем Подотдела избран Е. М. Витошинский, товарищем председателя священник Л. Е. Иваницкий, секретарем С. А. Осипов.

Председательствующий в заседании архиепископ Димитрий.

Секретарь С. Осипов.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 18—22 об. Рукопись.

Комментарии

1. Имеется в виду Типик церкви Святой Софии в Константинополе, чинопоследования которой отличались преобладанием пения над чтением. См. доклад на Соборе профессора И. А. Карабинова на тему «О происхождении и истории богослужебного Устава» (Богословские труды, т. 34, с. 290—297).

2. В связи с военными действиями на Западе и Юго-Западе России, в Москве находилось множество беженцев с оккупированных территорий. По всей видимости, этим и объясняется то, что в московской Марфо-Мариинской обители пел хор холмских певчих. Из-за рассеяния православного населения Холмской и Варшавской епархий по всей стране, выборы ее представителей на Поместный собор проходили в Москве. Таким образом на Собор попали жившие в Москве уроженец Холмской епархии Е. М. Витошинский и регент Варшавского архиерейского хора П. Т. Кладинов. Псаломщик В. И. Криницкий также был представителем юго-западной Волынской епархии, в связи с чем он и привел в пример обработку Херувимской на «Радуйся», в основе которой лежал хорошо ему известный южно-русский кант. (См. об этой Херувимской в работах: *Смоленский С. В.* Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так называемого «простого напева» // Музыкальная старина, вып. 5. СПб., 1911, с. 47—102; *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. История, т. II. Сергиев Посад, 1998, с. 118—121).

3. Настоятелем храма Василия Блаженного, что на Красной площади, был известный проповедник протоиерей Иоанн Восторгов, возглавлявший Московский совет благочинных. В конце 1916 года советом обсуждались меры «к возвышению уровня знаний по церковному пению у православных священнослужителей» (см. в разделе «Архивные документы» во втором томе серии). Предполагалось, что именно музыкально образованные клирики, а не профессиональные регенты, будут руководить общенародным пением в церквах. Проект предусматривал создание церковнопевческих курсов для священнослужителей под руководством протоиерея Восторгова, хора из московских дьяконов, псаломщиков и учителей церковно-приходских школ. Весной 1917 года в Москве была открыта двухгодичная псаломщическая школа, слушатели которой должны были изучать музыкально-теоретические предметы, постановку голоса, управление хором и его организацию. По окончании первого курса присваивалась квалификация чтеца-певца одногласного пения, второго курса — псаломщика-организатора и регента хора. Нужно сказать, что устав двухгодичной

псаломщической школы был утвержден Св. Синодом еще в 1912 году. Такие школы должны были открываться епархиальными архиереями и содержаться на епархиальные средства.

4. Приведен фрагмент конечной фразы последования из 25-ти стихир, поемых на вечерне в среду 5-й седмицы Великого Поста. Написанные преп. Андреем Критским, они исполняются в тот же день, что и Великий Канон («Андреево стояние»), и тематически с ним связаны.

5. Русские сектанты конца XIX — начала XX века, последователи Ивана Чурикова.

6. Строка из послания ап. Павла (Сол. 2, 15).

7. Строка из послания ап. Павла (Рим. 8, 24).

Докладная записка
председателя Подотдела о церковном пении
и чтении Е. М. Витошинского в Отдел
о богослужении, проповедничестве и храме
12 сентября 1917 года

В совещании по вопросам церковного пения, состоявшемся 8 сентября текущего года, мне было предложено о. председателем подать в Отдел заявление о необходимости пригласить для всестороннего выяснения вопроса об устройстве церковного пения лиц, заявивших себя какими-либо трудами в этой области.

Мотивы для приглашения сотрудников-специалистов в Подотдел Поместного Собора, работающий по вопросам церковного пения, вполне ясны. Церковное пение как самостоятельная отрасль искусства для всестороннего освещения связанных с ним вопросов требует таких специальных познаний в области его теории и истории, какими члены Собора не располагают. Приглашенные специалисты, естественно, пополнят этот пробел. В среде деятелей по церковному пению в настоящее время наметились следующие специальности: 1) духовные композиторы, 2) историки церковной музыки, 3) регенты хоров и работники в деле организации народного пения. Каждая из этих специальностей, несомненно, полезна для дела и должна внести в работу Собора свою долю труда. Ввиду этого я полагал бы необходимым пригласить от имени Собора для участия в работах Подотдела по церковному пению следующих лиц: из Петрограда — Александра Андреевича Архангельского, протоиерея М. А. Лисицына, из Москвы — директора Синодального училища А. Д. Кастальского, регента Синодального хора Н. М. Данилина, протоиерея В. М. Металлова, директора Московской консерватории М. М. Ипполитова-Иванова, композиторов: П. Г. Чеснокова, С. В. Рахманинова, А. Т. Гречанинова, представителя Общества распространения хорового церковного и светского пения А. В. Никольского, из Пензы — А. В. Касторского, из Перми — организатора народных хоров А. Д. Городцова.

В заседаниях Подотдела по церковному пению приглашенные лица должны пользоваться правом совещательного голоса.

Е. Витошинский.

Москва, 12 сентября 1917 года.

Протокол № 3
заседания Отдела о богослужении,
проповедничестве и храме
12 сентября 1917 года

Заседание проходило в Соборной палате¹ с 5 часов 25 минут до 8 часов 45 минут вечера под председательством архиепископа Волинского и Житомирского Евлогия в присутствии 89-ти членов Собора: архиепископов Таврического и Симферопольского Димитрия, Гродненского и Брестского Михаила, Рижского и Митавского Иоанна, епископов Челябинского Серафима, Черниговского и Нежинского Пахомия, Омского и Павлодарского Сильвестра, Саратовского и Царицынского Досифея, Псковского и Порховского Евсевия, Вологодского и Тотемского Александра, Слуцкого Феофилакта, протопресвитера Г. И. Шавельского и др.

I. По предложению председателя был оглашен протокол предыдущего заседания.

II. По предложению председателя Отдел начал заслушивать краткие доклады председателей образовавшихся подотделов о ходе занятий в них, дабы дать возможность подотделам своевременно получить полезные указания (директивы) общего характера.

III. При рассмотрении сделанных председателями подотделов (и лицами, их заменявшими) сообщений о желательном ходе занятий в подотделах — о церковном проповедничестве, о богослужбном уставе, о богослужбном языке и о чтении и пении — высокопреосвященный председатель по поводу высказанных пожеланий по частным вопросам предложил, чтобы все частные специальные вопросы и возникающие по ним пожелания сначала группировались по компетенциям подотделов и чтобы в целях наибольшей быстроты и продуктивности работ в подотделах и во избежание чисто внешних препятствующих этой работе условий (громоздкости и малоподвижности больших собраний) были избраны по каждому подотделу докладчики и содокладчики в количестве от 2-х до 4-х сведущих и заинтересованных теми или другими вопросами лиц, которые разработали бы и осветили эти вопросы возможно полнее и, ничего не предвешая, представили бы на обсуждение общего собрания Отдела, избавляя его, таким образом, от повторных прений по одним и тем же предметам.

Предложение это было поставлено на голосование и принято большинством против семи.

IV. От Подотдела о церковном чтении и пении был прочитан доклад — заявление от 8 сентября о необходимости пригласить к занятиям Отдела специалистов по церковному пению, поименно указанных в том заявлении.

Большинством (против 5-ти) было принято предложение о том, чтобы в целях успешности работ Подотдела по вопросу о церковном пении Отдел воспользовался правом приглашения сведущих лиц и представил бы Подотделу возможность, выслушав в своей среде опытных и сведущих членов Собора, приглашать по мере надобности и по свободному выбору чрез посредство Отдела компетентных и авторитетных в области церковной музыки лиц, живущих в Москве.

V. Единогласно принято предложение высокопреосвященного председателя о том, чтобы председатели подотделов, непосредственно за выборами докладчиков, выработали между собою расписание занятий подотделов и, сообщив его в Отдел, вывесили такое же на видных местах для осведомления членов Собора.

Председатель Отдела архиепископ Евлогий.

Секретарь Георгий Булгаков.

Делопроизводители М. Смирнов и Николай Кедров.

Протоколы и стенограммы заседаний Отдела о богослужении, проповедничестве и храме — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 283, л. 19—20. Машинопись.

Комментарии

1. Соборной палатой именовался Большой зал Епархиального дома, где проходили пленарные заседания Собора.

Запись к протоколу № 3
заседания Отдела о богослужении,
проповедничестве и храме
12 сентября 1917 года

⟨...⟩ *В. Д. Прилуцкий*. Я открывал лишь первое организационное собрание Подотдела о церковном пении и чтении. Это собрание Подотдела и было пока единственным. Председателем Подотдела на этом собрании был избран Емелиан Михайлович Витошинский, который, к сожалению, отсутствует в настоящем собрании, и поэтому я предлагаю за него отчет о первом нашем собрании. В заседании после общего обмена мнениями возникла мысль о приглашении к занятиям специалистов, которые бы дали Подотделу свои директивы по вопросу о церковном пении.

Относительно этого в Отдел внесено предложение г. Витошинским, которое и было оглашено о. Прилуцким (прилагается к настоящему протоколу). По прочтении означенного предложения возникает ряд прений по вопросу о приглашении специалистов к работам в Подотделе.

Отец Прилуцкий заявляет, что Подотдел признает необходимым такое приглашение, но [не указывает] мотивов, по которым можно было бы согласиться с означенным предложением. Вот почему оратор высказывается за то, чтобы обождать с подобным приглашением до того времени, когда Подотдел встретится в своих работах с такими вопросами, по которым признавалось бы мнение специалистов необходимым.

Один из членов Отдела, священник, замечает, что мотивы эти ясны, но в контексте предложений их нет. Оратор находит, что специалисты по вопросам о церковном пении находятся и среди членов Собора, например, о. Гомовицкий; есть как теоретики, так и певцы-практики (протоиерей Игнатев), поэтому он не видит необходимости вызывать на Собор специалистов пения, особенно из отдаленных мест, как, например, из Перми. Если вводить всеобщее хоровое пение, то как организаторов хоров предлагается вызывать Архангельского, Лисицына; но в Москве они могут вполне быть заменены Металловым, Кастальским, двумя-тремя регентами вроде, например, того же г. Юхова, который исполнил ряд песнопений со своим хором для членов Собора. Если необходимо пригласить специалистов, то должны быть приглашены одно или два лица, и притом не иначе как живущие в Москве.

Отец Прилуцкий. К чему затруднять Собор излишними материальными издержками на приглашение сторонних специалистов, когда таковых в достаточном количестве можно найти среди членов Собора? Но в настоящее время замечаются особенности направлений в области церковной музыки. Поэтому желательно, конечно, было бы выслушать на этот счет мнение специалистов; лично для меня достаточно было бы и московских специалистов. Но в таком случае может получиться одностороннее суждение. Мы предполагаем продиктовать из Москвы для всей России устав церковного пения. Собор должен вынести всероссийское постановление, поэтому может быть не лишним приглашение и специалистов со стороны.

Священник А. Р. Пономарев. Течения в [духовной] музыке в настоящее время сводятся к двум. Одни стоят за древний знаменный распев, а другие желают приблизить церковную музыку к народной песне. Образец такого приближения демонстрировал пред нами о. диакон Холмогоров с хором Юхова¹. Композитор Кастальский является реставратором древнего знаменного распева. Я полагал бы приглашенных специалистов ограничить лишь московскими.

Председатель со своей стороны заявляет, что желательно приглашение только московских специалистов.

Профессор С. Н. Булгаков. Если я правильно понимаю, то у нас речь идет о приглашении специалистов для докладов в Подотдел о церковном пении, но при этом мотивов не высказывается. Между тем они должны иметь существенное значение в решении вопроса. Я указывал уже на это в своих возражениях графу Олсуфьеву, когда шла в Отделе речь об образовании Подотдела архитектуры и живописи. Эти же мои соображения в полной мере могут быть отнесены и к области церковного пения. Какие интересы имела в виду комиссия музыкальная или другая? Как бы мы высоко не ценили дарования местных сил, членов Собора, присутствие светских композиторов необходимо. Всякое движение здесь должно быть строго взвешено. Я настаиваю на том, что говорил в прошлый раз, — необходимо считаться с авторитетами.

В. Д. Прилуцкий. Вопрос о приглашении специалистов в Подотдел церковного пения возник из моего краткого приветственного слова перед открытием Подотдела. Отделу придется считаться с тем, как будет исполняться богослужение — по уставу или с изменением его. Но нам нужно быть готовыми к встрече с решением вопроса о [его] изменениях. Церковный устав стал нарушаться с введением на Руси партесного пения в церковное богослужение. Ослабление устава началось с появлением композиторов, знакомивших нас с традициями Запада. На Западе композиторы обращали преимущественное внимание на неизменяемые части богослужения. Явились к нам западные композиторы, и у нас стали обращать внимание на те же неизменяемые части богослужения. К ним обыкновенно обращались все музыкальные дарования. Ревнителям церковного устава ничего не оставалось де-

вать, как прочитывать или совершенно опускать многое в изменяемых частях богослужения. Богослужение таким образом обезличилось: особенности того или другого праздника как бы не замечались. Изменяемые части богослужения чаще и чаще не исполнялись. Возрождение богослужебного устава и должно состоять в том направлении, чтобы дать место в богослужении и изменяемым его частям, всей глубокой поэзии, хранящейся в этих именно частях. У нас вырваны были чудные церковные песни. Отсюда может быть и искажение церковного творчества, притупление народного уха и чутья к этому творчеству. Если в Отделе мы займемся вопросом о возвращении нашему богослужению утерянного сокровища, то столкнемся с вопросом о церковном пении. Вот тут именно нам и нужны будут специалисты церковного пения. В противном случае сколько бы постановлений мы ни выносили по этому вопросу, мы будем висеть в воздухе. Я имею в виду устремление духовного творчества не на Херувимские и тому подобные песнопения, а на стихиры, каноны и прочее. Наибольшую услугу в этом деле может оказать нам московский кружок специалистов. Когда я это высказал в Подотделе, то встретился с возражениями, почему давать предпочтение одному московскому кружку специалистов. Я замолчал.

В. В. Богданович. Если речь идет о стихирах или канонах, то нет надобности обращаться к специалистам. Известные специалисты-композиторы большую часть своей деятельности посвятили неизменяемым частям богослужения. Здесь опытными являются люди, ничем не зарекомендовавшие себя в области композиции. Я знаю одного учителя — собирателя древних мотивов церковного пения, который не издал ни одной Херувимской. Наша Литовская семинария сделала ему предложение переложить некоторые песнопения, и он прекрасно исполнил свою работу, которая теперь и исполняется семинарским нашим хором. Это преподаватель духовного училища Жиллов. Отсюда я делаю вывод: нет необходимости сразу приглашать специалистов; они могут оказать нам свою помощь лишь в применении к тому или другому определенному вопросу. Отдельные композиторы и их труды далеко не всех могут удовлетворить. Кастальский на Юге является со своими композиторскими трудами совершенно непонятным. Он не соответствует духу южного народа, так как не дает в своих трудах большой экспрессии — отсюда его песнотворчество не производит там, на Юге должного умиления на душу. Я полагал бы, что специалисты должны быть приглашены лишь для сведения и ознакомлений.

Священник И. Ф. Щукин. Каждый священник знает изменяемые песнопения; в деревнях они исполняются уставно. Хоровое многолюдное пение исполняется обычно в церквях соборных, поэтому приглашать каких-либо специалистов в Подотдел не нужно.

Ф. Г. Зибарев. Я говорю из опыта жизни. Мы заботимся о пении, богослужении. В бытность мою в Святой Земле я был за богослужением в Наза-

рете. Священник при пении Молитвы Господней сбился, чем произвел смущение в среде молящихся. Митрополит, присутствовавший в храме, обратился к народу со словами: «Пойте, пойте Господеви, но не словами, а сердцем». На нашем Соборе хватит людей, понимающих церковное пение. Поэтому нет надобности в особых специалистах. Что до изменений в церковном уставе, то здесь я не согласен, согласно данному мне избирателями поручению, уступить ни одной точки. И богослужбный язык, и наши службы — все от Бога. Кто желает понимать сердцем, тот добьется понимания церковной службы. Солнце любят все, но больному глазами оно вредно. В Царство Божие узкие врата и тесный путь.

Ф. Г. Кашменский. Я понимаю церковное пение и думаю, что главное дело решить основной вопрос: сделать правильным, чтобы в отношении пения было однообразие с точки зрения и исторической, и технической, музыкальной. Ныне поют осмогласие в каждом отдельном городе, в каждой деревне. Необходимо пригласить Кастальского и поручить ему сделать осмогласие знаменного распева для одного, двух и более голосов. Ныне осмогласие по местам [оборачивается] 32-гласием.

П. Т. Кладинов. Я буду кратко говорить о приглашении композиторов для работы в Комиссию по церковному пению. Мне представляется дело в следующем виде. Точно так же, как и мы спорим почти два часа и ни к какому решению прийти не можем, то же самое будет, если мы пригласим всех указанных г. Витошинским композиторов; каждый из приглашенных внесет в вопрос свою индивидуальность, и воз останется на том же месте, что и теперь. Настоящий наш спор напоминает один факт из истории Западной церкви. На одном из Соборов, а именно, на Тридентском, в 1545 году, был такой же спор, а может быть даже более страстный, и как раз по тому же вопросу, что и теперь. Спор был о том, оставить ли церковное пение таким, какое оно есть, или совсем изгнать его и заменить старым григорианским одноголосным пением. Извиняюсь за отступление, но я должен привести несколько специально музыкальных терминов, а именно: в западной церковной музыке того времени применялся в самой широкой форме контрапункт и имитация, то есть особая форма разработки своей или заимствованной мелодии, где часто музыка преобладала над текстом. Против этого и восставало духовенство, поставившее условием оставление музыке следующего: 1) чтобы композиторы не заимствовали светские мелодии для церковного песнопения (что наблюдается и у нас) и 2) чтобы текст всегда доминировал над музыкой. Собору пришлось выделить комиссию для решения этого вопроса, а она пригласила знаменитого в то время композитора Палестрину, заказавши ему Мессу. Палестрина, строго соблюдая данные условия, написал Мессу, которая примирила всех потому, что музыка была ясна и понятна, не затемняя в то же время и текста². Дальше я буду говорить как регент по вопросу, что должен сделать Собор. Нам необходимо прежде всего

исправить наше осмогласие, потому что в настоящем виде оно не осмогласие, а 32-гласие. Если пройти по разным церквам Москвы, то почти не встречается однообразность гласов. Когда члены Собора совершали паломничество в лавру, то единственное, что могли петь общим хором, это «Царю небесный», все же остальное не ладилось, потому что везде осмогласие свое собственное. Вот на это Собор должен обратить внимание и создать одно общее осмогласие. Пусть оно будет многоголосным или одноголосным, но чтобы оно в основе было определено однообразно, и эту задачу, мне кажется, может выполнить А. Д. Кастальский, но приглашать сразу большое количество композиторов пользы не принесет.

Е. М. Витошинский. Прежде чем решить вопрос приглашать или не приглашать композиторов и историков церковной музыки для участия в работах Подотдела по церковному пению, нам нужно решить основной вопрос — что именно хочет дать Собор церкви в области церковного пения. Создаст ли он стройную систему всех учреждений, обслуживающих различные нужды церковного пения, укажет финансовые средства на содержание этих учреждений и наметит план их работы, или он ограничится только выражением общих пожеланий без указания реальных путей их достижения. Современная церковная музыка стремится вернуться в национальную стихию, из которой ее выбили иностранные композиторы, прибывшие в Россию в конце XVIII века. Они отравили надолго весь организм нашего церковного пения, и эта тяжелая болезнь не покинула его еще и до сих пор. Но признаки выздоровления налицо: с конца 80-х годов прошлого столетия у нас зародилась национальная школа русской церковной музыки, имеющая в рядах своих представителей крупные таланты, обладающие широким музыкальным образованием и первоклассной композиторской техникой. Имена Н. А. Римского-Корсакова, А. Д. Кастальского, П. Г. Чайковского, А. Т. Гречанинова, С. В. Рахманинова служат надежной порукой, что русская церковная музыка нашла свой национальный путь, который приведет ее к расцвету в будущем. Не выслушать голос этих видных представителей современной церковной музыки — это значит отказаться от помощи и содействия самых даровитых сил современного церковного искусства. Вот почему я настаиваю на их приглашении в состав Подотдела по церковному пению.

После сообщения г. Витошинского ряд других ораторов — *протоиерей Кудрявцев, Кладинов, Кашменский, Нечаев* снова высказываются по вопросу о приглашении специалистов в Подотдел о церковном пении. Причем мнения членов Отдела делятся: одни стоят за приглашение специалистов, указываемых в докладе Витошинского, другие — из кружка московских специалистов.

Председатель предлагает вопрос на голосование, и большинством голосов принимается желательность приглашения специалистов исключительно московских. Председатель предлагает членам Отдела записываться в Под-

отдел по архитектуре, иконописи и прочему, председателем которого состоит протоиерей Виктор Александрович Поярков. Последний заявляет, что до настоящего времени в Подотделе записано всего лишь пять человек. Далее председатель снова просит Подотделы озаботиться назначением содокладчиков, которые бы изготовили заранее доклады, тезисы по поводу вопросов, подлежащих обсуждению Подотделов.

Протоколы и стенограммы заседаний Отдела о богослужении, проповедничестве и храме — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 283, л. 31—36. Машинопись.

Комментарии

1. В предреволюционные годы частный хор регента И. И. Юхова (1871—1943), включавший многих членов его семьи, был известен как один из лучших московских церковно-певческих хоров. В 1919 году хор Юхова был национализирован и переименован в Первый государственный хор. Однако капелла по-прежнему исполняла духовный репертуар, нередко давая концерты с участием знаменитых московских протодьяконов — М. К. Холмогорова, М. Д. Михайлова и В. Д. Прокимнова.

2. П. Т. Кладинов приводит хрестоматийную легенду о том, как Палестрина «спас» сложные и пышные формы полифонии католической церкви от упразднения и замены одноголосием сторонниками Контрреформации. Знаменитый мастер дал образцы гармоничного соотношения слова и музыки в церковных песнопениях, написанных в развитом полифоническом стиле (наиболее известный пример — Месса папы Марчелло 1555 года). (Об обсуждении проблем церковной музыки на Тридентском Соборе см. в комментариях к докладу Г. А. Ольховского «Об общенародном пении в богослужении».)

Протокол № 2

заседания Подотдела о церковном пении и чтении

16 сентября 1917 года

Заседание проходило в Епархиальном доме с 9 часов до 11 часов 30 минут утра под председательством Е. М. Витошинского в присутствии архиепископа Новгородского и Старорусского Арсения и 15-ти членов Подотдела.

По открытии заседания председатель *Е. М. Витошинский* предложил Подотделу разбиться на четыре комиссии по вопросам об осмогласии, партесном пении, общем пении и о школе.

Т. Н. Нечаев. Предложенное деление я нахожу искусственным. В церковном пении все зависит от личностей, которые будут руководить на местах, от их инициативы. Поэтому основным вопросом я считаю вопрос о средствах проведения в жизнь вырабатываемых положений, о воспитании личностей или, короче говоря, вопрос о школе. Раз будет решен вопрос о школе, тогда можно говорить и о направлениях в пении, осмогласии, партесе и т. п. Иначе на реальную почву мы не станем.

Высокопреосвященный Арсений. С предложенной постановкой дела я не согласен. О школе можно будет говорить тогда, когда выработаем направления, когда мы будем знать, чему учить и для какой цели, будет ли школа с широкими заданиями или школа псаломщиков, школа певцов. Начинать со школы — искусственно и беспредметно. Председатель предложил деление на осмогласие, общее пение, партес и школу. Осмогласие, конечно, должно быть поставлено в основание. Утрачено значение гласов. Знать гласы — значит уметь пропеть все богослужение. Общее пение — вопрос несложный. Партесное пение чему противопоставляется? [Гласовому пению?] Разграничение страдает неточностью. Партесное пение — гармоническое. Гласовое пение может быть партесным. Противопоставимы мелодическое и гармоническое пение.

Приглашая специалистов, лиц с определенной физиономией, мы тем самым думаем устроить нечто грандиозное, нечто вроде консерватории; такими широкими задачами задаваться не следует, иначе мы не придем ни к каким практическим результатам. А положение церковного пения невозможное. Мы выработали то, что здесь представляется как идеал — «Спутник псаломщика»¹. Это необходимая книга. Церковная власть способствовала,

вследствие непонимания, падению пения. На богослужениях попирался устав, самые простые правила приличия. Синод действовал без успеха. Он, правда, рассылал нотные книги — Октоих, Обиход, Ирмологий и др., но как рассылал? Незаинтересованные в этом деле чиновники одни книги рассылали в одно место, другие в другое: в одной церкви оказывался Ирмологий, в другой Праздники и т. д. В результате руководиться по-прежнему было нечем². Большой знаменный напев, содержащийся в этих книгах, не применялся, и к этим книгам получилось отвращение. Обратились, естественно, к партесу. Когда я ездил по епархии, то убедился, что всюду поют по-разному. Новгородское самобытное пение под влиянием Петрограда окончательно уничтожилось. Явилась мысль создать нечто прочное. Из всех гласов выбрали то, что имело право обиходности, имело употребление в храмах, и мало-помалу образовалась книга «Спутник псаломщика». Затем для проведения в епархии была создана школа псаломщика. После революции, когда возведено было освобождение от Бога и от церкви, когда духовенство заявило, что такая школа — роскошь для епархии, эта школа была закрыта. Нашему Подотделу надо стать на практическую почву.

Священник Л. Е. Иваницкий. Задачи Собора — не реформаторские; нам надо взять старые формы и вложить в них жизнь. Наша задача — возможно проще, короче, естественнее заявить, что сделать, чтобы поставить церковный хор на высоту, очистить от наслоений, нецерковности и грубой безграмотности. Сделаю некоторые дополнения к плану. Во главу угла поставляется осмогласие. Но помимо строгого осмогласия есть местные роспевы; их обойти молчанием нельзя. В Курской епархии они не самобытны, они примыкают то к Москве, то к Киеву, то к знаменному напеву. Нужно сделать так, чтобы они не являлись отклонением от нормы. Об общем пении много говорить не приходится. Все сами чувствуют и испытывают, что источник его в глубине народной души. Что касается партесных композиций, то они часто уклоняют от понимания смысла, тешат слух, но не дают смысла. «Тебе поем» Рахманинова — произведение безукоризненное. Диссонансы и консонансы варьируются, и получается полная музыкальная картина. Когда слушаешь с закрытыми глазами, то слушаешь симфонию, ласкающую слух, но не заставляющую молиться. Что же делать? У нас нужда в Обиходах для хоров. Нужно выработать общие точки зрения относительно Обихода, удовлетворяющего современным требованиям. Бахметевский сборник очень громоздкий и для употребления неудобный. Необходимо, чтобы в новом Обиходе была тесная гармония, доступная для средних голосов, с параллельным голосоведением. Обиход должен обнимать весь годовой круг и разделяться на четыре части. Без такого Обихода обойтись нельзя. На местах — глубоко печальная картина полной безвкусицы. Сейчас необходимо одно или два заседания посвятить на заслушивание докладов. Они могут расширить кругозор наших музыкальных воззрений, они наметят вехи дальнейших работ. Нам

нужно слышать возможно больше опыта. На Соборе мы должны сказать то, что должно быть, а не то, что желательно.

Высокопреосвященный Арсений. В программу вопросов нужно внести вопрос о певцах и псаломщиках.

Т. Н. Нечаев. Я предлагал поставить во главу угла вопрос об исполнителях. Ибо кто будет исполнять Обиход, который мы выработаем? Если не будет школы — не будет правильного исполнения. Все Обиходы будут класться под спуд. Иногда «О Тебе радуется» поют на глас, не открывая Обихода. Я против специальных школ псаломщиков. Можно использовать для этой цели семинарии. Лучше подготовить личности, чем издавать Обиход. Почувствовать красоту напевов может научить только школа.

[*Фамилия не указана.*] Когда впервые заговорили о приглашении специалистов, то я подумал, не стремимся ли мы объять необъятное. Нам нужно обратить внимание на самое главное и необходимое, а подробности будут разрабатываться особым управлением. Нам не хватит времени заниматься такими подробностями. Мы своими силами должны сказать основное.

Священник А. Р. Пономарев. Нужно обратить внимание на исполнителей. Синодальный хор более или менее обеспеченный, и тот забастовал³. Мы должны иметь в виду деревенскую Русь, деревенские храмы. Они вовсе не имеют средств. Что же мы им дадим? Если мы, как врачи, поставим диагноз, найдем причины недостатков и излечим их, то сделаем большое дело. Мы не знаем, что у нас есть. Говорят, что искусство пения поставлено высоко. Нам указали много сборников. Необходимо сделать доклад по обзору сборников и их продемонстрировать. У нас тогда был бы материал и мы могли бы судить, подходит этот материал или нет. А это можно сделать и без Кастальского и др. Сделав обзор, мы занялись бы вопросом об исполнителях. В этом деле никто ничего не понимает. Псаломщик часто без музыкального слуха. Во-вторых, мы сделаем обзор наличных сил. Потом отметим, чего им недостает — школьного воспитания, природных средств или экономического обеспечения. Если это неблагополучно, тогда перейдем к вопросу о школе. Исполнители должны быть интеллигентными, имеющими общее образование. Необходимо, чтобы на пение было обращено внимание и в программе духовных училищ и семинарий.

С. Н. Волобуев. Прежде разделения на комиссии нужно бы прочесть лекцию по истории церковной музыки, а для практического освещения положений приобрести фисгармонию.

П. Т. Кладинов. 1) Собор должен вынести конкретное, определенное суждение об осмогласии. Обиход Бахметева не так уж плох. Существует Обиход издания 1888 года, в составлении которого приняли участие Балакирев, Корсаков, Смирнов, Сырбулов, Копылов. Кастальский из этого Обихода позаимствовал очень многое⁴. 2) Если разделиться на комиссии, то ничего не

выйдет, ибо нас очень мало. 3) Создать Обиход в тесной гармонии — это дело регента.

Диакон В. П. Богословский признает два отдельных вопроса: каким должно быть пение и кто будет руководителями пения? Собрание должно определить, какой вопрос первый. Для общего пения нет руководителей. Профессиональные хоры — явление ненормальное.

М. И. Арефьев. 1) Распространить одни и те же напевы на всю Россию невозможно. Интересно бы выяснить, в каких местах какие напевы существуют и какие в них отличия. 2) Рекомендовать Обиходы Кастальского, Балакирева. Как в том, так и в другом переложение искусственно и недостаточно просто; они пригодны реально для организованных хоров с хорошими средствами. Переложения Смоленского плохо распространяются⁵. Все их нужно рассмотреть. Потом обратиться к композиторам, чтобы они сделали вполне удобные для сельских хоров переложения. 3) Партесное пение в церкви недопустимо. Партесные произведения очень музыкальны, но не годятся для церковного употребления. Возьмем, например, произведения Рахманинова. Один поет, а все остальные с закрытым ртом ему аккомпанируют, обращаясь таким образом в бессловесных. Текст должен стоять на первом месте, музыка является только объяснением, иллюстрацией текста. Собор должен высказаться по этому поводу и указать, что музыка — для слов, а не слова для музыки. 4) О постановке церковного пения в школе и о подготовке лиц знающих. В духовно-учебных заведениях осталось мало церковного. Пение там занимает последнее место. Одного урока слишком мало, нужно по меньшей мере два урока. Надо изменить программу. Изучаемое в семинарии крюковое пение могло бы иметь место в программе по археологии, его можно бы изучать в академии. Программу надо приспособить к жизни. Нужны и особые школы для регентов.

И. В. Курбатов говорит против концертного пения в церкви; пение должно быть умиленное, молитвенное, а не веселое.

Е. М. Витошинский. Первым вопросом должен быть вопрос об осмогласии в связи с хоровым гармоническим пением. Мы мало знаем и местное осмогласие. Стоит ли ломать его и менять на киевское или знаменное? Второй вопрос — об общенародном хоровом пении: как его организовать, как его проводить в жизнь? Третий вопрос — о пении в школе низшей, средней и высшей, об организации специальных певческих заведений, о регентских съездах и курсах.

Священник Л. Е. Иваницкий. Нам необходимо держаться системы докладов, чтобы не уклоняться в сторону.

Е. М. Витошинский. Мы прежде всего должны установить, дать ли в церковной службе преобладание осмогласию или оставить так, как есть. Служба должна носить однородный художественный характер, чтобы не было перебоев, не смешивались эпохи, стили. Когда поется вся служба или Рахмани-

нова, или Гречанинова и т. п., тогда и настроение будет цельное. Служба должна быть стильная и церковная. Мы не будем заниматься деталями, что петь, а что не петь, — но как петь, чтобы не было терзания души. Мы дадим благоустройство церковному пению.

Т. Н. Нечаев и М. И. Арефьев высказываются за то, чтобы первым вопросом был рассмотрен вопрос о пении в школе и о программах по пению.

Священник Л. Е. Иваницкий говорит, что нельзя рассматривать вопрос о программах, не выяснив предварительно вопроса об осмогласии.

Диакон В. П. Богословский предлагает заняться в первую очередь вопросом об общем пении. Решить вопрос — как проводить общее пение в жизнь; все-сторонне осветить вопрос о народном пении со стороны материальной, лиц исполнителей и лиц руководителей. Этот вопрос времени много не займет.

Постановили принять порядок, предложенный председателем: осмогласие в связи с хоровым гармоническим пением; общее пение и пение в школе низшей и средней; регентские съезды и курсы.

Следующее собрание посвятить заслушанию доклада священника Л. Е. Иваницкого об осмогласии.

Председатель Е. Витошинский.

Секретарь С. Осипов.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 23—26 об. Рукопись.

Комментарии

1. «Спутник псаломщика» явился результатом деятельности съездов учителей Новгородской епархии, созданных по указу архиепископа Новгородского и Старорусского Арсения (Стадницкого) — ценителя и знатока церковного пения. Решение о создании певческой книги, которая вобрала бы наиболее часто исполняемые в Новгородской епархии роспевы, было вынесено съездом учителей в 1911 году; тогда же были изданы журналы съезда, содержавшие указания на то, какие из опубликованных в синодальных книгах на квадратной ноте роспевов надлежит использовать за тем или иным богослужением. На втором Съезде учителей в 1913 году было решено собрать наиболее часто употребляемые роспевы из синодальных книг, а также некоторые местные роспевы в одно издание, получившее название «Спутник псаломщика». Опубликованный тиражом в 4000 экземпляров, «Спутник псаломщика» разошелся по России в течение пяти месяцев, что потребовало его повторного издания, которое было одобрено Св. Синодом для употребления за богослужением во всех церквях. Книга содержит: 1) неизменяемые песнопения всеобщей и литургии, 2) песнопения воскресного Октоиха, 3) избранные песнопения Дванадесятых праздников, 4) песнопения Великого Поста, Страстной Седмицы и Пасхи, 5) песнопения молебных последований и панихиды. До революции в России вышло три переиздания «Спутника псаломщика» (последнее — в 1916 году). В 1949 и 2000 годах сборник пе-

реиздавался Свято-Троицким монастырем в Джорданвилле (Русская Зарубежная Церковь); в 1999 году — Учебным комитетом Московской Патриархии при финансовой поддержке Сурожской епархии РПЦ.

2. По всей видимости, преосвященный Арсений имел в виду акции Св. Синода по рассылке изданных в 1772 году четырех певческих книг на квадратной ноте — Обихода, Ирмология, Октоиха и Праздников. (Первый синодальный указ об их рассылке по российским церквам появился 23 ноября 1772 года.) Довольно подробную историю печатания и распространения этих книг, многократно переиздававшихся в течение XIX — начале XX веков, можно найти в работе: *Бессонов П. А. Судьба нотных певческих книг // Православное обозрение, 1864, № 5, с. 27—53; № 6, с. 92—130.* Автор этого исследования, на которое, по всей видимости, и опирался архиепископ Арсений, пишет о том, что обращение с изданными книгами было крайне небрежным и что, сложенные в подвалы и кладовые, они приходили в негодность прежде, чем достигали русских храмов. В XIX столетии Синодом в целях унификации церковного пения предпринималась рассылка Обиходов, вышедших из стен Придворной певческой капеллы.

3. 12 и 13 сентября 1917 года певчие Синодального хора, стремясь привлечь внимание церковных властей к их бедственному положению, не явились на литургию в Успенский собор.

4. Под упомянутым Обиходом Римского-Корсакова имеется в виду опубликованный в 1888 году нотный сборник «Пение при всенощном бдении древних напевов», в создании которого принимали участие помощник управляющего капеллой Н. А. Римский-Корсаков, а также ее учителя Е. С. Азеев, А. А. Копылов и др. Это издание являло классический пример обработки монодийных роспевов (знаменного, киевского и греческого) в строгом стиле гармонии. Необычайно высоко ценил Обиход Римского-Корсакова В. М. Металлов, восторгаясь «доступностью голосовых партий» строго четырехголосных обработок роспевов, простой гармонизацией и строгой церковностью (*Металлов В. М. Очерк православного церковного пения в России. М., 1900, с. 150*). Единственным заслуживающим уважения Обиходом считал работу Римского-Корсакова и его коллег Кастальский, сетовавший, впрочем, на то, что она ограничилась лишь Всенощным бдением. В 1910-е годы композитору самому было суждено пополнить список Обиходов: в 1912 году под его редакцией была опубликована первая часть «Обихода Синодального хора» — Всенощное бдение; в 1914 году — вторая часть, содержащая песнопения литургии, архиерейского служения, молебна, панихиды, отпевания, праздничных прокимнов и антифонов. О каких-либо заимствованиях в «Обиходе Синодального хора» из «Пения при всенощном бдении древних напевов» говорить не приходится хотя бы потому, что московское издание опиралось на традицию московского Синодального хора, принципиально отличавшуюся от придворной петербургской. Интересно, что ни разу в протоколах Собора не упоминалось изданное в 1883 году Всенощное бдение ор. 52 П. И. Чайковского.

5. В реплике М. И. Арефьева упоминается издание: *Смоленский С. В. Главнейшие песнопения божественной литургии, молебного пения, панихиды и всенощного бдения, переложенные для хора мужских голосов, вып. I—III. СПб., 1893. А. В. Ни-*

кольский в статье «Хоровое церковное пение» писал: «Мелодии, гармонизованные С. В. Смоленским, выработаны этим глубоким знатоком простого церковного пения путем обстоятельного изучения московского напева в связи с напевами других епархий, в силу чего они, утратив характер «местный», могут считаться образцами простых напевов всей Русской Церкви» (Пензенские епархиальные ведомости. Неофициальная часть, 1897, № 6, с. 183). Причину того, что это издание не получило распространения на клиросах, Никольский видел в его изложении, рассчитанном для мужского хора. В своей статье он попытался указать способы переложения обработок Смоленского на смешанный хор.

Протокол № 3

заседания Подотдела о церковном пении и чтении

18 сентября 1917 года

Заседание состоялось в Епархиальном доме с 9 до 10 часов утра под председательством Е. М. Витошинского при участии 25-ти членов Собора.

По открытии заседания священник *Л. Е. Иваницкий* прочел прилагаемый при сем доклад об осмогласии, после чего были открыты прения по докладу¹.

Диакон В. П. Богословский. В докладе очень ценно то, что он останавливает внимание на трудах комиссии при Св. Синоде, издававшей Обиход². Обиход этот должен лечь в основу наших работ: он издан довольно серьезно; мелодии переводились с крюковых напевов, что усложняло голосовую мелодию. Пожелание ввести его за богослужением оказалось неосуществленным при тенденции к сокращению богослужения. А сократи Обиход — тогда пришлось бы пожертвовать украшениями, заключающимися в фитах и лицах. Нужно приспособить его для гармонического исполнения. Но я не согласен, чтобы весь Обиход для повсеместного употребления гармонизовать в тесной гармонии средней трудности. При начальном обучении в школе это допустимо. Но хоровое пение может получить характер монотонный и однообразный. Для хоров нужен бы Обиход в широкой гармонии, хотя бы без гармонических украшений, хроматизмов, с сохранением натуральной церковной гаммы.

П. Т. Кладинов. 1) Об осмогласии мы согласны, что оно должно быть определенным для всех; могут быть местные напевы, но осмогласие должно быть общее, чтобы достигнуть единства пения школьного и хорового. 2) Учебный Обиход³ соединил напевы киевский, обычный, сокращенный знаменный, греческий, частью болгарский. Сначала существовал большой знаменный напев, потом малый, из малого образовался обычный для будничных дней. В бахметевском Обиходе и изложен обычный напев. Обиход 1888 года — ценное издание, включает греческие мелодии (ирмосы), знаменные (прокимны) и киевские (воззвахи). Этот Обиход совпадает с Обиходом Кастальского; у Кастальского местный напев сокращен [до] четырех строк, а там 5-строчный 1-й глас; в мелодии изменений нет. Обиход Бахме-

тева удобно распевается и на два голоса, и в тесной гармонии, и на восемь голосов. Это большое удобство. К такому Обиходу в смысле голосоведения должен стремиться Собор. 3) Учебный Обиход выдержал три издания. Концы гласов во всех изданиях разные. Первоисточником его является Обиход 1888 года. 4) Азеевские сборники⁴ приспособлялись к существующей практике, и потому там приведены 1-е и 3-е части концертов, а выпущены 2-е части как сонатные, протяжные и более трудные. 5) Необходим новый Обиход, который бы исчерпал все Обиходы, создал одно общее, всех объединил. Пусть местные напевы остаются, но осмогласие будет общее для всех. Нельзя приспособить Обиход к маленьким хорам. Это дело издателя и его даже личной выгоды.

Г. А. Ольховский. Нужно обратить внимание на то, что народ наш пассивен при церковном богослужении, он не принимает в нем активного участия. Это одна из печальных сторон церковной жизни, особенно там, где православная церковь стоит рядом с католической и протестантской. Там существует общее пение. Это один из остатков древности, удержанный католической церковью. Во многом она ушла от древней церкви, но в этом осталась верной ей. В древности народ сам был исполнителем. В уставе всюду различается «лик» и «людие». Пение было унисонное и антифонное. Порядок этот изменился со времени Лаодикийского Собора, когда установлены были хоры певцов и народ отодвинулся от участия в пении на задний план. Это было неправильное толкование постановления. Хоры были установлены для руководства церковными общинами, которые не знали что петь, и когда петь, и как петь. Внесение в пение фигуральности, введение пения партесного окончательно отучило народ от участия в пении. Из Византии этот обычай был перенесен и к нам. Таким образом, народ не принимал активного участия в богослужении. Нужно привлечь народ к пению, издать пособия в простейшей гармонии трезвучий, посильные для исполнения народного хотя бы под руководством опытного певца. Для этого не нужно изложение в тесной гармонии. В древности унисонное пение не исключало симфонического. Нужно издать такой Обиход, в котором позволялся бы свободный подбор голосов при ведении мелодии. Обиход для общенародного употребления должен базироваться на простейших напевах киевских, греческих. Киевский напев гармонизируется прекрасно даже по слуху. 2) Львовское издание 1838 года⁵ существовало до Бахметева, который сменил Львова. Бахметевский Обиход⁶ самостоятельного значения не имеет; он переиздал Львова, ничего не прибавив для осмогласия и красоты. Рядом с простейшим Обиходом нужно издать четырехголосный Обиход знаменного распева для торжественных праздничных дней. Главным образом должно быть обращено внимание на общенародное пение, которым, конечно, не исключается и пение хоровое.

Дальнейшие прения отложены до следующего заседания.
Председатель Е. Витошинский.
Секретарь С. Осипов.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 31—31 об. Рукопись.

Комментарии

1. В данной публикации материалов Собора тексты докладов помещаются вслед за протоколами заседаний, на которых эти доклады зачитывались.

2. Как известно, никакой комиссии при Св. Синоде, которая занималась бы подготовкой к изданию церковно-певческих книг на квадратной ноте, не существовало. Эти книги были результатом трудов многих знатоков и ревнителей церковного пения — иподьяконов и певчих Синодального хора, певчих Троицкого подворья в Москве, епископа Гавриила (Петрова), архимандрита Троице-Сергиевой лавры Платона (Левшина) и др.

3. Имеется в виду «Учебный Обиход нотного пения употребительных церковных роспевов», первое издание которого вышло в Москве в 1840 году.

4. Сборники духовно-музыкальных песнопений, вып. 1—4, под редакцией Е. С. Азеева. СПб.: Изд. Киреева, 1912—1913.

5. По всей видимости, в протоколе допущена ошибка и выступавший имел в виду изданный в 1848 году под редакцией А. Ф. Львова «Обиход нотного церковного пения» (ч. 1, 2). (Об этом издании достаточно много говорится в предшествующих разделах данной книги.)

6. Опубликованный при директоре Придворной певческой капеллы Н. И. Бахметеве «Обиход нотного церковного пения при Высочайшем дворе употребляемый» (СПб., 1869).

Доклад

члена Поместного Собора священника Л. Е. Иваницкого «Об упорядочении церковного пения»

Одним из насущнейших вопросов церковно-певческой практики в наши дни настойчиво выдвигается вопрос об упорядочении (главным образом в провинциальных хорах) простого церковного пения — хорового и одногласного и о приведении к единству разнообразных церковных напевов, особенно гласовых и роспевных.

С первого, чисто мимолежного взгляда на внешность разбираемой области кажется, что здесь дело обстоит вполне благоприлично. В самом деле, зачем доказывать то, что и без того ясно как Божий день. Ведь неизменные образцы церковных напевов указаны в синодальных Обиходах квадратной нотации. Но, к великому сожалению, этими образцами нашим регентам и псаломщикам пользоваться не приходится. Вся беда в том, что названные образцы очень далеки от возможности использования их хорами самого примитивного (простого) состава: детскими, женскими, мужскими, смешанными и одногласными по причине определенного отсутствия в них простого гармонического изложения тех самобытных церковных напевов¹.

Помимо этого у нас нет современных Обиходов церковного пения, удовлетворяющих современным запросам и бесспорно обязательных для всех хоров, наподобие некогда изданного Придворною капеллою Обихода Бахметева, теперь уже отжившего свой век. Не имея в руках принятого Обихода хорового пения и даже готовых голосовых партий, хотя бы и другого подходящего Обихода, провинциальный регент, особенно малоопытный в напевах, поневоле прибегает к тому же Бахметеву или путается в так называемых местных напевах. Но напевы Бахметева слишком мало (в особенности теперь) дают для церковного пения. Они речитативны, дистиллированы и настолько удалены от роспевных прототипов, что трудно даже установить их происхождение. Расположение голосов написано в широкой гармонии с удвоениями, громоздкими для простых хоров, и самая музыка проведена в итальянской гамме, не соответствующей русскому древнему пению. Кроме того, в этом Обиходе недостает часто самого главного (например, напева для Херувимской песни в Великий Четверток и Субботу и других). Давно пора переменить этот Обиход.

Что же касается местных напевов по епархиям и областям, то здесь что ни город, то норы — здесь такая путаница и смесь (особенно там, где эти

напевы не приведены в систему и не изданы), что не только начинающему регенту, а даже человеку, основательно ознакомившемуся с русскими церковными роспевами, трудно разобраться в их происхождении и правильности. Все местные напевы Святой Руси примыкают главным образом к трем основным церковным напевам: московскому столповому, киевскому и греческому. Да и в каждой епархии, смотря по тому, к чему она ближе, к Москве или Киеву, наблюдается характер тех или других напевов. В тех же епархиях, которые стоят на грани этих двух центров, как, например, Курская епархия, различить и определить эти напевы еще труднее. Тут есть и сокращенные знаменные (ирмосы), и киевские в смеси с другими (воззвахи), и греческие («Бог Господь» и отдельные песнопения), а напевы некоторых гласов (3-й [глас на] «Бог Господь») можно определить только по догадкам. Есть напевы, представляющие переход из одного гласа в другой. Малосведущему регенту трудно разобраться, и через это многие хоры игнорируют простое пение, употребляя все свое старание на исполнение изящного партесного церковного пения.

И в этом последнем случае как в выборе пьес, так и в манере исполнения их резко бросаются в глаза крайняя неразборчивость и безвкусие, зависящие от недостатка музыкальных сборников, хрестоматий с правильными, проверенными образцами вроде издававшегося «Церковно-певческого сборника», к прискорбию любителей не доведенного до конца². Наоборот, благодаря обширному спросу бойко идут издания «Сборников духовно-музыкальных песнопений» Киреева³. Эти сборники хотя и издаются под редакциями весьма авторитетных композиторов, как Азеев, Фатеев, Панченко и других, но с такими прискорбными изменениями и сокращениями (концерт «Приклони, Господи, ухо Твое», «Приидите составим лик» — концерт на день святителя Николая), что по временам приходится справедливо возмущаться из-за отсутствия смысла в тексте. Например, в приведенном концерте святителю Николаю выпущена целая пропозиция, составляющая связь между первой и последней частями, чрез что получается такая бессмыслица: «Приидите вернии, составим лик во псалмех, се бо наста день источника чудес и верных заступника Николая, великаго чудотворца, к нему же зывающе, тако рцем». Затем выпущена целая часть, объясняющая, что мы «рцем», и оканчивающаяся словами «о чтущих память твою», а оставлено продолжение: «юже (то есть память) светло совершающе». Таким образом, выходит: «такое рцем» и «юже светло совершающе» (что совершающе?!)⁴. По всей вероятности, в этих изданиях фиоритурных изысканных партесов имелись в виду более коммерческие, чем певческие цели.

Но партесное пение не есть необходимая принадлежность богослужения. Главнейшая настоятельная нужда нашего времени в урегулировании простого Обихода пения. Наше родное богослужebное пение — великое сокровище для души, которое всячески нужно оберегать и блюсти от искаже-

ния лицами, не понимающими красоты его. Грустные протяжные мелодии его настолько прекрасны, музыкально художественны и местами трогательны для молящейся кающейся души, соответственно словам текста, что при хорошем исполнении могут проникать в глубину души и исторгать слезы умиления. Возьмите синодальный Ирмологий нотного пения или Праздники и проиграйте на инструменте в сопровождении самой простой гармонии мелодии ирмосов (и других песнопений) так, как они есть, и вы невольно увлечетесь силой глубокой мысли и чувства, сокрытых в простом и с виду грубом напеве. Вы почувствуете, что душа ваша открылась перед Богом во всей своей неприглядности, и она или падает пред Ним с воплем о помиловании или воспаряет к небу и поет восторженно, восхваляет Его... А у нас при погоне за звучными эффектными композициями эти сокровища скоро отойдут в область преданий. И большей частью книги с этими напевами валяются на клиросах, как ненужный хлам.

Итак, необходим новый Обиход богослужебного хорового пения, необходим настойчиво и неотложно, как неотложен вопрос об урегулировании богослужебного пения. На Всероссийском Поместном Соборе при обсуждении вопроса о богослужебном пении лежит прямая обязанность решить вопрос об издании Обихода. Нужно очистить богослужебное пение от прежних недостатков, дополнить его внесением малых роспевов, подобнов, текстов стихир воскресных, праздничных и великопостных, тропарей, прокимнов и ирмосов, антифонов полиелейных и литургийных и стихир евангельских, величаний и задостойников. При этом гармония пения должна быть: 1) тесная, на средних тонах, доступных посредственным голосам, 2) простая, с параллельным голосоведением насколько возможно и приспособленная к исполнению хорами всякого состава: смешанными, однородными и школьными. Обиход должен обнимать весь годовой круг богослужебного пения, состоя из четырех частей: а) пение воскресное, б) праздничное, в) великопостное и д) пасхальное — все в партитуре и голосах. Но при этом желательно приложение к каждому отделу хотя бы перечня рекомендованных композиций свободного творчества применительно к разным типам хоров или продолжение издания «Церковно-певческого сборника» при Св. Синоде.

Искренне желаем и твердо надеемся, что Синодальное училище церковного пения в Москве сумеет выполнить эту работу с глубоким знанием дела, высоким авторитетом и достоинством.

Член Всероссийского Церковного Собора первого созыва от пресвитеров Курской епархии священник Леонид Евгениев Иваницкий.

19 6/IX 17 г.

г. Москва.

Комментарии

1. А. В. Никольский указывал и на другие причины непопулярности на клиросах синодальных изданий на квадратной ноте: малограмотность певчих, а также неразвитость вкуса как поющих, так и молящихся, которым обиходные напевы виделись «в сравнении с современным пением скучными, сухими, излишне протяжными и некрасивыми». В связи с этим одну из своих ранних статей Никольский посвятил разъяснению художественных достоинств обиходных роспевов (*Никольский А. В. Мелодическое пение по Обиходу // Пензенские епархиальные ведомости, 1897, № 7, с. 228—234*).

Оценка синодального Обихода специалистами была переменчивой: если поколенные ученых времен Д. В. Разумовского и князя В. Ф. Одоевского чрезвычайно высоко ценило эти издания, то С. В. Смоленский и С. С. Волкова подвергли сомнению достоверность переводов с крюковой нотации на нотолинейную, полагая, что мелодии в изложении пятилинейной нотацией утрачивают «многие из своих поэтических оттенков». С воцарением идеи М. В. Бражникова о том, что древнерусские песнопения надлежит изучать в аутентичной записи, то есть по крюковой и другим невменным нотациям, синодальные издания многими исследователями были причислены к разряду недостоверных источников. В последние годы интерес к синодальному Обиходу заметно возрос. См.: *Захарьина Н. Б. Нотные издания Св. Синода 1772 года: К проблеме соотношения рукописной и печатной традиции // Петербургский музыкальный архив: Сборник статей и материалов. Вып. 1. СПб., 1997*.

2. «Церковно-певческий сборник» начал издаваться Училищным советом при Св. Синоде в 1900 году и выдержал три переиздания. Книга была задумана как «первый опыт хрестоматии, которая заключала бы в себе подлинно-церковный, правильно-музыкальный и художественный материал для хорового пения». Рассчитано это издание было в первую очередь на учебные заведения — школы, духовные училища и семинарии, епархиальные училища, церковно-учительские семинарии, а также на возникавшие в большом количестве в то время хоровые общества, хоры братств, народно-певческие хоры и др. Включавший как переложения, так и свободные сочинения многих церковных композиторов (главным образом петербуржцев, начиная с Бортнянского), «Церковно-певческий сборник» состоял из следующих частей: т. I — Всенощное бдение, т. II (в 2-х частях) — Литургия св. Иоанна Златоуста с песнопениями из литургии Василия Великого, т. III (в 2-х частях) — Триодь постная и Страстная седмица; т. IV — Триодь цветная, т. V — Октоих. Большое влияние на Училищный совет во время подготовки сборника к печати имел Д. Н. Соловьев — ревностный сторонник идеи бережного подхода к роспевам при их обработке. Что же касается качества его собственных переложений, то, по мнению И. А. Гарднера, «гармонизаторские труды Соловьева представляют собой не творческую работу, а работу механическую, трафаретную, не такую сухую, как переложения Потулова, но и не очень далеко от Потулова ушедшую в своей технике» (*Гарднер И. А. Богослужбное пение..., т. II, с. 456—457*). Именно переложения Соловьева преобладают в «Церковно-певческом сборнике», определяя его лицо.

3. Речь идет о собранной и изданной в 1911 году певчим петербургского митрополличьего хора П. М. Киреевым «Духовно-музыкальной хрестоматии», вып. 1—6 (вып. 1—4 в редакции М. А. Лагунова, вып. 5 — в редакции Н. Д. Лебедева, вып. 6 — в редакции С. В. Панченко).

4. Приводим полный текст упоминаемого докладчиком концерта: «Приидите вернии, составим лик во псалмех и пениих и песнех духовных, весело восторжествуем, се бо наста день источника чудес и верных заступника Николая, великаго чудотворца, к нему же взывающе, тако рцем. Юже светло совершающе тако к тебе воззовем: радуйся Николае великий чудотворче, память твою совершающе тако к тебе воззовем: радуйся Николае великий чудотворче». (Сборник духовно-музыкальных песнопений, вып. 6. Кондаки на акафистах, припевы и концерты / Под ред. С. В. Панченко. Издатель П. М. Киреев. СПб., 1911.)

Протокол № 4

заседания Подотдела о церковном пении и чтении

21 сентября 1917 года

Заседание состоялось в Епархиальном доме с 9 до 10 часов утра под председательством Е. М. Витошинского в присутствии 11-ти членов Подотдела.

В начале собрания председатель **Е. М. Витошинский** сообщил, что он вошел в сношение с А. Д. Кастальским и священником Д. В. Аллемановым, не могут ли они прочесть доклады об осмогласии. Приглашение священника Аллеманова ценно тем, что он как священник может осветить вопрос с точки зрения клира; он заведовал хорами и изучил вопрос об осмогласии практически; он служит в Москве и сам занимается гармонизацией осмогласия — посему мы можем услышать от него исчерпывающее сообщение об осмогласии. Имя Кастальского говорит само за себя.

Затем в связи с разбором доклада о. Иваницкого внимание членов собрания остановилось на том, каков должен быть план работы Подотдела.

П. Т. Кладинов. У нас масса литературы по осмогласию. Мы не можем создавать нового в смысле мелодии. Необходимо установить редакцию гласов, поручив кому-нибудь выбрать ее из многих. У Аллеманова осмогласие положено для самых маленьких хоров. Осмогласие Кастальского очень трудно для исполнения¹. Исполнение ирмосов его прямо невысказано маленькому хору. Наша цель — упростить гармонизацию. Два вопроса надо разрешить нам: чего мы хотим в смысле мелодии и в смысле гармонизации. Может быть, можно выбрать что-нибудь из старого, определив, у кого из композиторов мелодия верна, у кого неверна. Канонического источника нет. Что принять за первоисточник? Пусть напишут осмогласие, и Собор введет его, если сможет.

М. И. Арефьев. Нам необходимо определить: соответствуют ли мелодии гласов мелодии Обихода, подлинному напеву; удобоисполнимость гармонизации, художественность ее и полноту сборника.

Е. М. Витошинский. Будем ли мы останавливаться на определении тех мелодий, какие должны стать в основу осмогласия, какую из них выбрать и какова должна быть степень их обязательности? Нам надо идти таким путем: в церковной службе должен быть восстановлен чин осмогласия. Она базируется на осмогласии. Пение партесное вытеснило осмогласное. В этом направлении и должны вестись наши рассуждения. Все должно петься на

глас: и стихиры, и прокимны, и канон, и т. д. Этим будет выражено общее желание Собора. Кем будет исполняться? Нужно восстановить антифонное пение с двумя ликами, затем определить напевы. Существуют четыре типа осмогласия, кроме местных напевов. Они желательны и допустимы во всех редакциях и гармонизациях. Составлять осмогласие для малых хоров — это не задача Собора. Сама жизнь даст их в простой гармонизации. Музыкальная жизнь на местах разовьется. Школы и хоровые общества исполнят эту задачу лучше, чем мы можем ее исполнить отсюда. Каждая церковь выберет то, что ей удобно. Мы вернем церковную службу к определенному церковному стилю. Проявляется стремление обратить осмогласие в концерт. Но мы не можем вынести определение петь в простой гармонии. Это удобно для маленьких хоров, но не для больших. Мы не должны определять и характер переложений. Определить основную мелодию тоже задача неразрешимая, ибо творчество народа не прекращается и много мелодий не записано. Таким образом намечаются три вопроса: 1) осмогласие — основа церковной службы, 2) принимаются все течения осмогласия, 3) исполнение должно быть хорами антифонное.

М. И. Арсфьев. Все народное творчество зафиксировано в безлинейных сборниках, теперь переводится на линейную систему. Наша задача — указать, чтобы придерживались того, что имеется в сборниках. Гармонизация — вещь второстепенная, главное — мелодия. Такие произведения, которые уничтожают мелодию, не годны для церкви. Мелодия теряется в сложной гармонизации. Нужно, чтобы она резко выделялась, как у Львовского. Мелодия — царь, а гармония — свита. Свита не может умалять значения царя, так и с гармонизацией. Перенесение мелодии из одного голоса в другой должно быть очень осторожное. Иначе теряется цельность впечатления.

Диакон Богословский. Для введения единообразия мы должны прежде всего указать удобные роспевы для обычного употребления, разработать их в Обиходе, приспособленном для школьного хора, маленького и т. д.

П. Т. Кладинов. Не посягая на самостоятельность хоров, мы должны создать один общий напев.

Т. Н. Нечаев. Народного творчества в церкви быть не должно. Это явление случайное. Нельзя возражать против определенного вида напевов. Но соборным путем это сделать нельзя. Мы можем только выразить пожелания, но не канонизировать один какой-нибудь напев, ибо, употребляя другие, всякий будет рассматриваться как раскольник.

М. И. Арсфьев. Нам нужно только сказать, чтобы всякий напев исполнялся по Обиходу, а не от себя. В этом главная причина искажения наших гласов.

Священник Иваницкий. Существенное возражение, которое раздалось против доклада, сводится к тому, что рекомендуемый к изданию нотный Обиход церковного пения нельзя представлять в тесной гармонизации, потому что это однообразно, а более желательно видеть Обиход в широкой гармонии. Но когда я утверждал в докладе эти положения, то главным об-

разом имел в виду вопиющую нужду наших примитивных хоров и шел от простого к сложному, не запрещая, в случае возможности, гармонизации Обихода и в широкой гармонии. Относительно Обихода Бахметева должен подтвердить, что он действительно страдает теми недостатками, которые я указал в своем докладе, то есть удаленностью от распевных прототипов. Что касается сборника Балакирева², содержащего в себе ценные мелодии всех распевов, то с ним совпадает и Обиход Кастальского, который страдает общим недугом — искусственным процессом гармонизации мелодии. Должен подтвердить полную безграмотность церковно-художественного смысла духовно-музыкальных произведений сборника Азеева, ибо сонатная форма, допустимая в произведениях светской музыки, непозволительна в произведениях церковной, в которых музыка должна иллюстрировать текст в полном соответствии со смыслом. Емельяну Михайловичу [Витошинскому], позволяющему народу вносить свое творчество в церковь, должен ответить, что это недопустимо в нашем православном богослужении, потому что это поведет к таким печальным последствиям, которые потом не исправишь. Краеугольный камень — осмогласие. [Ответ] Нечаеву: Собор не только может, но и должен канонизовать определенный единообразный осмогласный напев, если только он действительно законодательный орган, а не собрание людей, вносящих только пожелания без их реального осуществления, что уронит его авторитет в глазах народа.

Председатель Е. Витошинский.

Секретарь С. Осипов.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 32—33 об. Рукопись.

Комментарии

1. Стремившийся разрушить трафаретный подход к обработке гласовых мелодий, Кастальский создал художественные партитуры, которые, по всей видимости, действительно были не по плечу многим церковным хорам. В настоящее время протоиереем Русского кафедрального собора в Лондоне о. Михаилом Фортунато предпринимается составление «осмогласия» Кастальского; им опубликованы Октоих (1997) и Триодь (1999), подготовлена к печати Минея. В данные сборники вошли хоры Кастальского на неизменяемые тексты из числа опубликованных работ композитора, из песнопений, содержащихся в «стеклографах» (литографированных нотах, по которым пел Синодальный хор), из Обихода Синодального хора под редакцией Кастальского, а также из его брошюры «Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций» (М., 1909).

2. Выступающий имел в виду «Всенощное бдение древних напевов», изданное Капеллой в 1888 году. Каких-либо свидетельств причастности к созданию этого труда управляющего Капеллой М. А. Балакирева (кроме чисто организационных действий) не обнаружено.

Протокол № 5

заседания Подотдела о церковном пении и чтении

27 сентября 1917 года

Заседание состоялось в Епархиальном доме с 9 до 10 часов утра под председательством Е. М. Витошинского в присутствии 8-ми членов Подотдела.

Председатель собрания *Е. М. Витошинский* сделал сообщение, что Кастальский и священник Аллеманов изъявили согласие прочесть лекции об осмогласии, причем предполагено сопроводить чтение пением хора.

Затем им было оглашено письмо *П. Г. Чеснокова* следующего содержания: «Многоуважаемый Емельян Михайлович! Я — не знаток осмогласия. Мое дело по отношению к осмогласию — гармонизация и творчество на канве осмогласных роспевов. Еще больше: мое отношение к осмогласию и к знаменному роспеву совершенно отрицательное, ибо в первом я не вижу смысла, а второй по своему происхождению не считаю русским. Как видите, я не могу быть докладчиком или лектором по предлагаемому Вами вопросу. Советую обратиться к А. В. Никольскому: он сими делами занимается с большой охотой (и, кажется, с не меньшим успехом). Готовый к услугам П. Чесноков».

Собрание постановило ограничиться приглашением Кастальского и священника Аллеманова и на этом покончить с вопросом о приглашении специалистов.

Далее был прослушан доклад М. И. Арефьева «Исторический обзор гармонизации осмогласия». В дополнение к этому докладу на следующем собрании 30 сентября постановлено заслушать доклад П. Т. Кладинова «Участие Придворной капеллы в обработке церковных мелодий». С началом пленарного собрания в 10 часов утра заседание Подотдела было закрыто.

Председатель Подотдела Е. Витошинский.

Секретарь С. Осипов.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 34—34 об. Рукопись.

Автограф письма П. Г. Чеснокова, датированного 23 сентября 1917 года, находится в том же деле на л. 131.

Протокол № 6
заседания Подотдела о церковном пении и чтении
30 сентября 1917 года

Заседание состоялось в Епархиальном доме с 9 до 10 часов утра под председательством Е. М. Витошинского в присутствии 12-ти членов Подотдела.

Председатель *Е. М. Витошинский* сообщил, что 4 октября священник Аллеманов прочтет доклад об осмогласии. Затем был заслушан доклад П. Кладинова «Участие Придворной капеллы в обработке церковных мелодий». Обсуждений доклада не было.

Председатель собрания Е. Витошинский.

Секретарь С. Осипов.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 35. Рукопись.

Доклад
члена Поместного Собора П. Т. Кладинова
«Краткий очерк участия Придворной капеллы
в обработке церковных мелодий»

Из всех деятелей итальянской школы, как принято называть то направление, которое существовало в течение почти всего XVIII столетия и особенно во второй его половине, нет ни одного композитора, у которого бы мы встретили попытки гармонизации православного церковного пения. Все композиторы указанного периода писали музыку свою собственную или, вернее, давали нам образцы западной музыки, в которой кроме текста, и то часто испорченного неправильными ударениями, ничего православного не было. Вот что по поводу этого пения говорит протоиерей Разумовский: «Ни одно музыкальное произведение иностранных капельмейстеров не признавалось в свое время, не признается и ныне произведением истинно художественным, классическим в музыкальном смысле. Ни одно также произведение их не оказывается совершенно и назидательным в церковном смысле, потому что в каждом музыкальном произведении музыка преобладала над текстом, часто не выражая его мысли»¹.

Если мы возьмем несколько [более] ранний период — приблизительно полстолетия назад от начала деятельности нижепоименованных композиторов, о которых говорит протоиерей Разумовский, то это и будет началом того исторического хода событий, которое дало новые формы церковной музыки, но отодвинуло надолго разработку старинной, веками слагавшейся мелодии православного церковного пения.

Со времени образования второй столицы государства Российского, то есть от Петра Великого, государевы певчие дьяки преобразовываются в Придворную капеллу, но направление церковного пения почти не изменяется сравнительно с московским². «И сам царь любил подтягивать хору во время торжественных богослужений» (протоиерей Разумовский).

После смерти Петра Великого в царствование Анны Иоанновны и позже при Елизавете и Екатерине II для руководства придворными оркестрами стали приглашать иностранных композиторов, преимущественно из Италии, «для насаждения оперного искусства» (протоиерей Металлов). Некоторые из них, а именно, Галуппи и Сарти (вторая половина XVIII столетия) заинтересовались хором Придворной капеллы и стали писать музыку на

тексты православных церковных песнопений; не понимая их духа, они почти все свои произведения облекли в форму ораторий, допуская такие несообразности, как сопровождение оркестра звоном колоколов, пушечными выстрелами и т. д., как, например, «Тебе Бога хвалим» маэстро Сарти. Из приведенного примера видно, какая музыка культивировалась иностранными композиторами в России и, к сожалению, пользовалась большим успехом, распространялась, прививалась и постепенно вытесняла наше простое, но глубокое по содержанию церковное пение. Но и русские композиторы того времени под влиянием своих иностранных учителей также писали только свободные сочинения, хотя по духу и более церковные, но не имеющие никакого отношения к области своих роспевов, и не пытаясь работать в этом направлении, отодвигали все дальше свое церковное пение и его мелодический характер. Этими композиторами были Ведель, Дегтярев, Давыдов, Березовский и, наконец, Бортнянский.

Следовательно, если рассматривать деятельность названных композиторов с узко специальной точки зрения применительно к церковному пению, то, конечно, можно прийти почти к отрицательному к ней отношению. Но если смотреть глубже, а именно, со стороны развития общемузыкальной культуры, то несомненно, что вся работа и деятельность названных композиторов способствовала поднятию общего музыкального уровня и вела постепенно к возрождению русского национального искусства, первые проблески которого мы и видим у одного из перечисленных композиторов, а именно, у Бортнянского. Пусть это был первый опыт, может быть даже и незначительный для такой крупной музыкальной силы, какой был Бортнянский, но ведь нужно помнить, что в то время церковная мелодия не пользовалась уважением и ставилась значительно ниже вычурных мелодий итальянского стиля, и нужно было много самопожертвования, чтобы ввести ее в круг композиторской деятельности.

Из опыта Бортнянского, бывшего в то время директором Капеллы, осталось до десяти переложений греческого и киевского роспевов с некоторыми изменениями подлинника, которые произошли, вероятно, еще и потому, что подлинная мелодия не поддавалась обработке средствами той школы, представителем которой был Бортнянский³. В гармонизации церковных мелодий этого первого опыта видны, хотя и робкие, попытки освободиться от традиций итальянской школы и желание найти новый путь простоты и молитвенности. Из переложений довольно близко к оригиналу изложены: «Чертог Твой», «Ангел вопияше» (греческого роспева), «Приидите, убожим», «Помощник и Покровитель» и «Да исполнятся уста наша» (Металлов).

В дальнейшем был сделан первый опыт издания придворного напева для общего употребления⁴. Придворный напев образовался постепенно и получил начало в первой четверти прошлого столетия. Начало XIX века особенно замечательно в истории церковного пения по своему вниманию к

старой церковной мелодии. Певцы Капеллы, собранные с разных концов России, приносили с собой и свои напевы. Капелла представляла собой центр, куда стекались маленькие ручейки напевов. Роспевы разных местностей сложились в Капелле в одно целое и образовали собой то, что всем известно под именем придворного напева⁵ (протоиерей Разумовский).

В 1830 году Придворной капеллой издана «Литургия простого придворного пения», положенная на два голоса Грибовичем, «Круг простого церковного пения» и «Панихида» на четыре голоса⁶. Издание было литографировано круглой нотой. Книга эта хотя и издана как «Круг», но не содержит в себе полного состава песнопений на круглый год. В ней нет даже тропарей и «Бог Господь», антифонов (кроме 4-го гласа), воскресных ирмосов всех гласов, а вместо них катавасия «Отверзу уста моя». Прокимны вечерние положено петь по образцу «Господь воцарися» речитативом на одной ноте; для песнопений из литургии Василия Великого «Вечери Твоя», «Да молчит» и «О Тебе радуется» вместо древнего напева помещен напев обычного 6-го гласа. Св. Синод указом 31 мая 1833 года предписывал сокращений и изменений «Круга» не принимать за правило и сообразоваться с «Кругом» главным образом в пении на литургии св. Иоанна Златоуста (дело архива Синодальной конторы)⁷.

Опыт Бортнянского по переложению древней мелодии указал путь и открыл целую сокровищницу мелодических богатств, и следующим более ярким выразителем древней мелодии был протоиерей Турчанинов, который, имея уже пример гармонизации, поставил своей целью приблизить перелагаемую мелодию возможно ближе к оригиналу и для усиления ее звучания применил способ сопровождения ее в терцию другим голосом. Переложения Турчанинова никогда не выйдут из употребления, они прямо необходимы при известных богослужениях, и к ним настолько привыкли молящиеся, что было бы удивительно до нелепости не пропеть на Страстной седмице «Тебе одеющагося», «Да молчит», «К Тебе утреннюю». Турчанинов был учителем Капеллы в 1827 году, во время директорства Ф. П. Львова, но очень скоро оставил это место, посвятив себя исключительно любимому делу переложения напевов⁸.

В 1837 году в управление Капеллой вступил А. Ф. Львов — выдающийся виртуоз на скрипке и образованный музыкант-теоретик⁹. В 1846 году Львову предложено было заняться составлением и положением на ноты всех церковных песнопений, какие поются во весь круг года¹⁰. Этот труд был выполнен при участии учителей Капеллы Беликова и Воротникова. При переложении был принят придворный напев при самой несложной гармонизации и удобной тесситуре голосовых партий, «средним [хорам] петь четырехголосно, а однородным исполнять все песнопения в тесной гармонии». В переложении всего круга песнопений принят прием Турчанинова — сопровождение мелодии, но не в терцию, а в сексту. Успех нового Обихода был пол-

ный. Это объясняется тем, что, кроме удобства музыкального, это был первый Обиход, давший хорам полный печатный круг обычного напева (придворный напев).

Следующей работой в том же направлении было положение в гармонию хорного состава всего, что Св. Синодом издано в одну строчку. Эту работу полагалось выполнить возможно лучше и полнее. К сотрудничеству были приглашены учителя Капеллы Воротников и Ломакин, и из всех епархий были затребованы рукописи, как однополосные, так уже и гармонизированные. Но этому делу чуть не помешала открытая в Москве комиссия, куда должны были поступать на просмотр все перелагаемые мелодии «через сведущих духовных лиц» (Металлов). Эта комиссия создала массу неприятностей для Львова. Переложения возвращались с поправками и замечаниями, сделанными с точки зрения «старины». Часто мелодии переложений признавались неправильными, и таким образом получался полный разлад.

Сношения Львова с комитетом были прерваны, и Капелла самостоятельно напечатала переложения годового круга песнопений в семи книгах на свой страх и за свою ответственность. После выпуска этих трудов, несмотря на их некоторые несовершенства, московский комитет признал их соответствующими своему назначению¹¹. Эти песнопения, так же как и Обиход, получили быстрое распространение и до сих пор частично поются всюду в церковных хорах, например, ирмосы воскресные греческого роспева (положенные в тесной гармонии). В меньшем употреблении оказались: Октоих, Ирмологий (знаменный роспев), утренние антифоны, ирмосы Четырнадцатницы.

Ближайшим сотрудником Львова был Ломакин, написавший довольно много и самостоятельных сочинений; но из его переложений известна только «Всенощная знаменного роспева», не вошедшая в употребление. С прекращением деятельности А. Ф. Львова, по болезни принужденного выйти в отставку, и с назначением на эту должность Бахметева прекращается и дальнейшая работа в области реставрации древних мелодий, исчезая на довольно продолжительный срок.

Новый директор Капеллы заботился только об авторитете власти Капеллы в смысле чисто дисциплинарном. Капелла стала известна как цензурное учреждение, куда стали поступать предполагаемые к исполнению в церкви или просто к печатанию [духовно-музыкальные произведения], и как регентское училище. Личные произведения Бахметева особенным успехом не пользовались, потому что громоздки в смысле трудности самой композиции, [изобилуют] диссонансами, внесенными модуляциями. Бахметеву принадлежат следующие труды: 29 причастных стихов, 9 Херувимских, 2 «Достойно», «Милость мира», 10 концертов; им же редактирован Обиход Львова, который был издан в 1869 году. Изданы были: часть 2-я — Литургия, включающая дополнительно панихиду, венчание, службы Благовещению, Рожде-

ству Христову, Крещению, Первой и Страстной седмицы, Святой Пасхи, Святой Пятидесятницы, ирмосы некоторым Дванадцатым праздникам; часть 1-я — Всенощное бдение, осьмигласие — «Господи воззвах», «Бог Господь», ирмосы (обычного напева). Редактирование Обихода было только в смысле изменения некоторых ударений, например, в «Господи воззвах» у Львова первая строка пелась с акцентом на последнем слоге «Услыши мя», у Бахметева «Услыши мя» и т. д., но самая сущность мелодии и голосоведения оставалась без изменения.

После Бахметева в Придворной капелле произвели коренные реформы. Это было в разгар деятельности нашей знаменитой кучки музыкантов в лице М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, А. С. Аренского и других, поставивших своей задачей возрождение русского музыкального творчества во всех его отраслях. Директором Капеллы был приглашен М. А. Балакирев (основатель и вдохновитель «Могучей кучки»), который, вступив в распоряжение Капеллы, пригласил помощником Н. А. Римского-Корсакова. Кроме указанных музыкальных лиц нельзя обойти молчанием и второстепенные силы Капеллы в лице Е. С. Азева, С. А. Смирнова, А. А. Копылова и Ф. А. Сырбулова.

Особенное значение придают новые деятели Капеллы воссозданию и гармонизации древней мелодии в основном ее виде. В 1888 году и был издан первый труд под названием «Пение при Всенощном бдении древних напевов». В этом труде помещены: «Благослови» — псалом греческого роспева, «Блажен муж» киевское, «Господи воззвах» восьми гласов киевского роспева, прокимны вечерни и утрени знаменного роспева, «Бог Господь» восьми гласов, «Хвалите имя Господне», ирмосы восьми гласов, то есть все воскресное осмогласие. Особенность этого небольшого Обихода в том, что мелодия сохранена до точности (что особенно заметно по 6-му гласу «Господи воззвах»: обычно гармонизуется первая строка с до-диезом, то есть с заключительным полутоном, здесь — целый тон, что вполне соответствует оригиналу мелодии). Гармонизация применена диатоническая, так называемая «строногого стиля», без септаккордов, что придает особенный колорит церковности и вполне соответствует духу православной церкви. Все перечисленное, слитое в одно общее, дает художественное произведение. Вот что говорит об этом труде А. Преображенский: «Необходимо отметить незначительную распространенность этого издания среди церковных хоров. Трудно объяснить истинные причины такого незаслуженного отношения к солидной работе».

Комментарии

1. В докладе П. Т. Кладинова приводятся цитаты из трудов: *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России: Опыт историко-технического изложения: Из уроков, читанных в консерватории при Московском музыкальном обществе профессором Дим. Разумовском. М., 1867—1869; *Металлов В. М.* Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1915; *Преображенский А. В.* Очерк истории церковного пения в России. СПб., 1910. По всей видимости, автор доклада никогда не занимался научной работой; возможно поэтому он нередко искажает мысли цитируемых работ, приводит неверные факты. Для того чтобы не занимать слишком много места комментированием неточностей и ошибок доклада, укажем работы, в которых большое внимание уделяется рассмотрению роли Придворной певческой капеллы в обработке церковных роспевов: *Гривский М. Ф.* О недостатках современного церковного пения. Новгород, 1911 (см. также публикацию в журнале «Гусельки яровчатъ», 1914, № 7—11); *Гарднер И. А.* Богослужбное пение..., т. II; *Плотникова Н. Ю.* Многоголосные формы обработки древних роспевов в русской духовной музыке XIX — начала XX века. Дис. ... канд. иск. М., 1996; *Dunlop C.* The Development of Court Chant in Historical and Liturgical Context // The Russian Court Chapel Choir. 1796—1917. Harwood Academic Publishers, 2000, p. 57—83.

2. Утверждение о том, что государев хор даже после переезда в Петербург не изменил старинным московским традициям, выглядит по меньшей мере странно, особенно если иметь в виду совершенно противоположную информацию на эту тему в тех работах по истории церковного пения, на которые ссылается в своем докладе Кладинов.

3. В каталоге А. В. Лебедевой-Емелиной «Русская духовная музыка второй половины XVIII — начала XIX веков» (к сожалению, до сих пор не опубликованном) указаны следующие переложения Д. С. Бортнянского: «Ангел вопияше» — переложение с *греческого напева*, 6 гол., а moll; «Архангельский глас: вопием Ти, чистая» — переложение со *знаменного напева*, трио с хором, А dur; «Да исполнятся уста наша» — переложение с *киевского напева*, 4 гол., С dur; «Ныне силы небесныя» (№ 1) — *киевского напева*, Es dur, 4 гол.; «Ныне силы небесныя» (№ 2) — *киевского напева*, а moll, 4 гол.; «Под Твою милость» — *греческого напева*, d moll, 4 гол.; «Приидите ублажим Иосифа» — *киевского напева*, а moll, 4 гол.; «Слава и ныне. Единородный» — *киевского напева*, С dur, 4 гол.; «Слава и ныне. Дева днесъ» — *болгарского напева*, С dur, 6 гол.; «Слава Тебе, Боже наш» — переложение со *знаменного напева*, F dur, 4 гол.; «Тело Христово примите» — *киевского напева*, 4 гол.; «Чертог Твой вижду» — *киевского напева*, с moll, 4 гол.; Ирмосы первой седмицы Великой Четырдесятницы (они же — Ирмосы для Великого поста, «Помощник и покровитель» — 9 песней, переложения со *знаменного напева* (в издании Юргенсона — *греческого*), d moll.

4. По всей видимости, имеется в виду изложенное на два голоса Д. С. Бортнянским «Простое пение Божественной литургии Иоанна Златоуста, издревле по единому преданию употребляемое при Высочайшем дворе». Первоначально Литургия была отпечатана для нужд двора в количестве 138-ми экземпляров; в следующем году

были изданы 3600 экземпляров, которые указом Синода от 26 июля 1815 года начали рассылаться по различным церковным приходам.

5. И. А. Гарднер характеризует придворный распев следующим образом: «Мелодии придворного напева (некоторые называют его ошибочно распевом) представляют собой довольно бессистемное смешение весьма сокращенных, применительно к сокращенному и упрощенному уставу придворных церквей, гласовых распевов, преимущественно киевского» (*Гарднер И. А. Богослужбное пение... т. II, с. 302—303*). В 1910-е годы этот вид распева стал объектом резкой критики со стороны представителей московского крыла Нового направления.

6. Имеются в виду подготовленные П. И. Турчаниновым и Ф. П. Львовым издания: *Круг простого церковного пения, издавна употребляемого при высочайшем дворе*. СПб., 1830; *Панихида, издревле употребляемая при высочайшем дворе*. СПб., 1831. С именем учителя пения Капеллы С. Г. Грибовича связано другое издание — «Литургия Иоанна Златоустаго простого напева, употребляемого при высочайшем дворе», вышедшее в свет уже при новом директоре Капеллы А. Ф. Львове в августе 1937 года.

7. Данный указ Св. Синода от 31 мая 1933, № 4222 опубликован в книге: *Церковно-гражданские постановления о церковном пении. Сост. протоиерей Иоанн Чижевский*. Харьков, 1878, с. 7—8.

8. П. И. Турчанинов был учителем пения в Капелле с 1827 по 1833 год.

9. Наиболее подробным исследованием, посвященным деятельности А. Ф. Львова, до настоящего времени остается статья И. А. Гарднера «Алексей Федорович Львов. Директор Императорской Придворной певческой капеллы и духовный композитор (1798—1870)» (*Джорданвилль, 1970*).

10. Начиная с 1846 года в течение следующих пятнадцати лет Капелла под руководством А. Ф. Львова выпустила 11 томов переложений обиходных распевов: *Полный Обиход*, т. 1—2, 1846; *Краткий Ирмологий*, 1846/47; *Обиход нотного церковного пения*, т. 1—2, 1848; *Сокращенный Ирмологий знаменного напева*, 1849; *Октоих нотного пения знаменного напева*, 1849; *Утренняя греческого напева*, 1850; *Ирмосы вся Великия Четырдесятницы и Страстныя Седмицы (из Триоди постной) сокращенного греческого напева*, 1852; *Воскресные утренние антифоны греческого распева*, 1859; *Ирмосы воскресные, господским, богородичным и иным праздникам греческого напева*, 1859. (Сведения приведены по упомянутой книге К. Данлоп, с. 71.) П. М. Воротников подготовил изданный в 1848 году двухтомный «Обиход нотного церковного пения»; все последующие переложения были исполнены Г. Я. Ломакиным.

11. В первом разделе настоящего тома, где исследуется деятельность данного комитета, сделан противоположный вывод.

ОКТЯБРЬ

Заявление Исполнительного центрального комитета Всероссийского съезда хоровых деятелей в Подотдел о церковном пении Всероссийского Поместного Собора 4 октября 1917 года

Всероссийский съезд хоровых деятелей, состоявшийся в Москве 23—26 мая сего года по инициативе Московского Синодального училища церковного пения и других регентских и учительских организаций, вынес ряд резолюций по церковному пению, всестороннее освещение и проведение которых в жизнь возможно только через Всероссийский Собор. Делегатами на происходящий ныне в г. Москве Всероссийский Поместный Церковный Собор избраны: преподаватель церковного пения и регент Дмитрий Иванович Зарин и член Наблюдательного церковно-певческого совета при Синодальном училище, заведующий частными церковными хорами г. Москвы Александр Васильевич Никольский.

Так как исполнительный комитет Всероссийского съезда хоровых деятелей осведомлен, что пополнение Собора новыми членами невозможно, то вышеназванный комитет просит Подотдел о церковном пении допустить Д. И. Зарина и А. В. Никольского к участию в работах в Подотделе.

Председатель комитета А. Архангельский.

Члены: Д. Кузьмин, А. Гребнев, Г. Соколов, К. Буренков, Н. Муравьев, В. П. Богословский.

За секретаря А. Степанов (?).

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 164. Рукопись.

На бланке: Исполнительный центральный комитет Всероссийского съезда хоровых деятелей 1917 г. при Обществе распространения хорового церковного и светского пения.

Протокол № 7
заседания Подотдела о церковном пении и чтении
4 октября 1917 года

Заседание состоялось в Епархиальном доме с 9 до 10 часов утра под председательством Е. М. Витошинского в присутствии 10-ти человек.

Был заслушан доклад священника Д. Аллеманова по истории осмогласного пения в России. По предложению председателя постановлено допустить к участию в работах Подотдела рекомендуемых Исполнительным комитетом съезда хоровых деятелей двух членов его Зарина и Никольского с правом совещательного голоса (безвозмездно).

На следующее заседание назначено сообщение доклада Никольского «Об восстановлении за церковной службой осмогласия».

Председатель Е. Витошинский.

Секретарь С. Осипов.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 36. Рукопись.

Протокол № 8

заседания Подотдела о церковном пении и чтении

8 октября 1917 года

Заседание состоялось в Епархиальном доме с 9 до 10 часов утра под председательством Е. М. Витошинского в присутствии 13-ти человек, в том числе двух членов от Съезда хоровых деятелей Д. И. Зарина и А. В. Никольского.

Прочитан был доклад об осмогласии. Читал А. В. Никольский¹. Краткое содержание доклада представляется в таком виде:

В церкви наблюдается необычайная пестрота, которая радует глаз, но убийственна для духа. С другой стороны, в церкви все говорит о древней святой старине: художественные подсвечники, облачения, паникадила и тому подобное. И только в пении у нас полная беспринципность: смешение первобытной простоты и шика современности. Путь спасения — в водворении русского мелодического пения. Русские стыдятся даже... своей русской души и отказываются от самих себя; то же происходит и в области церковного пения. Нужно вернуться к старинным роспевам. Как люди ни затирали знаменного роспева, это золото оставалось всегда как высочайший и гениальнейший плод творчества. С этим художественным Уралом церковным обращались так, как обращаются с Уралом естественным, отдавая его всем и каждому. В каком виде лежат всюду эти шедевры музыки (Страстная неделя, Пасхальная)! Старина не отошла от нас; она и сейчас употребляется. Другие напевы, как, например, киевский, греческий — помоложе и, так сказать, пожиже. Знаменный роспев чересчур обширен, и должна быть выражена хоть часть его. Но для этого требуется рука знатока-специалиста. Необходимо пересмотреть и выбрать известный цикл песнопений и издать его под видом певческих книг и сделать их обязательными для всех без исключения приходов.

Далее, вопрос о церковном пении связан с вопросом о церковном уставе. Сейчас в этой области наблюдается полная, безудержная свобода; пропуски происходят без всякого разбора, исключительно по желанию певцов. А между тем требования устава должны быть выполнены со всею строгостью; нужна связь одного с другим. Стихиры на службах расположены в порядке возрастающего интереса; идея славословия Бога раскрывается постепенно.

А у нас, например, лития с пением стихир, с выходом певчих к притвору и обратно потеряла свой прежний вид: певчие стоят на клиросе и поют что угодно, только не стихиры; выпускаются стихиры праздничные и т. д. Помочь в этом случае можно только восстановлением древнего церковного устава².

Главная мысль доклада, что необходимо дать церкви настоящее осмогласие. Во главу должно быть поставлено осмогласие древнего знаменного распева. Через компетентных лиц нужно разобраться, что такое местные напевы; это разновидность одного и того же знаменного распева. Необходимо оставить напев Придворной капеллы и ввести редакцию московскую, заслуживающую всякого уважения, изданную в 5-ти томах Обществом любителей церковного пения³. Хотя тут работали люди невысокого научного авторитета, но [они] относились к делу с большой любовью. Приведены образцы, чуждые влияния вольного вкуса.

Председатель заявляет, что заслушанный доклад не противоречит работам Подотдела.

Постановлено приступить в следующем собрании к выработке резолюции об осмогласии.

Председатель Е. Витошинский
Секретарь С. Осипов.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 37—38. Рукопись.

Комментарии

1. В масштабном литературно-музыкальном наследии А. В. Никольского, работы которого публикуются и в настоящем томе, имеются черновые наброски тезисов «Заметки по церковному осмогласию и церковному пению вообще» (ГЦММК, ф. 294, № 263, л. 1—1 об.). В них излагаются мысли, близкие звучавшим на Соборе: о том, что пение за богослужением завещано Священным писанием, что само православное богослужение пронизано песненным элементом. Однако содержание этого плана в целом расходится с содержанием доклада Никольского на Соборе; скорее всего данный план, отразивший мысли соборных выступлений, относится к 1918 году, ко времени чтения автором лекций на регентских курсах во Ржеве.

2. Обсуждаемой в данном фрагменте выступления А. В. Никольского теме посвящена его статья: «Русские регенты и церковный устав» (РГИА, ф. 1109, оп. 1, № 157).

3. Речь идет о «Круге церковных песнопений обычного распева Московской епархии» в 4-х томах, который был издан Обществом любителей церковного пения в Москве. (О деятельности этого Общества и его изданиях см. в соответствующем разделе данного тома.) Вероятно, будет нелишним добавить, что данное издание было рекомендовано для употребления за богослужением в монастырских храмах комиссией, которая была образована по распоряжению Св. Синода в Москве осенью

1910 года. Комиссия постановила: «Сохранив древние местные напевы для одногласного пения в тех епархиях, в каковых они имеются, рекомендовать для монастырских храмов всей Руси синодальное издание [на квадратной ноте] и Обиход Московской епархии (издание Общества любителей церковного пения), признав таким образом московский распев общероссийским» (Дело об образовании при Синодальном училище комиссии для выработки списка сочинений русских духовных композиторов для монастырских храмов — РГАЛИ, ф. 662, оп. 1, № 30, л. 2—2 об. См. публикацию материалов этой комиссии в разделе «Архивные документы» во втором томе серии).

Протокол № 9

заседания Подотдела о церковном пении и чтении

10 октября 1917 года

Заседание состоялось в Епархиальном доме с 9 до 10 часов утра под председательством Е. М. Витошинского в присутствии 9-ти человек.

В начале собрания принимаются предложенные председателем Е. М. Витошинским две резолюции об осмогласии:

1. Осмогласные роспевы являются основой богослужебного пения Православной Русской Церкви.
2. Все богослужебные песнопения, как изменяемые, так и неизменяемые, должны преимущественно исполняться на глас.

Затем поднят был вопрос о введении одного типа осмогласия или признании местных напевов и об издании Обиходов.

Д. И. Зарин. Необходимо установить связь, какая существует между местными роспевами и их первоисточником.

Председатель. Нужно ли установить определенный тип осмогласного роспева?

Д. И. Зарин. Церковно-певческие Советы в епархиях смогут определить достоинства того или другого местного роспева, насколько стильны их мелодии. Должен быть выработан определенный тип роспева, а наблюдение за местными роспевами принадлежит церковно-певческим Советам.

Отец Богословский. Роспевы нужно издать отдельными сборниками.

П. Т. Кладинов. Нужно, чтобы в Обиходе каждый роспев был разработан полностью.

Д. И. Зарин. Все гласовые мелодии всех роспевов нужно издать в одном сборнике; это облегчит на практике ведение богослужения.

Председатель. Это вопрос практики клиросной, а задача Собора иная: Собор должен разрешить вопрос с научной, принципиальной точки зрения.

Священник Иваницкий. В предыдущих заседаниях принята та точка зрения, что должен быть дан один общий Обиход, но кто его составит, какая комиссия возьмет на себя этот труд?

Священник Пономарев. Это должны сделать специалисты, например Синодальное училище. Собор должен выработать основные тезисы, принципы,

а детали — дело этих специалистов, чтобы было полное однообразие роспевов от Владивостока до Москвы.

Отец Богословский говорит против введения одного какого-нибудь роспева; каждая епархия может ввести какой угодно роспев, который ближе подойдет к местному, так как все роспевы должны быть признаны одинаково равноценными.

Все эти рассуждения, как и прежде бывшие, резюмируются в следующих трех тезисах:

3. Собор считает ценным, а потому и необходимым издание всех общецерковных роспевов (большого и малого знаменных, киевского, греческого и болгарского) в научно проверенной редакции отдельными для каждого роспева книгами на круг песнопений всего года, а также и местных роспевов.

4. Редактирование и издание мелодий общецерковных роспевов должно быть поручено специальному органу при Высшем церковном управлении. Изучение, затем и издание местных роспевов должно быть возложено на церковно-певческие Советы при правящем епископе.

5. Собор признает необходимым установление одного и того же осмогласного роспева для употребления его при богослужении.

Разработка дальнейших резолюций назначается на следующее собрание 13 октября.

Председатель Е. Витошинский.

Секретарь С. Осипов.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 39—39 об. Рукопись.

Запись к протоколу № 9
заседания Отдела о богослужении,
проповедничестве и храме
12 октября 1917 года

Заседание проходило в Соборной палате с 5 часов 15 минут до 8 часов 30 минут вечера под председательством архиепископа Евлогия в присутствии 91-го члена Собора: архиепископов Воронежского и Задонского Тихона, Могилевского и Мстиславского Константина, Симбирского и Сызранского Вениамина, Таврического и Симферопольского Димитрия, Рижского и Митавского Иоанна, епископов Смоленского и Дорогобужского Феодосия, Белостокского Владимира, Псковского и Порховского Евсевия и др. Заседание посвящалось вопросам церковного устава.

⟨...⟩ **Л. Е. Иваницкий.** Пославшие меня выборщики — клирики и миряне Курской епархии — дали мне наказ представить Собору те постановления, которые были внесены нашим Епархиальным съездом. Постановления изложены в 12-ти пунктах: 1) читать и петь в храме нужно с амвона или среди храма и к проведению этого в жизнь приступить немедленно; 2) произносить слова молитв и песнопений отчетливо, ясно и громко; 3) чтецам и певцам не перебивать друг друга, ожидая, пока кончится начатое пение или чтение; 4) постепенно вводить в храме общее пение стихир; 5) если признать необходимым сокращение богослужения, то сокращать его только за счет ектений, а отнюдь не за счет стихир; 6) звон должен быть в определенное время и определенной продолжительности, службы не начинать ранее звона; 7) устраивать ежегодно в летнее время по городам для псаломщиков и диаконов курсы церковного пения знаменного распева, а не итальянского; 8) упростить церковно-богослужебный славянский язык; 9) читать паремии, псалмы, Апостол и Евангелие, где пожелают прихожане, на русском языке; 10) составить выполнимый на потребу мирян церковный устав; 11) продажу свечей производить не в храме, а в притворе; 12) развить сознание прихожан настолько, чтобы разные сборы в кружки производились при входе или выходе из храма, чтобы устранить, осуществляя это, необходимость ходить с кружками по храму во время службы.

Помимо этого я позволю себе высказать свои личные пожелания: желательно, чтобы Собор постановил на литургии на великом входе самый пере-

нос Св. Даров совершать в молчании. А то, простите, когда, например, при архиерейском богослужении наряду с правительством на великом входе поминается так называемый Правительствующий синклит, то над именем его мысль представляет — Совет солдатских и рабочих депутатов. В чине панихиды вместо певаемых отрывков тропарей «и вся яже в ведении и неведении, Человеколюбче», «сыны света Тою показавый, помилуй нас» — установить петь самые стихиры полностью.

Здесь касались вопроса о желательной постановке церковного пения в храме. Считаю своим долгом заявить, что существующий в нашем Отделе Подотдел церковного пения поставил своей первейшей задачей вернуть церковному пению его жизненный нерв — церковность — и очистить его от тех осложнений светского элемента, которые пестрят в современных духовно-музыкальных произведениях.

В соответствии с докладами священников Иваницкого, Аллеманова и гг. Арефьева, Кладинова и Никольского Подотдел наметил общий план своих работ, который выразился в трех следующих пунктах: 1) осмогласие и партесное пение; 2) общее народное пение; 3) организация преподавания церковного пения в школе и на специальных церковно-певческих курсах. Сейчас Подотдел оканчивает 1-й пункт своего плана, то есть вопрос об осмогласии. {...}

Протоколы и стенограммы заседаний Отдела о богослужении, проповедничестве и храме — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 283, л. 139—140. Машинопись.

Протокол № 10
заседания Подотдела о церковном пении и чтении
14 октября 1917 года

Заседание состоялось в Епархиальном доме с 9 до 10 часов утра под председательством Е. М. Витошинского в присутствии 8-ми человек.

На обсуждение был поставлен вопрос о том, допустима ли гармонизация осмогласных роспевов, и если допустима, то в каком стиле: строгом или свободном. Прения резюмированы следующим образом:

6. Собор признает необходимой для нужд церковной службы такую гармонизацию осмогласных роспевов, в которой сохраняется неизменяемой основная мелодия роспева в гармонии строгого стиля.

7. Собор признает допустимым для употребления за церковной службой и гармонизацию осмогласных роспевов в свободном стиле при условии строгого соответствия ее общему характеру богослужения Православной Церкви.

Этими тезисами исчерпывается вопрос об осмогласии, и дальнейшие работы Подотдела должны быть посвящены разработке вопроса о партесном пении и демественном пении, каковой вопрос и ставится на повестку следующего заседания.

Председатель Е. Витошинский.

Секретарь С. Осипов.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 40. Рукопись.

Протокол № 11

заседания Подотдела о церковном пении и чтении

16 октября 1917 года

Заседание состоялось в Епархиальном доме с 9 часов 30 минут до 12 часов дня под председательством Е. М. Витошинского в присутствии 10-ти человек.

На обсуждение был поставлен вопрос об определении понятия «партесное пение». Партесным пением, по словам *Е. М. Витошинского*, нужно считать пение искусственное, то, что в литературе обозначается термином «поэзия», индивидуальное творчество композитора, не опирающееся на существующие мелодии каких-либо церковных роспевов. У нас было пение унисонное и хоровое. Случилось смешение этих двух понятий, между тем как надо строго различать творчество гармонизаций и творчество индивидуальное, равным образом и в гармонизации надо различать гармонизации строгого стиля и свободного стиля.

Священник Иваницкий. Необходимо подчеркнуть два положения. Как смотреть на композиции уже существующие и композиции со светским элементом, какие меры будут у нас для определения, насколько ушло от церковной мелодии известное произведение? Можно исчислить все произведения, приближающиеся к осмогласию, и отвергнуть все, бьющие на эффект и дающие представление о светской музыке. Нужно указать и меры, какими можно бы определить, какое произведение светского характера и какое церковное.

П. Т. Кладинов. Нам нельзя разбирать всего, что написано за [много] лет. Каждый композитор умышленно не мог написать нецерковного произведения. Но нельзя безусловно пользоваться светскими мелодиями и вводить в песнопения строки из русских народных песен, ибо это вводит в соблазн, например, «Иже херувимы» Гречанинова¹.

К. Н. Тихомиров. Ограничиться отвлеченной резолюцией нельзя, это не достигнет цели. Обязательно указать, порекомендовать композиторов для всех российских церквей.

Е. М. Витошинский. Определять церковность как соответствие духу прошлого — ошибка. На такой путь становиться нельзя. Необходимо установить тип пения богослужебного, но допустить за церковной службой и церковное творчество. Иностранцев композиторов в церкви исполнять нельзя (Галуппи, Сартти). Не должны допускаться произведения, нарушаю-

щие интересы текста. Преимущественно должны исполняться осмогласные роспевы и гармонизации, написанные в духе, не нарушающем общего стиля православного богослужения.

Священник профессор Прилуцкий. Нужно определить, что такое пение церковное и пение духовное. По формальным основаниям церковными мы можем признать переложения церковных мелодий или построения на их основе. Духовными — свободные, или сочиненные, композиции.

Е. М. Витошинский. Нужно обратить внимание, в каком соотношении с исполняемыми песнопениями находится настроение молящейся России. Народ в своем составе предъявляет самые разнообразные запросы. Одних удовлетворяет Ведель, других уже не удовлетворит и Чесноков. Запретить к употреблению огромную массу произведений значит оставить множество верующих без духовной пищи, к какой они привыкли. Массу надо провести через Бортнянского, Львова и других. Приход, например, определит ввести Львова, зная и настроения, и свои средства. Целое поколение воспитается на Львове. Служба будет стильная. Собор должен запретить смешение стилей и вменить в обязанность вводить какой-нибудь стиль или композитора на определенный промежуток времени².

На основании этих рассуждений был принят проект резолюций в дополнение к выработанным на предыдущих собраниях в следующем виде:

1. Партесными Подотдел считает такие произведения, в которых композиторы не связывают себя никакой мелодией существующих роспевов, дают индивидуальную музыку на текст церковных песнопений.
2. За церковным богослужением преимущественно должны употребляться переложения осмогласных церковных роспевов или произведения, написанные в их стиле; допускаются и произведения свободного индивидуального творчества, если они при музыкальной передаче не нарушают целостность и логический смысл текста и отвечают общему духу православного богослужения.
Примечание: Желательно, чтобы обращено было внимание на изменяющиеся части богослужения — как в смысле обязательного исполнения их за богослужением, так и создания на текст их соответствующих композиций.
3. Совершенно недопустимо исполнение за богослужением концертов, написанных в западном свободном стиле и не соответствующих ни требованиям устава, ни духу церковного богослужения.
4. Совершенно недопустимы для церковного употребления композиции с прямыми заимствованиями из народного русского пения и произведений светской музыки.

Следующее заседание назначено на среду для окончательного редактирования принятых на этом заседании тезисов.

Председатель Е. Витошинский.

Секретарь С. Осипов.

Комментарии

1. Речь идет о Херувимской из Литургии, ор. 29, № 2 А. Т. Гречанинова, написанной в 1902 году (опубликована в издательстве П. Юргенсона в 1907 году).

2. Призыв к стилистическому единству церковного пения за богослужением неоднократно раздавался в устных и письменных выступлениях деятелей Нового направления. На Поместном Соборе эта идея развития не получила, хотя мысль о приведении богослужения к единому стилю была высказана на одном из последних заседаний VII Отдела в 1918 году во время дискуссии о переводе церковнославянских богослужебных текстов на современный русский язык. По мнению противников подобной реформы, введение в службу современного русского языка привело бы к нарушению такого единства.

Протокол № 12
заседания Подотдела о церковном пении и чтении
18 октября 1917 года

Заседание состоялось в Епархиальном доме с 9 до 10 часов утра под председательством Е. М. Витошинского в присутствии 9-ти человек.

Заседание было посвящено обсуждению вопроса о демественном пении — внебогослужебном, вспомогательном типе пения и допустимости его за богослужением. После обмена мнений принят был протокол резолюции:

Собор признает необходимым сохранять и всячески развивать для употребления за церковными процессиями и во всех случаях внебогослужебных собраний произведения народно-церковного творчества (псалмы, канты, песнопения Богогласника, Алтайские лепты и т. п.), вопрос же об употреблении их за богослужением предоставить рассмотрению епархиальной власти.

Затем единогласно был принят протокол резолюции о сольном пении:

Собор решительно осуждает употребление за церковной службой произведений, написанных для солиста с сопровождением хора.

Следующее собрание назначено на 23 октября, с 7 часов вечера.

Председатель Е. Витошинский.

Секретарь С. Осипов.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 43—43 об. Рукопись.

Протокол № 13

заседания Подотдела о церковном пении и чтении

23 октября 1917 года

Заседание состоялось в Епархиальном доме с 8 до 10 часов вечера под председательством Е. М. Витошинского в присутствии 10-ти человек.

Председатель предлагает рассмотреть проект резолюций по вопросам церковного пения и уже в проредактированной форме представить в Отдел вместе с докладной запиской.

М. И. Арефьев. Предлагает не отдавать этих резолюций на рассмотрение консерватории, а согласиться с предложением А. Д. Кастальского, приглашавшего членов Подотдела на заседание в Синодальное училище, куда могут прийти и Ипполитов-Иванов, Металлов и другие.

Диакон Богословский поддерживает мнение М. И. Арефьева.

П. Т. Кладинов говорит, что нужно прежде всего нам самим сговориться и потом уже поговорить по этому вопросу с людьми, компетентными в этом деле. Кроме того, он находит, что членам Подотдела как членам Собора, неудобно ходить в Синодальное училище; лучше пригласить этих лиц на собрание Отдела в Собор.

Священник Иваницкий. Нужно сделать совместное собрание, но только в Соборе, а не в училище. Если будет совместное собрание, то в окончательной форме резолюций пока можно не выработать. Если же нам следует снести со специалистами письменно, то необходимо представить им наши резолюции в окончательном виде, чтобы они их просмотрели и сделали свои поправки, которые потом мы сами должны рассмотреть и вынести то или иное заключение.

Священник профессор Прилуцкий не находит ничего предвзятого в том, чтобы сходить в училище.

Председатель резюмирует прения в том смысле, что прежде всего нужно самим столковаться по этому вопросу. Он предлагает выслушать проект резолюций и сделать поправки. Принимаются первые четыре пункта резолюций с поправкой ко 2-му, предложенной М. Арефьевым — прибавить ко второму пункту: «Для сего неизменяемые песнопения, распеты в певческих книгах на восемь гласов, должны быть изданы центральным певческим органом при Высшем церковном управлении».

Председатель Е. Витошинский.

Секретарь С. Осипов.

Протокол № 14
заседания Подотдела о церковном пении и чтении
25 октября 1917 года

Заседание состоялось в Епархиальном доме с 9 до 10 часов утра под председательством Е. М. Витошинского в присутствии 5-ти человек.

Обсуждается 8-й пункт проекта резолюций. Высказывается опасение, что свободный стиль может перейти в концерты; с другой стороны, признается невозможным полагать предел развитию церковной музыки. За недостаточным количеством присутствующих принятие 8-го пункта откладывается до другого раза, пока же редакция его остается прежней. Принимаются и все остальные пункты проекта резолюций, приложенного к журналу № 13.

Председатель Е. Витошинский

Секретарь С. Осипов.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 45. Рукопись.

Протокол № 15

заседания Подотдела о церковном пении и чтении

26 октября 1917 года

Заседание состоялось в Епархиальном доме с 9 до 10 часов вечера под председательством Е. М. Витошинского в присутствии председателя VII Отдела архиепископа Евлогия и 9-ти членов Подотдела.

Заседание посвящено было ознакомлению высокопреосвященного председателя Отдела с работами Подотдела за все время; намечен ход работ дальнейших. За истекшее время Подотдел выработал почти в окончательном виде резолюции об осмогласии, о партесном пении и церковном народном пении, каковые резолюции и были прочитаны. Затем предполагается рассмотреть вопрос о постановке пения в школе начальной низшей, средней и высшей; затем предполагается выработать проект управления церковно-певческим делом в России, как при Синоде, так и при епархиальных органах.

Высокопреосвященный Евлогий предложил, не дожидаясь окончания всех работ, войти в Отдел с докладом по поводу уже выработанных резолюций.

Председатель Подотдела сообщил, что выработанные резолюции предполагается еще проверить и обсудить совместно с представителями церковно-певческого искусства, каковы Кастальский, Аллеманов и другие. После этого резолюции еще раз будут просмотрены Подотделом и тогда уже с соответствующим докладом будут внесены на утверждение Отдела.

Председатель Е. Витошинский.

Секретарь С. Осипов.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 46—46 об. Рукопись.

НОЯБРЬ

Первая редакция проекта резолюций об осмогласии и партесном пении

7 ноября 1917 года

I. Об осмогласии

1. Осмогласные роспевы являются основой богослужебного пения Православной Русской Церкви.

2. Все богослужебные песнопения, как изменяемые, так и неизменяемые, должны исполняться осмогласными роспевами. Для сего неизменяемые песнопения, распеты в певческих книгах на восемь гласов, должны быть изданы центральным певческим органом при Высшем церковном управлении.

3. Собор признает одинаково ценными для употребления при богослужении все установившиеся общецерковные осмогласные роспевы, как то: большой и малый знаменный, большой и сокращенный киевский, греческий, болгарский, сербский, допускает для употребления за церковной службой и напевы местные.

4. Собор считает настоятельно необходимым установление единства гласовой мелодии в каждом из общецерковных осмогласных роспевов и издание их в научно проверенной редакции отдельными для каждого роспева книгами на круг песнопений всего года.

5. Редактирование и издание мелодий общецерковных осмогласных роспевов должно быть поручено центральному церковно-певческому органу при Высшем церковном управлении. Запись, изучение и издание местных роспевов во всем их объеме возлагается на церковно-певческие советы при правящем епископе.

6. Осмогласные роспевы могут исполняться как одноголосно, так и в гармонизованном виде.

7. Наиболее отвечающей характеру православного богослужения Собор признает такую гармонизацию осмогласных роспевов, в которой сохраняется неизменяемой основная мелодия роспева, сопровождаемая гармонией строгого стиля.

8. Собор признает допустимой для употребления за церковной службой и гармонизацию осмогласных роспевов в свободном стиле при условии соответствия общего склада и характера их музыки характеру богослужения Русской Церкви.

II. О партесном пении

1. Партесными Собор считает такие церковно-музыкальные хоровые произведения, в которых композитор не кладет в основу своей работы определенной мелодии существующих церковных роспевов, а создает свою личную (индивидуальную) музыку на текст богослужбных песнопений.

2. Собор разрешает употребление за церковной службой партесных церковно-музыкальных произведений, но при соблюдении следующих условий: 1) в церковно-певческой практике Православной Русской Церкви преимущество должно быть отдано переложениям осмогласных и вообще церковных роспевов, 2) произведениям, написанным в духе и стиле осмогласных и церковных роспевов, 3) произведениям личного (индивидуального) церковно-музыкального творчества — партесным в собственном смысле по терминологии Собора при условии, чтобы они не нарушали целостности и логического смысла текста церковных песнопений и общим характером своей мелодии и гармонии отвечали бы духу и стилю православного богослужения Русской Церкви. Собор запрещает замену стихир, положенных по уставу, как, например, литийных, другими песнопениями и выражает пожелание, чтобы духовные композиторы создали бы на их текст соответствующую музыку.

3. Собор решительно запрещает исполнение за церковной службой и требами концертов, написанных в свободном стиле западной светской музыки, в формах, неизвестных до конца XVIII века русскому церковному пению, с неодновременным произношением поющими слов, с произвольным повторением отдельных фраз и с полным произволом композитора в отношении к тексту песнопения. Концерты не соответствуют ни требованиям церковного устава, ни настроению молящихся, ни духу православного богослужения и потому должны быть совершенно изъяты из церковно-певческой практики для целей богослужения. Они могут исполняться лишь на концертах как наглядное пособие к лекциям по истории русской церковной музыки и на других видах музыкальных собраний вне храма.

4. Собор запрещает исполнение за церковной службой отдельных песнопений солистами и хоровое исполнение произведений, написанных для солиста с сопровождением хора.

Примечание. Требование пункта 4 не распространяется на произведения, исполняемые трио, как то: «Исполла эти, деспота», «Святый Боже» за архиерейской службой, «Да исправится молитва моя» на литургии Преждеосвященных даров. Эти произведения могут исполняться детским трио.

5. Собор решительно запрещает употребление за церковной службой композиций с прямыми заимствованиями мелодий и музыкальных оборотов русской светской народной песни.

6. Собор вменяет в неприменную обязанность приходского духовенства, руководителей пения в народной начальной школе и всех церковно-певческих организаций, как приходских, так окружных, губернских и уездных, всемерно заботиться о развитии и самом широком распространении в народе произведений религиозно-народного творчества, как то: псалмы, канты, колядки, духовные стихи, песнопения Богогласника западнорусских изданий, Алтайской лепты и других (демественно-народное пение) — для употребления их за крестными ходами. Вопрос об употреблении этого рода песнопений в храме и вне храма в зависимости от местных обычаев представляется решению церковно-певческих советов при правящем епископе.

7. Собор запрещает употребление певчими при богослужении в качестве парадной одежды польских кунтушей и требует замены их стихарями или одеждой по образцу, принятому в Московском Синодальном хоре.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 11—11 об., 17—17 об. Машинопись. Черновой рукописный вариант проекта резолюций, написанный секретарем Подотдела С. А. Осиповым, помещен в этом же деле на лл. 12—12 об., 16—16 об.

Протокол № 16

заседания Подотдела о церковном пении и чтении

8 ноября 1917 года

Заседание состоялось в Епархиальном доме с 9 до 11 часов утра под председательством Е. М. Витошинского в присутствии 8-ми человек.

На обсуждение предложена была окончательная редакция тезисов, выработанных на предыдущих собраниях.

По пункту 2 [I главы]: вставлены слова «кроме самогласных и подобных».

Пункт 3 [I главы] вызвал возражение со стороны П. Т. Кладинова, имеющего представить по нему особое мнение «О единообразии гласовых напевов». [Приписка рукой Витошинского: «Мнение представлено не было».]

Пункт 3 II главы решено выпустить и внести его в резолюции Отдела уставного.

По пункту 5 [II главы]:

Т. Н. Нечаев. Национализация церковного пения — дело святое, и посему нельзя запрещать заимствование музыкальных оборотов из народной песни.

П. Т. Кладинов. Тогда надо будет допустить к употреблению и Херувимскую, в которой ясно слышится мотив «Эй, ухнем»¹.

Председатель. Национализация должна совершаться чрез осмогласие.

М. И. Арефьев. Ни один хороший композитор не заимствует мелодии, а берет только музыкальные обороты. Их можно найти и у Бортнянского. Посему нельзя заменять выражение «музыкальные обороты» словом «мелодии».

Т. Н. Нечаев предлагает выпустить выражение «музыкальных оборотов».

П. Т. Кладинов и Г. А. Ольховский предлагают прибавить к этому выражению: «мелодий». Прибавка принимается.

По предложению **С. Осипова** пункт 7 [II главы] переносится на место 4-го (после речи о концертах). Принимается поправка **М. Арефьева**, предложившего выпустить выражение «отдельных песнопений солистами и хоровое» и опустить примечание. Редакция пункта 4 [II главы]: «Собор запрещает исполнение за церковной службой произведений, написанных для солиста с сопровождением хора».

В пункте 6 [II главы] принимается поправка С. Осипова изменить вторую половину таким образом: «Алтайской лепты и других (демественное народное пение). Вопрос об употреблении этого рода песнопений в храме и вне храма в зависимости от местных условий предоставляется решению...» и так далее до конца.

В пункте 7 [II главы] принимается вставка, предложенная диаконом Богословским: «стихарями или».

По принятии резолюций был заслушан доклад *Г. Ольховского* об общем пении. Основные положения доклада:

Необходимо привлекать народ к активному участию в богослужении; это возможно осуществить чрез введение общенародного церковного пения; чтобы народ мог принимать участие в пении, ему надо дать книги с богослужебными песнопениями в мелодическом одноголосном изложении; общее пение — одно из средств установить связь духовенства с народом; общее пение — наилучшее средство религиозно-нравственного воспитания народа.

В. П. Богословский. Возбужденный вопрос — очень большой сложности. В докладе указаны пожелания, но не указан практический путь. Доклад по этому вопросу у меня готов. Относительно одноголосного пения надо сказать, что оно может оттолкнуть от церкви. Это только первая ступень.

П. Т. Кладинов. Лет двадцать пять тому назад в Петербурге было стремление устраивать во всех приходских церквях народные хоры. В двух, например, церквях, мне известных, хоры эти устроились человек из четырехсот. Спевки производились в церкви. Исполняли они утреню и раннюю обедню. Постепенно они стали настоящими хорами: начались требования петь нотное. Но эти хоры не могли обслуживать церковь до конца, ибо они составлялись из людей занятых.

Г. А. Ольховский. Общее пение я понимаю как участие в пении всех присутствующих в церкви, когда бы они ни пришли; способность петь то, что полагается. И потому нужно знать определенную мелодию песнопений всего годовичного круга. Одноголосное мелодическое пение нужно как основа. Унисоны лучше всего для изучения мелодии. Так должны быть изданы и книги. Общее пение должно преследовать не образование хоров, а участие всех в пении, чтобы молящиеся не ограничивались ставлением свечей, битьем поклонов и т. д., а могли осмысленно присутствовать за богослужением.

М. И. Арефьев. Вполне присоединяюсь к предыдущему оратору. Не создание хоров важно, а чтобы все принимали участие в богослужении, особенно в селах. Что касается городов, то хоры должны быть; одно другого не исключает. Собор должен выразить пожелание или требование, чтобы народ принимал участие в пении.

Т. Н. Нечаев. Одни из ораторов имели в виду исполнение, другие — исполнителей. Исполнителями должны быть все, и они должны быть соорганизованы. Нельзя выделять народное пение в особое; нельзя противопоставлять его хору. Пусть каждый умеет петь хорошо. Мы не сталкиваемся, что понимать под общим пением, а посему ограничимся общим пожеланием, чтобы весь народ принимал участие в пении. Идеал — чтобы не было наемных хоров. Хоры пока не исключаются. Средством обучения могут являться внебогослужебные собрания, а главным образом школа, о чем я и раньше говорил.

Г. А. Ольховский. Я говорил о подготовке народа. Подготовка должна быть, и такая именно, как вы указали.

П. Т. Кладинов. Чтобы организовать общенародное пение, надо организовать ядро, которое будет начинать петь, а все будут подтягивать.

В. П. Богословский. Вполне поддерживаю необходимость образования на первых порах ядра. Говорят, нельзя составить хор, чтобы удовлетворять требы всего года. Наш хор исполняет песнопения всего года. Даже на требы собирается 20—30 человек². Нужды в наемных хорах не будет, если дело будет поставлено хорошо и настоятели будут относиться к нему с любовью.

На следующее собрание назначается продолжение прений по вопросу об общем пении и заслушивание доклада о. Богословского «Перспективы церковного пения в будущем».

Председатель Е. Витошинский.

Секретарь С. Осипов.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 47—48 об. Рукопись.

Комментарии

1. Имеется в виду упомянутая выше Херувимская Гречанинова из Литургии № 2.

2. Выступающий говорит о московской церкви Воскресения в Кадашах, в которой он служил дьяконом. О своем визите в канун Сретения Господня в этот храм, располагавшийся неподалеку от Третьяковской галереи, вспоминает участник Собора протоиерей Г. С. Голубцов: «Там священником состоит мой однокашник по семинарии Н. И. Смирнов, один из выдающихся работников на духовно-приходском поприще в Москве. Он является прежде всего пионером в деле насаждения в церквях так называемого общенародного пения; затем он один из первых завел воскресные религиозно-нравственные беседы с простым народом еще в 1890 году, будучи псаломщиком означенной церкви. (...) В служении всенощной принял участие вместе с о. Николаем и я, выходя на литию и полиелей. Меня поразило необычайно стройное и проникнутое какою-то особенной воодушевленностью и задушевностью пение народа, до отказа переполнившего очень вместительную церковь. Чувствовалось, что вся эта народная масса, среди которой были и старики, и дети, и люди среднего возраста, и мужчины, и женщины, и студенты, и гимназисты, и простые, и интеллигентные, вкладывала в пение всю свою душу: вся масса именно молилась и, молясь, пела эти дивные церковные песнопения, заражая своим молитвенным настроением и случайно или для любопытства (таких в Москве всегда много) зашедших в церковь. Не могу не отметить здесь дивного, внятного, каждое слово в душу вкладывающего чтения местным о. дьяконом канона праздничного! Почему это у нас не борются с этим бессмысленным, возмутительным, быстрым бормотанием нашими псаломщиками дивных по содержанию церковных молитвословий?! И как много от этого теряет наше дивное захватывающее православное богослужение! (Дневник настоятеля Сухумского кафедрального собора... с. 157—158).

Доклад

члена Поместного Собора Г. А. Ольховского

«Об общенародном пении в богослужении»

Вопрос об употреблении в богослужении общенародного пения, по моему мнению, является одним из существенных в устроении богослужения Православной Русской Церкви. Славянский язык — язык священный в богослужении. При слабом изучении его в школах он малопонятен для получивших школьное образование, а при неправильном переводе с греческого в наших богослужебных книгах и совсем недоступен пониманию (задостойник на Рождество Христово и другие песнопения). Для простого народа, не получившего школьного образования, он недоступен для понимания как при чтении, так и при пении священных церковных песнопений. Если к этому прибавить неотчетливое чтение псаломщиками в сельских, да не редкость и в городских, церквях и невнятное произношение слов при пении певцами, столь же невнятное поспешное произношение ектений диаконами и едва слышимые возгласы в алтаре священника, то можно с уверенностью сказать, что народ наш обречен в церкви за богослужением на механическое присутствие, ограничивающееся для благочестивых христиан крестным знаменем при произнесении понятных для них слов «Во имя Отца и Сына и Святаго Духа», постановкою свечей пред избранными иконами и прочтением заученной, часто без понимания, молитвы с неправильным произнесением слов и искажением смысла ее.

Но среди народа есть и не знающие молитв и потому обреченные [на] еще более безучастное отношение к богослужению в церкви. Отсюда естественное следствие: непонятное народу богослужение при безучастном к нему отношении не может иметь для народа нравственно-воспитательного значения, не может проникать в глубину его души, остается для него морально чуждым. Таким воспитательным элементом в богослужении для народа остается только одно обрядовое благочестие, сохраняющееся по традиции, по старине, не осмысленное сознанием и потому не твердое, при соприкосновении легкой даже критики ослабевающее, а при более сильных нападках и совсем оставляемое. С ним могут уживаться и уживаются легко все те крупные нравственные недостатки в строе народной жизни и личных отношениях мирян друг к другу, которые с печалью приходится наблюдать в дни народной свободы, когда ничем не сдерживаемые дурные элементы на-

родной души выливаются наружу без удержу в самых грубых формах и по отношению к людям, и по отношению к Богу.

Не содействует нравственному воспитанию народа и отсутствие в богослужениях в большинстве случаев живого слова проповедника, которое затрагивало бы существенные интересы народной жизни, а не витало лишь в отвлеченных богословских теориях, маловразумительных для народа, а потому и мало восприимлемых им, а то и вовсе не воспринимаемых. Непонятный народу латинский язык в богослужении католической церкви возмещается обязательно живою проповедью ксендза и общенародным пением в церкви при запевании ксендзом священных песнопений на народном языке в сопровождении органа. Орган нам не нужен. Богослужение Православной церкви должно быть по существу своему духовно возвышенным. Но нужно отдать справедливость католической церкви в том, что она в своей богослужебной практике удержала общенародное пение как могучее средство привлечения народа к активному участию в богослужении. Нужно побывать в костеле и испытать на себе могучее воздействие на душу общенародного пения костельного, по строю своему унисонного, в котором сливаются сотни отдельных голосов в одну священную мелодию церковных песнопений, где слышится и голос старца, и сильный голос юноши, и нежный детский, и женский, и все они сливаются в один общий поток звуков, увлекающий невольно каждого отдельного певца в этом молитвенном обращении к Богу, Пречистой Его Матери и святым на небесах. После такого пения каждый католик выходит из церкви с большим религиозным подъемом в душе, который к тому же подкрепляется обязательно и живым словом ксендза, без которого народ не знает богослужения.

И нужно сказать, что это установление латинской церкви не ново: оно ведет свое начало от основания Церкви Христовой на земле. Первые христиане в своих молитвенных собраниях делились на две стороны — правую мужскую и левую женскую и исполняли духовные песнопения попеременно (антифонно), то есть одна и та же песнь исполнялась сначала правою стороною, потом повторялась левою. Исполнялось пение, с уверенностью можно сказать, по древнеэллинским ладам в диатоническом построении, привнесенном в богослужение христианской церкви христианами из эллинов. Было в употреблении и еврейское пение псалмов, которое совпадало со священным дорийским ладом эллинов. Соотношение голосов было октавное и пение унисонное при мелодически одноголосном построении его. Таких ладов эллинских было восемь, и на них строилось христианское осмогласие с самого начала христианского богослужения. Свидетельства иудействующего Филона, Климента Александрийского, Василия Великого, Августина Иппонийского являются достаточным тому подтверждением. Ко временам Иоанна Златоустаго осмогласие практически уже составилось, и Анатолий Константинопольский и Роман Сладкопевец пишут — первый свои стихиры, а вто-

рой кондаки — на все восемь гласов. Епископ Медиоланский Амвросий в конце IV века вводит в богослужение Западной церкви первые четыре гласа, а Григорий I Великий в конце VI и в начале VII века оканчивает организацию осмогласия Западной церкви введением вторых четырех гласов в мелодически одноголосном их построении. Теоретическую обработку всего осмогласия и окончательное составление Октоиха для всей христианской церкви дает песнопевец и песнописец Православной церкви Иоанн Дамаскин. Церковными песнопениями после него считаются лишь те, которые построены в пределах мелодии Октоиха Иоанна Дамаскина VIII века¹. И церковь христианская оставалась неизменно верной этому определению об исключительном господстве в церковном богослужении мелодий осмогласия на последующие времена после Иоанна Дамаскина, как неизменно сохранялось и общенародное пение в богослужебных собраниях. Если Лаодикийский Собор 364 года, занятый вопросом о благоустройении богослужения, говорит об отдельных от народа («людие») певцах («лик»), то не в смысле предоставления пения в богослужебных собраниях одним певцам с устранением от него народа, а в смысле предоставления избранным певцам руководства в подготовке народа к пению, для чего в пении они сами должны были предварительно знать, что петь, как петь и где петь вместе с народом те или иные песнопения в богослужебных собраниях и подготовить к тому народ.

Такая подготовка певцами народа сделалась необходимой для исполнения богослужебных песнопений вследствие умножения числа верующих в общинах христианских и неподготовленности многих из них к исполнению церковных песнопений за богослужением, что особенно сделалось заметным в IV веке с массовым принятием христианства людьми, серьезно к нему не подготовленными, после объявления христианства религией господствующей, а эта неподготовленность внесла естественно нестроение в отправление богослужения при общенародном пении. После Лаодикийского Собора «лик» и «людие» действуют нераздельно при исполнении богослужебных песнопений христианской церкви, построенных в пределах мелодий осмогласия. И народ никогда не лишался активного участия в богослужении христианской церкви, как Восточной, так и Западной. Уклонение от этого церковного установления Византийской церкви было допущено в период упадка церковно-религиозной жизни в церкви Восточной (в XI—XIV веках), когда пение демественное, придворное, построенное вне пределов церковного осмогласия, и певцы придворные (доместики, магистры, протопсалты) стали вытеснять осмогласные мелодии в церковном богослужении. Ихвольное обращение с осмогласной мелодией особенно выражалось в так называемых «кратиматах», когда в тексте священных песнопений вставлялись бессмысленные и не имеющие никакой связи с текстом священных песнопений слова, например, «ненена», «терерим», «хебуве», «рерутерерим» или «палин», «динамис» и над ними выпевались самые вычурные мелодии совер-

шенно светского характера². Такое искажение красоты, простоты и торжественности гласовых мелодий совпадает с крайним упадком религиозно-нравственной жизни христиан Византийской империи, когда нравственные понятия были доведены до полного безразличия между добром и злом, дозволенным и недозволенным, нравственным и безнравственным³.

Такой же период извращения, искажения строгого григорианского стиля осмогласных мелодий наблюдается и в Западной церкви в период господства схоластики, сведшей искусство говорения к способности белое делать черным, а черное белым, добро превращать во зло, зло в добро, преступление возводить на степень добродетели, добродетель делать преступлением. Тридентский Собор (1545—1563 годов) запретил оркестровую музыку в богослужении, дозволив только орган и фигуральное пение, восстановив строгий григорианский стиль и общенародное пение, оставив капеллу лишь для церкви папской Латеранской⁴.

Наша Русская Православная Церковь восприняла пение от Византийской церкви в период начинавшегося уклонения его от строгого осмогласия, от певцов придворных domestikов, прибывших в Корсунь вместе с греческою царевною Анною и потом от болгарских певцов в XI веке. К усвоению принесенного готового пения приготавливали русских певцов, по-видимому, в школах. Стали образовываться хоры при монастырях, братствах и церквях, которые исполняли церковные песнопения старым знаменным и болгарским роспевом в том виде, как они были переданы пришедшими на Русь певцами, но в мелодически одноголосном построении. Старый знаменный роспев стали потом певцы сокращать, и явились малый знаменный и киевский роспевы, рядом с которыми появляется в XVII веке и собственно греческий. Но все это было делом одних певцов, русских мастеров пения, рассеянных по всей Руси. Народ в этом деле не принимал участия, не был причастен он к искажению пения в период раздельноречия или хомонии, когда певцы исказили и обезобразили текст церковных песнопений и гласовую их мелодию до полного непонимания их не только народом, но и самими певцами (например, «Сопасо» вместо «Спас», «денесе» вместо «днесь», «во моне» вместо «во мне» и т. д.). К этому певческому безобразию были присоединены еще в XVII веке и греческие «кратиматы»⁵.

Очищение гласовых мелодий от искажения и восстановление правильного текста богослужебных певческих книг было предпринято комиссией во главе с Александром Мезенцем по постановлению Большого Московского Собора 1667 года. Исправление и очищение производилось по нотным рукописям за 600 лет и более, добытым из Афонского Студийского, Саввы Освященного монастырей и из других мест, и по старинным русским. Лишь старообрядцы во главе со своими руководителями отстаивали неисправленные богослужебные и церковно-певческие книги. Православный народ был далек от участия в этом деле. Он был устранен от участия в устройении бого-

служебного пения и вообще богослужения. Таким он остался до наших дней, в чем и заключается крупнейшая ошибка руководителей и строителей жизни православного русского народа, здесь причина его отчужденности от духовенства и церкви, причина потери авторитета духовенства перед народом, отсутствия нравственной духовной связи между тем и другим, и особенно со времени прекращения выборного начала при назначении священнослужителей на места административной епархиальной властью, когда необходимость в духовенстве и церкви стала рассматриваться только со стороны требоисправления и обрядового благочестия. Чтобы установить духовную связь церкви и духовенства с православным народом, нужно исправить эту вековую ошибку в постановке пения в православной церкви, нужно привлечь к участию в нем народ, нужно разъяснить ему смысл священных песнопений, сделать понятным богослужебный текст их и самое богослужение, нужно дать ему живое слово в церкви и в школе, направить его мысль и волю на путь христианской жизни, евангельских начал, от которых так далеко все отступили в настоящее время, и пастыри и пасомые, что, кажется, совершенно забыли об их существовании в погоне за одними житейскими выгодами.

Мы не первый раз пожинаем плоды обрядового русского благочестия, бездушного и неосмысленного. В смутное время лихолетья в начале XVII века оно слишком чувствительно отозвалось во всей Руси, и во время бунта Стеньки Разина также рельефно выражалось. Тогда казаки Стеньки Разина говорили астраханскому епископу Иосифу, который вышел в облачении к бунтующей толпе, что им прикоснуться нельзя к святителю в облачении, а когда разоблачили его, то спокойно сбросили его со скалы и убили⁶.

Настоящая наша разруха еще раз убеждает, как ничтожны плоды обрядового русского благочестия в смысле нравственно-религиозного воспитания народа. При столкновении с запросами житейскими оно является бессильным, чтобы удержать народ от проявления диких, низких животных инстинктов.

Дадим же народу то, чего он был лишен века: сделаем его активным участником в построении религиозно-нравственной жизни русских православных людей и начнем хотя бы с привлечения его к участию в богослужении чрез общенародное пение в церкви, для чего нужно дать народу в руки нотные книги с песнопениями всего годичного круга служб воскресных и праздников Господских и Богородичных, как подвижных, так и неподвижных двенадесятых, а равно молебных пений, заупокойных и других, в мелодически одноголосном положении мелодий осмогласного роспева, принятого в пределах епархии, и непременно одного определенного роспева, так как изучить с народом церковные песнопения на двух и более напевах не только затруднительно, но прямо невозможно. Можно с уверенностью сказать, что при изучении многочисленных богослужебных песнопений в двух

и более напевах народ будет путаться, и достигнуть твердого и уверенного исполнения песнопений народом нельзя будет, а без этого самое участие народа в богослужении приведет к тому нестроению, против которого направлены были постановления Лаодикийского Собора 364 года. Во исполнение постановлений этого же Собора для организации общенародного пения в церкви нужно дать народу и опытных руководителей его в этом деле.

13/IX 1917 г. Москва.

Член Собора Григорий Ольховский.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 142—147 об. Рукописная копия, выполненная секретарем Подотдела С. А. Осиповым.

Комментарии

1. В данном фрагменте доклада автор излагает распространенную в историографии его времени точку зрения на пение первых христианских общин и складывание осмогласия. (См., например: *Никольский А. В.* Краткий очерк истории русского церковного пения с I по X век / Хоровое и регентское дело, 1916, № 5, 6. См. также отд. оттиск.) Основанные на агиографической литературе сведения, приводимые Ольховским, в XX веке были пересмотрены и зачастую не нашли подтверждения в документальных и музыкальных первоисточниках. Например, выяснилось, что приписываемая св. Иоанну Златоусту литургия сложилась много позже его смерти; что св. Иоанн Дамаскин был создателем не мелодий, а лишь текстов Октоиха и т. д. Для интересующихся вопросами раннехристианского церковного пения, историей осмогласия, а также вкладом в его развитие подвижников христианской церкви назовем следующие публикации, содержащие также богатую библиографию: *Герцман Е.* Византийское музыкознание. М., 1988; *McKinnon J. W.* Christian Church, Music of the Early // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed. Vol. 5. Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 795—907; *Chrysostom John* // *Ibid.* Vol. 5, p. 818; *Gregory the Great* // *Ibid.* Vol. 10, p. 376—377; *Jeffery P.* Oktoechos // *Ibid.* Vol. 18, p. 370—373; *Follieri E.* John Damascene // *Ibid.* Vol. 13, p. 150.

2. Речь идет о так называемом «калофоническом» («прекраснозвучном») стиле, получившем распространение в пении Византийской церкви XII—XIV веков. О происхождении описываемых автором доклада «кратим» — мелодических орнаментальных построений на основе однотипных слогов текста — существуют различные гипотезы. Одна из них та, что эти вокальные «фиоритуры» — результат влияния инструментальной музыки, процветавшей при дворе византийских императоров.

3. Докладчик, поставивший целью доказать необходимость введения общенародного пения в современное богослужение, проводит мысль, что кризисы в области церковного пения являются одним из следствий духовных кризисов общества — византийского, средневекового западноевропейского и русского. Стремясь рельефней прочертить эту мысль, Ольховский в полемическом задоре грешит упрощенной и односторонней трактовкой явлений, не говоря уже о том, что подобное утверждение требует более основательных доказательств.

4. Темы церковного пения как в решениях, так и на заседаниях Тридентского Собора не заняли значительного места: в условиях наступления Реформации перед католической церковью встали гораздо более серьезные проблемы. О церковном пении говорили главным образом к концу собора — на 22—24-й сессиях в 1562—1563 годах. (Обсуждения первоначально проходили в комитетах, а затем на общих заседаниях.) Участники Тридентского Собора точно так же, как и члены Поместного Собора, были обеспокоены сокращением литургических текстов, нечетким произнесением их священнослужителями, непониманием народом слов песнопений, нецерковностью и неграмотностью певчих, их неблагопристойным поведением в церкви, введением светских мотивов и даже музыкальных жанров в церковное пение. Высказывалось мнение, что священство должно быть обучено древним роспевам, что в монастырях за богослужением надлежит петь не наемным певчим, а самим монашествующим, которые должны избегать «фигурированного» пения и т. п. Особую заботу вызывало использование в богослужении органа и исполнение на нем продолжительных сольных композиций светского характера. Из числа епископата раздавались голоса об упразднении органа за богослужением вообще; еще более радикальное крыло призывало к полному запрещению музыки в церкви. В результате было решено провести реформу церковной музыки, направленную на искоренение в ней «нечистых» элементов. Однако каких-либо конкретных мер Собор не указал; право вынесения решений о конкретных формах музыки за богослужением в рамках конкретной епархии было предоставлено епархиальным архиереям. Уже после Тридентского Собора под влиянием его дискуссий папой Пием IV был учрежден совет кардиналов (*Camera Apostolica*), который призвал церковных композиторов выработать полифонический стиль, обеспечивающий максимальную ясность священных текстов. Исполнителем же такой образцовой музыки должен был стать папский хор базилики Св. Петра. После Тридентского Собора были вынесены решения о запрещении органной игры в Предрождественский и Великий посты, а также во время реквиема. Использование иных инструментов, кроме органа, на соборе не обсуждалось вообще. (См.: *Canons and Decrees of the Council of Trent*. Rockford, Illinois, 1978, p. 151; *Hayburn R. F. Papal Legislation on Sacred Music. 95 A. D. to 1977 A. D.* Collegetville, Minnesota, 1979, p. 25—31).

5. В силу того, что в данном фрагменте доклада Ольховского, посвященном истории русского церковного пения, исправлению и комментированию подлежит почти каждый сообщаемый автором факт, ограничимся лишь тем, что адресуем читателя к современным работам по истории церковного пения в России (см.: Русское церковное пение XI—XX вв. Исследования, публикации 1917—1999. Библиографический указатель (Гимнология, вып. 2). М., 2001), а также к фундаментальному исследованию о русской хомонии: *Успенский Б. А.* Архаическая система церковнославянского произношения. М., 1968.

6. Упомянутый в докладе святитель Иосиф Астраханский, мученически погибший 11 мая 1671 года от рук соратников Степана Разина, которых пытался образумить, был канонизирован Поместным Собором в апреле 1918 года. Доклад о его прославлении был подготовлен VII Отделом.

Протокол № 17

заседания Подотдела о церковном пении и чтении

11 ноября 1917 года

Заседание проходило с 9 часов 30 минут до 10 часов 40 минут утра под председательством Е. М. Витошинского в присутствии 8-ми членов Подотдела: П. Т. Кладинова, М. И. Арефьева, о. И. Ф. Шукина, о. В. П. Богословского, Н. Г. Безкровного, Г. М. Федоренко, П. В. Пулги, П. В. Рычкова.

Заседание открылось докладом о. диакона В. П. Богословского «О перспективах церковного пения в будущем», каковой доклад прилагается к сему протоколу.

При последовавшем по поводу заслушанного доклада обмене мнений вызвал разногласия лишь последний, 5-й пункт доклада в той его части, где говорится «о полной самостоятельности специалистов, регентов-псаломщиков в деле насаждения и развития народно-церковного пения». Против предоставления неограниченной самостоятельности регентам-псаломщикам возражали *о. И. Ф. Шукин* и *М. И. Арефьев* на том основании, что такая самостоятельность псаломщика будет противоречить канонам церковным, по которым «низший от высшего да благословляется».

П. Т. Кладинов поддерживает положения доклада.

После этого *председателем* было предложено приступить к обсуждению по пунктам проекта резолюций об общенародном церковном пении, при составлении которых положения настоящего доклада были приняты во внимание, и прения, возникшие по поводу доклада о. Богословского, могут быть открыты при обсуждении соответствующего пункта проекта резолюций.

Предложение принимается.

На обсуждение ставится 1-й пункт резолюций: «Исполнение песнопений за церковной службой может поручаться как особым хорам, состоящим из певцов-специалистов, так и всем присутствующим в храме молящимся».

Диакон Богословский находит необходимым изменить редакцию пункта следующим образом: «Песнопения за церковной службой должны исполняться всеми присутствующими в храме молящимися, но до тех пор, пока это не может быть осуществлено по тем или иным причинам, исполнение их может поручаться и особым хорам, состоящим из певцов-специалистов». Мотивом к такому изменению редакции пункта служит, по его мнению, то об-

стоятельство, что общенародное пение должно быть признано основной формой исполнения песнопений, а хор может быть только придатком к нему, и то до тех пор, пока общее пение не приветается достаточно широко.

Предложение о. Богословского поддерживает **о. Шукин**.

М. И. Арефьев указывает на декларативный характер 1-го пункта как на переходную ступень от предыдущих резолюций, в которых имелось в виду исполнение песнопений хором, а потому не находит нужды в изменении редакции пункта.

Против изменения высказываются также **П. В. Рычков** и **Е. М. Витошинский**. После сего пункт 1-й принимается без изменений.

Председатель Е. Витошинский.

За секретаря П. Рычков.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 49. Рукопись.

Доклад

диакона В. П. Богословского

«Перспективы церковного пения в будущем»

В то время, когда вся жизнь России перестраивается на новый лад, когда идет небывалая кипучая деятельность по переустройству во всех сторонах общественной жизни, все очищается, реставрируется, строится вновь, в это самое время собравшийся в этих стенах Всероссийский съезд хоровых деятелей задается целью осветить музыкальную сторону жизни русского народа, найти и наметить те реформы, которые требуются временем¹. Счастливым сознанием открывшейся возможности для меня поделиться своими мыслями по вопросу о церковном пении, я охотно принял на себя задачу посылно ответить на поставленную в заголовке тему, но, не считая себя настолько компетентным, чтобы дать исчерпывающий ответ на все могущие возникнуть в связи с обсуждаемой темой вопросы, оговариваюсь, что я принялся за это дело в надежде, что путем обсуждения и затронутых мною и имеющих возникнуть при этом обсуждении вопросов будут найдены ненормальности и намечены те реформы, которые необходимо немедленно произвести в одной из сторон жизни Православной церкви, именно, в церковном пении.

Если в некоторых сторонах государственной и общественной жизни возможно или же даже необходимо строить новое, что-либо более совершенное, стоящее в прямо противоположном отношении к старому, то в церковной жизни и, в частности, в церковном пении, возможна и крайне необходима, на мой взгляд, лишь реставрация сущности, загрязненной, искаженной и испорченной временем; вот почему я полагаю, что указание, хотя бы и самое краткое, на историю образования и развития церковного пения в первые века жизни Христовой Церкви и определение того, что привнесено временем и что, так сказать, исказило сущность, есть лучшее, на мой взгляд, определение перспектив церковного пения в будущем.

Хотя церковное пение не имеет за собою значения канонического, то есть непреложного, но тем не менее авторитет древней практики в таком важном вопросе, как церковное пение, должен иметь первенствующее значение; в церкви апостольского времени и первых веков людей к пению восставляла благодать. Эта благодать давала им возможность воспевать «Тихий Свет Святыя Славы гласы преподобными», а воспевание сего было источником научения и вразумления верующих в истинах веры, как о том свиде-

тельствует в своих посланиях св. апостол Павел (Колосс. 3, 16; Ефес. 5, 19), и с помощью участия в этом пении души верующих подвергались спасительному действию божественной благодати; это — внутренняя сторона дела. С внешней стороны пение, в первые века Церкви Христовой подчиненное законам господствовавших в то время древнегреческих церковных ладов, было достоянием самих верующих, которые и являлись сами его исполнителями. Под влиянием этих ладов исторически слагалось церковное осмогласие, законченное в своем образовании и окончательно приведенное в систему в VIII веке трудами преподобного Иоанна Дамаскина.

В Русской церкви древние славяне, принявшие православие из Византии, несомненно восприняли отсюда же и богослужебное пение, и мы действительно наблюдаем, что руководящее значение в церковном пении Русской Церкви имеет осмогласие, сложившееся в народе под влиянием и по образцу древнего византийского осмогласия. Оно долгое время было унисонно-мелодическим и подчинялось строго диатоническому последованию. Только в начале XVII века делается первый опыт гармонизации введением в употребление так называемого строчного пения, а затем во второй половине этого же века — фигурального, или партесного, с хроматическими последованиями. Уже эти нововведения, не исказившие сами по себе мелодии церковных песнопений, оказали значительный вред делу церковного пения тем, что потребовали для исполнения особо обученных певцов, и таким образом была впервые отнята у народа возможность деятельного участия в церковно-богослужебном пении².

XVIII век и особенно вторая его половина нанесли церковному пению такой вред, от которого это дело страдает даже до настоящего времени. Это был век, когда самодержавные государи и государыни проводили разного рода реформы. Но так как в это время погоня за иноземным ослепляла всех, и особенно двор и всех власть имеющих, то они и выписывали для руководства музыкальной стороной жизни русского народа итальянских и западных мастеров, которые создали целую школу композиторов не только светских, но и в области церковного пения. [Они] окончательно вытравили национальный дух и даже самую мелодию введением так называемого концертного пения, основанного исключительно на гармонических сочетаниях вне соответствия с содержанием богослужебного текста, притом совершенно чуждых не только церковной, но даже и светской народной музыке, и таким образом настолько развратили художественный вкус и понятия музыкально малообразованного общества, что попытки реставрации, хотя и не вполне освободившиеся от влияния Запада, даже до настоящего времени встречаются массою далеко не сочувственно.

Попытаемся же теперь на основании этих кратких исторических данных ответить на следующие вопросы: каким должно быть церковное пение и кто должны быть его исполнители?

Церковное пение в своей основе должно иметь роспевы древнего времени — большой и малый знаменный, киевский, греческий, болгарский; конечно, едва ли кто-либо будет доказывать необходимость возврата к унисонно-мелодическому пению, потому что в настоящее время такое пение не будет соответствовать общему музыкальному развитию русского народа, привыкшему уже к мелодическо-гармонической музыке. Но тем не менее к музыкальным произведениям церковно-певческого репертуара должны быть предъявляемы отныне нижеследующие требования: чтобы они, во-первых, вполне соответствовали духу церковности, во-вторых, способствовали уяснению церковно-богослужебного текста, в-третьих, были сродны чисто русскому народному духу и, в-четвертых, были доступны для исполнения широким народным массам. Слава Богу, попытки в таком направлении уже делались и продолжают поныне со всевозрастающей настойчивостью. Целый ряд русских композиторов первой половины прошлого века, как, например, Львов, Бортнянский, протоиерей Турчанинов и другие, делали попытки национализации, если так можно выразиться, церковного пения. Многие их произведения если не в целом, то во многом удовлетворяют поставленным выше требованиям; но большую настойчивость в этом направлении проявляют композиторы и гармонизаторы конца прошлого века и настоящего времени — Чайковский, Римский-Корсаков, Смоленский, Кастальский, Гречанинов и многие другие. Жаль только, что их произведения, еще в более значительной степени удовлетворяющие поставленным выше требованиям, все же почти совсем недоступны широким народным массам ввиду технической сложности их построения, с одной стороны, а с другой — они все еще не свободны от форм западного творчества, а как бы хотелось, чтобы были найдены естественные, чисто русские пути гармонизации мелодий и была бы создана наконец русская школа музыкального творчества... Верю, искренне верю, что близко это время, дай Бог...

Ответ на второй вопрос — кто должен быть исполнителем церковного пения — напрашивается как бы сам собою, если мы хотя ненадолго остановим свое внимание на существующем в большинстве наших храмов порядке исполнения.

Ненормальность положения церковного пения последнего времени со стороны исполнителей заключается в том, что, будучи всегда в древности достоянием самого молящегося народа, это дело стало привилегией какой-то особой касты певчих-профессионалов. Как у древних языческих народов — египтян и ассирийцев — пение при жертвоприношениях предоставлялось рабам и даже считалось унижительным, так и у нас дело церковного пения исполняется по найму и в силу профессионального отношения к нему не может достигать своего высокого назначения. Между тем, взглянув глубже и шире, мы увидим, чего лишился народ, потеряв возможность участия в церковном пении. Огромное воспитательное значение музыки и пения во-

обще есть истина, всеми давно уже признанная. В частности, участие в церковном пении самих молящихся полезно для них самих в смысле христианского воспитания: оно является для участников как бы школою Закона Божия и христианского богослужения, ибо участвующие в пении проникаются содержанием богослужебного текста, знакомятся с порядком, значением и смыслом христианского богослужения; оно является школою славянского языка, понимание которого так необходимо для уяснения смысла священного писания; оно имеет огромное нравственно-воспитательное значение, ибо отвлекает участвующего в нем от праздного и вредного для нравственности проведения свободного времени; оно располагает душу к высшим духовным наслаждениям, от земли отдаляет и возносит душу к небесному; оно имеет и немалое практическое церковное значение, особенно в настоящее время, когда предполагается полная реорганизация приходской жизни на широких демократических началах, ибо оно способствует образованию и тесному единению членов церковной общины, объединяет интересы верующих около храма, возбуждает в них сознание важности участия в богослужении, оно самою продолжительностью церковного богослужения сокращает, ибо для лиц, деятельно участвующих, время проходит незаметно; оно, наконец, поднимает значение храма Божия как дома молитвы, как места, где верующие входят в непосредственное живое общение с божественною благодатью, где они находят утешение в своих скорбях, где они приводят в соответствие все свои чувства, откуда они выходят примиренными и сами с собою, и с людьми.

Итак, признавая все вышеизложенное, мы видим, каких неисчислимых благ лишился народ, будучи удален от деятельного участия за церковным богослужением, и еще яснее становится ответ на поставленный выше вопрос: исполнителем церковно-певческого материала должен быть только сам народ, только сами верующие по добровольным побуждениям, движимые религиозным чувством без примеси каких-либо соображений, в особенности же материального характера. Если же что на первых порах будет не по силам народным массам, то должно быть исполняемо церковным клиром совместно с небольшим кругом наиболее подготовленных и способных к тому лиц из среды молящихся. В этом — главная задача текущего момента, в этом — ясные как Божий день перспективы церковного пения в будущем.

Сознавая столь важное значение церковного народного пения, некоторые архипастыри церкви побуждали подведомые им причты делать попытки привлечения молящихся к участию в так называемом общенародном пении, но все эти попытки были очень слабы, по большей части успеха не имели или же достигали очень незначительных результатов по причинам вовсе не невозможности восстановления (как думают некоторые, относящиеся с недоверием и даже улыбкою к этому роду пения), а по причинам совершенно случайным, которые можно, по моему мнению, весьма легко уст-

ранить, особенно теперь, когда производится реставрация во всех областях церковной жизни. Вот на этом-то вопросе я и осмелюсь главным образом остановить ваше внимание. Оставляя совершенно без указания тот факт, что большинство этих попыток устройства общенародного пения покоилось на стремлении делать свою карьеру, выслужиться в глазах начальства, я все же буду рассматривать эти попытки как нечто, имеющее солидные идейные основания лишь со стороны подготовленности самих руководителей и вдохновителей этого дела.

Обыкновенно, бывало, настоятель храма или церковный староста — люди по большей части сами с сомнительным музыкальным воспитанием — избирали лицо из псаломщиков или вольнонаемных — трапезника с зычным голосом (серьезно думая в душе: «Ну уж что за регент, когда у него и самого-то голоса нет?») — и с помощью такого запева думали достигнуть каких-либо положительных результатов. Если же случайно среди этих лиц встречался кто-либо с просвещенным, солидным взглядом на дело, то он был связан авторитетом всемогущества отцов настоятелей и церковных старост, этих бывлых самодержцев приходской жизни и рабов по отношению к лицам выше их стоящих или пользующихся влиянием в нужных сферах. Как много ответственности взяли они на свою душу в этом деле и как много они вредили ему, может быть и бессознательно... Ну, Бог им судья...

Что же делать теперь? Какими способами насаждать и развивать дело церковно-народного пения? Ответ получить нетрудно, если мы всмотримся повнимательнее в идейный смысл и значение должности чтеца и певца, члена нашего церковного причта, псаломщика. Как неудовлетворительно, за очень немногими исключениями, осуществляется нашими псаломщиками их высокое и ответственное назначение — быть вдохновителями молящихся, руководителями поющих за богослужениями и, так сказать, начальниками церковного хора! И, как это ни странно, но я по личному своему опыту могу утверждать, что сами-то господа псаломщики менее всего виноваты в том ненормальном положении, в котором находится этот институт в настоящее время.

Прежде всего причина ненормального положения этого института кроется в том, что при назначении на эту должность никогда почти не справлялись об общей подготовленности и способностях в музыкальном отношении кандидатов. Все внимание обращалось только на степень богословского образования, а на самую должность смотрели и смотрят до сих пор все, и назначающие и назначаемые, как на первую и притом переходную ступень для движения вверх по иерархической лестнице. Так бывало по большей части, но не всегда, встречались и счастливые исключения. Были и есть люди, от природы одаренные или получившие путем самообразования или иным достаточное музыкальное развитие, кроме богословского, но деятельность их подавляется авторитетом власти отца настоятеля, церковного старосты и

всех, кому не лень и кто случайно имеет к тому возможность. Этот, так сказать, парий церковного причта «не должен сметь свое суждение иметь» даже в музыкальных вопросах церковного пения и хорового дела, хотя бы он был специалистом этого дела, а богослов-настоятель — полным профаном в нем.

В настоящее время серьезно ставится вопрос об институте псаломщиков; много спорят о том, следует ли их вообще считать членами клира, подыскивая для отрицательного отношения даже законные основания по методу «закон, что дышло» и т. д. И вот значительное число отцов настоятелей решают этот вопрос [не] только в неблагоприятном смысле для господ псаломщиков, но даже все настойчивее и настойчивее раздаются голоса об упразднении самого института псаломщиков и о замене их вольнонаемными лицами. Правда, к такому радикальному решению этого вопроса побудительные причины покоятся вовсе не в области идейной полезности или вреда этого института для церковно-приходского дела. Но я это так, между слов; об этом распространяться здесь не время и не место. Нет, не уничтожать надо этот крайне необходимый институт, а лишь его реорганизовать.

В чем же должна заключаться реорганизация этого института? Мне думается, отныне на эту должность должны быть назначаемы лица со специальным церковно-музыкальным образованием, те же питомцы Московского Синодального и ему подобных училищ. Мало их — откройте новые, создайте новые программы; да даже сейчас, вот теперь, в каком множестве рассыпаны такие лица по городам и весям нашего необъятного отечества и под названием регентов влечат жалкое и в моральном и в материальном смысле существование, служа по вольному найму, страдая от капризов их нанимателей, будучи крайне несвободными в их «свободной» профессии.

Дайте же этим мученикам и труженикам возможность осуществить их желания и применить с пользою для церковного дела их знания; предоставьте им руководство церковным пением в храме и вне его, а для сего установите за ними и право независимости и самостоятельности в ведении [этой] специальной стороны церковного дела; введите их в штат церковного причта для пользы самой церкви — и тогда мы, еще при нашей жизни, увидим пышные всходы их трудов. Пройдет один, много два десятка лет, и церковное пение вернется к самому народу, к самим молящимся. Сам народ чувствует уже жажду в этом отношении, на что указывает обилие организующихся во множестве так называемых любительских хоров. Церковный Обиход сойдет тогда с запыленных церковных полок и сделается вновь народным достоянием. Таким образом, институт псаломщиков сделается крайне необходимым и полезным учреждением. Церковный народный хор — да Бог весть, не укажет ли он естественный русский путь гармонизации народной мелодии, не поможет ли он созданию русской национальной школы композиторства, и Церкви Православной будет возвращена возможность с помощью пения вновь стать не только руководительницей своих членов в духовной

жизни, но и просветительницей русского народа даже и в музыкальном отношении.

Побуждаемый необходимостью быть возможно кратким в своих рассуждениях, я наметил лишь только главные положения без широкого развития их. Я на этом умолкаю в надежде, что эти положения будут приняты съездом и проведены в жизнь церкви теми лицами, от кого это зависит; подробная разработка этих вопросов не запоздает и впоследствии.

Теперь же я предлагаю членам съезда высказаться по существу затронутых мною вопросов:

1. Церковно-хоровое дело настоящего времени уклонилось от своего первоначального назначения и даже формы и требует реставрации.

2. Композиции церковно-певческого материала должны иметь в своем основании, главным образом, мелодии церковных роспевов в национально-художественной обработке.

3. Существование профессиональных певческих хоров есть явление ненормальное в жизни церкви.

4. Дело церковного пения за богослужениями должно быть возвращено народу, самим молящимися.

5. Для сего необходимо реорганизовать существующий институт псаломщиков, передать эту должность в руки специалистов-регентов с церковно-музыкальным образованием при условии полной самостоятельности их в деле насаждения и развития народно-церковного пения.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 148—157. Машинопись.

Комментарии

1. Доклад был первоначально подготовлен для прочтения на Всероссийском съезде хоровых деятелей, который состоялся в Москве с 23 по 26 мая 1917 года. Время написания доклада, а также место, где он был прочитан, объясняют высказывание автора «о позитивном обновлении жизни».

2. В настоящее время ряд ученых склонен связывать возникновение ранних форм русского строчного многоголосия с первой половиной XVI столетия, основание чему дают сведения Чиновника Новгородского Софийского собора (опубликован А. Голубцовым в 1899 году). Репертуар строчного многоголосия был очень сложным и требовал высокопрофессиональных исполнителей, следовательно, был недоступен большинству русских церковных хоров. Так что вряд ли простой народ, как полагает автор доклада, «дейтельно участвовал» в исполнении как строчного, так и партесного многоголосия, ставшего входить в моду в России в середине XVII века.

Письмо
председателя Отдела о богослужении,
проповедничестве и храме архиепископа
Волынского и Житомирского Евлогия председателю
Наблюдательного совета при Синодальном училище
церковного пения А. Д. Кастальскому
15 ноября 1917 года

Его высокородию председателю Наблюдательного совета при Московском Синодальном училище церковного пения.

Препровождая при сем проект резолюций по вопросам церковного пения, выработанных Подотделом церковного пения Всероссийского Поместного Собора Православной Российской Церкви, Отдел о богослужении, проповедничестве и храме просит Наблюдательный совет подвергнуть их рассмотрению и дать в письменной форме свое заключение по существу предполагаемых постановлений Собора по вопросам церковного пения.

Признавая весьма полезным для дела устройства церковного пения в Русской Церкви совместное обсуждение резолюций, вырабатываемых соборным Подотделом церковного пения с Наблюдательным советом, Отдел просит Вас, многоуважаемый Александр Дмитриевич, устроить такие совещания соборного Подотдела церковного пения с Наблюдательным советом училища для выработки совместных резолюций, которые будут положены в основу соборных постановлений по вопросам церковного пения. Все разъяснения по этому вопросу даст Вам член Собора Е. М. Витошинский.

Председатель VII Отдела Поместного Собора архиепископ Евлогий Волынский и Житомирский.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 52. Машинописная копия. На бланке: Поместный Собор Православной Всероссийской Церкви.

**Вторая редакция
проекта резолюций об осмогласии
и партесном пении, составленная Подотделом
о церковном пении и чтении
Ноябрь 1917 года**

I. Об осмогласии

1. Осмогласные роспевы являются основой богослужбного пения Православной Русской Церкви.

2. Все богослужбные песнопения, как изменяемые, так и неизменяемые, кроме самогласных и подобных, должны исполняться осмогласными роспевами. Для сего неизменяемые песнопения, распеты в певческих книгах на восемь гласов, должны быть изданы центральным церковно-певческим органом при Высшем церковном управлении.

3. Собор признает одинаково ценными для употребления при богослужении все установившиеся общецерковные осмогласные роспевы, как то: большой и малый знаменный, большой и сокращенный киевский, греческий, болгарский, сербский, допускает для употребления за церковной службой и напевы местные.

4. Собор считает настоятельно необходимым установление единства гласовой мелодии в каждом из общецерковных осмогласных роспевов и издание их в научно проверенной редакции отдельными для каждого роспева книгами на круг песнопений всего года.

5. Редактирование и издание мелодий общецерковных осмогласных роспевов должно быть поручено центральному церковно-певческому органу при Высшем церковном управлении. Запись, изучение и издание местных роспевов во всем их объеме возлагается на церковно-певческие советы при правящем епископе.

6. Осмогласные роспевы могут исполняться за церковной службой как одногласно, так и в гармонизованном виде.

7. Наиболее отвечающей характеру православного богослужения Собор признает такую гармонизацию осмогласных роспевов, в которой сохраняется неизменяемой основная мелодия роспева, сопровождаемая гармонией строгого стиля.

8. Собор признает допустимой для употребления за церковной службой и гармонизацию осмогласных роспевов в свободном стиле при условии соответствия общего склада и характера их музыки характеру богослужения Русской Церкви.

II. О партесном пении

1. Партесными Собор считает такие церковно-музыкальные хоровые произведения, в которых композитор не кладет в основу своей работы определенной мелодии существующих церковных роспевов, а создает свою личную (индивидуальную) музыку на текст богослужебных песнопений.

2. Собор разрешает употребление за церковной службой партесных церковно-музыкальных произведений, но при соблюдении следующих условий: 1) в церковно-певческой практике Православной Русской Церкви преимущество должно быть отдано переложениям осмогласных и вообще церковных роспевов, 2) произведениям, написанным в духе и стиле осмогласных и церковных роспевов, 3) произведениям личного (индивидуального) церковно-музыкального творчества — партесным в собственном смысле по терминологии Собора при условии, чтобы они не нарушали целостности и логического смысла текста церковных песнопений и общим характером своей мелодии и гармонии отвечали бы духу и стилю православного богослужения Русской Церкви.

3. Собор решительно запрещает исполнение за церковной службой и требами концертов, написанных в свободном стиле западной светской музыки, в формах, неизвестных до конца XVIII века русскому церковному пению, с неодновременным произношением поющими слов, с произвольным повторением отдельных фраз и с полным произволом в отношении композитора к тексту песнопения. Концерты не соответствуют ни требованиям церковного устава, ни настроению молящихся, ни духу православного богослужения и потому должны быть совершенно изъяты из церковно-певческой практики для целей богослужения. Они могут исполняться лишь на концертах как наглядное пособие к лекциям по истории русской церковной музыки и на других видах музыкальных собраний вне храма.

4. Собор запрещает исполнение за церковной службой отдельных произведений, написанных для солиста с сопровождением хора.

5. Собор решительно запрещает употребление за церковной службой композиций с прямыми заимствованиями мелодий и музыкальных оборотов русской светской народной песни.

6. Собор вменяет в непрременную обязанность приходского духовенства, руководителей пения в народной начальной школе и всех церковно-певческих организаций, как приходских, так окружных, губернских и уездных всемерно заботиться о развитии и самом широком распространении в

народе произведений религиозно-народного творчества, как то: псалмы, канты, колядки, духовные стихи, песнопения Богогласника западнорусских изданий, Алтайской лепты и других (демественно-народное пение). Вопрос об употреблении этого рода песнопений в храме и вне храма в зависимости от местных обычаев предоставляется решению церковно-певческих советов при правящем епископе.

7. Собор запрещает употребление певчими при богослужении в качестве парадной одежды польских кунтушей и требует замены их стихарями или одеждой по образцу, принятому в Московском Синодальном хоре.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 14—15. Машинопись.

Данная редакция проекта резолюций была направлена на рассмотрение Наблюдательного совета.

Ходатайство
правления Общества регентов в Петрограде¹
Всероссийскому Церковному Собору
о сопричислении регента к церковному клиру
16 ноября 1917 года

Исходя из мысли, что для наиболее благотворного воздействия на чувства верующих в доме молитвы, доме слова Божия, кроме применения талантливо-искусного творчества в области зодчества, живописи, красоты деталей обстановки храма и предметов богослужений (электрическое освещение, стильные парчовые облачения и пр.) и дара проповеднического слова, необходимо и соответствующее этому совокупному великолепию церковное пение, и поэтому, ставя своей целью поднятие богослужебного пения повсеместно на должную высоту в музыкально-техническом отношении, придание церковным хорам качественной устойчивости и охрану пения от всего, что может так или иначе оскорблять чувства верующих и исказить дух пения вообще или отдельного песнопения в частности, правление Общества регентов в Петрограде имеет высокую честь обратиться к Всероссийскому Собору Православной церкви с нижеследующим ходатайством.

Памятуя о божественном основателе богослужебного пения, который, совершив последнюю пасхальную вечерю и придав ей смысл первого христианского богослужения в связи с установлением таинства евхаристии, воспевши восшел с учениками на гору Елеонскую (Мф. 26, 30) и освятил таким образом применение в богослужении пения личным примером, и имея в виду, что 1) пример Спасителя, закрепленный святыми апостолами, создал обязательность пения в богослужении; 2) ведущее начало от самого Спасителя церковное пение, существуя в церкви от первых дней ее, является весьма важным и даже необходимым установлением в церковной жизни христиан, что 3) источником пения являются священные книги и свободное творчество (каждый вызывается в середину песнословить Господа, кто как может, от Святого Писания или от своего ума), что 4) богослужебное пение из одиночного и общенародного («отвещательное» и «припевное»), расширяясь и усложняясь количеством песнопений, обратилось организаторскими трудами святых отцов церкви в специально хоровое — пение «ликов» из обученных певцов; что 5) церковное пение, усложняясь также в связи с развитием музыки и несколько уклоняясь от былой простоты в сторону само-

довлеющей красоты, в настоящее время при сложности современной музыки, обилии песнопений и напевов требует для надлежащего обучения хора и руководства им особого специалиста, каковым является регент, и что б) для процветания пения необходимы благоприятные условия труда регента, — правление вышеназванного Общества от лица объединяемых им регентов, ссылаясь на 15, 23—25, 27 и 41 правила Лаодикийского собора, в коих упоминается о певцах как о низшей степени клира, со смирением *ходатайствует о причислении регента к причту на вечные времена* в соответствии с тем значением, какое имеет регент в общей обстановке богослужения, со степенью влияния [его] через хор на религиозные чувствования верующих, с твердо установившейся необходимостью существования должности регента, а также для приобретения [им] необходимого авторитета в деле пения, с целью облегчения регенту плодотворности трудов на пользу церкви и лучшего осуществления советов апостола Павла и святых сладкопевцев в церкви («исполняйтесь духом... воспевающе и поюще в сердцах ваших Господеви»), предоставив право получения официального звания управителя или начальника хора лицам, получившим специальную, удостоверяемую надлежащими документами всестороннюю подготовку, — каковую правление разумет в том смысле, что в случае благоприятного разрешения вышеизложенного ходатайства Общество поставит ближайшей своей задачей основание образцового училища регентов с программой, вполне соответствующей сложной специальности руководителя и учителя хора, с обращением особого внимания на умение регента без труда ориентироваться в славянском тексте и постигать для правильного музыкального изложения дух и смысл церковных песнопений, поскольку последние выражают догматическую нравственную и церковно-историческую сущность.

Председатель Г. Романов.

Члены: В. М. Михайлов, Г. В. Щетинин, Д. Н. Краснопевцев, Ив. С. Соловьев, К. К. Бирючев.

Секретарь Л. Шмелев.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 165—166 об. Машинопись. На бланке: Правление Общества регентов в Петрограде.

Комментарии

Петербургское Общество регентов, образованное по инициативе Г. В. Романова в 1912 году, ставило задачей улучшение материального и общественного положения регентов. Общество добивалось причисления регентов к церковному причту на положении штатных дьяконов, бесплатного обучения детей регентов в учебных заведениях, устройства кассы взаимопомощи и др.

Протокол № 18

заседания Подотдела о церковном пении и чтении

18 ноября 1917 года

Заседание проходило с 9 до 10 часов утра под председательством Е. М. Витошинского в присутствии 9-ти человек: М. И. Арефьева, Н. Г. Безкровного, В. П. Богословского, П. М. Борчанинова, П. Т. Кладина, П. В. Пулги, П. В. Рычкова, Г. М. Федоренко и Г. А. Ольховского.

Председатель огласил отношение высокопреосвященнейшего председателя Отдела о богослужении, проповедничестве и храме архиепископа Евлогия на имя председателя Наблюдательного совета Синодального училища А. Д. Кастальского о том, чтобы Наблюдательный совет подвергнул обсуждению проект резолюций о церковном пении, выработанный в Подотделе Собора, и дал по существу их письменное заключение, а во-вторых, устроил совместные совещания Наблюдательного совета и членов Подотдела для выработки окончательных резолюций по вопросам церковного пения, которые были бы положены в основу соборных постановлений по сему вопросу.

Обсуждаются пункты резолюций об общенародном церковном пении.

2-й пункт. После обмена мнений 2-я половина пункта, начиная со слова «настоятельно», принята в следующей редакции: «Собор... настоятельно предлагает епархиальным епископам принять соответственные меры к повсеместному введению в практику общенародного пения за церковными службами».

3-й и 4-й пункты принимаются без прений.

Первую половину 5-го пункта и 6-й пункт постановлено соединить в один и редактировать 5-й пункт так: «Собор считает наиболее целесообразным и отвечающим интересам дела поручать непосредственное руководство общенародным церковным пением в приходе псаломщику. Кроме псаломщика...» и т. д.

6-м пунктом постановлено сделать вторую часть 5-го пункта проекта, начиная со слов «для надлежащей подготовки» и с добавлением к слову «псаломщиков» слова «руководителей».

7-й и 8-й пункты переставлены местами, причем в 8-м пункте проекта слово «подготовлены» заменено словом «подготавливаемы», а слова «уже на первом году обучения в школе» исключены совсем.

Объявляется содержание следующей подлежащей обсуждению 4-й главы проекта «Организация управления церковно-певческим делом в Православной Русской Церкви».

Председатель Е. М. Витошинский.

За секретаря П. Рычков.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 51—51 об.

Редакционные поправки протоиерея В. М. Металлова в проекте резолюций об осмогласии и партесном пении 22 ноября 1917 года

Соглашаясь по существу с проектом, составленным сжато, продуманно и обстоятельно, в духе церковных нужд, традиций и клиросных потребностей, с сознанием высоты богослужебного и художественного значения русского церковного пения, я должен указать на желательность некоторых частных редакционных изменений. Таковы, по моему мнению:

а) в пункте 2-м главы I: «Все богослужебные песнопения, исполнение которых церковным уставом предписывается на глас, должны исполняться осмогласными роспевами. Неизменяемые песнопения могут исполняться и присвоенными им напевами неосмогласными»;

б) в пункте 5-м в конце добавляется: «при руководстве центрального церковно-певческого органа»;

в) в пункте 7-м после слов «в которой» прибавлено «непрерывно», и дальше «сохраняется» и прочее;

г) в пункте 3-м главы II в конце излагается: «Они могут исполняться лишь на публичных собраниях как наглядное пособие к лекциям по истории русской церковной музыки и на других собраниях вне храма»;

д) в пункте 5-м той же главы, в конце, изменено: «из русской светской народной песни или вообще из мирской музыки»;

е) в пункте 6-м слова «в храме и вне храма» вышускаются;

ж) в пункте 7-м в конце изменено: «стихарями или подобной им приличной одеждой».

Из всех предложенных изменений может возбуждать спор и вызывать несогласие лишь добавление к пункту 5-му I главы (см. пункт «б»). Здесь имеется в виду главным образом то, что более широкий опыт членов центрального органа и большая возможность справок и проверок записей по центральным рукописным и печатным книгохранилищам лучше обеспечит правильность работ провинциальных певческих советов по изданию напевов, при полной свободе их предварительных занятий.

Протоиерей Василий Металлов, ординарный профессор Московской консерватории. 22 ноября 1917 года.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 13—13 об. Автограф. На л. 14—15 данного дела находится машинописный экземпляр «Проекта резолюций по вопросам церковного пения» с рукописной правкой В. М. Металлова.

Протокол № 19

заседания Подотдела о церковном пении и чтении

25 ноября 1917 года

Заседание состоялось в Епархиальном доме с 9 до 10 часов 30 минут утра под председательством Е. М. Витошинского в присутствии 7-ми человек.

Имели суждение о выборе докладчика в Отделе.

Постановили: ввиду окончания работ Подотдел избирает докладчиком по вопросам церковного пения в Отделе председателя Подотдела Е. М. Витошинского.

Слушали проект «Организация управления церковно-певческим делом Православной Русской Церкви». Приняты следующие поправки:

Пункт 3-й общего положения: «для изучения теории, истории и археологии пения».

Пункт 3-й, раздел 1: «правом избрания своих членов и удаления их из своей среды в порядке, указанном в статье 5-й пункт 6».

Пункт 4-й со слов «мотивом удаления» и до конца вводится примечанием к пункту 3-му.

Пункт 4-й будет читаться так: «члены комитета избираются сроком на 5 лет с правом переизбрания» (первые две строки выпускаются).

Пункт 5-й заканчивается словами: «комиссия утверждается патриархом» (остальное выпускается).

В пункте 6 вставляются слова: «Высшим церковным советом утверждаются». Слова «по постановлению патриарха» выпускаются.

Пункт 10-й читается так: «Председатель комитета имеет высшее наблюдение за правильным течением дел в канцелярии и несет ответственность за ходом в ней всего делопроизводства».

Следующее собрание назначается на понедельник 27-го ноября.

Председатель Е. Витошинский.

Секретарь С. Осипов.

Протоколы № 20, 21, 22
заседаний Подотдела о церковном пении и чтении
27 и 29 ноября, 2 декабря 1917 года

Заседания состоялись в Епархиальном доме с 9 часов утра под председательством Е. М. Витошинского.

В течение этих заседаний окончено было рассмотрение прилагаемого при сем проекта организации управления церковно-певческим делом Православной Русской Церкви.

Сверх того имели суждение о поступивших на имя Собора докладах Г. И. Маркова и В. В. Уварова о введении в употребление за церковной службой музыки инструментальной и органной.

Постановили: так как Православная Церковь на протяжении всего своего существования не знает употребления за церковной службой [инструментальной] музыки — в обсуждение этих докладов не входить, доклады оставить при делах Собора, а материалы печатные, к ним приложенные, вернуть, согласно просьбе, авторам по принадлежности.

Председатель Е. Витошинский.

Секретарь С. Осипов.

Протоколы заседаний Подотдела по церковному пению — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 54.

Протокол № 1 **соединенного заседания членов Подотдела** **о церковном пении и чтении Поместного Собора** **и Наблюдательного совета при Московском** **Синодальном училище церковного пения** **по вопросу об употреблении органа** **за православным богослужением** **8 декабря 1917 года**

В заседании под председательством Е. М. Витошинского присутствовали: члены Собора — священник профессор В. Д. Прилуцкий, священник Л. Е. Иваницкий, Г. А. Ольховский, П. Т. Кладинов, Е. М. Витошинский, Н. Г. Безкровный; члены Наблюдательного совета — директор Синодального училища А. Д. Кастальский, священник Д. В. Аллеманов, А. В. Никольский, регент Синодального хора Н. М. Данилин. Кроме того, по приглашению Подотдела в заседании принял участие композитор А. Т. Гречанинов.

А. Т. Гречанинов вносит на обсуждение вопрос о необходимости ввести за богослужением в православном храме орган для придания церковной службе большей музыкальной красоты, возвышенности и силы воздействия на молитвенное настроение молящихся. По его мнению, наше богослужение как при пении существующих хоров, даже хорошо обученных, так в особенности при пении псаломщиков производит на молящихся удручающее впечатление. Всякий раз, когда он лично захочет молиться в храме, он должен посещать католический костел, так как только там он находит ту религиозно-музыкальную атмосферу, которая позволяет наслаждаться художественностью исполнения религиозной музыки. Те музыкальные впечатления, которые в настоящее время может дать православное богослужение, по его мнению, слишком примитивны и некультурны, почему не могут подымать на должную высоту настроение молящихся. Создать хорошие хоры в приходских церквах при нашей бедности мы не только не сможем в ближайшем будущем, но, вероятно, не сможем никогда. Дело примет совсем другой оборот с введением органа в церковь. Два-три опытных певца при умелом ор-

ганисте сразу поставят на должную высоту исполнение духовно-музыкальных песнопений за церковной службой¹.

Ввиду принципиальной важности предложения А. Т. Гречанинова в обсуждении приняли участие все члены совещания.

Священник, профессор В. Д. Прилуцкий. На предложение Александра Тихоновича я должен заметить, что богослужение Православной церкви совершенно не приспособлено к сопровождению пения органом. Вся красота нашей церковной службы заключается в тексте священных песнопений, а текст только тогда может стать достоянием молящихся, когда его внятно произносит человеческий голос. Звуки органа его, безусловно, затемняют и скрывают от молящихся всю красоту и возвышенность вложенных в него песнотворцами мыслей. С этой точки зрения, кроме вреда введение органа за церковной службой православному богослужению больше ничего принести не может. Католическая церковь прибегла к содействию органа как к средству поднять в народных массах сильно упавший интерес к церковной службе в сравнительно поздний период своей истории. Но это нововведение и в ней вызвало довольно большую ломку церковного устава, так как и на Западе все церковные службы до IX века были рассчитаны на исполнение их только средствами музыки вокальной. При введении органа нам пришлось бы изменить и переработать все изменяемые части богослужения, так как к исполнению стихир и кондаков ни в каком случае нельзя приспособить сопровождение органа. Наше кондакарное пение сложилось и выросло в условиях только вокального исполнения, и потому в случае введения органа мы должны были бы от него совершенно отказаться. А отказаться от кондакарного пения — это значило бы для нас отказаться от половины церковно-музыкальных сокровищ русского песнотворчества.

А. Д. Кастальский. Введение органа в сельские церкви будет недоступно ни по цене этого инструмента, ни в силу отсутствия опытных исполнителей. Для подготовки хороших органистов потребуются специальные школы и очень продолжительное время. При наших условиях можно ограничиться недорогой фисгармонией, которую следует поставить на клиросе. Назначение этой фисгармонии — поддерживать певцов во время исполнения ими песнопений за службой. Так как сельские хоры не будут петь технически трудных музыкальных произведений, то для игры на фисгармонии не потребуются большой техники. Любой регент, народный учитель или псаломщик будет в состоянии справиться с этой задачей. При сопровождении пения аккомпанементом фисгармонии значительно выиграет пение хора, а произношение слов для слушателей станет более отчетливым.

Г. А. Ольховский. Я должен обратить внимание присутствующих на то, что Римская церковь ввела орган очень поздно — в начале IX века, а до этого времени она, как и церковь Восточная, органа не знала и довольствовалась для целей богослужения только музыкой вокальной. История введения

органа в Римской церкви вкратце такова. Византийский император Константин Копроним прислал Пипину Короткому в подарок небольшой орган для домового церкви. Отсюда обычай употреблять за церковной службой орган перешел сначала в домовые церкви придворных, потом стал употребляться высшим дворянством и только через сравнительно большой промежуток времени стал употребляться в приходских храмах². Введение органа в католической церкви обуславливалось главным образом употреблением латинского языка за богослужением. Народ не понимал церковной службы и потому скучал в храме. Ввиду этого католическое духовенство было вынуждено оживить богослужение введением инструментальной музыки. У нас нет в наличности тех условий, которые вызывали необходимость введения органа в церкви Западной. Богослужение совершается на понятном народу языке и сопровождается национальным, то есть созданным самим народом, пением. При таких условиях орган не только не прояснит в народном сознании как смысла текста церковных песнопений, так и всей службы в целом, но только затемнит то и другое в сознании еще не окрепшего в грамотности нашего простонародья. Нам нужно не орган вводить, а приложить все старания к подъему общенародного пения в церкви, так как только этот путь приведет наш народ к сознательному участию в церковной службе.

П. Т. Кладинов. Я совершенно не согласен ни с тем, что предлагает А. Т. Гречанинов, ни с мнением А. Д. Кастальского. Введение в наше богослужение инструмента убьет дальнейшее развитие нашего хорового искусства, и не только в его элементарной форме общенародного пения, но и в форме более высокой — организованного хорового исполнения. Западная церковь введением органа нанесла огромный вред делу развития хорового пения в среде простонародья. Благодаря органу католическое общенародное пение до сих пор не вышло из стадии унисона. По-видимому, оно дальше не продвинется. В то же время наш народ, благодаря отсутствию в храме инструментальной музыки, выработал в себе очень большую способность к хоровому исполнению и в этом отношении далеко оставил за собою другие народы Европы. Ввиду этого я отношусь отрицательно как к предложению А. Т. Гречанинова о введении за нашей церковной службой органа, так тем более к мысли А. Д. Кастальского об употреблении на церковном клиросе фисгармонии, инструмента с очень слабой силой звука, который никакой существенной роли в деле улучшения церковного пения в храме играть не может.

Священник А. Е. Иваницкий. По затронутому Александром Тихоновичем вопросу в Собор поступил довольно обширный по объему, но наивный по мотивировке доклад В. В. Надина-Уварова о введении при православном богослужении инструментальной музыки «ради наивысшего ублаголепения православного храма и его богослужения», как выражается автор. Надин-Уваров имеет при этом в виду не орган, а перстобряцательные орудия библейского

типа, как то: гусли, арфы, цитры и псалтирионы (плоские ящики с отдушиной). «Инструменты иных типов и новых конструкций — фисгармония, пьянино, скрипка и другие неприемлемы», — по заявлению самого автора.

К докладу приложено много вырезок из газет и журналов за разные годы со статьями, в которых специалисты-музыканты и неспециалисты обсуждают этот вопрос с разных точек зрения. Эти вырезки имеют весьма большое значение для решения затронутого вопроса, так как ярко свидетельствуют о его живучести в сознании православных. Не менее характерно и то обстоятельство, что ни один из авторов категорически не высказывается за введение инструментальной музыки за православным богослужением в храме.

Самый авторитетный из критиков профессор М. М. Иванов в своей статье «Музыка в православных храмах» («Новое время», 1912, № 12338), изложив сущность проекта В. В. Надина-Уварова, замечает: «Таковы идеи Уварова. Я же со своей стороны, не высказываясь положительно за них, прибавлю, что если подобное нововведение может хотя бы только с чисто внешней стороны сблизить все христианские церкви, то не следовало ли бы этому порадоваться и одобрить его». Таким образом, автор рассматривает введение инструментальной музыки не как средство «ублагоепит» православное богослужение, чего добивается Уваров, а хочет видеть в этой мере «мост к соединению церквей», другими словами, переносит вопрос с музыкальной почвы на почву церковной политики.

Я считаю своим долгом обратить ваше внимание на то, как была бы принята предлагаемая реформа нашим простонародьем, если бы Собор стал на точку зрения сторонников введения в храме инструментальной музыки. Не усмотрел ли бы народ в этой реформе посягательства на самую сущность святой Церкви и не ответил ли бы он таким резким протестом, который неминуемо грозил бы Церкви новым расколом? Если мы этого раскола не желаем, то должны раз навсегда отказаться от мысли и попытки вводить за богослужением в православном храме инструментальную музыку в каком бы то ни было виде.

А. Т. Гречанинов. Я соглашаюсь с мнением о. Иваницкого, что введение органа во всех приходских церквях пока преждевременно, и наш народ к этому еще, безусловно, не подготовлен. Но, по моему мнению, при введении этой реформы нужно было бы соблюдать необходимую осторожность: сначала в виде опыта ввести ее только в домовых церквях, которые посещаются интеллигентной публикой, музыкально развитой и уже вполне созревшей для предлагаемой мною реформы. Когда первые шаги показали бы, что население постепенно привыкает к реформе, ее можно бы развивать дальше. Я подчеркиваю, что в этом нужна большая осторожность.

Председатель замечает А. Т. Гречанинову, что Собор не может выносить по такому принципиальному вопросу половинчатых постановлений: допускать инструментальную музыку в одних храмах и не допускать ее в других.

Собор должен прежде всего решить вопрос с принципиальной точки зрения — да или нет, и только после этого постановления можно говорить о частных вопросах. Ввиду этого предложение А. Т. Гречанинова о частичном осуществлении проекта введения за церковной службой инструментальной музыки подлежать обсуждению не может.

Н. Г. Безкровный. У нас на Кубани делались уже опыты сопровождения нашей церковной музыки аккомпанементом органа и оркестра. Делалось это, правда, не в храме, а на концертной эстраде. Атаманский хор дал в Тифлисе несколько духовных концертов с сопровождением органа и оркестра. В таком виде по преимуществу исполнялись концерты Д. С. Борзнянского. Публика отнеслась к подобному начинанию отрицательно. Отрицательно отзывалась о нем и местная художественная критика. Инициаторы дела должны были признать, что их попытка окончилась неудачей.

Е. М. Витошинский. Я постараюсь рассмотреть вопрос о введении за церковной службой инструментальной музыки с исторической, психологической и музыкально-художественной точек зрения. Русская Православная Церковь как явление историческое кончает уже первое тысячелетие своего существования. За это время все ее основные традиции и обычаи так глубоко и органически слились с душой народа, что всякая ломка этих традиций неминуемо должна отозваться в этой психике глубоким и болезненным расстройством. Мыслимо ли народу в начале второго тысячелетия жизни своей Церкви так радикально ломать одну из основных церковно-богослужбных традиций — за церковной службой только пение, а не [пение и] инструментальная музыка? Конечно, невымыслимо. Предлагать такую реформу — значит совершенно не считаться с привязанностью народа к исторической традиции, готовить ему глубокие страдания и потрясения во имя совершенно для него чуждых теорий. Но такие потрясения народу не нужны, так как не вызываются никакими серьезными мотивами. Отсюда вполне понятно, что с исторической точки зрения предлагаемая реформа не должна иметь места.

Во всех случаях, когда народная психика испытывает резкое потрясение, не оправдываемое в его глазах понятными народу мотивами, она отвечает на них стихийным протестом. В истории Русской церкви был уже такой печальный опыт, резко расколовший церковное единство. Я здесь имею в виду попытку патриарха Никона насаждать в Москве западнорусское пение при помощи выписанных им из Киева певчих, так называемых «вспаваков». Они стали исполнять церковные песнопения и канты с такими приемами, которые шли совершенно вразрез с духом и характером употребляющегося преимущественно в Москве знаменного распева. И что же? Народ ответил резким отпором новшествам патриарха, осудил его попытку ввести в церковное пение новую непривычную струю и дал в руки сторонников старины одно из сильных доказательств еретичности патриарха, и притом доказательств, понятных массам. А ведь Никон не ломал так решительно церковной тради-

ции в области пения, как готовимся сделать это мы: он не вводил инструментальной музыки, а сделал лишь скромную попытку насадить в церковном пении новую школу, ввести в него новую художественную струю. Мне возразят, что разница между Россией времен патриарха Никона и нашим временем огромна, что общий уровень развития народных масс в наше время гораздо выше и потому нам нечего опасаться с их стороны тех резких выступлений, которые в свое время погубили дело патриарха Никона. На это и я отвечу, что масса всегда остается массой, и ее протест будет резким и огромным по напряжению во всех тех случаях, когда она сталкивается с таким явлением жизни, к которому она психически не подготовлена или которое задевает «святая святых» ее мировоззрения. Я лично отношу обычай употребления за православным богослужением только вокальной музыки именно к области того народного «святая святых», которое русская верующая масса будет защищать от всяких посягательств до последней возможности. Не ясно ли, что при наличности таких условий делать попытку введения инструментальной музыки в храм — значит создавать почву для раскола и огромных волнений в среде православной паствы?

Должен быть отрицательно решен вопрос о введении инструментальной музыки в храм и с психологической точки зрения. Всякий психолог знает, что религиозные навыки народа, его привязанность к известным обрядовым формам богослужения являются одной из самых устойчивых сил народной души в ее массовом целом. Колебать эту устойчивость без достаточных оснований так же опасно, как колебать устойчивость большого здания, которое грозит похоронить под своими развалинами того, кто потряс его основы, но не сумел совладать с последствиями своего неосторожного шага. В наше время потрясений во всех сторонах народной жизни и психики прибавлять ко всем тяготам и испытаниям еще одну — церковную смуту из-за введения органа в храм — это значит не только не желать залечить народных ран, но, напротив, еще сильнее их растравлять.

С музыкальной точки зрения пение хора является более высокой формой художественного исполнения, чем игра инструмента. Человеческий голос одухотворен и может передавать самые глубокие музыкально-художественные движения человеческой души, а инструмент неодухотворен и безжизнен. Кроме того, по общему признанию музыкального мира, русский народ наделен от природы выдающимися способностями к хоровому пению и выдающимися по качеству голосами. Таких детских сопрано и таких широких по диапазону и мощных по силе басов, какие встречаются в среде русского народа, нет ни у одного народа. Всякий раз, когда наши образцовые хоры — Синодальный или хор А. А. Архангельского — посещали музыкальные центры Европы — Вену, Берлин, Рим, Лейпциг, — иностранцы восхищались качествами и музыкальностью голосов и художественным совершенством исполнения, какого Европа до сих пор не знала. Обладая от природы

таким сокровищем, мы, естественно, должны идти по пути его наибольшего развития в будущем, а не сворачивать в начале второго тысячелетия своей истории на тот путь, который неминуемо должен привести нас к значительному понижению хорового пения, так как история со всею очевидностью доказала, что употребление в храме органа не дает народу возможности развивать до высших ступеней искусство хорового пения. Становясь на этот путь, мы должны ясно сознавать, что совершаем крупную историческую ошибку. Если посмотрим на вопрос даже с чисто технической стороны, то и тогда его отрицательное решение неизбежно. Что может дать хоровому исполнению сопровождение органа? Нового решительно ничего, а только, несомненно, затемнит природные музыкальные красоты хора, тонкость его нюансов, нежность мелодических рисунков голосовых партий. Отрицать это не будет ни один сознательный музыкант.

Резюмируя все сказанное, я принципиально отвергаю предложение А. Т. Гречанинова о введении за нашим богослужением в храме инструментальной музыки в каком бы то ни было виде.

Священник Д. В. Аллеманов поддержал мысль А. Д. Кастальского о желательности допущения на церковный клирос фисгармонии для поддержки хора во время пения за церковной службой.

Е. М. Витошинский возражает А. Д. Кастальскому и священнику Д. В. Аллеманову, что введение только фисгармонии, инструмента очень слабого по силе звука, не даст решительно никаких художественных результатов, а соблазн будет так же велик, как и от введения органа. Нам нужно ставить вопрос не об органе или фисгармонии в храме, так как это технические мелочи, а нужно предварительно решить вопрос — допустима ли или недопустима в православном храме за богослужением инструментальная музыка? «В таком виде, — заканчивает председатель, — я ставлю вопрос на баллотировку».

Результаты голосования: из одиннадцати человек, присутствовавших на заседании, восемь высказались против введения в православном храме за богослужением инструментальной музыки, а три высказались «за». Таким образом, большинством голосов этот вопрос решен отрицательно.

Председатель Е. Витошинский.

Секретарь священник Леонид Иваницкий.

Протокол заседания Подотдела об органе и постановление Собора по вопросу о введении игры на органе в церковных службах — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 299, л. 2—11. Машинописная копия. Другой машинописный экземпляр протокола этого заседания см. в деле: Протоколы заседаний Подотдела о церковном пении — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 6—10.

Документ опубликован: Протокол соединенного заседания членов Подотдела по церковному пению Поместного Собора Православной Русской Церкви и Наблюда-

тельного совета Московского Синодального училища церковного пения от 8 декабря 1917 года. (Об употреблении органа за православным богослужением.) // Церковные ведомости, 1918, № 15/16, с. 88—94; Богословские труды, т. 34, с. 203—209.

Комментарии

1. Несколько десятилетий спустя, уже находясь в США, А. Т. Гречанинов вспомнил о событиях тех лет: «Написав две литургии, Страстную Седмицу, Всенощную и несколько больших сложных хоров, как “Внуши, Боже, молитву мою” и др., я исчерпал в них все технические возможности, какие только может дать хор а cappella. Хор симфонизирован, что же дальше? Куда идти, как расширить средства выражения в духовной музыке, к сочинению которой меня всегда тянуло? Мне пришла в голову идея написать псалом для хора с сопровождением оркестра. Ни у кого из русских композиторов до того времени такого сочинения не было. А между тем на Западе нет ни крупного, ни мелкого композитора, который не сочинял бы вокально-инструментальных месс, реквиемов, Страстей Господних и пр. Объясняется это, конечно, тем, что на Западе подобного рода сочинение находит применение в церкви, тогда как у нас инструментальная музыка в храмах, как известно, не допускается. Когда бывали случаи, я всегда говорил и писал, что введение на первых порах хотя бы органа или фисгармонии в нашу церковь внесло бы много красоты в наш ритуал. Церковь, обладающая средствами для содержания хорошего хора, есть исключение. В большинстве же случаев у нас в России, даже и в лучшие времена, пение в церквах было в ужасном состоянии. Неслаженный хор с регентом-неучем во главе, распеваящий духовные сочинения дурного вкуса, — вот обычная картина нашего богослужения. Для молящегося мало-мальски культурного слушать такое пение и молиться невозможно. Церковь наша ежедневно возносит Богу моление о соединении церквей, но ведь соединение возможно лишь при условии взаимных уступок. А попробуйте заговорить с православным о введении в нашу церковь органа, он вас сочтет за великого грешника и еретика. И вам не поможет, если вы сошлетесь даже на текст Св. Писания:

Хвалите Бога во святых Его,
Хвалите Его во гласе трубном,
Хвалите Его во псалтыре и гусях,
Хвалите Его в тимпане и лице,
Хвалите Его в струнах и органе,
Хвалите Его в кимвалах восклицания:
Всякое дыхание да хвалит Господа.

Тут и орган, тут и полный состав оркестра, которым пророк предлагает пользоваться во славу Божию, что Западная церковь и делает, но у нас это считается “от лукавого”. Почему?

С детства я одинаково любил музыку церковного стиля и нашу православную, и западную. В Москве я довольно часто ходил в католическую церковь на М. Лубянке послушать орган. В большие праздники там иногда к органу и хору присоединялось

и пение с сопровождением оркестра. Слушая эту музыку, я всегда душевно обволакивался умилением и глубоким религиозным настроением. Скажу откровенно, я завидовал им и ревновал: почему же вся эта роскошь музыкальная им дозволена, а у нас почитается за грех?» (*Гречанинов А. Т. Моя жизнь. Нью-Йорк, 1951, с. 110—112*).

2. Свидетельство о подарке византийским императором органа королю франков Пипину в 757 году — достоверный исторический факт. Имеются и более поздние известия о присылке органов из Византии, где они использовались в качестве светского инструмента. Однако никаких подтверждений того, что подаренные органы предназначались для использования в церковной службе, не обнаружено. Современные исследователи не располагают точными данными о том, когда и где орган стал впервые употребляться в качестве церковного инструмента за богослужением Западной церкви; называются лишь границы периода, когда произошло это событие: около 900—1200-е годы. Введение в службу органа, имевшего немало противников в среде духовенства, произошло стихийно и не сопровождалось папским указом (*Bicknell S. Organ // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 18, p. 584—585*).

1918 ГОД
ЯНВАРЬ

**Заявление
председателя Подотдела
о церковном пении и чтении Е. М. Витошинского
в Отдел о богослужении, проповедничестве и храме
25 января 1918 года**

Имею честь довести до сведения Отдела, что Подотделом по церковному пению совершенно закончен проект соборных постановлений по вопросам церковного пения, каковой проект может быть вынесен на рассмотрение общих собраний Отдела.

25 января 1918 г.

Председатель Подотдела Е. М. Витошинский.

Протоколы заседаний Подотдела о церковном пении — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297,
л. 1. Машинопись.

Протокол № 2 соединенного заседания членов Подотдела о церковном пении и чтении Поместного Собора и Наблюдательного совета при Московском Синодальном училище церковного пения 16 февраля / 1 марта 1918 года

Заседание проходило с 10 часов утра до 1 часа дня в здании Синодального училища¹.

В заседании присутствовали: члены Собора — Е. М. Витошинский, П. Т. Кладинов, члены Наблюдательного совета — директор Синодального училища А. Д. Кастальский, священник Д. В. Аллеманов и В. С. Калинин². Председателем был избран Е. М. Витошинский, секретарем — П. Т. Кладинов. Совещание обсуждало остальные главы (III—IX), выработанного Подотделом «Проекта постановлений Собора по вопросам церковного пения» — «Об общенародном церковном пении» и схему управления церковно-певческим делом Православной Русской Церкви. Так как члены Наблюдательного Совета не представили возражений на работу Подотдела, то совещание постановило принять этот проект в редакции Подотдела. Текст проекта при сем прилагается³.

Председатель Е. Витошинский.

Секретарь П. Кладинов.

Протоколы заседаний Подотдела о церковном пении — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 10. Машинопись.

Комментарии

1. Время и место проведения этого заседания устанавливаются по объяснительной записке в Соборный Совет П. Т. Кладинова и Е. М. Витошинского, написанной ими в связи с пропуском пленарного заседания Собора (*Протоколы заседаний Соборного Совета за вторую сессию* — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 201, л. 123—123 об.).

2. Официально в это время в Наблюдательный совет входили: А. Д. Кастальский, В. С. Калинин, Д. В. Аллеманов, А. В. Никольский, М. М. Ипполитов-Иванов, А. И. Речменский и Н. М. Данилин.

3. Фрагмент обсуждавшихся глав проекта резолюций обнаружен в фонде Синодального училища в РГАЛИ, ф. 662, оп. 1, № 93, л. 27—30 (см. с. 863—867 наст. изд.).

Докладная записка
председателя Подотдела
о церковном пении и чтении Е. М. Витошинского
в Отдел о богослужении, проповедничестве и храме
25 февраля / 10 марта 1918 года

Подотдел о церковном пении имеет честь препроводить при сем все дело-производство по выработке проекта постановлений Собора по вопросам церковного пения и вместе с ним представить Отделу отчет в своей деятельности.

Подотдел о церковном пении начал свою работу 8 сентября 1917 года и закончил ее 16 февраля / 1 марта 1918 года. За это время Подотдел имел 22 заседания, на которых были рассмотрены следующие вопросы:

1. Об осмогласии.
2. О духовно-музыкальных сочинениях.
3. Об общенародном церковном пении.
4. Организация управления церковно-певческим делом Православной Русской Церкви.
5. Органы церковно-певческого управления: а) центральный церковно-певческий комитет при Высшем церковном управлении, его состав, способ избрания его членов, их права и обязанности, б) круг обязанностей центрального церковно-певческого комитета, в) отношение комитета к патриарху, г) отношение комитета к епархиальным церковно-певческим советам при правящем епископе, д) епархиальные церковно-певческие советы при правящем епископе, е) отношение епархиального церковно-певческого совета к правящему епископу, ж) уездные церковно-певческие советы в епархии, з) приходский церковно-певческий совет, и) епархиальные церковно-певческие съезды.
6. Меры к подъему общего уровня музыкально-певческого образования страны.
7. Введение кафедры церковного пения в духовных академиях.
8. О преподавании пения в духовных семинариях, пастырских школах и духовных училищах.
9. Организация Всероссийского церковно-певческого общества.

По постановлению Отдела от 12 сентября 1917 года Подотделу было разрешено пригласить к участию в его работах музыкантов-специалистов,

проживающих в Москве. Основываясь на этом постановлении Отдела, Подотдел обратился с просьбой принять участие в его работах как к отдельным лицам, так и к Наблюдательному совету при Синодальном училище церковного пения в Москве. Из отдельных композиторов П. Г. Чесноков на приглашение Подотдела сделать сообщение об осмогласии письмом от 23 сентября 1917 года ответил отказом. <...>¹

Протоиерей В. М. Металлов выразил согласие дать редакционные правки к работе Подотдела по двум вопросам: 1) об осмогласии и 2) о партесном пении. Текст их прилагается к документам Подотдела.

По соглашению с директором Синодального училища было условлено, что выработанный Подотделом проект постановлений Собора по вопросам церковного пения поступит на рассмотрение Наблюдательного совета и для установления согласительного их текста будут назначены соединенные заседания членов соборного Подотдела по церковному пению с Наблюдательным советом. Такие заседания состоялись 8 декабря 1917 года и 16 февраля / 1 марта 1918 года. На этих заседаниях выработана окончательная редакция предлагаемого при сем проекта постановлений Собора по вопросам церковного пения.

На заседаниях Подотдела как его членами, так и приглашенными лицами были прочитаны следующие доклады: 1) об осмогласии — священником Д. В. Аллемановым и А. В. Никольским, 2) о гармонизации осмогласных роспевов — П. Т. Кладиновым на тему «Участие Придворной капеллы в обработке церковных мелодий», М. И. Арефьевым «История гармонизации осмогласных роспевов в Русской Церкви», 3) по общим вопросам — священником Л. Е. Иваницким «Об упорядочении церковного пения» и о. диаконом В. П. Богословским «Перспективы церковного пения в будущем», 4) об общем пении — Г. А. Ольховским на тему «Об общенародном пении в богослужении». Текст докладов прилагается к делопроизводству Подотдела.

Из иногородних прислали на Собор свои доклады по вопросам церковного пения В. В. Надин-Уваров (г. Белая Церковь Киевской губернии) на тему «Об ублаголепении богослужебного церковного пения введением библейских инструментов для сопровождения пения» и Г. И. Марков (г. Верхотурье Пермской губернии) на тему «О введении за богослужением в храме инструментальной музыки». Рассмотрение этих докладов Подотдел поручил Е. М. Витошинскому. При рассмотрении их оказалось, что оба автора принадлежат к кругу лиц, которых уместнее всего назвать «благочестивыми мечтателями», до того наивны и детски безыскусственны все те рассуждения, которые приводятся ими в доказательство необходимости ввести в православном храме за богослужением инструментальную музыку. В докладах обилие самой цветистой фразеологии и ни одного серьезного научного доказательства. <...>²

Вопрос о введении за православной церковной службой органа и вообще инструментальной музыки был возбужден и всесторонне обсуждался на соединенном заседании Подотдела церковного пения Собора и Наблюдательного совета Синодального училища 8 декабря 1917 года. Возбудил его композитор А. Т. Гречанинов, а поддержали А. Д. Кастальский и священник Д. В. Аллеманов. Вопрос вызвал весьма оживленные прения. Речи выступавших ораторов приведены полностью в протоколе соединенного заседания от 8 декабря 1917 года. По окончании прений вопрос был поставлен на баллотировку, в результате которой оказалось, что из 11-ти человек, присутствовавших на заседании, 8 высказались против введения инструментальной музыки за богослужением в храме и только трое высказались «за».

Кроме того, в Подотдел поступили еще следующие ходатайства:

1) Исполнительного центрального комитета Всероссийского съезда хоровых деятелей от 4 октября 1917 года за № 434 о допущении делегатов съезда А. В. Никольского и Д. И. Зарина к участию в работах Подотдела. Ходатайство это Подотделом удовлетворено.

2) Правления Общества регентов из Петрограда от 16 ноября 1917 года о сопричислении регента к причту на вечные времена и предоставлении ему права на получение официального звания управителя или начальника хора при условии получения им специальной и всесторонней подготовки, удостоверенной надлежащими документами. Так как по существу ходатайство правления Общества регентов не относится к кругу дел, рассматриваемых Подотделом, то названное ходатайство препровождается в Отдел для направления по принадлежности.

При настоящей докладной записке препровождается все делопроизводство Подотдела о церковном пении.

Председатель Подотдела Е. Витошинский.

Протоколы заседаний Подотдела о церковном пении — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 297, л. 3—4 об. Машинопись. Незавершенный рукописный черновой вариант этого документа находится в том же деле на л. 132—132 об.

Комментарии

1. Опущен текст письма П. Г. Чеснокова, приводившийся выше.
2. В купюре — постановление Подотдела от 2 декабря 1917 года о докладах В. В. Уварова и Г. И. Маркова.

Запись к протоколу № 26 заседания Отдела о богослужении, проповедничестве и храме 2/15 марта 1918 года

Заседание проходило в комнате № 1 Епархиального дома с 5 часов 30 минут до 7 часов 30 минут вечера под председательством епископа Черниговского Пахомия в присутствии 18-ти членов Собора: епископов Белостокского Владимира, Барнаульского Гавриила, Чебоксарского Бориса, профессора И. А. Карабинова, священника С. Н. Кудрявцева, В. К. Лебедева, В. К. Недельского, П. В. Пулги и др.

⟨...⟩ Председатель Подотдела о пении **Е. М. Витошинский** читает прилагаемую к сему и принятую Отделом к сведению докладную записку, в которой дается отчет о деятельности означенного Подотдела. По прочтении записки он замечает, что все постановления Подотдела прошли через фильтр Наблюдательного совета при Московском Синодальном училище церковного пения, состоящего из специалистов, каковы Кастальский, Данилин, Гречанинов, Аллеманов. У нас получилось единство работы, и Отделу нет необходимости препровождать нашу работу для какой-либо дальнейшей проверки.

Председательствующий. О правах регентов Подотдел не ставил вопроса и не рассматривал. Было заявление, в котором они ходатайствуют о включении их в клир.

Е. М. Витошинский. Мы не считали данный вопрос подлежащим нашей компетенции.

После этого Витошинский предлагает выслушать прилагаемый у сего протокол соединенного заседания членов Подотдела по церковному пению и Наблюдательного совета Московского Синодального училища церковного пения, в котором обсуждался и [был] отвергнут предложенный А. Т. Гречаниновым вопрос о необходимости введения за богослужением в православных храмах органов.

По заслушании означенного протокола **председательствующий** предлагает Отделу и последний единогласно принимает следующее постановление: «Соглашаясь с решением Подотдела о недопустимости органа при право-

славном богослужении, просить Соборный Совет сделать распоряжение о напечатании в “Церковных ведомостях” копии вышеизложенного протокола соединенного заседания членов Подотдела о пении и Наблюдательного совета Московского Синодального училища, в котором подробно излагается высказанная специалистами по данному вопросу мотивировка отрицательного его решения».

После изложенного по предложению председательствующего **Е. М. Витошинский** приступает к чтению проекта постановлений по вопросам церковного пения, выработанных Подотделом церковного пения Всероссийского Поместного Собора и Наблюдательным советом Московского Синодального училища церковного пения, которые по рассмотрении и обсуждении их Отделом должны быть внесены в доклад Священному Собору. Кратко передавая содержание положений, оратор упоминает, что они разделяются на девять глав, из которых в двух первых вопрос рассматривается с музыкально-художественной стороны, а затем в последующих — с общегосударственной, а также трактуется об организации дела управления церковным пением.

Председательствующий. Почему Отдел счел нужным подробно рассуждать об организации управления церковным пением?

Е. М. Витошинский. Это потому, что вопрос об упорядочении церковного пения у нас на Руси до сих пор не получал серьезного разрешения. Он ставился еще на Стоглавом Соборе, но однако не был разрешен, возбуждался при патриархе Никоне и в петербургский период нашей истории. У нас не было высшего органа, который бы ведал делом церковного пения. Это отсутствие органа и побудило нас заняться подробно вопросом об организации управления церковным пением.

При дальнейшем чтении означенного проекта происходил обмен мнений по поводу некоторых вопросов. Так, прежде всего по вопросу о том, допустимы ли местные роспевы.

По мнению **г. Витошинского**, этот вопрос чрезвычайно сложный. В некоторых епархиях, особенно западных, сроднились с местными роспевами. Они служат источниками, вносящими как бы освежающую струю в церковное пение. Поэтому-то Подотдел и признал возможным допустить их (например, роспевы волинский, киевский, гродненский, львовский, западно-русский). Запретить их невозможно, ввиду того что Церковь согласилась с ними. По поводу 5-го пункта проекта **г. Витошинский** замечает, что хотя означенный пункт может представиться мелочным, тем не менее это не лишний пункт для общего фундамента в вопросе о пении. Поясняя следующий 6-й [пункт], докладчик замечает, что гармонизация пения может быть разная, что наша гармонизация идет по законам западным. Только со времени композиций Чайковского она стала вступать на путь национализации. Собор должен утвердить этот путь. Собор должен дать в данном вопросе

свободу, иначе остановилось бы всякое свободное развитие русского хорового пения. По поводу пункта 7-го было заключено, что композиция должна всецело строиться на законах осмогласия.

В дальнейшем обмене мнениями *епископ Гавриил* предлагает не разбирать в настоящем заседании проект в деталях и подробностях, ввиду того что есть на Соборе святители Божии, очень интересующиеся церковным пением.

Е. М. Витошинский предлагает просить Синодальный хор продемонстрировать пред Собором ряд церковных песнопений.

Священник Иваницкий замечает, что для предварительного ознакомления членов Собора с вопросом по церковному пению имеется в виду прочесть лекцию.

И. А. Карабинов замечает, что в пленарном заседании Собора при докладе положений о пении могут делаться предположения и замечания каждым членом Собора.

Е. М. Витошинский. Подотдел решил, что ввиду узкой специальности вопроса [нужно] предварительно подготовить тем или иным путем членов Собора к его выслушиванию и пониманию.

Отец Иваницкий. Высказывает мнение Наблюдательного совета Синодального училища, благодаря которому [вторая] глава получила заглавие не «О партитурном пении», а «Об общемузыкальном»¹. Это сделано ввиду того, что партитурное пение понимается обычно в узкой форме. Он же сообщает предположение Наблюдательного совета о духовно-музыкальных сочинениях, [где] проводится ясная грань между свободными сочинениями [и переложениями распевов].

Е. М. Витошинский. Итак, вот пункты II главы. Цель их ясна. Основное требование — осмогласие и все то, что имеет к нему то или иное отношение.

Далее происходит обмен мнений по вопросу о заимствовании мотивов народных песен и перенесении их в музыку церковную. Высказывалось мнение, что это не должно подлежать запрещению, если только не является нарушением основного строя церковной музыки. Многие композиторы вводят в музыкальные церковные произведения обороты русской песни. Так, обычный напев канона «Воскресения день» приближается к светскому напеву («Барыня, барыня»)².

Епископ Гавриил спрашивает, откуда брать певчих для исполнения осмогласия? Нужно бы образовать общий певческий фонд, на который могли бы содержаться певчие. Необходимо общее пение в церквях, но регент в большинстве случаев против введения общего пения. Организация правильного общего пения — это сизифова работа. Разве возможно, например, исполнение стихир «на восемь» и «на десять» при общем пении их с канонархом? Правда, происходит иногда весьма удачно общее пение так называемых псалмов, но последние поются не в храме, а в общественных собраниях.

Замещающий председателя епископ Черниговский Пахомий.
Делопроизводитель Николай Кедров.

Протоколы и стенограммы заседаний Отдела о богослужении, проповедничестве и храме — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 283, л. 371 об.—373 об. Содержащийся в том же деле на л. 368—368 об. протокол этого заседания не публикуется, поскольку не содержит разночтений с записью к протоколу.

Комментарии

1. Имеется в виду замена названия II главы проекта резолюций — «О партесном пении» на название «О духовно-музыкальных сочинениях».
2. Подобное замечание было сделано также князем В. Ф. Одоевским, который писал, что радостный и оживленный распев пасхального канона, содержащийся в синодальных книгах на квадратной ноте, в обработках Капеллы походит на «Барыню» (см. «Мнение кн. В. Ф. Одоевского по вопросам, возбужденным министром народного просвещения по делу о церковном пении» в 1-м разделе данного тома).

Протокол № 27
заседания Отдела о богослужении,
проповедничестве и храме
6/19 марта 1918 года

Заседание проходило в читальном зале Московской духовной семинарии с 7 до 9 часов вечера под председательством епископа Черниговского Пахомия в присутствии 20-ти членов Отдела: архиепископа Могилевского и Мстиславского Константина, епископа Смоленского и Дорогобужского Феодосия, профессоров И. А. Карабинова и Б. А. Тураева, иеромонаха Афанасия, священников И. А. Ильина, С. Ф. Щукина, М. Ф. Марина, диакона М. А. Нечаева и др.

I. Делопроизводителем Отдела *Н. И. Кедровым* оглашен и Отделом принят к утверждению протокол заседания от 2 марта за № 26.

II. Председатель Подотдела о церковном пении *Е. М. Витошинский* сообщил в кратких чертах историю работ Подотдела по выработке положений по вопросам о церковном пении для доклада таковых Священному Собору.

Ввиду того, что, с одной стороны, выработка означенных положений происходила при совместном участии членов Собора, работающих в Подотделе о пении, с членами Наблюдательного совета Московского Синодального училища церковного пения, каковая совместная работа уставом Собора однако не предусмотрена, а также, с другой — ввиду того, что проект выработанных Подотделом положений как труд компетентных в вопросе специалистов представляет существенные особенности, *председательствующий* предложил направить означенный проект положений в органы Высшего церковного управления — Священный Синод и Высший церковный совет.

При состоявшемся затем обмене мнений по означенному вопросу ораторы (*Г. И. Булгаков, диакон А. Н. Никольский, священники оо. Марин и Иванецкий, Е. М. Витошинский и П. В. Пулга*) высказались за отклонение предложения председательствующего и за необходимость непременно представления положений о церковном пении Священному Собору ввиду того, что одни члены Собора справедливо признают себя вполне компетентными в решении вопроса о церковном пении, а другие, хотя и не компетентны в решении теоретических вопросов о пении, тем не менее заинтересованы в решении практических вопросов из области церковного пения (как, например, вопрос о пении общенародном), и, наконец, все остальные члены Собора в одинаковой мере компетентны в решении вопросов об организации церковного пения.

Отдел вынес решение, что он должен рассматривать представленные положения на общих основаниях, как это было и при обсуждении других представляемых подотделами положений (например, о церковной архитектуре, охране памятников церковной старины).

III. *Председательствующим* было предложено поставить на голосование вопросы: 1) рассматривать ли представленные Подотделом о пении положения во всей их совокупности или же 2) только в составе первых трех глав означенных положений, в которых идет речь относительно общих теоретических вопросов о пении (главы I—II) и по вопросу об общенародном церковном пении (глава III).

Ввиду того, что в изложенных в трех первых главах положениях вопросы о пении находятся в неразрывной связи с вопросами остальных глав положений, как то пояснено было некоторыми ораторами (*о. Л. Е. Иваницкий, проф. И. А. Карабинов, Е. М. Витошинский*), — Отделом единогласно было принято решение о постатейном рассмотрении проекта положений во всей их совокупности.

IV. При начавшемся затем постатейном обсуждении проекта положений председатель Подотдела *Е. М. Витошинский* давал пояснения к прочитанным пунктам, всесторонне их освещая. Причем внимание членов Отдела сосредоточено было особенно на 3-м пункте проекта положений, который читается так:

Установившиеся общецерковные роспевы, как то: большой, малый и сокращенный знаменный, большой и сокращенный киевский и греческий, признаются ценными, а местные роспевы допустимыми для употребления при богослужении. Те же роспевы, кои обезличены различными редакциями, как, например, придворный, считаются нежелательными для клироса и подлежащими постепенному упразднению.

По этому пункту внесены были следующие поправки:

Отец Шукин. Вместо слова «ценные» вставить «должны употребляться преимущественно».

Отец Марин. «Признаются ценными и должны лечь в основу при упорядочении церковного пения».

Профессор Карабинов. «Заслуживают предпочтения».

Протоиерей Ильин. «Ценными и потому настойчиво рекомендуемыми для употребления на церковном клиросе».

Статья 3-я положений принята Отделом с поправкой, предложенной протоиереем Ильиным. Остальные поправки отвергнуты.

1-й и 2-й пункты [проекта] положений приняты без изменений.

Замещающий председателя епископ Черниговский Пахомий.

Делопроизводитель Николай Кедров.

Запись к протоколу № 27
заседания Отдела о богослужении,
проповедничестве и храме
6/19 марта 1918 года

⟨...⟩ *Председательствующий* предлагает приступить к обсуждению доклада Подотдела о церковном пении.

Е. М. Витошинский признает [необходимым] ввиду отсутствия многих членов Отдела в прошлом заседании познакомить их с кратким изложением представляемого Подотделом доклада.

Профессор И. А. Карабинов предлагает читать доклад и подвергать его постатейному обсуждению без предварительного общего ознакомления с ним, иначе может случиться, что на следующее заседание соберутся также не все члены, и доклад придется повторять в общем изложении снова.

Священник Л. Е. Иваницкий. Подотдел исполнял свою работу совместно с Наблюдательным советом при Московском Синодальном училище церковного пения, и выработанные им положения должны считаться окончательными. Он вел свои занятия в согласии с известными компетентными лицами, исполнил все необходимое, и наши поправки не могут изменить работ Подотдела.

Председательствующий. Я потому-то и хотел иметь первоначально общее суждение по докладу. Возможно, что Отдел не возьмет на себя обсуждение частных положений доклада. Я просил бы доложить общие положения доклада.

Е. М. Витошинский докладывает историю выработки проекта положений. Он был выработан состоявшими в Подотделе по церковному пению членами Собора. Но так как рассматриваемые Подотделом вопросы специальные, то Подотдел обратился к специалистам с приглашением их принять участие в работах. Это и было исполнено. Но было постановлено, чтобы работы Подотдела представлялись на соединенные заседания Наблюдательного совета Синодального училища и Подотдела. Такие заседания состоялись. Таким образом, работа Подотдела прошла фильтр компетентного учреждения. В заседании соединенном принимали участие: Кастальский, о. Аллеманов, Калинин, Ипполитов-Иванов, регент Синодального хора Данилин. Работа рассматривалась около двух месяцев, и плодом этого рассмотрения была выработка текста в редакции Наблюдательного совета Синодального

училища по двум вопросам, которые являются основными. Это вопросы об осмогласии и партесном пении. Весь доклад делится на девять глав, причем первые две главы посвящены решению общих вопросов, третья — вопросу об общенародном пении, а все остальные — вопросам организации дела церковного пения в России, каковой организации до сего времени не было. Таким образом, наш проект, по крайней мере две первых его главы — об осмогласии и музыкальных сочинениях, — требует больших теоретических познаний, и к вопросу о возможных поправках в этих главах следует относиться с большой осторожностью. Остальные главы положения носят характер организационно-административный, и здесь, конечно, возможны большие поправки. Первые две главы нужно понимать как бы обработанными уже в окончательной редакции. Всякие поправки здесь должны быть взвешены с точки зрения их целесообразности.

Председательствующий. Я предлагал бы высказаться относительно дальнейшего направления представленного проекта положений о церковном пении. Мне думается, что так как означенный проект вырабатывался при участии особого, уставом Собора непредусмотренного учреждения, Наблюдательного совета, то он имеет особенный, исключительный характер. Значение учреждения, участвовавшего в создании проекта, имеет силу в обычное время, но Собор должен иметь свое собственное суждение по вопросу. Проект положений особенный, тем более мы не компетентны наложить на него свой штамп, по крайней мере лично я задумался бы это сделать. Конечно, познания специалистов в вопросе о пении необходимы; с другой стороны, Наблюдательный совет Синодального училища в проекте положений трактует сам о себе; и с этой стороны, если проект будет представлен на обсуждение Собора, то едва ли есть надежда увидеть означенный проект на соборной повестке. Итак, может быть проекту следует дать другое направление. Угодно ли Отделу принять это предложение ввиду, между прочим, также и того, что изменения в проекте, как нас предупреждают, почти невозможны? Можно проект положений прямо направить в органы Высшего церковного управления — Священный Синод и Высший церковный совет, как уже и решено Собором: дела, которые не успеют быть рассмотренными на Соборе, переходят в эти именно учреждения. Вообще, нам не следует брать на себя ответственность в этом деле, а представить его на благоусмотрение названных высших органов, раз мы притом несостоятельны, как утверждается здесь, критически отнестись к положению; к тому же нет надежды на то, чтобы Собор успел заняться рассмотрением этого положения. Просить о том следует, конечно, с ведома Священного Собора. Удобством к такому направлению дела было бы также и то, что Священный Синод и Высший церковный совет могут работать при участии Наблюдательного совета высшего Синодального училища; Собору же, естественно, неподходящее дело входить в соглашение с означенным учреждением. Моя догадка

такова, и я представляю ее в качестве соображения по вопросу о направлении доклада Подотдела о пении. Прошу других членов Отдела высказаться по тому же вопросу.

Г. И. Булгаков. Мне кажется, что раз вопрос о церковном пении разрешался при совете специалистов, всецело передавать его на решение специалистов не вполне правильно и нецелесообразно для самого Собора. Дело о поднятии у нас на Руси церковного пения, особенно общего церковного пения, наиболее важно решить на Соборе и, в частности, в нашем Отделе. Мне представляется для будущего устройства церковного пения важным услышать соборный голос особенно по вопросу организации общенародного пения. Ценно, конечно, слышать голос специалистов, но нельзя не принять участие в разработке вопроса и Отделу. Постановка церковного пения у нас была не на высоте, и если будет здесь производиться реформа, то без соборного голоса ее производить неправильно. Собор не должен проходить мимо этой реформы. Мы обязаны прислушиваться к голосу жизни. Если специалисты вынесли решение вопроса, то мы, люди жизни, можем поставить на первую очередь вопрос о проведении реформы в жизнь. Проект будет осуществляться принципиально, и при его осуществлении потребуются новая работа специалистов, но это будет уже техническая, инструктивная работа. По разработке положений, о которых Отдел выскажет свое слово, доклад должен быть заслушан на Соборе.

Отец Марин. Я вполне присоединяюсь к тому, что сказано Г. И. Булгаковым. У нас были организованы и другие Подотделы, в которых принимали участие приглашенные специалисты, каков, например, Подотдел о храме, положения которого рассматривались Отделом. Собор предоставил Отделам право рассмотрения всех вопросов, входящих в круг задач Отдела. Зачем же тогда существуют и Отделы? Правда, мы не специалисты и по многим другим вопросам, но специалисты дали нам право обсуждения предлагаемых ими вопросов. Собор, например, вынес свой голос при избрании патриарха, и специалисты, всесторонне обсуждавшие вопрос о восстановлении патриаршества, согласились с признанием соборного голоса.

Диакон Нечаев. Я нахожу неудобным, не заслушавши в Отделе, передавать проект в органы Высшего церковного управления; как ни незначительны часто наши познания, тем не менее нам следует его обсуждать.

Профессор Карабинов предлагает выслушать заключение докладчика по вопросу, а затем его обсуждать и принимать положения.

Отец Иваницкий. Я не понимаю Е. М. Витошинского. Он не хотел, кажется, сказать, что положения, представляемые Подотделом, нельзя изменять, но мысль его та, которая звучит в устах специалистов, — именно, что дело это нужно сберечь, что это есть историческая святыня, которую нужно свято оберегать. Что касается того, нужно ли передавать проект в органы Высшего церковного управления, то я сказал бы, что эта передача означала

бы поставить крест над работой Подотдела, признать, что последний исполнил работу несостоятельно. Говорят, что в работе отразилось влияние Наблюдательного совета Синодального училища и не проявилась точка зрения самого Подотдела. Наоборот, мы считались в Подотделе с разными направлениями. Было, например, у нас в руках письмо Чеснокова, который отрицательно отнесся к деятельности Подотдела. Последний исполнил то, что ему поручено было Отделом. Я заключаю свое слово указанием, что Отдел должен приступить к постатейному обсуждению проекта положений. Я присоединяюсь к сказанному г. Витошинским — мы должны охранять свято общие положения проекта о церковном пении.

Е. М. Витошинский. Вы несколько не так поняли. Я сказал, что две первые главы положений требуют осторожного к ним отношения. Я не говорю того, что в проекте не может быть изменений, но при введении их требуется некоторая осторожность. Я не отрицал и не отрицаю того, что может быть представлен даже совершенно новый доклад, новый проект положений. Для Русской церкви важно, чтобы положения об устройстве у нас пения были изданы Собором, а не другим каким-либо органом. Теория останется теорией, но у Церкви есть специальная задача, она должна сказать, чего желает она и ожидает от пения. Я предлагал бы внести положения на пленарное заседание Собора. Митрополит Арсений¹ сказал мне, что он и сам интересуется живо вопросом об устройстве пения, и обещал принять меры к тому, чтобы проект положений был заслушан Собором.

П. В. Пулга. Я просил бы перейти к постатейному чтению проекта положений. Подотдел о пении много работал — целую осень. Если передать положения органам Высшего церковного управления, то, как говорил о. Иваницкий, это значило бы поставить крест над работами Подотдела. Я предлагаю хотя бы три первых главы внести на обсуждение пленарного заседания Отдела. Они являются самыми главными — это именно главы об осмогласии, партесном пении и пении общенародном. Я просил бы приступить к постатейному чтению проекта.

Г. И. Булгаков. Я не понимаю, затронут ли в докладе хотя один вопрос, близко соприкасающийся с уставной стороны с вопросом о богослужении. Я имею в виду древние «песненные последования». Если нет, то я подчеркнул бы необходимость постановки в докладе этого вопроса детально. Это имело бы большое значение.

Председательствующий. Это вопрос, отступающий от проекта постановлений. Больше никто не хочет высказываться по общему вопросу проекта?

Отец Марин направлял речь к тому, чтобы Собор вынес основное постановление о пении. Это не противоречит многим соображениям. Вопрос о пении очень сложный, и проект положений обширный. «Если будет у членов Отдела усердие выслушать его — я ничего не имею [против]. Если угодно, то проект будет обсуждаться на общих основаниях. Но при этом не сле-

дует делать никаких предупреждений или ограничений в обсуждении. Эти предупреждения не должны смущать нас также и потому, что с проектом об устройстве пения в связь ставится самоуправление, которое относится к Синодальному училищу. В проекте наиболее важны три первых главы. Я имею в виду преимущественно их. Но раз Отдел приходит к заключению, что проект должен обсуждаться на общих основаниях, то предварительно займемся рассмотрением трех первых глав проекта. Итак, угодно ли Отделу приступить к постатейному чтению трех первых глав положений, а затем и поставить на голосование вопрос о постатейном рассмотрении остальных его глав?»

Отец Иваницкий. Если будем обсуждать лишь первые три главы, то вторая часть положений останется висящей в воздухе. Нужно пустить в ход машину, иначе ничего мы не сделаем. Реформа пения будет иметь смысл только тогда, когда она имеет под собою определенную поддержку. Это необходимо иметь в виду. В частности, вопрос административный, организационный должен стать на практическую почву. Если не будем обсуждать второй части положений, то разорвем две части. Я предлагаю поэтому обсудить проект в целом.

Профессор И. А. Карабинов. Если будем обсуждать лишь первые три главы, то этим мы ничего не достигнем. Вторая часть указывает средства к практическому осуществлению того, что раскрывается в первой. Вторая часть имеет существенное значение. Поэтому я высказываюсь за обсуждение проекта в целом.

П. В. Пулга. Я разумею, что весь доклад должен обсудить Отдел, но Собор только первые главы, так как в остальных дело касается организации.

Е. М. Витошинский. Я стою за рассмотрение целого доклада. Если мы опасаемся, что займет много времени рассмотрение организационной части доклада, и потому отложим эту часть, то все дело будет висеть в воздухе, аппарат не будет налажен, мы не дадим средств в руки Церкви наладить пение. Так, например, [для введения] обязательного осмогласия необходимо приготовить ноты, распространить их. Иначе можно внести раскол в пение. Это будет похоже на то, когда человеку даются права, но не дается средств к их осуществлению. Делу создан будет тормоз, между тем как его всячески необходимо сдвинуть, чтобы оно не стояло дольше на мертвой точке. Вот почему я предлагаю постатейно обсудить все пункты доклада.

Председательствующий. Кто против такого предложения? Все согласны; итак, приступаем к рассмотрению положений доклада.

Е. М. Витошинский. Глава I говорит об осмогласии: «Осмогласие является основой богослужебного пения». Это формула и аксиома, это основа всего дела.

Председательствующий. Мне думается, что прочитанный пункт следует только приветствовать. Возражений нет? Пункт принимается.

Витошинский читает пункт 2-й и дает пояснение к нему, говоря, что у нас много [бого]служебных роспевов. Песнопения одной и той же службы поются разными роспевами. Следует стремиться, чтобы служба, например литургия, вся исполнялась в одном духе, тогда не будет у нас музыкального разнообразия. Если человек с чутким музыкальным слухом присутствует за богослужением, то нередко замечает, что «Единородный Сыне» поют Бортнянского, «Верую» Грибовича, «Херувимскую» Чайковского, словом, полная наблюдается раздробленность вкуса, душа молящегося разбивается в молитвенном настроении. А между тем этого не было бы, если бы вся литургия проведена была в осмогласии, — тогда получалось бы высокохудожественное впечатление.

Диакон Нечаев предполагает не ограничивать пение одним только осмогласием, дабы не было мертвенности в пении. «Деревня, — замечает он, — стремится к партесному пению. Возможны весьма разнообразные вкусы в отношении к пению; душа молящегося требует разнообразия».

И. А. Карабинов предлагает внести особый тезис в положение о пении — о разнообразии пения.

Отец Пономарев. Отец диакон опасается сухости, но для чего же тогда существует устав петь на гласы? Если будет пестрота в пении, то теряется общее впечатление. Если не внушать деревне осмогласного пения, то она разбредется в этом вопросе.

А. В. Авдиев. Мне думается, что осмогласие должно всячески приветствовать. Это скользкий и опасный путь — держаться в вопросах церковного пения вкусов, не допускать потому разнообразия партесного пения.

Диакон Нечаев. Разнообразие все равно получится. Ведь в одной и той же службе у нас перемешивается несколько гласов, например, в службе на день Полтавской победы. Я говорю об изысканности песнопений.

Председательствующий. Мне думается, когда Подотдел развивает свои положения, предложив их затем на обсуждение Отделу, то он не то имеет в виду, чтобы все церковные песнопения пелись на один глас, а лишь то, чтобы всякие изменения в области песнопений происходили на почве осмогласия.

Е. М. Витошинский. Второй пункт доклада необходимо сравнить со второй его главой «О духовно-музыкальных сочинениях». Здесь Подотдел высказывает мнение, что Собор не должен стеснять стремление личности к разнообразию песнопений. Он должен только вводить в русло это разнообразие. У нас нет определенных границ в этом отношении. Подотдел стремится только разнообразие вкусов ввести в определенное русло. Для лиц, воспитанных в известном вкусе к пению, нужно будет сразу изменить вкус. Кто слушает пение Киево-Печерской лавры, предварительно не будучи воспитан во вкусе к нему, то он получает совершенно иное впечатление. Поэтому-то в разнообразии вкусов, направленных в определенное русло, и состоит высшая красота пения.

Председательствующий замечает, что устав не нарушается, когда поется несколько гласов. Песнопения можно исполнить и тем и другим гласом.

Отец Иваницкий. На первую главу положения следует смотреть как на основную, коренную, от которой затем идут разветвления. В прочих статьях доклада говорится о возможно свободной организации. Первая глава имеет в виду интересы церковного устава, и все направляет потому к этой точке зрения.

Председательствующий. Это редакционное примечание.

Е. М. Витошинский оглашает 3-й пункт положений и замечает, что здесь [встает] вопрос о возможности допущения осмогласного распева в тех местностях и приходах, где существуют местные распевы. Подотдел много занимался обсуждением этого вопроса. Высказано было соображение, что местные распевы должно хранить, что [если] привыкли к греческому распеву, то его должно охранять. Поэтому и было решено оставить для них место там, где они уже существуют. Можно ли вводить один распев — большой знаменный, киевский и тому подобные? Здесь нельзя предписать одинакового распева, потому что, например, Юг отнесется холодно к знаменному распеву. Потому-то Подотдел не может делать ошибки: если «дух идеже хочет дышит», то песнотворческий дух особенно. Введение местных распевов представляется на усмотрение местной епархиальной власти. Собор призван утвердить таковые основные положения.

Председательствующий. Я позволю себе сказать несколько слов относительно местных распевов, именно монастырских, как, например, соловецких. Я бы стоял за редакцию, отстаивающую местные распевы.

Г. И. Булгаков. Я бы хотел иметь юридическую справку и точно знать постановление Синода о местных распевах.

Председательствующий. Я случайно наводил справку. Это сделано было исключительно императорской властью. Это была высшая обида для Синода. При отношении министра двора к синодальному обер-прокурору предположено было ввести придворный распев. Это было вторжением императорской власти в чисто церковную область и сделалось затем законом для Церкви. Это не соответствует церковному сознанию. Придворный Обиход делает путаницу — он не знаменный и не киевский. Он только сбивает и мешает усвоить мелодию.

Е. М. Витошинский. Указ, несомненно, был издан императором Павлом I².

А. Е. Иваницкий говорит, что об этом напечатано в журнале «Голос Церкви», статья монаха Феодосия³.

П. В. Пулга. Я боюсь, что под влияние местных распевов подпадут села и деревни. Я просил бы совсем выпустить об этом.

Отец Пономарев. В Подотделе этот вопрос был единодушно принят всеми, когда же зашла речь об этом в Отделе, то стали говорить один одно, другой

другое. Если в известной епархии есть определенный напев, то она и будет им руководствоваться. По-моему, данный параграф не обижает никого.

А. В. Авдиев. Мне кажется, что недостаточно сильно сказано: «Такие-то роспевы ценны». Нужно сказать сильнее.

Е. М. Витошинский. Под выражением «осмогласный роспев» понимаются и «местные роспевы».

Председательствующий. Можно бы добавить о монастырских роспевах, вставив слова: «А местные роспевы там, где они есть, допускаются». Следовало бы заменить слово «ценными» словом «обязательными» или, может быть, «особо ценными».

В дальнейших прениях о замене слова «ценные» принимают участие члены Отдела: **председательствующий, о. Иваницкий, профессор Карабинов, протоиерей Ильин, Г. И. Булгаков, протоиерей Щукин и Е. М. Витошинский**, из которых одни стоят за сохранение текста положений, а другие вносят письменные поправки к этому тексту.

Председательствующий оглашает поправки, внесенные следующими лицами. **Протоиереем Щукиным:** вместо слова «ценные» вставить слово «должные употребляться преимущественно»; **профессор Карабинов:** заменить слово «ценные» выражением «заслуживают предпочтение»; **священник Марин:** «признаются ценными и должны лечь в основу при упорядочении церковного пения»; **протоиерей Ильин:** «ценными и потому настойчиво рекомендуемыми для церковного клироса». Эта последняя поправка принимается 11-ю голосами против 10-ти; остальные письменные поправки отвергнуты. Вместе с тем, решено не упоминать в положениях о местных роспевах.

Замещающий председательствующего епископ Черниговский Пахомий. Делопроизводитель Н. Кедров.

Протоколы и стенограммы заседаний Отдела о богослужении, проповедничестве и храме — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 283, л. 383—389 об.

Комментарии

1. В комментариях к публикации доклада VII Отдела в «Богословских трудах» (т. 34, с. 209) при цитировании данного фрагмента протокола Отдела допущена ошибка: вместо преосвященного Арсения (Стадницкого) упомянут Антоний (Храповицкий).

2. Ко времени царствования Павла I относится лишь один указ Св. Синода (от 8 июня 1797 года) в отношении церковного пения, предписывающий петь за службой вместо концерта «приличный псалом». Следующий по времени указ Св. Синода вышел 22 декабря 1804 года уже при Александре I и предписывал меры, которые необходимо принять для «введения в церквах простого, но благопристойного пения»: было велено придерживаться устава и синодальных нотных книг, на клирос допускать только благоговейных и «имеющих довольные сведения» о пении лиц. Датой введения придворного роспева можно считать указ Св. Синода от 14 февраля 1816 года,

опять же, относящийся к правлению Александра I. Этот синодальный вердикт со-держал ссылку на императорский указ: «...Государь Император, известясь, что во многих церквах поют по нотам не соответственно тому роду пения, какое может быть принято в церквах, Высочайше повелел: дабы впредь не вводить в употребление тетрадей рукописных, кои отныне строжайше запрещаются, но все, что ни поется в церквах по нотам, должно быть печатное и состоять или из собственных сочинений директора придворного певческого хора, действительного статского советника Бор-тнянского, или других известных сочинителей, но сих последних сочинения непре-менно должны печатаемы быть с одобрения г. Бортнянского» (Церковно-гражданские постановления о церковном пении, с. 5—6).

3. Имеется в виду статья: *Феодосий, монах (Фатеев А. С.)*. Исповедь старого реген-та // *Голос церкви*, 1912, № 10, в которой приводится указ Св. Синода о введении придворного роспева.

Выписка
из протокола Соборного Совета за № 73, ст. 9
13/26 марта 1918 года

Слушали: Ходатайство Отдела о богослужении, проповедничестве и храме о напечатании в «Церковных ведомостях» протоколов Отдела, касающихся возбужденного А. Т. Гречаниновым вопроса об употреблении органа за православным богослужением.

Постановили: Просить митрополита Новгородского Арсения рассмотреть протоколы Отдела и сообщить Соборному Совету свое заключение по возбужденному Отделом ходатайству.

[*Резолюция митрополита Арсения*]: 1918 г., марта 19. Во исполнение данного мне поручения считаю долгом донести Соборному Совету, что с моей стороны не встречено препятствий к напечатанию в «Церковных ведомостях» протокола Подотдела о церковном пении с отрицательным решением вопроса о введении в богослужение в православных храмах органа.

Протоколы заседаний Подотдела об органе и постановления Собора по вопросу о введении игры на органе в церковные службы — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 299, л. 13.

Протокол № 29
заседания Отдела о богослужении,
проповедничестве и храме
13/26 марта 1918 года

Заседание проходило в комнате № 1 Епархиального дома с 5 часов 20 минут до 8 часов 50 минут вечера под председательством епископа Черниговского Пахомия в присутствии 21-го члена Собора: епископов Белостокского Владимира, Златоустовского Николая, иеромонаха Афанасия, священников В. А. Пояркова, И. А. Ильина, Г. А. Ольховского, А. Р. Пономарева, Л. Е. Иванецкого, мирян Г. М. Федоренко, А. Д. Зверева, В. К. Лебедева и др.

I. По открытии заседания делопроизводителем Отдела *Н. И. Кедровым* оглашен был и принят к утверждению протокол заседания Отдела от 8 марта за № 28.

II. *Председательствующим* предложено было продолжить постатейное рассмотрение проекта положений, выработанных Подотделом о церковном пении для доклада оного Священному Собору, начиная с 4-го пункта I главы положений. Рассмотрением в заседании Отдела закончены были глава I (начиная с 4-го пункта) «Об осмогласии» и [глава] II «О духовно-музыкальных сочинениях». Отделом по обмену мнениями выработаны следующие редакции рассмотренных пунктов.

Редакция пунктов, выработанная *Подотделом* о пении:

4. Собор считает настоятельно необходимым издание отдельными книгами рекомендуемых в пункте 3-м осмогласных роспевов в мелодически выработанной редакции всех изменяемых и неизменяемых песнопений годового круга богослужений.

Примечание. Редактирование и издание мелодий общецерковных осмогласных роспевов должно быть сделано центральным церковно-певческим органом при Высшем церковном управлении. Заботы же о записи, изучении и издании местных роспевов во всем их объеме возлагаются на епархиальные церковно-певческие советы под смотрением центрального церковно-певческого органа.

5. Осмогласные напевы могут исполняться за церковными службами как одногласно, так и хором в двух, трех и более голосных изложениях.

6. Собор считает наиболее приличествующим осмогласным напевам такое многоголосное изложение их, при котором основная мелодия сохраняется неизменно, соблюдаются все законы осмогласия и обрисовываются наличные черты национального церковно-песенного искусства. Что же касается

музыкально-технической стороны многоголосных изложений церковных песнопений, то отдается предпочтение трехзвучным гармониям.

7. Собор допускает как обработку существующих церковных напевов, так и составление последних по законам осмогласия с более свободным применением музыкально-технических средств.

8. Собор выражает горячее желание, чтобы песнотворцы и певческие деятели прониклись усердием и отнеслись с полным вниманием к музыкальной обработке и исполнению за церковными службами изменяемых песнопений (стихир, канонов, антифонов, тропарей и кондаков), донныне затеняемых песнопениями неизменяемыми и вообще весьма слабо представленными на клиросе, тогда как они, будучи по существу нарочитыми, собственно и непосредственно относятся к данным церковным праздникам и службам, и не только опущение в большей части, но и исполнение их в певчески необработанном виде и не тщательное ведет к обезличению празднеств и служб. Вместе с тем, через изъятие из церковных служб изменяемых песнопений, составляющих едва ли не все содержание богослужебных книг, утрачивается для верующих огромная доля многовековой православной церковной поэзии, исчезают дары творческого вдохновения великого сонма святых песнотворцев.

II. О духовно-музыкальных сочинениях

1. Духовно-музыкальными сочинениями Собор считает те церковно-хоровые произведения, в которых песнотворец кладет в основу своей работы не определенную и точную мелодию одного из существующих церковных роспевов, а создает собственную музыку на текст богослужебного песнопения.

2. Собор разрешает употребление за церковной службой духовно-музыкальных сочинений при условии: а) чтобы они не нарушали цельности и логического смысла текстов церковных песнопений, а общим характером своих мелодий и музыкальных построений отвечали изложенным в пункте 6-м музыкально-техническим требованиям, б) чтобы в практике клироса им предпочитались бы обработки осмогласных и вообще церковных роспевов.

Примечание. Все существующие духовно-музыкальные произведения рассматриваются центральным церковно-певческим органом в целях определения их пригодности или непригодности к церковному употреблению, и составляется список произведений, допустимым при богослужении, для сведения и руководства певческих деятелей и органов наблюдения за состоянием и ведением церковного пения. Такие списки составляются и вновь выходящим произведениям и повременно объявляются во всеобщее сведение чрез помещение их в общецерковном печатном органе или в отдельных брошюрах.

3. Собор совершенно запрещает исполнение за церковной службой концертов, написанных в свободном стиле западной светской музыки, в формах, неизвестных до конца XVIII века русскому церковному пению. Концертные произведения могут исполняться лишь вне храма как наглядное пособие к лекциям по истории русского церковного пения и других просветительных целях.

4. Собор не запрещает исполнения за церковной службой произведений для одного голоса с сопровождением хора, если они написаны на мелодии церковных роспевов и представляют или древний ипофонный (подпевательный) способ исполнения пения, или являют манеру пения протопсалтов Великой церкви (Софии Константинопольской), допускаемую также при канонаршении, запеваниях головщика и чисто русских «починах» и «захватах» в стародемественном пении.

5. Собор совершенно запрещает для церковно-певческих произведений прямые заимствования мелодий и музыкальных оборотов мирской песни, но не препятствует пользованию народными средствами музыкального выражения в виде, например, мелодических оборотов и подголосков, набеждаемых при исполнении народом священных песнопений в храме, крестных ходах и домашнем кругу.

Примечание I. Вопрос о повторениях при церковном пении целых речений, отдельных фраз и слов разрешится имеющим быть изданным руководством, содержащим мотивировку этого явления и условия осмысленного допущения его.

Примечание II. Употребление псалмов, кантов, колядок, духовных стихов и других видов народного демественного пения в храме и при крестных ходах предоставляется разрешению, в зависимости от местных обычаев, епархиальной власти по представлениям местных церковно-певческих советов.

Примечание III. Собор запрещает употребление певчими при богослужении в качестве парадной одежды польских кунтушей и требует замены их стихарями или имеющим быть установленным для хоров певцов образом одежды.

Редакция пунктов, принятая *Отделом*:

Глава I «Об осмогласии».

Статья 4-я. «Собор считает настоятельно необходимым издание книгами рекомендуемых в пункте 3-м осмогласных роспевов, а равно подобных и самогласных в мелодически выправленной редакции всех изменяемых песнопений годового круга богослужений».

Пункт 5-й принят в редакции Подотдела.

Пункт 6-й. «Для хорового исполнения осмогласных роспевов Собор считает наиболее приличествующим такое изложение их, в котором сохраняется неизменной основная мелодия напева, соблюдаются все законы осмогласия и обрисовываются наличные черты национального церковно-песенного искусства».

Пункт 7-й. «Собор допускает также обработку существующих церковных напевов и составление последних по законам осмогласия и с более свободным применением музыкально-технических средств».

В пункте 8-м вставлено: после слов «стихир, канонов, антифонов» — слово «блажен» и после слов «тропарей и кондаков» — слова «подобных» и «самогласных». Слова «едва ли не все» заменены словом «главное».

Глава II «О духовно-музыкальных сочинениях».

Пункты 1-й и 4-й принимаются в редакции Подотдела.

Во 2-й пункт под литерой а) вставлено: «чтобы они были проникнуты строго молитвенным настроением».

После пункта 2-го поставлено следующее примечание, перенесенное сюда из статьи 5-й: «Вопрос о повторении при церковном пении целых речений, отдельных фраз и слов будет разрешен в пределах, которые будут указаны высшим церковно-певческим органом с изложением мотивировки этого явления».

Пункт 3-й: вместо слов «за церковной службой» вставлено слово «в храме», и потому начало этого пункта читается в следующей редакции: «Собор совершенно запрещает исполнение в храме концертов...»

Пункт 5-й принят только в его первой половине, остальное опущено: «Собор совершенно запрещает для церковно-певческих произведений прямые заимствования мелодий и музыкальных оборотов мирской песни».

После пункта 5-го второе примечание решено поставить самостоятельным пунктом 6 и редактировать его в форме Подотдела в следующих выражениях: «Собор вменяет в непремennую обязанность приходского духовенства, руководителей пения в народной начальной школе и всех церковно-певческих организаций, как приходских, так и окружных, губернских и уездных, всемерно заботиться о развитии и самом широком распространении в народе произведений религиозно-народного творчества, как то: псалмы, канты, колядки, духовные стихи, песнопения Богогласника западно-русских изданий, Алтайской лепты, демественное народное пение. Вопрос об употреблении этого рода песнопений в храме и вне храма в зависимости от местных обычаев предоставляется решению церковно-певческих советов при правящем епископе».

Замещающий председателя епископ Пахомий.

Делопроизводитель Н. Кедров.

Протоколы и стенограммы заседаний Отдела о богослужении, проповедничестве и храме — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 283, л. 402—404 об. Запись к протоколу данного заседания отсутствует.

Протокол № 31
заседания Отдела о богослужении,
проповедничестве и храме
16/29 марта 1918 года

Заседание состоялось в комнате № 3 Епархиального дома с 6 часов 15 минут до 8 часов 35 минут вечера под председательством епископа Черниговского Пахомия в присутствии 18-ти членов Собора: епископов Екатеринбургского Григория, Златоустовского Николая, Рыльского Аполлинария, архимандрита Исаакия, иеромонаха Афанасия, священников А. А. Секундова, Г. А. Ольховского, Л. Е. Иваницкого, К. И. Зайца, мирян Е. М. Витшинского, В. К. Лебедева, П. В. Пулги и др.

I. Оглашен и принят к утверждению доложенный протокол заседания Отдела от 15 марта за № 30.

II. Заслушано и Отделом принято единогласно внеочередное заявление 12-ти членов Отдела на имя председателя Отдела о назначении в пленарное заседание Собора двух докладчиков по докладу Отдела о церковном пении.

III. Продолжено обсуждение доклада Подотдела о церковном пении, начиная с III главы его об общецерковном пении.

Редакция пунктов, предложенная *Подотделом*, следующая:

III. Об общенародном церковном пении

1. Исполнение песнопений за церковной службой может поручаться как особым хорам, состоящим из певцов-специалистов, так и всем присутствующим в храме молящимся.

2. Признавая общенародное пение за церковной службой могущественным средством привлечения общины к действительному участию в совершении богослужения, Собор, не запрещая в приходских храмах существования особых певческих хоров, настоятельно предлагает епархиальным епископам [принять] соответственные меры к повсеместному введению в практику общенародного пения за церковными службами.

3. Общее наблюдение и руководство постановкой и развитием общенародного пения в епархии возлагается на епархиальные церковно-певческие советы при правящем епископе.

4. Все дело организации и руководства общенародным церковным пением в приходе возлагается на приходское духовенство и церковно-певческие приходские советы.

5. Собор считает наиболее целесообразным и отвечающим интересам дела поручать непосредственное руководство общенародным церковным пением в приходе псаломщику.
6. Кроме псаломщиков руководство общенародным церковным пением в приходе может быть поручаемо как другим членам причта — священникам и диаконам, так и лицам, специально приглашенным для этой цели приходом.
7. Для надлежащей подготовки таких псаломщиков-руководителей во всех епархиях на местные средства должны быть открыты соответствующие школы. Организация этих школ и непосредственное руководство их работой возлагается на епархиальные церковно-певческие советы.
8. Для создания подготовленного кадра исполнителей Собор требует такой постановки преподавания пения в начальной школе всех ведомств, чтобы учащиеся в них были подготовляемы к участию в общенародном пении за церковными службами.
9. Собор предписывает восстановить антифонное исполнение тех богослужебных песнопений, которые по уставу положено исполнять на два лика.

IV. Организация управления церковно-певческим делом Православной Русской Церкви

Общие положения

1. Для управления всем церковно-певческим делом необходимо создание административной системы, которая регулировала бы деятельность и взаимоотношение всех органов, ведающих церковно-певческое дело. Наличие постоянно действующей системы внесет планомерность и согласованность в работу всех церковно-певческих учреждений как в центре, так и на местах, и сообщит ей закономерность юридических отношений.
2. Для подъема общего уровня церковного пения в стране необходимо значительное усиление музыкального образования путем открытия целой сети музыкально-певческих училищ средних и низших.
3. В духовных академиях необходимо введение кафедры церковного пения для изучения истории и археологии пения христианской церкви.
4. В духовных училищах и пастырских школах должно быть увеличено количество уроков как для классного преподавания пения, так и для общехоровых спевков, а само преподавание этого предмета должно вестись в таком направлении, чтобы учащиеся твердо усваивали мелодии общецерковных роспевов осмогласных на круг песнопений всего года и изучали бы напевы местные. Кроме того, учащимися должны быть приобретены и практические навыки как по преподаванию пения, так и по организации хора и управлению им.
5. Все труженики церковно-певческого дела Православной Русской Церкви должны быть объединены во Всероссийское церковно-певческое общество с отделениями по епархиям, уездам, селам и деревням. Такое объединение даст им возможность не только удовлетворять наилучшим образом их материальные и профессиональные нужды, но поможет общими силами достигать таких крупных культурных целей, как широкое нотоиздательство, открытие собственных фабрик музыкальных инструментов, нотных и музыкальных магазинов, издание научных и популярных журналов, книг, брошюр и тому подобных общепользных руководств.

V. Организация церковно-певческого правления.

Центральный церковно-певческий комитет

при Высшем церковном управлении. Его состав.

Способ избрания его членов. Их права и обязанности

1. Для научной разработки вопросов церковного пения и для общего руководства деятельностью всех церковно-певческих организаций и учреждений Православной Русской Церкви при Высшем церковном совете учреждается [центральный] церковно-певческий комитет.

2. Центральный церковно-певческий комитет состоит из пяти лиц. Его членами могут быть: 1) композиторы, заявившие себя работами в области церковного пения, 2) ученые теоретики и историки церковной музыки, 3) специалисты-практики по организации хоров или основатели хоровых обществ, показавшие свои организаторские способности в деле певческого объединения широких масс. Желательно, чтобы в составе Комитета были представители каждой из этих специальностей.

Изложенная редакция Подотдела Отделом изменена, причем в прениях принимали участие: *председатель епископ Пахомий*, члены Отдела — *епископ Григорий Екатеринбургский, иеромонах Афанасий, о. Иваницкий, Витошинский, Кузнецов, о. Секундов, о. Зайц и Ольховский.*

Измененная редакция Отдела следующая:

[Глава III.]

1-й пункт принимается без изменений.

Во 2-м пункте выпущены слова: «не запрещая в приходских храмах существования особых певческих хоров».

Пункт 3 принят при условии принятия в дальнейшем положения о епархиальных церковно-певческих советах при правящем епископе.

4-й пункт принимается, как и пункт 3-й, с оговоркой о церковно-певческих приходских советах.

5-й и 6-й пункты постановлено соединить, сделав такой переход: «но в зависимости от местных обстоятельств руководство» и т. д.; вместо слов «как другим» — читать «и другим членам причта» и т. д.; вместо слова «так» в конце пункта — сказать «а также и лиц» и т. д.

7-й пункт становится 6-м. В 6-м пункте: после слов «псаломщиков» поставить букву «и» и дальше как в проекте Подотдела.

7-й пункт (вместо 8-го). Слова «Собор требует» заменить словами: «желательна такая постановка преподавания пения» и т. д.

8-й пункт (вместо 9-го) принять в редакции иеромонаха Афанасия: «Должно быть восстановлено антифонное исполнение богослужбных песнопений... на два лика» (и добавить: «а равно и пение с канонархом»).

После прений по общим вопросам постановлено: принятые три главы чисто теоретического характера считать первой частью доклада. Дальнейший материал, озаглавленный в проекте «Организация управления церков-

но-певческим делом Православной Русской Церкви (общие положения)», именовать второй частью доклада.

[Глава IV.]

Пункт 1-й принят полностью.

Во 2-м пункте выпущен конец: «путем открытия целой сети музыкально-певческих училищ средних и низших».

3-й, 4-й и 5-й пункты, выпустив здесь, перенести в измененной редакции в соответствующие им по предмету главы.

[Глава] V. Организация церковно-певческого правления.

В пункте 1-м вместо слов «при Высшем церковном совете» поставить: «при Высшем церковном управлении».

Во 2-м пункте выпустить слова: «показавшие свои организаторские способности в деле певческого объединения широких масс».

Замещающий председателя епископ Черниговский Пахомий.

Делопроизводитель Н. Кедров.

Протоколы и стенограммы заседаний Отдела о богослужении, проповедничестве и храме — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 283, л. 433—436.

Запись к протоколу № 31
заседания Отдела о богослужении,
проповедничестве и храме
16/29 марта 1918 года

⟨...⟩ Прения возникают при обсуждении пункта 3 [главы III]:

Епископ Григорий. По моему мнению, после пункта 2 опущен пункт, в котором надо сказать и о руководствах, которыми можно пользоваться при введении общенародного пения. Например, существующие издания братства Пресвятой Богородицы в Петрограде. Помимо этого следует рекомендовать для каждой епархии издания славянских песнопений русским шрифтом, ввиду незнания нашим народом славянского языка. Песнопения могут быть такие: «Благослови, душе моя, Господа», первые стихиры на «Господи воззвах», каноны, Славословие и другое. Неудача общенародного пения — в неимении этих руководств.

П. Т. Кладинов напоминает об имеющемся в печати синодальном сборнике стихир.

Председатель призывает оратора высказываться по возможности в границах положения доклада и не уклоняться в сторону.

Пункты 3 и 4 приняты без прений.

Пункт 5:

Епископ Григорий. Ввиду однородности мыслей в 5-м и 6-м пунктах предлагаю соединить их в один, сделав такой переход: «но в зависимости от местных обстоятельств руководство» и т. д. Вместо слов «как другим» читать «другим членам причта» и т. д.; вместо слова «так» в конце пункта сказать «а также и лицам» и т. д.

Пункт 6 вместо 7-го:

Иеромонах Афанасий предлагает изменить редакцию, [создавать] школы не во всех епархиях, а лучше в округах, возможно и митрополичьих. Во всех же епархиях невозможно устроить за недостатком средств.

Епископы Пахомий и Григорий. Для церковно-епархиальной жизни очень важно, чтобы во всех епархиях, лучше под наблюдением своего епархиального епископа, устроить школы, чем далеко от него. Что касается средств, то таковые найдутся.

Иеромонах Афанасий настаивает на своем предложении, ссылаясь на то, что на монашеском съезде было постановлено образовать окружные школы.

Епископ Григорий рекомендует инструкторские школы и псаломщические при архиерейских домах.

Г. А. Ольховский говорит, что указанные в 6-м пункте школы необходимы во всех епархиях, потому что в каждой епархии существуют так называемые местные роспевы. Своя епархиальная школа будет готовить лиц, способных разобраться как следует в местных роспевах. Вот почему необходимо устройство таких именно школ.

Ф. К. Кузнецов. Внесу маленькое дополнение к 6-му пункту. Здесь говорится о подготовке особых лиц для руководства общенародным пением. Необходимо сделать добавление, что руководителей надо готовить в таких школах, где преподается церковное пение.

Е. М. Витошинский. Подробно об открытии церковно-певческих школ говорится в дальнейших положениях. Я хочу обратить внимание, что особых средств от епархии не потребуется для организации инструкторских школ, так как поставлено условие прослужить известное количество лет для епархии.

Ф. К. Кузнецов выражает опасение, что если не будет принято его предложение, то в разных хорах фабрично-заводских некому будет заниматься церковным пением.

К нему присоединяется **иеромонах Афанасий**.

Е. М. Витошинский заявляет, что опасение излишне, со временем все устроится.

Пункт 7-й становится 6-м.

Пункт 8-й **иеромонах Афанасий** предлагает зачеркнуть, так как школы церковные находятся в ведомстве Министерства народного просвещения.

Ф. К. Кузнецов заявляет, что все это продолжится недолго, будет улучшение, и возможно будет в школах оставить преподавание церковного пения, поэтому он предлагает принять текст пункта, выработанный Подотделом.

Отец Секундов вносит поправку: «Желательно, чтобы псаломщиками или руководителями были соорганизованы церковные хоры из учащих в приходских школах».

Г. А. Ольховский. Хотя церковно-приходская школа и передана в ведение Министерства народного просвещения, однако весьма многое еще сохранится в ней по традиции. Будут возражения со стороны народа. В крайнем случае, церковь должна будет создавать, как было при Екатерине II, свою церковную школу. Я уверен, что наша церковь не пойдет на полную уступку Министерству. По вопросу об общецерковном пении нужно сказать, что создание детских хоров, как говорили здесь некоторые, по моему мнению, не соответствует мысли обсуждаемой главы.

Е. М. Витошинский. Правительственные комиссары в вопросе о пении пойдут на уступки. Профессиональный союз певческих деятелей будет требовать от Министерства преподавания пения в школах, а следовательно и церковного пения, так что это все неразрывно связано.

Принята поправка *епископа Григория*: слова «Собор требует» заменить словом «желательно».

Пункт 8 [бывший 9-й] принят в редакции *иеромонаха Афанасия*: «Должно быть восстановлено антифонное исполнение богослужебных песнопений на два лика», и добавить: «а равно и пение с канонархом».

[Глава IV.]

Председатель находит недостаточной редакцию 1-го пункта по вопросу общих положений.

Епископ Григорий его поддерживает.

Отец Иваницкий доказывает осмысленность 1-го пункта в редакции Подотдела, усматривая в нем отправную точку зрения, центральный фокус всех дальнейших реформ и положений доклада.

Е. М. Витошинский заявляет, что мы не выберемся из разрухи, если не примем соответствующих мер. Для пользы дела необходимо, чтобы каждый руководился определенными данными.

Пункт 1-й принимается в редакции проекта Подотдела. (Решено уже принятые три главы чисто теоретического характера считать первой частью доклада; дальнейший материал, озаглавленный в проекте «Организация управления церковно-певческим делом в Православной Русской Церкви. Общие положения», именовать второй частью доклада.)

[*Выступающий не указан.*] 3-й и 4-й пункты, по-моему, нужно развить подробнее.

По предложению *председателя* решено этого не делать.

По 5-му пункту *председатель* высказывается против принятия его в редакции Подотдела, усматривая в тексте скрытую мысль о предоставлении Собором права Всероссийскому церковно-певческому обществу отделиться от высшей церковной власти и действовать самостоятельно, возможность открывать свои собственные фортепианные, нотные, музыкальные магазины и т. д.

А. Г. Архангельский. Я стою за редакцию Подотдела, иначе все будет старому. Станут появляться нотоиздатели, как Юргенсон и другие. Существенно необходима также и организация Общества взаимопомощи церковно-певческим деятелям.

Отец Иваницкий приглашает Отдел быть логически последовательным и перенести эту статью в конец, где она будет еще раз обсуждаться на тех же основаниях, как перенесенные пункты 3 и 4.

Председатель и епископ Григорий, возражая Архангельскому, указывают, что в результате объединения церковных хоров не получится выгоды для церкви. Пример — Екатеринбург и Киев. Когда образовывались такие союзы, которые предъявляли невозможные требования, то хоры должны были замолкнуть, потому что не нашлось чрезмерного увеличения средств.

Предложение о. Иваницкого принимается.

[Глава V.]

Иеромонах Афанасий предлагает изложить в пункте 1-м из о. Секундова. **Епископ Григорий** так же.

Е. М. Витошинский возражает, что пришлось бы писать отдельную главу об этом.

Принимается поправка Архангельского. Вместо слова «совет» вставляется выражение «при Высшем церковном управлении».

Относительно пункта 2 **епископ Григорий** замечает: «Не менее десяти лиц».

Е. М. Витошинский и о. **Иваницкий** говорят против этого по житейским соображениям.

Иеромонах Афанасий требует, чтобы в состав комитета был включен один из епископов членов Синода.

Епископ Григорий добавляет: «И заместитель».

Е. М. Витошинский говорит, что член церковно-певческого комитета обязан вести черновую работу. Вообще же комитет будет принимать близкое участие в исполнении поручений Св. Синода. Дарование музыкальное ничего общего с Синодом не имеет; не следует ставить епископов в неловкое положение, ибо не все епископы — специалисты по церковному пению.

Г. М. Федоренко замечает, нельзя ли членов Синода пристегнуть членами церковно-певческого комитета.

Иеромонах Афанасий снимает свою поправку.

Принимается поправка Архангельского, а именно, слова «показавшие свои организаторские способности в деле певческого объединения широких масс» — выпустить.

Замещающий председателя епископ Черниговский Пахомий.

Делопроизводитель Николай Кедров.

Протоколы и стенограммы заседаний Отдела о богослужении, проповедничестве и храме — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 283, л. 438—441.

Протокол № 32
заседания Отдела о богослужении,
проповедничестве и храме
19 марта / 1 апреля 1918 года

Заседание состоялось в комнате № 3 Епархиального дома с 6 часов 10 минут до 8 часов 20 минут вечера под председательством епископа Черниговского Пахомия в присутствии 28-ми членов Собора: архиепископа Могилевского и Мстиславского Константина, епископов Барнаульского Гавриила, Рыльского Аполлинария, архимандрита Исаакия, иеромонаха Афанасия, священников В. А. Пояркова, А. Р. Пономарева, В. К. Недельского, Л. Е. Иваницкого, псаломщика П. М. Борчанинова, мирян профессора И. А. Карабинова, Г. М. Федоренко, А. Д. Зверева, П. В. Пулги и др.

I. Оглашен делопроизводителем Отдела *Н. И. Кедровым* и принят к утверждению протокол заседания Отдела от 16 марта за № 31.

II. *Председателем* предложено было избрать докладчиками по вопросам о церковном пении при обсуждении оных в пленарных заседаниях Собора членов Отдела Е. М. Витошинского и священника Л. Е. Иваницкого согласно выраженному ими желанию принять на себя этот труд. Означенное предложение было единогласно принято.

III. Продолжено обсуждение предложенных Подотделом о церковном пении положений для внесения оных в доклад Священному Собору, начиная с пункта 3-го главы V «Об организации церковно-певческого управления».

Редакция рассмотренных в настоящем заседании пунктов означенных положений, выработанная *Подотделом*, изложена так:

3. Центральный церковно-певческий комитет учреждается при Высшем церковном совете. В своем внутреннем управлении он является учреждением автономным. Ему принадлежат в этой области следующие права: 1) выбор председателя из числа своих членов сроком на три года, 2) право законодательной инициативы по всем вопросам, входящим в круг его деятельности, 3) составление плана своих работ и самостоятельного распоряжения всеми находящимися в его ведении кредитами, 4) несменяемости своих членов посторонней властью без согласия самого Комитета, 5) право избрания своих членов и удаления их из своей среды в порядке, указанном в статьях 5-й и 6-й настоящего устава.

Примечание. Мотивом удаления членов комитета с должности могут послужить: 1) ясно выраженная неспособность к исполнению своих обязанностей, 2) небрежное отношение к ним, 3) продолжительная или неизле-

чимая болезнь, 4) совершение уголовно наказуемого преступления или проступка против чести.

4. Члены комитета избираются сроком на пять лет с правом переизбрания.

5. Замещение должности членов комитета производится путем конкурса. Для выработки условий первого конкурса Высшим церковным советом учреждается особая комиссия, в состав которой входят: 1) Наблюдательный совет при Московском Синодальном училище церковного пения в полном составе, 2) четыре члена от Высшего церковного совета и 3) один по назначению патриарха. Из числа лиц, участвовавших в конкурсе, комиссия выбирает достойнейших и представляет их на утверждение патриарха.

6. Вопрос о лишении должности члена комитета возбуждается комитетом и решается особой комиссией, образуемой из трех членов комитета, трех от Высшего церковного совета и одного по назначению патриарха.

7. Замещение должности члена комитета после образования его первого состава возлагается на комитет. В случае освобождения должности в комитете его председатель входит в Высший церковный совет с представлением о назначении конкурса для замещения открывшейся вакансии. Для оценки кандидатов Высшим церковным советом назначается особая комиссия в составе: трех членов от центрального церковно-певческого комитета по его избранию, трех от Высшего церковного совета и одного по назначению патриарха. Избранный комиссией кандидат утверждается в должности патриархом.

8. Служебные права членов комитета, размер жалованья, размер и условия получения пенсии, определение источников для покрытия расходов по содержанию комитета, служащих в его канцелярии вырабатываются первым составом комитета совместно с Высшим церковным советом и утверждаются патриархом.

9. При центральном церковно-певческом комитете со времени открытия им своей деятельности учреждается его канцелярия, на обязанности которой лежит ведение всего делопроизводства комитета. Состав служащих канцелярии, их служебные обязанности и права, размер вознаграждения и пенсии, условия определения на службу и прохождения ее определяются комитетом по соглашению с Высшим церковным советом и утверждаются патриархом.

10. Председатель комитета имеет высшее наблюдение за течением дел в канцелярии.

В изложенную редакцию после обмена мнениями, в котором принимали участие члены Отдела *епископы Пахомий, Николай, священник Иваницкий, иеромонах Афанасий, Зибарев, Пулга, Архангельский, Федоренко, Витошинский*, внесены были значительные изменения и поправки, принятые после предварительного их голосования.

По включении означенных изменений и поправок *Отделом* была установлена следующая редакция рассмотренных пунктов положений Подотдела.

3. Центральный церковно-певческий комитет в своем внутреннем управлении является учреждением автономным. Ему принадлежат в этой области следующие права: 1) выбор председателя из числа своих членов сроком на пять лет; 2) право законодательной инициативы по всем вопросам, входящим в круг его деятельности; 3) составление плана своих работ; 4) само-

стоятельного распоряжения всеми находящимися в его ведении кредитами в пределах надлежаще утвержденной сметы.

4. Члены комитета избираются сроком на пять лет с правом переизбрания.

5. Замещение должности членов комитета производится путем конкурса. Для выработки условий первого конкурса учреждается особая комиссия, в состав которой входят: 1) один член по назначению святейшего патриарха, три члена от Священного Синода и три члена от Высшего церковного совета и Наблюдательный совет при Московском Синодальном училище церковного пения в полном составе.

6. На обязанности комиссии, кроме выработки условий первого конкурса, лежит ведение всего дела по избранию членов комитета из числа лиц, участвовавших на конкурсе. Комиссия избирает достойнейших и представляет их на утверждение патриарха.

7. Заботы о замещении должности члена комитета после избрания его первого состава возлагаются на комитет. В случае освобождения должности в комитете его председатель входит к святейшему патриарху с представлением о назначении конкурса для замещения открывшейся вакансии. Для оценки кандидатов образуется особая комиссия в составе: 1) одного члена по назначению патриарха, 2) двух — от Священного Синода, 3) двух — от Высшего церковного совета и 4) всех наличных членов центрального церковно-певческого комитета. Избранный комиссией кандидат утверждается в должности святейшим патриархом.

8. Вопрос о лишении должности члена комитета может быть возбужден: 1) святейшим патриархом, 2) Священным Синодом, 3) Высшим церковным советом и 4) самим комитетом и решается особой комиссией в составе: 1) одного члена по назначению патриарха, 2) двух — от Священного Синода, 3) двух — от Высшего церковного совета и 4) всех наличных членов комитета. Постановления комиссии утверждаются святейшим патриархом. В случае несогласия патриарха с постановлениями комиссии дело передается на рассмотрение соединенного заседания Священного Синода и Высшего церковного совета для окончательного решения в общем порядке Высшего церковного управления.

Примечание. Мотивами удаления членов комитета с должности могут послужить: 1) ясно выраженная нецерковность направления, 2) обнаружившаяся неспособность к исполнению своих обязанностей, 3) небрежное отношение к делу, 4) продолжительная или неизлечимая болезнь.

9. Служебные права членов комитета, размер жалованья и условия получения пенсии, определение источников для покрытия расходов по содержанию комитета вырабатываются Высшим церковным управлением на общих основаниях.

10. При центральном церковно-певческом комитете со времени открытия им своей деятельности учреждается его канцелярия, на обязанности которой лежит ведение всего делопроизводства комитета. Состав служащих в канцелярии, их служебные обязанности и права, размер жалованья и пенсии, условия определения на службу и прохождение ее определяются Высшим церковным управлением.

11. Председатель комитета имеет высшее наблюдение за течением дела в канцелярии.

Запись к протоколу № 32
заседания Отдела о богослужении,
проповедничестве и храме
19 марта / 1 апреля 1918 года

⟨...⟩ По предложению *председательствующего* продолжалось обсуждение предложенных Подотделом о церковном пении положений для внесения оных в доклад Священному Собору, начиная с 3-го пункта V главы об организации Церковно-певческого управления.

[Оглашается 3-й пункт V главы в редакции Подотдела.]

Председательствующий предлагает высказаться по оглашенному пункту проекта положений.

А. Г. Архангельский. 6-й пункт не вяжется с 3-м. В пункте 3-м сказано, что комитет является учреждением автономным, а в пункте 6-м — он не может решать вопроса о лишении должности своего члена. Во-вторых, в том же пункте говорится, что председатель избирается на три года, а в пункте 4-м — что все вообще члены комитета избираются сроком на пять лет. Если принять сказанное, то окажется противоречие. Пункт следует изменить в том смысле, что все избираются или на три года, или на пять лет. Далее непонятно, о какой «законодательной инициативе» идет речь во 2-м подпункте, когда все законодательные постановления комитета, согласно пунктам 6-му, 7-му и 8-му утверждаются патриархом.

Иеромонах Афанасий. Я не понимаю смысла этого параграфа вообще. Один мудрый законодатель сказал, что он радуется одной правильной букве закона больше, чем рождению сына. Для меня, собственно, непонятно, что такое представляет собою церковно-певческий комитет как автономное учреждение. Дальше ему предоставляются права делать то-то и то-то. К чему умножать словеса? Мне кажется, что весь пункт следует выпустить и заменить его другим, о чем я говорил уже и в прошлый раз при чтении проекта в целом. Мне думается, что церковно-певческий комитет, который будет вести литургическую, весьма важную в церковной жизни область, должен быть возглавляем лицом иерархическим. Говорят, что среди епископов не найдется специалиста в церковном пении. Митрополит Харьковский Антоний — не специалист церковного пения, но он может дать указания по вопросам этой области лучше всякого специалиста. Специалисты вообще народ узкий и односторонний. Вместо 3-го параграфа поставить пункт, где го-

ворилось бы, что председателем центрального церковно-певческого комитета состоит епископ по назначению патриарха. Примечание к пункту можно оставить, поставив его особым пунктом, в котором говорилось бы, как избираются члены комитета.

Председательствующий. Я присоединяюсь к сказанному оратором. Особое автономное учреждение, церковно-певческий комитет, при существовании Высшего церковного управления — Священного Синода и Высшего церковного совета — едва ли желательно. Наряду с органами Высшего церковного управления как будто ставится какое-то параллельное учреждение — центральный церковно-певческий комитет. В Церкви все должно быть «благообразно и по чину». Мне думается, что такое автономное учреждение, как церковно-певческий комитет, едва ли будет на пользу Церкви. Это внесет нежелательную струю в церковную жизнь.

Е. М. Витошинский. Архангельский говорит, что пункт 3 противоречит пункту 6. Но в последнем пункте говорится о том, что лишение должности члена комитета должно быть обставлено известными гарантиями. Комитет только обсуждает дело о лишении, только возбуждает процесс, а решает его та же инстанция, которая и выбирает членов комитета. Думается, что здесь противоречия нет, а соблюдена лишь юридическая гарантия, чтобы не было допущено произвола при лишении должности члена комитета. Когда говорят, что вопрос о лишении должности возбуждает комитет, а окончательное решение зависит не от него, то это понятно, потому что одна и та же коллегия не может являться в роли обвинителя и судьи. Относительно трехлетнего срока, на который выбирается председатель, нужно сказать, что могут быть перевыборы, при которых председатель останется старым. Это не должно возбуждать недоумений. Председатель по тем или другим причинам может сложить с себя обязанности и во всякое другое время. Что касается возражения о. Афанасия относительно автономии комитета, то нужно сказать, что автономия понимается во внутреннем управлении. Вы смешиваете автономию внутреннего управления с автономией вообще. Абсолютной автономии у комитета нет. Напротив, он является учреждением подчиненным в строе общего церковного правления; даже канцелярия по пункту 9 утверждается патриархом. В проекте нашем есть даже особая глава — «Об отношении комитета к патриарху» (III глава). Следовательно, нами сконструировано не абсолютно автономное учреждение. Комитет будет многое представлять и Священному Синоду, и Высшему церковному совету, и патриарху. Что же касается внутренней автономии, то она необходимо должна быть для того, чтобы освободить патриарха от мелочных забот. Автономия комитета относится только к мелким вопросам, и притом самого общего характера. В пункте 3 есть раздел [о том], в чем состоит эта автономия. Она касается только внутренних вопросов в жизни и деятельности комитета. Комитет сам определяет лишь то, что ему предстоит делать. Так, он будет самостоятельно распоряжаться отпускаемыми ему по смете кредитами, как и всякое другое

учреждение делает это. Вот и вся его автономия. Поэтому я полагаю, что следует оставить внутренний строй комитета автономным, иначе он не сможет работать. Теперь предоставляется автономия даже средней школе. Ничего особенного внутренняя автономия комитета в себе не заключает.

Председательствующий предлагает поставить на голосование вопрос или о совершенном исключении пункта 3, или об изменении его согласно предложению иеромонаха Афанасия. Обращаясь затем к последнему, председатель спрашивает: «Вы разумеете, что председатель комитета назначается из членов Синода?»

Иеромонах Афанасий. Это уже будет дело патриарха.

Е. М. Витошинский. Вопрос о председателе комитета — епископе — не ставился на прошлом заседании на голосование. Если обратимся к существующему уже учреждению — Наблюдательному совету при Синодальном училище, то увидим, что за все двадцать лет его существования никогда епископ не был в нем председателем, а были Смоленский, Кастальский, Степанов. Синод мирился с этим, и ему никогда и в голову не приходило опротестовать это. Председатель должен быть специалист, и нет оснований связывать эту должность с саном. Тогда придется переделывать весь строй учреждения. Надо будет искать епископа-специалиста, потому что как неспециалист может вести такую специальную работу, которая возлагается на комитет? Например, вопрос об установлении основной мелодии. Поэтому предложение о. Афанасия следует отклонить.

Председательствующий ставит на голосование вопрос об исключении из 3-го пункта слов «центральный церковно-певческий комитет при Высшем церковном совете».

Большинством голосов принимается такая редакция пункта:

Центральный церковно-певческий комитет в своем внутреннем управлении является учреждением автономным. Ему принадлежат в этой области следующие права: 1) выбор председателя из числа своих членов сроком на пять лет; 2) право законодательной инициативы по всем вопросам, входящим в круг его деятельности; 3) составление плана своих работ; 4) самостоятельного распоряжения всеми находящимися в его ведении кредитами в пределах надлежаще утвержденной сметы.

Далее ставятся **председательствующим** на голосование вопросы:

а) О епископе-председателе по назначению патриарха.

Вопрос отвергается большинством восьми голосов.

б) О сроке избрания председателя из членов комитета на три или на пять лет.

Принимается единогласно пятилетний срок. Единогласно принимается также вопрос о втором разделе изложенного пункта.

После голосования по указанным вопросам **председательствующий** замечает о необходимости вставить в третий раздел пункта слова: «в пределах

надлежаще утвержденной сметы». Мотивируя свое предложение, председатель говорит, что даже и Синод распоряжается в пределах утвержденной Высшим церковным советом сметы. Автономии для комитета и без того достаточно. Может быть, эти слова предложения выразить отдельным пунктом?

Иеромонах Афанасий. Я не понимаю, ужели патриарх не может сам смету утвердить, а должен обращаться в комитет? Я предлагаю этот пункт исключить.

А. Г. Архангельский. Если бы патриарх назначал комитет, то он бы делал смету, но комитет избирается, а не назначается.

Г. А. Ольховский. Унизительного для патриарха ничего не будет. Но предоставить ему право увольнять — это может иногда повести к личным счетам.

А. Г. Архангельский. Я не понимаю выражения в 4-м разделе: «несменяемостью членов посторонней властью». Что здесь надо разуметь под «посторонней властью»?

Г. А. Ольховский. Увольняют те же, кто и назначает. Всякая другая власть для комитета посторонняя. Быть может, это выражение заменить словом «другую властью». Необходимо оградить закон.

Е. М. Витошинский, обращаясь к иеромонаху Афанасию: «Для вас вообще новый строй непонятен».

Председательствующий. Необходимо, чтобы здесь присоединен был элемент пастырей, которого нет здесь. Должна быть точка зрения пастырская, для введения каковой возможны и другие причины. Если человек говорит о себе, что он не может молиться в православном храме, а в костеле может — а здесь в качестве члена комитета может состоять такой, — то это будет уже крайность.

Е. М. Витошинский. Это крайность. Мы предусматриваем гарантию для членов комитета. Если скажем, что патриарх утверждает, то здесь нет гарантий, ибо может и не утвердить.

Председательствующий. Но все же этот пункт будет доминирующим; автономия, развиваемая пунктом этого положения, по-моему, совершенно не согласна с духом Церкви.

Иеромонах Афанасий замечает, что здесь нигде не оговорено, что Высший церковный совет должен принимать участие в делах комитета, а повсюду только речь идет об одном комитете.

Ф. Г. Зибарев. Это неудобно. Патриарх, как и Священный Синод с Высшим церковным советом, должны будут иметь отношение к деятельности комитета. Они могут увольнять его членов. Если я, отец, держу в доме работника, который не нравится мне, а детям моим нравится, обязаны дети меня послушать или нет? Мне не нравится самостоятельный комитет. (Далее оратор настаивает на мысли, что патриарх должен иметь право, как отец наш, устранять негодных членов комитета.) Бог спросит с него за все, он Богом поставлен на своем посту; мы молились, чтобы Бог указал

нам достойного избранника на великое служение патриаршее; ему дана высшая благодать.

Е. М. Витошинский предлагает пункт 4 поставить выше примечания к пункту 3.

А. Г. Архангельский предлагает слить его с пунктом 6 или [поставить] после пункта 6.

Пункт 4 принимается единогласно.

Иеромонах Афанасий замечает, что в состав комитета должны входить представители не только от Высшего церковного управления, но и от Священного Синода. Здесь имеется в виду область литургическая, поэтому необходимо, чтобы в составе комитета было три члена от Священного Синода и три от Высшего церковного совета. Может быть соединенное заседание того и другого учреждения, которое будет действовать в исключительном случае.

А. Г. Архангельский замечает, что в составе комитета нет представителей от консерватории.

Е. М. Витошинский замечает, что консерватория не является учреждением специально-певческим. Профессора консерватории иногда даже бывают не знакомы с церковным пением.

А. Г. Архангельский. Но в консерватории существует отдельная кафедра по церковному пению. Членам консерватории предоставлены права выборов на Собор и патриарха.

В. В. Богданович. Нельзя же привлекать каждое учреждение; в комитете будут специалисты многих других учреждений.

А. Е. Иванецкий замечает, что директор консерватории входит в состав членов Наблюдательного совета при Синодальном училище.

Затем происходит краткий обмен мнениями по вопросам редакционного характера пунктов, причем высказывается пожелание, чтобы лица, входящие в состав комитета, были люди религиозно настроенные (*председатель*). Это пожелание поддерживается членами Отдела *Зибаревым, Зверевым, Малыгиным* и некоторыми другими. Но **о. Иванецкий** замечает, что могут встретиться специальные научные вопросы, например, рукописные нотные памятники, когда при изучении их едва ли придется считаться с такою или иною настроенностью членов комитета.

После высказанных замечаний Отделом принимается следующая редакция рассмотренных пунктов положения Подотдела: [см. протокол № 32]. (...)

Замещающий председателя [епископ Черниговский Пахомий].

Делопроизводитель Н. Кедров.

Выписка из протокола Соборного Совета за № 75, ст. 1 19—20 марта / 1—2 апреля 1918 года

Соборный Совет *слушали* ходатайство Отдела о богослужении, проповедничестве и храме о напечатании в «Церковных ведомостях» прилагаемого протокола, касающегося возбужденного А. Т. Гречаниновым вопроса об употреблении органов за православным богослужением и отзыв митрополита Новгородского Арсения, рассматривавшего по поручению Соборного Совета означенный протокол о том, что он со своей стороны не встречает препятствий к напечатанию указанного протокола соединенного заседания членов Подотдела по церковному пению и Наблюдательного совета Синодального училища церковного пения от 8 декабря 1917 года, заключающего в себе отрицательное решение вопроса о введении за богослужением в православных храмах органов.

Постановили: Препроводить список упомянутого протокола к редактору «Церковных ведомостей» протоиерею П. Н. Лахостскому для напечатания в названном журнале¹.

[*Резолюция*]: сообщить Лахостскому и в Отдел богослужения.

Протоколы заседаний Подотдела об органе и постановления Собора по вопросу о введении игры на органе в церковные службы — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 299, л. 14—14 об.

Комментарии

1. Решение о напечатании протокола говорит о том большом значении, которое Собор придал резолюции Подотдела. О трудностях, сопряженных с выполнением этого решения, говорят следующие строки из дневника протоиерея Г. С. Голубцова от 8/21 февраля 1918 года: «...есть циркуляр советской власти, согласно которому под угрозой строгой ответственности запрещается печатать что бы то ни было для Собора, патриарха и вообще для церкви. Редактор «Церковных ведомостей» протоиерей П. Н. Лахостский доложил собранию, что ему удалось найти одного немца, который по ночам в своей типографии сам набирает для него «Церковные ведомости», — таким порядком он выпустил 1-й и 2-й номера означенных ведомостей, а завтра надеется выпустить соединенный 3/4-й номер» (Дневник настоятеля Сухумского кафедрального собора... с. 167).

Протокол № 34
заседания Отдела о богослужении,
проповедничестве и храме
26 марта / 8 апреля 1918 года

Заседание состоялось в читальне Епархиального дома с 6 часов до 8 часов 15 минут вечера под председательством епископа Черниговского Пахомия в присутствии 12-ти членов Собора: епископа Острожского Аверкия, иеромонаха Афанасия, протоиерея В. А. Пояркова, псаломщика Л. Г. Архангельского, мирян профессоров И. А. Карабинова и Б. А. Тураева, П. Т. Кладинова и др.

⟨...⟩ IV. Продолжено обсуждение проекта положений Подотдела о церковном пении на предмет внесения оных на обсуждение Священного Собора, начиная со второго раздела V главы «Круг обязанностей центрального церковно-певческого комитета».

Отделом просмотрены были следующие разделы проекта положения о церковном пении, разработанные Подотделом: 1) Круг обязанностей [центрального] церковно-певческого комитета; 2) Отношение комитета к патриарху; 3) Меры к подъему общего уровня музыкально-певческого образования страны; 4) Введение кафедры церковного пения в духовных академиях; 5) О преподавании пения в духовных семинариях, пастырских школах и духовных училищах.

Текст этих разделов, изложенный *Подотделом*, читается так:

Круг обязанностей центрального церковно-певческого комитета

В круг обязанностей комитета входит:

- 1) высшее заведование и руководство работой всех состоящих в ведении Церкви певческих и музыкальных училищ,
- 2) выработка плана общей организации и предметов преподавания во вновь открываемых училищах церковного пения,
- 3) научная разработка всех вопросов, входящих в круг церковного пения, как то: а) установление единства гласовой мелодии в общецерковных осмогласных роспевах согласно п. 4 постановлений Собора об осмогласии, б) организация нотоиздательства и книгоиздательства по вопросам церковного пения, в) научное и популярное издательство по церковному пению и истории церковной музыки, г) выработка программ преподавания церковного пения в народной начальной школе всех ведомств, в духовных

училищах, духовных семинариях и пастырских школах, д) собрание всех имеющих отношение к пению рукописей и других памятников письменности, образование из них музеев и библиотек, е) научное описание и печатание нотных рукописей, хранящихся в существующих библиотеках, ж) руководство делами Всероссийского церковно-певческого общества, з) высшее наблюдение за деятельностью церковно-певческих епархиальных советов при правящем епископе и разрешение всех спорных вопросов по церковному пению, возникающих в епархиях.

Отношение комитета к патриарху

- 1) Все постановления комитета, имеющие обязательное значение для всей Русской Церкви, должны получить утверждение патриарха, и только после этого получают законную силу. Центральный церковно-певческий комитет совместно с Высшим церковным советом вырабатывает точный перечень тех вопросов из области теории и практики церковного пения, постановления по которым должны восходить на утверждение патриарха.
- 2) Постановления комитета по вопросам, не вошедшим в этот перечень, получают законную силу после опубликования их комитетом в установленном порядке.
- 3) Во всех случаях, когда патриарх откажется утвердить постановление комитета, для разрешения спорного вопроса по постановлению патриарха образуется примирительная комиссия в составе: трех членов от Высшего церковного совета, трех от комитета и одного по назначению патриарха. В случае отказа патриарха утвердить постановление примирительной комиссии, дело передается в соединенное заседание Св. Синода и Высшего церковного совета.

Меры к подъему общего уровня музыкально-певческого образования страны

- 1) Для подъема общего уровня музыкально-певческого образования в стране, без чего невозможна лучшая постановка и церковно-певческого дела, необходимо создание целой сети музыкально-певческих училищ средних и низших в различных епархиях.
- 2) В первую очередь должно быть открыто музыкально-певческое училище в Киеве. Не подлежит сомнению, что отсутствие такого училища в центре края, населенного богато одаренным в музыкальном и певческом отношении народом и с такими крупными заслугами в истории церковной музыки, как создание своего роспева, является весьма крупным пробелом нашей церковно-певческой практики. Печальные последствия такого положения вещей сказываются не только на состоянии церковного пения в южных и юго-западных епархиях, но отражаются на пении и всей Русской Церкви. Отсутствие в Киеве образцового церковного хора, который мог бы дать надлежащее идейное и художественное направление всему церковно-певческому делу в крае, является прямым последствием недостатка в нем соответствующего музыкального образования.
- Такие же музыкально-певческие училища с приспособлением к местным условиям должны быть открыты: 1) в Новгороде и Пскове, 2) в Вологде, 3) в Ярославле, 4) в Казани, 5) в Самаре, 6) в Пензе, 7) в Воронеже, 8) в

Перми и не менее трех в городах Сибири: 9) в Томске, 10) в Иркутске и 11) в Благовещенске.

3) Кроме средних училищ, в епархиях на местные средства должны быть открыты низшие церковно-певческие училища и школы для надлежащей подготовки к своему делу псаломщиков.

Введение кафедры церковного пения в духовных академиях

В духовных академиях должна быть введена кафедра церковного пения. Осуществление этого постановления Собор поручает советам духовных академий.

О преподавании пения в духовных семинариях, пастырских школах и духовных училищах

1) Преподавание церковного пения в духовных семинариях и пастырских школах должно иметь целью сообщить учащимся: а) твердое и сознательное знание элементарной теории музыки, б) усвоение мелодии осмогласных роспевов на круг песнопений всего года по квадратной ноте, в) твердое знание как местных церковных роспевов, так и произведений местного религиозно-народного творчества (народного демественного пения), г) основные сведения по истории пения христианской церкви и истории пения Церкви Русской, д) практический навык в чтении нот с листа как в хоровых партиях, так и в партитурах.

2) Кроме теоретических познаний учащиеся должны приобрести в этих школах следующие практические навыки: а) общее знакомство с методикой преподавания пения в начальной школе, б) умение организовать смешанный хор, в) управление хором.

3) В духовных училищах должно быть обращено главное внимание на изучение квадратной и круглой нотации, на обучение пению по нотам, твердое усвоение общецерковных осмогласных роспевов в одноголосном и гармоническом изложении на круг песнопений всего года. Практические навыки: участие в общем пении, элементарные понятия об управлении хором.

После обмена мнениями по содержанию изложенных положений Подотдела Отделом произведены были следующие изменения. Прежде всего разделы проекта положения под заглавиями: «Отношение комитета к епархиальным церковно-певческим советам при правящем епископе», «Права и обязанности совета», «Отношение епархиального церковно-певческого совета к правящему епископу», «Уездные церковно-певческие советы в епархии», «Приходской церковно-певческий совет», «Епархиальные церковно-певческие съезды» и «Организация Всероссийского церковно-певческого общества» как слишком подробные и обширные по изложению, старающиеся охватить поставленные ими вопросы во всех деталях и излишних подробностях, передать в Подотдел для возможного сокращения их, вторичного их пересмотра в порядке спешности, при желательном участии в этой работе и не состоящих в Подотделе членов.

Раздел под заглавием «Круг обязанностей центрального церковно-певческого комитета» принять в редакции Подотдела.

Раздел текста под заглавием «Отношение комитета к патриарху» изложен [Отделом] в такой редакции:

Все постановления комитета, имеющие обязательное значение для всей Русской Церкви, должны получить утверждение патриарха, и только после этого получают законную силу. В случае отказа патриарха утвердить постановление комитета дело передается в Св. Синод или Высший церковный совет или же в соединенное заседание того и другого по принадлежности.

Раздел положений «Меры к подъему общего уровня музыкально-певческого образования страны» *Отделом* изложен в такой редакции:

Для подъема общего уровня музыкально-певческого образования в стране, без чего невозможна лучшая постановка церковно-певческого дела, желательно создание целой сети музыкально-певческих училищ средних и низших в различных епархиях, и прежде всего церковно-певческих училищ для надлежащей подготовки к своему делу псаломщиков.

Глава положений «О введении кафедры церковного пения в духовных академиях» изменена так:

В духовных академиях должна быть введена кафедра церковного пения для изучения истории и археологии пения христианской церкви.

Изложенное в разделе «О преподавании пения в духовных семинариях, пастырских школах и духовных училищах» изменено *Отделом* в такой редакции:

В духовных училищах и пастырских школах должно быть увеличено количество уроков как для классного преподавания пения, так и для общехоровых спевков, а само преподавание этого предмета должно вестись в таком направлении, чтобы учащиеся твердо усваивали мелодии общецерковных осмогласных роспевов на круг песнопений всего года и изучали бы напевы местные. Кроме того, учащимися должны быть приобретены и практические навыки как по преподаванию пения, так и по организации хора и управлению им.

2-й и 3-й пункты этого раздела приняты в редакции Подотдела.

Замещающий председателя епископ Черниговский Пахомий.

Делопроизводитель Николай Кедров.

Протоколы и стенограммы заседаний Отдела о богослужении, проповедничестве и храме — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 283, л. 477—480. Запись к протоколу этого заседания в деле отсутствует.

Разделы проекта резолюций в редакции Подотдела, не рассмотренные Отделом о богослужении, проповедничестве и храме

Отношение Комитета к епархиальным церковно-певческим советам при правящем епископе

1. По отношению к епархиальным церковно-певческим советам при правящем епископе центральный церковно-певческий комитет является высшим административным учреждением. Ему принадлежит право: а) делать распоряжения по всем теоретическим и практическим вопросам церковного пения, имеющим обязательную силу для всей Русской Церкви, б) требовать отчета в исполнении отданных им совету распоряжений, в) привлекать виновных к ответственности в судебном и административном порядке, г) разрешать все несогласия и недоразумения, возникающие на местах между правящим епископом и епархиальным церковно-певческим советом при нем, д) разрешать все споры и недоуменные вопросы, возникающие во всех учреждениях и обществах, ведающих церковно-певческое дело в епархиях.

2. В случае несогласия какой-либо стороны с решением центрального церковно-певческого комитета спорный вопрос передается на решение соединенного заседания Св. Синода и Высшего церковного совета. Постановления соединенного совещания утверждаются патриархом и считаются окончательными и обязательными для всех сторон.

Епархиальные церковно-певческие советы при правящем епископе

1. Для руководства всем церковно-певческим делом в епархии и создания в ней соответствующих учреждений при правящем епископе учреждается епархиальный церковно-певческий совет.

2. В состав членов совета входят: а) по должности — регент архиерейского хора, все преподаватели пения в местных духовно-учебных заведениях, б) по выборам — три представителя от духовенства и три от мирян, в) по желанию — три представителя от преподавателей пения в светских учебных заведениях, один представитель от хоровых обществ, имеющих свое прав-

ление в данном городе, и один представитель от педагогических советов музыкальных училищ, казенных и частных, находящихся в данном городе.

3. Члены епархиального церковно-певческого совета от духовенства и мирян избираются епископским съездом духовенства и мирян сроком на три года. Члены по желанию делегируются соответствующими учреждениями на три года.

Права и обязанности [епархиального церковно-певческого] совета

Епархиальному церковно-певческому совету принадлежат следующие права: 1) право выбора председателя из числа своих членов сроком на три года, 2) право инициативы по всем вопросам, входящим в круг его деятельности для проведения в жизнь епархии в установленном законом порядке соответствующих мероприятий, 3) составление плана своих работ и распоряжение всеми ассигнованными на нужды певческого дела в епархиях кредитами, 4) наблюдение за общей постановкой преподавания церковного пения в начальной школе, 5) установление типа общецерковного осмогласного распева как *общеобязательного* для всех приходских храмов епархии, 6) запись, изучение и распространение *местных церковных распевов*, 7) заботы о самом широком распространении в народе произведений *религиозно-народного творчества* (народное демественное пение) и установление, согласно местным обычаям, какие из них могут исполняться в храме и за церковными службами, а какие вне храма (см. примечание 11 пункта 5-го Соборного определения «О духовно-музыкальных сочинениях»), 8) организация епархиального отдела Всероссийского хорового общества и руководство его работой, а равно участие в работе частных церковно-певческих организаций, распространяющих свою деятельность на епархию, 9) собрание всех имеющих отношение к пению письменных памятников, образование из них местных музеев и библиотек, описание и издание рукописных и других музыкальных памятников по истории пения в епархии, 10) устройство временных и постоянных регентских и певческих курсов, 11) организация нотных епархиальных библиотек и складов музыкальных инструментов, 12) помощь местным кустарям, производящим музыкальные инструменты, 13) открытие собственных фабрик инструментов, 14) устройство певческих праздников и съездов народных хоров в губернских и уездных городах, селах и деревнях, 15) руководство деятельностью всех уездных и приходских церковно-певческих советов.

Отношение епархиального церковно-певческого совета к правящему епископу

1 Епархиальный епископ является почетным председателем церковно-певческого совета своей епархии.

2. Все постановления епархиального совета получают обязательную для епархии силу после их утверждения правящим епископом.

3. В тех случаях, когда епархиальный епископ откажется утвердить постановления совета, им, епископом, назначается особая комиссия в составе: трех членов от органа епархиального управления по избранию, трех выборных от епархиального церковно-певческого совета и одного по назначению епископа. Если какая-либо из сторон не согласится с постановлением комиссии, то вопрос передается на решение центрального церковно-певческого комитета при Высшем церковном совете. В случае, если бы решение комитета было признано одною из сторон не отвечающим интересам церковно-певческого дела в епархии, дело может быть передано на рассмотрение Поместного Собора.

4. Источники для покрытия расходов на содержание членов епархиального церковно-певческого совета при правящем епископе, его канцелярии и служащих в ней определяются административным органом епархиального управления совместно с советом и утверждаются епархиальным епископом.

Уездные церковно-певческие советы в епархии

1. Для проведения в народную жизнь мероприятий органов церковно-певческого управления в каждом уезде епархии учреждаются уездные церковно-певческие советы.

2. В своем внутреннем управлении уездные советы пользуются *автономией*, а в общем строе епархиального управления они подчиняются епархиальным церковно-певческим советам и обязаны исполнять все их постановления.

3. Если уездный церковно-певческий совет будет не согласен с каким-либо распоряжением епархиального церковно-певческого совета, то он может возбудить пред правящим епископом ходатайство о передаче спорного вопроса на рассмотрение комиссии, образуемой в порядке статьи 3 раздела II настоящих правил.

4. Уездный церковно-певческий совет состоит из членов по выборам, членов по должности и членов по желанию. Выборные члены — три от духовенства и три от мирян — избираются сроком на три года уездным съездом духовенства и мирян. Членами по должности состоят: три представителя от преподавателей пения в низшей народной школе и два от преподавателей пения в школе средней. Члены по желанию — два от земской уездной организации, ведающей дело народного образования в уезде, и один от церковно-певческих обществ, действующих в пределах уезда.

5. Задачи деятельности и круг обязанностей уездного церковно-певческого совета те же, что и у епархиального совета, но область их проведения в жизнь обнимает только границы уезда.

6. Более подробные нормы взаимоотношений епархиального церковно-певческого совета к уездным вырабатываются особой комиссией в составе представителей от каждой из этих организаций по соглашению и утверждаются епархиальным епископом.

Приходский церковно-певческий совет

1. Для благоустройства церковного пения в каждом приходе учреждается церковно-певческий приходский совет.

2. В состав приходского церковно-певческого совета входят: а) по должности — настоятель и псаломщик приходского храма, регент приходского хора, б) по выборам — три представителя от мирян, два представителя от учителей пения в начальных школах прихода, в) по желанию — один представитель от земства и один от действующих в приходе церковно-певческих обществ.

3. Члены приходского церковно-певческого совета избираются сроком на три года. Члены по желанию делегируются соответствующими учреждениями на этот же срок.

4. В круг обязанностей приходского совета входит: а) забота об организации в приходском храме хорового и общенародного пения за церковными службами, б) забота о распространении в приходе произведений как местного религиозно-народного творчества, так и вообще народно-демественного пения, употребляющегося в других местностях, в) запись всех существующих в приходе произведений музыкального творчества, г) устройство певческих приходских праздников и съездов народных хоров прихода, д) надлежащая постановка преподавания церковного пения в начальных народных школах в пределах прихода с приспособлением его к местным нуждам и особенностям, е) содействие всем мероприятиям епархиального и уездного церковно-певческих советов.

5. Приходскому церковно-певческому совету принадлежит право: а) выбора председателя из числа своих членов, б) самостоятельного распоряжения всеми ассигнуемыми на церковно-певческое дело суммами, в) составление плана своей работы, г) приглашения лиц для руководства церковно-певческим делом в приходе и увольнения их.

6. Во внутреннем своем управлении церковно-певческий совет руководствуется теми постановлениями, которые будут выработаны епархиальным церковно-певческим советом. В отношении административном совет подчиняется общим нормам епархиального управления.

Епархиальные церковно-певческие съезды

1. Для объединения и согласования всей работы в области церковного пения в епархии и определения степени достигнутых результатов епархи-

альным церковно-певческим советом созываются епархиальные церковно-певческие съезды, в которых участвуют все работники церковно-певческого дела епархии.

2. Съезды разделяются на: а) чрезвычайные и б) постоянные. Чрезвычайные съезды созываются по постановлению епархиального церковно-певческого совета в таких случаях и для разрешения таких вопросов церковно-певческого дела в епархии, разрешения которых не может взять под свою ответственность епархиальный церковно-певческий совет. Постоянные съезды созываются раз в три года.

Протоколы заседаний Правления Синодального училища — РГАЛИ, ф. 662, оп. 1, № 93, л. 27—30. Машинопись.

Протокол № 38 заседания Отдела о богослужении, проповедничестве и храме 3/16 апреля 1918 года

Заседание проходило в музее при Епархиальной библиотеке с 6 до 8 часов 45 минут вечера под председательством епископа Пахомия в присутствии 11-ти членов Собора: иеромонаха Афанасия, священника И. Ф. Щукина, псаломщика Т. Н. Нечаева, мирян профессора И. А. Карабинова, Г. И. Булгакова, Е. М. Витошинского и др. и двух лиц по приглашению — В. Т. Георгиевского и А. А. Захарова¹.

⟨...⟩ IV. Доложены председателем Подотдела о церковном пении членом Собора Е. М. Витошинским изменения и поправки, которые поручено было Отделом в заседании 26 марта произвести Подотделу совместно с другими желающими принять участие в работе членами Отдела, в представленном последним первому проекту положений о церковном пении, в разделах сего проекта под заглавием «Отношение комитета к епархиальным церковно-певческим советам при правящем епископе; права и обязанности совета; отношение епархиального церковно-певческого совета к правящему епископу; уездные церковно-певческие советы; епархиальные церковно-певческие съезды и организации Всероссийского церковно-певческого общества». Редакция изложенных пунктов *Отделом* принята следующая:

16. На епархиальных собраниях образуется особый церковно-певческий отдел, в круг обязанностей которого входит рассмотрение всех вопросов, касающихся организации церковного пения в епархии для представления соответствующих докладов общему заседанию епархиального собрания.

17. В случае нужды для решения специальных вопросов из области церковного пения с благословения епископа епархиальным церковно-певческим советом (см. пункт 19) могут быть созываемы особые епархиальные церковно-певческие съезды, в которых имеют право участвовать все работники в области церковно-певческого дела в епархии.

18. Постановления епархиального церковно-певческого съезда предоставляются на утверждение епархиального епископа.

19. Для руководства всем церковно-певческим делом в епархии и создания в ней соответствующих органов учреждается епархиальный церковно-певческий совет при правящем епископе, действующий под его непосредственным руководством.

20. В состав совета входят: по должности — регент архиерейского хора, по выборам: а) один представитель от преподавателей пения в местных духовно-учебных заведениях и б) избираемые сроком на три года епархиальным собранием три представителя — два клирика (один из них в пресвитерском сане) и один мирянин.

Примечание I. Избираемыми могут быть и лица, не состоящие членами епархиального собрания.

Примечание II. Кроме указанных в пункте 20 членов в работах епархиального церковно-певческого совета по желанию могут принимать участие с правом решающего голоса: а) один представитель от преподавателей пения в местных светских учебных заведениях и б) один представитель от хоровых обществ, имеющих правление в данном городе.

21. Епархиальному церковно-певческому совету принадлежит: 1) право выбора председателя из числа своих членов сроком на три года, 2) право инициативы по всем вопросам, входящим в круг его деятельности, для проведения в жизнь епархии соответствующих мероприятий в установленном законом порядке, 3) составление плана своих работ и распоряжение всеми ассигнуемыми на нужды певческого дела в епархии кредитами в пределах надлежаще утвержденной сметы, 4) наблюдение за общей постановкой преподавания церковного пения в начальной школе, 5) установление типа общецерковного осмогласного роспева как общеобязательного для всех храмов епархии, согласно пункту 3-му постановления об осмогласии, 6) запись, изучение и распространение местных церковных роспевов, 7) заботы о самом широком распространении в народе произведений религиозно-народного творчества (народное демественное пение) и установление, согласно местным обычаям, какие в них могут исполняться в храме и за церковными службами, а какие вне храма (см. пункт 6-й настоящих правил «О духовно-музыкальных сочинениях»), 8) собирание всех имеющих отношение к пению письменных памятников, образование из них местных музеев и библиотек, описание и издание рукописей и других музыкальных памятников по истории пения в епархии, 9) устройство временных и постоянных регентских и певческих курсов, 10) организация нотных епархиальных библиотек, 11) устройство отдела духовно-музыкальных произведений и склада музыкальных инструментов при епархиальной книжной лавке, 12) помощь местным кустарям, производящим музыкальные инструменты, 13) устройство певческих праздников и съездов народных хоров в губернском и уездном городах, селах и деревнях и 14) руководство певческим делом в приходах.

22. Все постановления епархиального церковно-певческого совета получают законную силу после их утверждения правящим епископом.

23. Источники для покрытия расходов по содержанию членов епархиального церковно-певческого совета при правящем епископе, его канцелярии и служащих в ней определяются епархиальным собранием духовенства и мирян.

Организация церковно-певческого дела в приходах

24. В приходах, где в силу условий не может быть образован особый певческий совет, заботы о проведении в жизнь постановлений центрального церковно-певческого комитета и епархиального церковно-певческого совета возлагаются на приходские советы. В круг их обязанностей должны

входить: 1) организация в приходском храме хорового пения за церковными службами и 2) наблюдение за надлежащей постановкой церковного пения в начальных школах прихода.

25. В тех приходах, где местные условия предоставляют возможность, образуются особые приходские певческие советы, действующие в согласии с церковно-приходскими собраниями.

26. В состав приходского певческого совета входят: а) по должности — все члены приходского причта, церковный староста и регент приходского хора, б) по выборам — три представителя от мирян (в том числе один представитель от земства). Члены по выборам избираются приходским собранием сроком на три года.

27. Кроме обязанностей, указанных в пункте 24 настоящих правил, на особые приходские певческие советы возлагаются: 1) заботы о широком распространении в народе религиозно-народного творчества, 2) оживление и восстановление в народном быту национально-певческого искусства, 3) запись всех существующих в приходе произведений музыкального творчества, 4) устройство певческих приходских праздников и съездов народных хоров прихода, 5) содействие всем мероприятиям епархиального церковно-певческого совета.

28. Приходскому певческому совету принадлежит право: 1) выбора председателя из числа своих членов сроком на три года, 2) самостоятельного распоряжения всеми ассигнуемыми на церковно-певческое дело прихода суммами в пределах надлежаще утвержденной сметы, 3) составления плана своей работы, 4) приглашения лиц для руководства певческим делом в приходе и увольнения их.

29. Во внутреннем своем управлении приходской певческий совет руководствуется теми постановлениями, которые будут выработаны епархиальным церковно-певческим советом. В отношении административном он подчиняется общим нормам епархиального управления.

30. Все руководители церковно-певческого дела при совершении богослужения должны безусловно подчиняться церковному уставу. Наблюдение за исполнением церковного устава принадлежит настоятелю или, в случае его отсутствия, совершающему службу священнику, все распоряжения которого, основанные на требованиях устава, должны быть беспрекословно исполняемы как псаломщиками, так и регентами и вообще всеми руководителями церковно-певческого дела.

V. Оглашены делопроизводителем **Н. И. Кедровым** согласительные положения о Патриаршей палате церковного искусства и древностей, выработка которых поручена была Отделом в заседании 31 марта комиссии под председательством епископа Прокопия, из членов Отдела иеромонаха Афанасия, Г. И. Булгакова, при участии представителя Московского археологического общества А. А. Захарова и других членов Отдела. Редакция этих положений принята *Отделом* следующая²:

1. Предметы церковного искусства, а также и вещественные произведения письменности, церковной печати, зодчества, иконописи, ваяния и прикладных искусств, находящиеся ныне в распоряжении Российской Церк-

ви, являются неотчуждаемым достоянием всего русского православного народа и охраняются всею мощью государственной власти.

2. Право ближайшего ведения и непосредственного распоряжения этими памятниками ввиду их церковного характера, часто непрекращающегося церковного употребления, а также и давности владения ими церковью принадлежит исключительно Православной Русской Церкви в лице надлежащих органов последней и не может быть ни отторгаемо от нее, ни сокращаемо в своем объеме, ни нарушаемо в отдельных случаях никакою властью.

3. Для заведования памятниками церковного искусства и церковной старины (пункт 1) существующая ныне при Св. Синоде Архивная комиссия преобразовывается в особое установление при Высшем церковном управлении, которое именуется Патриаршая палата церковного искусства и древностей.

4. Патриаршая палата церковного искусства и древностей имеет три отделения: а) Отделение современного церковного искусства, б) Отделение церковных древностей и в) Отделение письменности. Отделения могут в потребных случаях делиться на разряды.

5. Ведению первого отделения подлежат: а) наблюдение за церковным пением, б) художественное наблюдение за современным церковным строительством, иконописью и церковно-богослужебной утварью, литургическим шитьем и вообще предметами прикладного искусства, в) заведование существующими и открытие новых школ иконописания (в особенности в монастырях — мужских и женских), г) организация иконописных артелей и мастерских, устройство при них собраний образцовых икон, д) устройство выставок и е) урегулирование торговли иконами и церковно-богослужебными принадлежностями при церквях, монастырях и епархиальных складах.

Примечание. Комитет попечительства о русской иконописи, находившийся в ведении Министерства народного просвещения, должен состоять в ведении Патриаршей палаты церковного искусства и древностей.

6. Ведению второго отделения подлежат: а) приведение в известность и регистрация всех памятников церковной старины, находящихся в ведении Церкви, б) принятие мер к охране их от порчи, гибели и отчуждения, а равно и к поддержанию [против] неустранимого действия времени, в) научное их исследование, г) разрешение вопросов о ремонте и реставрации памятников и д) заведование патриаршей ризницей и другими центральными церковно-археологическими древлехранилищами.

7. Ведению третьего отделения подлежат: а) приведение в известность и регистрация всех памятников письменности, находящихся в ведении Церкви, б) принятие мер к охране их от порчи, гибели и отчуждения, в) научное их описание, издание и разработка и г) заведование Патриаршей библиотекой, архивом и библиотекой бывшего Св. Синода и всеми другими центральными церковными учреждениями архивного и археологического характера.

Примечание. Архивная комиссия при Архиве Св. Синода в настоящем ее составе включается в третье отделение Патриаршей палаты церковного искусства и древностей.

8. Все епархиальные учреждения — художественные, архивные, археологические, церковно-певческие и другие (общества, музеи, ризницы, древлехранилища, библиотеки, архивы) — находятся в живом общении с Пат-

риаршей палатой церковного искусства и древностей, пользуются ее указаниями и представляют ей ежегодные отчеты о своей деятельности.

9. В состав Патриаршей палаты церковного искусства и древностей входят: а) лица, известные своими познаниями в области церковного искусства и церковных древностей по назначению Высшего церковного управления, б) лица, избираемые духовными учено-учебными учреждениями, и в) представители от ученых историко-археологических и художественных обществ и учреждений или избираемые по предложению Св. Патриарха.

Примечание 1: Все члены Палаты должны быть православного исповедания.

Примечание 2: Выборные члены Палаты избираются на три года с правом переизбрания.

10. Ведению общего собрания Палаты подлежит: а) выборы должностных лиц, б) заслушивание и утверждение годового отчета о деятельности Палаты, в) рассмотрение и утверждение сметы и г) решение всех дел, касающихся Палаты в ее целом.

11. Управление делами Палаты сосредоточивается в Совете Палаты, в состав которого входят: председатель Палаты, каковым является один из членов Священного Синода по назначению Святейшего Патриарха, заместитель председателя, секретарь, казначей, а также председатели всех отделений и разрядов Палаты.

12. Заместитель председателя, секретарь и казначей Палаты избираются ее членами из своей среды на три года и утверждаются Св. Патриархом.

13. Отделения и разряды работают самостоятельно, руководствуясь особыми положениями или инструкциями. В потребных случаях они могут устраивать общие соединенные заседания.

14. Каждое отделение и разряд из своей среды выбирают председателя и других должностных лиц сроком на три года. Избранные утверждаются в своей должности в установленном порядке.

15. При Палате учреждается канцелярия, на обязанности которой лежит ведение всего делопроизводства Палаты, ее отделений и разрядов.

16. Все постановления Патриаршей палаты, ее отделений и разрядов восходят на утверждение Святейшего Патриарха со Священным Синодом или Высшим церковным советом по принадлежности.

17. Служебные права членов Палаты, ее отделений и разрядов, размер жалованья, размер и условия получения пенсии, определение источников для покрытия расходов по содержанию Палаты, состав служащих в канцелярии, их служебные обязанности и права, размер вознаграждения и пенсии, условия определения на службу и прохождения ее вырабатываются Высшим церковным управлением на общих основаниях.

18. Патриаршая палата как одно из учреждений Высшего церковного управления, служащее не только целям церковным, но и культурно-государственным, также должна получать средства из Государственного казначейства по смете Высшего церковного управления.

19. Патриаршая палата церковного искусства и древностей состоит в сношении с соответствующими общегосударственными органами по всем вопросам, входящим в круг ее деятельности.

20. Учреждение Патриаршей палаты и открытие действий ее должны быть осуществлены по возможности без замедления.

Примечание: Подробная разработка настоящего положения о Патриаршей палате и ее отделениях составляет ближайшую задачу ее Совета по указаниям Св. Патриарха, Священного Синода и Высшего церковного совета.

VI. Заявление представителя Московского Археологического общества А. А. Захарова, в котором он просит Отдел принять в качестве материала при подробной разработке положения о Патриаршей палате проект положений, внесенных Московским Археологическим обществом³. Отдел постановил просить Соборный Совет принять к исполнению заявление представителя Московского Археологического общества А. А. Захарова.

VII. Ввиду того, что Патриаршая палата церковного искусства и древностей в круг своей деятельности включает заботу о церковном пении, согласовать подлежащие пункты положения о церковном пении в следующем порядке: выпустить принятые уже Отделом в заседании 19 марта (протокол № 32) пункты 9, 10 и 11, а в пунктах 3 и 4 слова «сроком на пять лет» заменить словами «сроком на три года».

VIII. По предложению заместителя председателя епископа Пахомия Отдел постановил: выразить благодарность Отдела докладчику Подотдела о церковном пении Е. М. Витошинскому.

Заместитель председателя [епископ Черниговский Пахомий].
 Делопроизводитель Николай Кедров.

Протоколы и стенограммы заседаний Отдела о богослужении, проповедничестве и храме — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 283, л. 519 об.—524.

Комментарии

1. В. Т. Георгиевский — историк искусства, представитель Комитета попечительства о русской иконописи; являлся членом канцелярии Поместного Собора.

2. Положения о Патриаршей палате церковного искусства и древностей в редакции VII Отдела были отпечатаны типографским способом и приготовлены для соборных слушаний в качестве доклада VII Отдела. Отпечатанный экземпляр доклада с редакторскими правками находится в деле: *О Патриаршей палате церковного искусства и древностей* — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 310, л. 13—14. Правка касается главным образом оформления доклада; изменен лишь параграф 3, который редактором изложен так: «Для заведования памятниками церковного искусства и церковной старины при Высшем церковном управлении учреждается Патриаршая палата церковного искусства и древностей» (л. 13). Данный доклад издан: Богословские труды, т. 34, с. 236—238. Однако публикатор ошибочно полагает, что доклад был принят на первой соборной сессии, на 18-м заседании VII Отдела 16 ноября 1917 года, то есть тогда, когда обсуждение этого проекта только начиналось.

3. «Проект организации по охране памятников церковной старины, выработанный Московским археологическим обществом» находится в фонде Поместного Собора (см. публикацию этого документа: Богословские труды, т. 34, с. 249—255).

Доклад

Отдела о богослужении, проповедничестве и храме «Об упорядочении церковного пения» Священному Собору

Отдел I

1. Об осмогласии

1. Осмогласие является основой богослужебного пения Православной Русской Церкви.

2. Все богослужебные песнопения — изменяемые обязательно, а неизменяемые предпочтительно — исполняются осмогласными роспевами.

3. Установившиеся общецерковные роспевы, как то: большой, малый и сокращенный знаменные, большой и сокращенный киевский и греческий признаются ценными и потому настоятельно рекомендуются для употребления на церковном клиросе. Те же роспевы, которые обезличены различными редакциями, как, например, придворный, считаются нежелательными для клироса и подлежащими постепенному упразднению.

4. Отдел считает настоятельно необходимым издание отдельными книгами рекомендуемых в пункте 3-м осмогласных роспевов, а равно подобных и самогласных, в мелодически выправленной редакции всех изменяемых песнопений годового круга богослужений.

Примечание. Редактирование и издание мелодий общецерковных осмогласных роспевов должно быть сделано центральным церковно-певческим органом при Высшем церковном управлении. Заботы же о записи, изучении и издании местных роспевов во всем их объеме возлагаются на епархиальные церковно-певческие советы при правящем епископе под смотрением центрального [церковно-]певческого органа.

5. Осмогласные напевы могут исполняться за церковными службами как одноголосно, так и хором: в двух-, трех- и более голосных изложениях.

6. Для хорового исполнения осмогласных роспевов Отдел считает наиболее приличествующим такое изложение их, в котором сохраняется неизменяемой основная мелодия роспева, соблюдаются все законы осмогласия и образуются наличные черты национального церковно-песенного искусства.

7. Отдел допускает также обработку существующих церковных напевов и составление последних по законам осмогласия и с более свободным применением музыкально-технических средств.

8. Отдел выражает горячее желание, чтобы песнотворцы и певческие деятели прониклись усердием и отнеслись с полным вниманием к музыкальной обработке и исполнению за церковными службами изменяемых песнопений (стихир, канонов, антифонов, блаженн, тропарей, кондаков, подобных и самогласных), до настоящего времени затеняемых песнопениями неизменяемыми и вообще весьма слабо представляемых на клиросе. Между тем они, будучи по существу нарочитыми, собственно и непосредственно относятся к данным церковным празднествам и службам. Не только опущение их в большей части, но и исполнение в певчески необработанном виде и нещательное ведет к обезличению празднеств и служб. Вместе с тем через изъятие из церковных служб изменяемых песнопений, составляющих главное содержание богослужебных книг, утрачивается для верующих огромная доля многовековой православной церковной поэзии, исчезают дары творческого вдохновения великого сонма святых песнотворцев.

2. О духовно-музыкальных сочинениях

9. Духовно-музыкальными сочинениями Отдел считает те церковно-хоровые произведения, в которых песнотворец кладет в основу своей работы не определенную и точную мелодию одного из существующих роспевов, а создает собственную музыку на текст богослужебного песнопения.

10. Отдел разрешает употребление за церковной службой духовно-музыкальных сочинений при условии: а) чтобы они были проникнуты строго молитвенным настроением, не нарушали цельности и логического смысла текста церковных песнопений, а общим характером своих мелодий и музыкальных построений отвечали бы изложенным в пункте 6-м музыкально-техническим требованиям; б) чтобы в практике клироса им предпочиталась обработка осмогласных и вообще церковных роспевов.

Примечание I. Вопрос о повторениях при церковном пении целых речений, отдельных фраз и слов будет разрешен в пределах, которые будут указаны высшим церковно-певческим органом с изложением мотивировки этого решения.

Примечание II. Все существующие духовно-музыкальные сочинения пересматриваются центральным церковно-певческим органом в целях определения их пригодности или непригодности к церковному употреблению, составляется список произведениям, допускаемым для употребления при богослужении, который печатается для сведения и руководства певческих деятелей и органов наблюдения за состоянием и ведением церковного пения. Такие списки составляются и вновь выходящим произведениям и одновременно объявляются во всеобщее сведение через помещение их в общецерковном печатном органе и отдельных брошюрах.

11. Отдел совершенно запрещает исполнение в храме концертов, написанных в свободном стиле западной светской музыки, в формах, неизвестных

до конца XVIII века русскому церковному пению. Концертные произведения могут лишь исполняться вне храма, как наглядное пособие к лекциям по истории русского церковного пения и для других просветительских целей.

12. Отдел не запрещает исполнения за церковной службой произведений для одного голоса с сопровождением хора, если они написаны на мелодии церковных роспевов и представляют или древний ипофонный (подпевательный) способ исполнения пения, или являют манеру пения протопсалтов Великой церкви (Софии Константинопольской), допускаемую также при канонаршении, запеваниях головщика и чисто русских «починах» и «захватах» в стародемественном пении.

13. Отдел совершенно запрещает для церковно-певческих произведений прямые заимствования мелодий и музыкальных оборотов мирской песни.

14. Отдел вменяет в непрременную обязанность приходского духовенства, руководителей пения в народной начальной школе и всех церковно-певческих организаций, как приходских, так и окружных, всемерно заботиться о развитии и самом широком распространении в народе произведений религиозно-народного творчества, как то: псалмы, канты, колядки, духовные стихи, песнопения Богогласника западнорусских изданий, Алтайской лепты (демественное народное пение). Вопрос об употреблении этого рода песнопений в храме и вне храма в зависимости от местных обычаев предоставляется решению церковно-певческих советов при правящем епископе.

3. Об общенародном церковном пении

15. Исполнение песнопений за церковной службой может поручаться как особым хорам, состоящим из певцов-специалистов, так и всем присутствующим в храме молящимся.

16. Признавая общенародное пение за церковной службой могущественным средством привлечения молящихся к действительному участию в совершении богослужения, Отдел настоятельно предлагает епархиальным епископам принять соответственные меры к повсеместному введению в практику общенародного пения за церковными службами.

17. Общее наблюдение и руководство постановкой и развитием общенародного церковного пения в епархии возлагается на епархиальные церковно-певческие советы при правящем епископе.

18. Все дело организации и руководства общенародным церковным пением в приходе возлагается на приходское духовенство и церковно-певческие приходские советы.

19. Отдел считает наиболее целесообразным и отвечающим интересам дела поручать непосредственное руководство общенародным церковным пением в приходе псаломщику, но в зависимости от местных условий руководство общенародным церковным пением в приходе может быть поручае-

мо и другим членам причта — священникам и диаконам, а также лицам, специально приглашаемым для этой цели приходом.

20. Для надлежащей подготовки таких псаломщиков-руководителей во всех епархиях на местные средства должны быть открыты соответствующие школы. Организация этих школ и непосредственное руководство их работой возлагаются на епархиальные церковно-певческие советы.

21. Для создания подготовленного кадра исполнителей желательна такая постановка преподавания церковного пения в начальной школе, чтобы учащиеся в ней были подготовляемы к участию в общенародном пении за церковными службами.

22. Должно быть восстановлено антифонное исполнение тех богослужбных песнопений, которые по уставу положено петь на два лика, а равно и пение с канонархом.

Отдел II

Организация управления церковно-певческим делом Православной Российской Церкви

Общие положения

1. Для управления всем церковно-певческим делом необходимо создание административной системы, которая регулировала бы деятельность и взаимоотношение всех органов, ведающих церковно-певческое дело. Наличие постоянно действующей системы внесет планомерность в работу всех церковно-певческих учреждений как в центре, так и на местах и сообщит ей закономерность юридических отношений.

2. Для подъема общего уровня церковного пения в стране необходимо значительное усиление музыкального образования.

Центральный церковно-певческий комитет при Высшем церковном управлении. Его состав.

Способ избрания его членов. Их права и обязанности

1. Для научной разработки вопросов церковного пения и для общего руководства деятельностью всех церковно-певческих организаций и учреждений Православной Российской Церкви при Высшем церковном управлении учреждается центральный церковно-певческий комитет в качестве особого разряда 1-го отделения Патриаршей палаты церковного искусства и древностей.

2. Центральный церковно-певческий комитет состоит из пяти членов. Его членами могут быть: 1) композиторы, заявившие себя работами в области церковного пения, 2) ученые теоретики и историки церковной музыки, 3) специалисты-практики по организации хоров или основатели хоровых

обществ. Желательно, чтобы в составе Комитета были представители каждой из этих специальностей.

3. Центральный церковно-певческий комитет в своем внутреннем управлении является учреждением автономным. Ему принадлежат в этой области следующие права: а) [право] выбора председателя из числа своих членов сроком на три года, б) право законодательной инициативы по всем вопросам, входящим в круг его деятельности, в) составления плана своих работ и г) самостоятельного распоряжения всеми находящимися в его ведении кредитами в пределах надлежаще утвержденной сметы.

4. Члены комитета избираются сроком на три года с правом переизбрания.

5. Замещение должности членов комитета производится путем конкурса. Для выработки условий первого конкурса учреждается особая комиссия, в состав которой входят: а) один член по назначению Святейшего Патриарха, б) три члена от Священного Синода, в) три члена от Высшего церковного совета и г) Наблюдательный совет при Московском Синодальном училище церковного пения в полном составе.

6. На обязанности комиссии кроме выработки условий первого конкурса лежит ведение всего дела по избранию членов комитета. Из числа лиц, участвовавших в конкурсе, комиссия избирает достойнейших и представляет их на утверждение Патриарха.

7. Заботы о замещении должности членов комитета после образования его первого состава возлагаются на комитет. В случае освобождения должности в комитете его председатель входит к Святейшему Патриарху с представлением о назначении конкурса для замещения открывшейся вакансии. Для оценки кандидатов образуется особая комиссия в составе: а) одного члена по назначению Святейшего Патриарха, б) двух — от Священного Синода, в) двух — от Высшего церковного совета и г) всех наличных членов центрального церковно-певческого комитета. Избранный комиссией кандидат утверждается в должности Святейшим Патриархом.

8. Вопрос о лишении должности члена комитета может быть возбужден: а) Святейшим Патриархом, б) Священным Синодом, в) Высшим церковным советом, г) самим комитетом и решается особой комиссией в составе: а) одного лица по назначению Святейшего Патриарха, б) двух — от Священного Синода, в) двух — от Высшего церковного совета и г) всех наличных членов комитета. Постановления комиссии утверждаются Святейшим Патриархом. В случае несогласия Патриарха с постановлениями комиссии дело передается на рассмотрение соединенного заседания Священного Синода и Высшего церковного совета для окончательного решения в общем порядке Высшего церковного управления.

Примечание. Мотивами удаления членов комитета с должности могут послужить: а) ясно выраженная нецерковность направления, б) обнаружив-

шаяся неспособность к исполнению своих обязанностей, в) небрежное отношение к делу, г) продолжительная или неизлечимая болезнь.

Круг обязанностей центрального церковно-певческого комитета

9. В круг обязанностей комитета входит: 1) руководство и высшее наблюдение за деятельностью церковно-певческих епархиальных советов при правящем епископе и разрешение всех спорных вопросов по церковному пению, возникающих в епархиях, 2) высшее заведование и руководство работой всех состоящих в его ведении певческих и музыкальных училищ, 3) выработка плана общей организации и предметов преподавания во вновь открываемых училищах церковного пения, 4) разработка всех теоретических и практических вопросов, входящих в круг церковного пения, как то: а) установление единства гласовой мелодии в общецерковных осмогласных роспевах, согласно пункту 4-му постановления об осмогласии, б) выработка программ преподавания церковного пения в народной начальной школе всех ведомств, в духовных училищах, духовных семинариях и пастырских школах, в) организация нотоиздательства и книгоиздательства по вопросам церковного пения, г) научное и популярное издательство по церковному пению и истории церковной музыки, д) собирание всех имеющих отношение к пению рукописей и других памятников письменности, образование из них музеев и библиотек, е) научное описание и печатание нотных рукописей, хранящихся в существующих книгохранилищах.

10. Все постановления комитета, имеющие обязательное значение для всей Русской Церкви, должны получить утверждение Патриарха и только после этого получают законную силу. В случае отказа Патриарха утвердить постановления Комитета дело передается в Священный Синод, или в Высший церковный совет, или же в соединенное заседание того и другого по принадлежности.

Организация церковно-певческого дела в епархиях.

Епархиальные церковно-певческие собрания и съезды

1. На епархиальных собраниях образуется особый церковно-певческий отдел, в круг обязанностей которого входит рассмотрение всех вопросов, касающихся организации церковного пения в епархии для представления соответствующих докладов общему заседанию епархиального собрания.

2. В случае нужды для решения специальных вопросов из области церковного пения с благословения епископа епархиальным церковно-певческим советом могут быть созываемы особые епархиальные церковно-певческие съезды, в которых имеют право участвовать все работники в области церковно-певческого дела в епархии.

3. Постановления епархиального церковно-певческого съезда представляются на утверждение епархиального епископа.

Епархиальный церковно-певческий совет при правящем епископе

4. Для руководства всем церковно-певческим делом в епархии и создания в ней соответствующих органов учреждается епархиальный церковно-певческий совет при правящем епископе, действующий под его непосредственным руководством.

5. В состав совета входят: по должности — регент архиерейского хора, по выборам: а) один представитель от преподавателей пения в местных духовно-учебных заведениях и б) избираемые сроком на три года епархиальным собранием три представителя — два клирика (один из которых в пресвитерском сане) и один мирянин.

Примечание I. Избираемыми могут быть и лица, не состоящие членами епархиального собрания.

Примечание II. Кроме указанных в пункте 5 членов в работах епархиального церковно-певческого совета по желанию с правом решающего голоса могут принимать участие: а) один представитель от преподавателей пения в местных светских учебных заведениях и б) один представитель от хоровых обществ, имеющих правление в данном городе.

6. Епархиальному церковно-певческому совету принадлежит: 1) право выбора председателя из числа своих членов сроком на три года, 2) право инициативы по всем вопросам, входящим в круг его деятельности, для проведения в жизнь епархии соответствующих мероприятий в установленном законом порядке, 3) составление плана своих работ и распоряжение всеми ассигнуемыми на нужды певческого дела в епархии кредитами в пределах надлежаще утвержденной сметы, 4) наблюдение за общей постановкой преподавания церковного пения в начальной школе, 5) установление типа общецерковного осмогласного роспева как общеобязательного для всех приходских храмов епархии, согласно пункту 3-му постановления об осмогласии, 6) запись, изучение и распространение местных церковных роспевов, 7) заботы о самом широком распространении в народе произведений религиозно-народного творчества (народное демественное пение) и установление, согласно местным обычаям, какие из них могут исполняться в храме и за церковными службами, а какие вне храма (см. пункт 14-й определений «О духовно-музыкальных сочинениях»), 8) собирание всех имеющих отношение к пению письменных памятников, образование из них местных музеев и библиотек, описание и издание рукописей и других музыкальных памятников по истории пения в епархии, 9) устройство временных и постоянных регентских и певческих курсов, 10) организация нотных епархиальных библиотек, 11) устройство отдела духовно-музыкальных произведений и склада музыкальных инструментов при епархиальной книжной лавке, 12) помощь местным кустарям, производящим музыкальные инструменты, 13) устройство певческих праздников и съездов народных хоров в губерн-

ском и уездных городах, селах и деревнях и 14) руководство певческим делом в приходах.

7. Все постановления епархиального церковно-певческого совета получают законную силу после их утверждения правящим епископом.

8. Источники для покрытия расходов по содержанию членов епархиального церковно-певческого совета при правящем епископе, его канцелярии и служащих в ней определяются епархиальным собранием духовенства и мирян.

Организация церковно-певческого дела в приходах

9. В приходах, где в силу условий не может быть образован особый певческий совет, заботы о проведении в жизнь постановлений центрального церковно-певческого комитета и епархиального церковно-певческого совета возлагаются на приходские советы. В круг их обязанностей входит: 1) организация в приходском храме хорового пения за церковными службами, 2) наблюдение за надлежащей постановкой преподавания церковного пения в начальных школах прихода.

10. В тех приходах, где местные условия представляют возможность, образуются особые приходские певческие советы, действующие в согласии с церковно-приходскими собраниями.

11. В состав приходского певческого совета входят: а) по должности — все члены приходского причта, церковный староста и регент приходского хора, б) по выборам — три представителя от мирян (в том числе один представитель от земства). Члены по выборам избираются приходским собранием сроком на три года.

12. Кроме обязанностей, указанных в пункте 9-м настоящих правил, на особые приходские певческие советы возлагаются: 1) заботы о широком распространении в народе произведений религиозно-народного творчества, 2) оживление и восстановление в народном быту национально-певческого искусства, 3) запись всех существующих в приходе произведений музыкального творчества, 4) устройство певческих приходских праздников и съездов народных хоров прихода, 5) содействие всем мероприятиям епархиального церковно-певческого совета.

13. Приходскому певческому совету принадлежит право: 1) выбора председателя из числа своих членов сроком на три года, 2) самостоятельного распоряжения всеми ассигнуемыми на церковно-певческое дело прихода суммами в пределах надлежаще утвержденной сметы, 3) составления плана своей работы, 4) приглашения лиц для руководства певческим делом в приходе и увольнения их.

14. Во внутреннем своем управлении приходской певческий совет руководствуется теми постановлениями, которые будут выработаны епархиальным церковно-певческим советом. В отношении административном он подчиняется общим нормам епархиального управления.

15. Все руководители церковно-певческого дела при совершении богослужения должны безусловно подчиняться церковному уставу. Наблюдение за исполнением церковного устава принадлежит настоятелю или, в случае его отсутствия, совершающему службу священнику, все распоряжения которого, основанные на требованиях устава, должны быть беспрекословно исполняемы как псаломщиками, так и регентами и вообще всеми руководителями церковно-певческого дела.

3. Меры к подъему общего уровня музыкально-певческого образования страны

1. Для подъема общего уровня музыкально-певческого образования в стране, без чего невозможна и лучшая постановка церковно-певческого дела, желательно создание целой сети музыкально-певческих училищ — средних и низших — в разных епархиях и, в первую очередь, церковно-певческих училищ для надлежащей подготовки к своему делу псаломщиков.

2. В духовных академиях должна быть введена кафедра церковного пения для изучения истории и археологии пения христианской Церкви.

3. В духовных семинариях, пастырских школах и духовных училищах должно быть увеличено количество уроков как для классного преподавания пения, так и для общехоровых спевков, а само преподавание этого предмета должно вестись в том направлении, чтобы учащиеся твердо усваивали мелодии общецерковных осмогласных роспевов на круг песнопений всего года и изучали бы напевы местные. Кроме того, учащимися должны быть приобретены практические навыки как по преподаванию пения, так и по организации хора и управлению им.

4. Кроме теоретических познаний учащиеся должны приобрести в этих школах следующие практические навыки: а) общее знакомство с методикой преподавания пения в начальной школе, б) умение организовать однородный и смешанный хор, в) управление хором.

5. В духовных училищах должно быть обращено главное внимание на изучение квадратной и круглой нотаций, на обучение пению по нотам, на твердое усвоение общецерковных осмогласных роспевов в одноголосном и гармоническом изложении на круг песнопений всего года. Практические навыки: а) участие в общем пении, б) элементарные понятия об управлении хором.

Доклады Отделов комиссий, представленные на рассмотрение к утверждению общего собрания — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 174, л. 222—227. Типографский экземпляр. На 1-м листе резолюция: «Передано на рассмотрение Совецанию епископов». Докладчиками этого документа Собору избраны священник Л. Е. Иваницкий и Е. М. Витошинский.

Документ опубликован: Богословские труды, т. 34, с. 209—216. Первые три главы доклада воспроизведены по данному изданию в предисловии к «Спутнику псаломщика» (1999).

АВГУСТ

Выписка

из протокола заседания № 163 Священного Собора 30 августа / 12 сентября 1918 года

71. Секретарь *оглашает*:

а) заявление 34-х членов Собора (В. К. Недельского¹ и др.) с просьбой вменить в обязанность органам Высшего церковного управления безотлагательно принять все возможные меры к усовершенствованию русской церковно-богослужебной практики, руководствуясь в этом святом деле выработанными Отделом о богослужении, проповедничестве и храме, но не рассмотренными в общих заседаниях Собора докладами «Об упорядочении богослужения» и «О церковном пении»;

б) постановление Соборного Совета: предложить Собору ввиду краткости остающегося времени до окончания занятий Собора препроводить заявление 34-х членов Собора и доклады Отдела о богослужении, проповедничестве и храме 1) «Об упорядочении богослужения», 2) «Об упорядочении церковного пения» и 3) «Об изменении евангельского чтения на вечерне Великого Пятка» на разрешение Святейшего Патриарха и Священного Синода.

Постановлено: постановление Соборного Совета утвердить.

Проект положения о церковном пении и постановления Собора по проекту — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 298, л. 25. Машинопись.

Комментарии

1. В. К. Недельский на третьей соборной сессии выполнял обязанности секретаря VII Отдела. Он являлся членом Собора от мирян Литовской епархии, где служил преподавателем Литовской духовной семинарии.

СЕНТЯБРЬ

Выписка

из протокола заседания № 170 Священного Собора 7/20 сентября 1918 года

Секретарь *оглашает*:

- а) список докладов, внесенных отделами и не рассмотренных Собором:
 - 1) Об учреждении Патриаршей палаты церковного искусства и древностей.
 - 2) Об основных положениях Библейского совета при Высшем церковном управлении.
 - 3) Об устройстве Православной Церкви в Финляндии.
 - 4) По делу о провозглашении грузинами автокефалии своей Церкви.
 - 5) О Церковно-издательском совете.
 - 6) Об уставе устройства церковного суда.
 - 7) Об общих положениях устава церковного судопроизводства.
 - 8) Об уставе о церковных наказаниях.
 - 9) Об уставе о расторжении освященных Церковью браков.
 - 10) О бюджете Высшего церковного управления.
 - 11) Об образовании ревизионной комиссии для передачи имущества от старых к новым высшим церковным учреждениям.
 - 12) Об уставе православных академий.
 - 13) Дополнительный к этому доклад об изменении некоторых статей устава православных духовных академий.
 - 14) О высшей церковно-богословской школе.
 - 15) О сохранении старого стиля для церковного исчисления до решения вопроса о реформе календаря всей Православной Церковью.
 - 16) О последовании литии, певаемой в нужди, скорби и обстоянии.
 - 17) О внешкольном религиозном просвещении народа.
 - 18) Об учреждении представительства Патриарха Московского и всея России пред всеми Восточными Патриархами и главами православных автокефальных Церквей.
 - 19) О правовом положении духовенства в Русском государстве.
 - 20) Об образовательном цензе православного духовенства.

б) Постановление Священного Собора от 31 января 1918 года:

В случае создавшейся для Собора необходимости приостановить свои занятия ранее выполнения всех намеченных задач, предоставить Высшему церковному управлению вводить выработанные отделами и не рассмотренные Собором предначертания в жизнь по мере надобности полностью или в частях, повсеместно или в некоторых епархиях, с тем чтобы с возобновлени-

ем занятий Собора таковые предначертания были представлены на рассмотрение Собора.

в) Постановление Соборного Совета.

Предложить Собору уполномочить Соборный Совет все доклады, которые останутся нерассмотренными Собором, препроводить на разрешение Высшего церковного управления, а сему управлению предоставить по бывшим примерам право вводить выработанные Отделами предначертания в жизнь по мере надобности полностью или в частях, повсеместно или в некоторых епархиях.

Постановлено: постановление Соборного Совета утвердить.

Протоколы и стенограммы заседаний Собора от 7/20 сентября 1918 года — ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 173, л. 273—275.

Аннотированный список членов Поместного Собора и приглашенных лиц, выступавших по вопросам церковного пения на соборных заседаниях и принимавших участие в выработке резолюций по церковному пению*

Авдиев Александр Васильевич (25 лет) — член Собора, от духовенства Владимирской епархии. Псаломщик церкви в с. Орехово Покровского уезда Владимирской губернии. Кандидат богословия.

Аллеманов Димитрий Васильевич (50 лет) — священник, историк русской церковной музыки, автор духовно-музыкальных произведений. Преподаватель Московского Синодального училища церковного пения, член Наблюдательного совета. Приглашался на заседание Подотдела о церковном пении как докладчик, участвовал в совместных заседаниях Подотдела и Наблюдательного совета, посвященных обсуждению проекта резолюций по церковному пению.

Арефьев Михаил Иванович (53 года) — член Собора, от Государственной думы. Автор нескольких духовно-музыкальных произведений. Окончил университет. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении.

Арсений (Стадницкий) (55 лет) — митрополит Новгородский и Старорусский, один из кандидатов на патриарший престол. Товарищ председателя Собора; председательствовал на большей части соборных заседаний. Член Соборного Совета, председатель Отдела о правовом положении Церкви в государстве. Окончил КДА, доктор церковной истории. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении. С 28 ноября 1917 — митрополит. 1922 — осужден, отбывал ссылку в Средней Азии; 1933—1936 — митрополит Ташкентский. Умер в Ташкенте в 1936 году. Прославлен Архиерейским Собором РПЦ в 2001 году.

Архангельский Леонид Григорьевич (27 лет) — член Собора, от духовенства Псковской епархии. Псаломщик Псковоградской Анастасиинской церкви (ГАРФ,

* Именной указатель составлен на основе «Общего списка Членов Священного Собора» в издании: Деяния Священного Собора Православной Русской Церкви. Кн. I. Вып. I. Пг., 1918, с. 61—96, а также следующих документов: ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 177, 282, 283, 297, 471, 472, 474, 476, 477. Дополнительные биографические справки составлены на основе изданий: *Мануил (Лемешевский)*, митр. Русские православные архиереи с 1893 по 1965 гг. Erlagen, 1979—1988; Богословские труды, т. 34; *Цытин В.* История Русской Церкви. 1917—1997 // История Русской Церкви. Кн. 9. М., 1997; Политические деятели России. 1917. М., 1993; Отечественная история: Энциклопедия, т. 2. М., 1996 и др.

- ф. 3431, оп. 1, № 472, л. 27). По другим данным — псаломщик Ново-Вознесенской церкви Пскова (Деяния, I, I, с. 62). Окончил духовную семинарию.
- Афанасий (Сахаров)** (31 год) — член Собора, от монашествующих, иеромонах. Преподаватель Владимирской духовной семинарии. Заменял не приехавшего на соборные заседания второй сессии настоятеля Белогорского монастыря Пермской епархии архимандрита Варлаама. Окончил МДА, кандидат богословия. 1918—1920 — член Владимирского Епархиального совета от монашествующих. 1920 — архимандрит; 1920—1921 — наместник Владимирского Рождественского монастыря; с июля 1921 — настоятель Боголюбовского монастыря. 1921 — хиротонисан во епископа Ковровского. В советское время большую часть жизни провел в тюрьмах и лагерях. В последние годы, живя на покое в г. Петушки, работал над исправлением богослужебных книг. Умер в 1962 году. Прославлен Архиерейским Собором РПЦ в 2001 году. (См. о нем: «Молитва всех вас спасет»: Материалы к жизнеописанию святителя Афанасия, епископа Ковровского. М., 2000.)
- Безкровный Никита Гаврилович** (35 лет) — член Собора, от действующей армии (Кавказский фронт). Нестроевой старшего разряда (псаломщик) 15-го Кубанского пластунского батальона. Окончил Саратовскую консерваторию. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении. На вторую соборную сессию по неизвестным причинам не явился.
- Богданович Вячеслав Васильевич** (38 лет) — член Собора, от мирян Литовской епархии. Инспектор Литовской духовной семинарии. Окончил КДА, кандидат богословия. В 1919 вернулся в Вильно, ректор духовной семинарии. Сенатор Речи Посполитой. Активно боролся за права русских и белорусов. После присоединения в 1939 году Литвы к СССР арестован. Дата смерти неизвестна. (См. о нем: *Лабынцев Ю. А.* Литературное наследие В. В. Богдановича — белорусского сенатора II Речи Посполитой // *Славяноведение*, 1997, № 3, с. 39—49.)
- Боголюбов Дмитрий Иванович** (47 лет) — член Собора, от Предсоборного совета. Инспектор Воронежской духовной семинарии. Окончил МДА, кандидат богословия. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении.
- Богословский Василий Петрович** — дьякон московской церкви Воскресения в Кадашах. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении, но среди членов Собора не значился. Временно работал в канцелярии Собора. Возможно, был допущен к соборным заседаниям с правом совещательного голоса. Окончил регентские классы Русского Хорового общества в 1899/1900 году. Известен как организатор общенародного пения.
- Борчанинов Павел Михайлович** (32 года) — член Собора, от духовенства Екатеринбургской епархии. Псаломщик Екатерининской церкви с. Костинское Ирбитского уезда Пермской губернии. Студент духовной семинарии. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении.
- Булгаков Георгий Ильич** (34 года) — член Собора, от мирян Курской епархии. Преподаватель Курской духовной семинарии. Кандидат богословия. Секретарь Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении. После революции был ученым секретарем Курского общества

- краеведения (см. об этом: Курское общество краеведения: Программы и инструкции исследовательских работ. Вып. 1—3. Курск, 1925—1926).
- Булгаков Сергей Николаевич** (46 лет) — член Собора, от Предсоборного совета и от мирян Таврической епархии. Известный богослов и философ. Профессор Московского университета и Коммерческого института.
- Витошинский Емельян (Эмилиан) Михайлович** (48 лет) — член Собора, от мирян Холмской епархии. Преподаватель русского языка 3-й Варшавской гимназии. По случаю войны проживал в Москве. Известный церковно-певческий деятель, публицист, духовный композитор. Председатель Подотдела о церковном пении. Родился 21.07.1869 в семье священника Холмско-Волынской епархии Люблинской губернии. Окончил Холмское духовное училище, в 1885 — Холмскую духовную семинарию. (Согласно данным «Общего списка членов Священного Собора» окончил университет.) 1891—1895 — МДА. Хотел продолжить образование в Московской консерватории и специализироваться в области истории церковного пения, но с окт. 1895 поступил на службу псаломщиком Лазенковской дворцового ведомства церкви в Варшаве. Изучал теорию музыки и композицию у преподавателей Варшавской консерватории. Писал духовную и светскую музыку (см.: *Компанейский Н. И.* Композитор духовной музыки Е. Витошинский перед судом музыкальных рецензентов // РМГ, 1905, № 6, стлб. 160—165; № 7, стлб. 193—199). 1908—1917 — участник шести Регентских съездов (на 5-м был председателем). 1906—1912 — организатор духовных концертов в Холме, в 1910 — в Н. Новгороде; 1908—1914 — участвовал в организации и работе Хорового общества в Варшаве. В 1915 опубликовал в Варшаве составленный им «Указатель именной и предметный к труду А. В. Горского и К. И. Невоструева». В начале 1920-х проживал в Киеве: до 1924 — преподаватель Трудовой школы; с 1924 — безработный. Как автор духовных и светских композиций состоял членом Драмсоюза. Умер после 1928. (Личное дело Е. М. Витошинского по Драмсоюзу — РГАЛИ, ф. 675, оп. 2, № 129.)
- Волобуев Стефан Николаевич** (29 лет) — член Собора, от мирян Херсонской епархии. Врач линейного корабля «Синоп». Окончил Харьковский университет. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении.
- Гречанинов Александр Тихонович** (53 года) — композитор, один из лидеров Нового направления в духовно-музыкальном творчестве. Участник соединенного заседания Подотдела о церковном пении и Наблюдательного совета, посвященного обсуждению проекта резолюций по церковному пению.
- Григорий (Яцковский)** (51 год) — член Собора, епископ Бакинский. Кандидат богословия. В конце 1917 хиротонисан во епископа Екатеринбургского и Ирбитского. С 1922 — в сане архиепископа. В 1925 основал т. н. «григорианский раскол».
- Данилин Николай Михайлович** (39 лет) — регент Синодального хора, преподаватель Синодального училища, член Наблюдательного совета. Участник соединенного заседания Подотдела о церковном пении и Наблюдательного совета, посвященного обсуждению проекта резолюций по церковному пению.
- Димитрий (князь Абашидзе)** (50 лет) — архиепископ Таврический и Симферопольский. Окончил Новороссийский университет и МДА, кандидат богословия. Пред-

- седатель уставно-богослужебного Подотдела в Отделе о богослужении, проповедничестве и храме; председатель Отдела устройства Православной Церкви в Закавказье. В 1918 участвовал в организации в Ставрополе Юго-Восточного церковного Собора. В 1919 эмигрировал, но вернулся. С конца 1920-х проживал в Киеве на покое, принял схиму с именем Антоний, жил в затворе, старчествовал. Умер в 1944 в Киеве.
- Евлогий (Георгиевский)** (49 лет) — архиепископ Волынский и Житомирский. Председатель Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. Окончил МДА, кандидат богословия. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении. На вторую сессию Собора не прибыл. В 1918 арестован петлюровцами, вывезен в Галицию. Освобожден по требованию стран Антанты. В сентябре 1919 вернулся в Новочеркасск, работал в Высшем церковном управлении и Новочеркасске, Екатеринославе. В 1920 — эмигрировал в Сербию. С 1920 по 1930 — управляющий русскими западноевропейскими приходами. С 1922 — митрополит. Один из основателей Сергиевского православного богословского института в Париже. В 1931 перешел в Константинопольский патриархат; в 1945 воссоединился с РПЦ, назначен патриаршим экзархом РПЦ в Западной Европе. Умер в 1946 в Париже.
- Зайц Кирилл Иоаннович** (48 лет) — член Собора, от духовенства Полоцкой епархии. Протоиерей, законоучитель Полоцкого женского училища духовного ведомства. Окончил Рижскую духовную семинарию. С 1941 — начальник Православной миссии в Пскове. Арестован в 1944. Отбывал срок в Карлаге, где и умер в 1948 году.
- Зарин Дмитрий Иванович** (55 лет) — учитель пения и регент в Москве, автор методических пособий по хоровому пению, активно выступал на Регентских съездах. Участвовал в заседаниях Подотдела о церковном пении с правом совещательного голоса как делегат Всероссийского хорового съезда.
- Зверев Алексей Данилович** (45 лет) — член Собора, от мирян Московской епархии. Крестьянин с. Борисово Московского уезда. Миссионер. Окончил начальное училище. На вторую сессию Собора не прибыл.
- Зибарев Федор Герасимович** (56 лет) — член Собора, от мирян Тобольской епархии. Казак. Грамотный.
- Иваницкий Леонид Евгеньевич** (29 лет) — член Собора, от духовенства Курской епархии. Священник Николаевской церкви Курска. Законоучитель Курского Кутузовского реального училища. Кандидат богословия. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении.
- Ильин Иоанн Александрович** (56 лет) — член Собора, от духовенства Оренбургской епархии. Протоиерей Свято-Троицкого собора г. Троицка Оренбургской губернии. Законоучитель Троицкой женской гимназии. Кандидат богословия.
- Июдин Александр Иванович** (42 года) — член Собора, от мирян Олонецкой епархии. Крестьянин (хлебопашец и кожевник) д. Савино Марковского прихода Вытегорского уезда Олонецкой губернии. Окончил начальное училище.
- Калинников Виктор Сергеевич** (47 лет) — композитор, преподаватель Московского Синодального училища, член Наблюдательного совета. Участвовал в совместных

заседаниях Подотдела и Наблюдательного совета, посвященных обсуждению проекта резолюций по церковному пению.

Карабинов Иван Алексеевич (39 лет) — член Собора, от Предсоборного совета. Экстраординарный профессор СпбДА. Автор работ: Постная триодь. СПб., 1910; Лекции по литургике. Пг., 1916; Чин всеобщего бдения в греческой и русской церкви. Л.: ЛДА, 1949. Машинопись. После закрытия СпбДА работал архивариусом на Балтийском судостроительном заводе. 1922 — проходил как обвиняемый на петроградском процессе по делу об изъятии церковных ценностей, но был оправдан. Умер в 1930-е гг.

Кастальский Александр Дмитриевич (61 год) — член Хозяйственно-распорядительного совещания при Соборном Совете Поместного Собора. Композитор, один из основоположников Нового направления в русской духовной музыке; директор Синодального училища, председатель Наблюдательного совета. Участвовал в совместных заседаниях Подотдела и Наблюдательного совета, посвященных обсуждению проекта резолюций по церковному пению.

Кашменский Феодор Гаврилович (60 лет) — член Собора, от мирян Донской епархии. Преподаватель Урюпинского реального училища. Окончил университет.

Кладинов Павел Трофимович (51 год) — член Собора, от Варшавской епархии. Регент Варшавского архиерейского хора. Учитель пения 1-й женской и 6-й мужской Варшавских гимназий. Окончил Регентские классы при Придворной певческой капелле. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении.

Криницкий Владимир Иосифович (44 года) — член Собора, от Волынской епархии. Псаломщик Кирилло-Мефодиевской церкви г. Острога Волынской губернии. Учитель пения в Острожских женском гр. Блудова училище и женском Высшем начальном училище. Окончил духовную семинарию. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении. С 9 октября 1917 года числился на Соборе в отпуске, на вторую соборную сессию не явился без указания причин.

Кудрявцев Сергей Николаевич (46 лет) — член Собора, от духовенства Пермской епархии. Протоиерей Свято-Троицкой Слудской церкви Перми. Законоучитель Пермской женской гимназии Общества преподавателей. Запись в Алфавитной книге членов Собора: «Арестован в Перми. См. протокол Соборного Совета 28 июня / 11 июля № 94» (ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 470, л. 42 об.).

Кузнецов Филимон Кондратьевич (30 лет) — член Собора, от духовенства Калужской епархии. Псаломщик Троицкой церкви г. Боровска. Окончил курс второй-классной школы.

Курбатов Иван Васильевич (65 лет) — член Собора, от мирян Вятской епархии. Крестьянин, приемщик на Омутинском заводе Глазовского уезда Вятской губернии. Грамотный. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении. С 11 ноября 1917 года взял отпуск и на вторую сессию Собора не явился. 7 июня 1918 года Курбатов прислал епископу Вятскому сообщение следующего содержания: «Честь имею сообщить Вам, Ваше преосвященство, что при всем моем желании быть на Соборе, но вследствие нынешних обстоятельств времени и притом состоя на заводской службе и не желая оставить совсем службу, чем кормлюсь, а воспользоваться

- отпуском трудно, вследствие чего я явиться на Собор не могу. Член Собора Иван Васильев Курбатов» (ГАРФ, ф. 3431, оп. 1, № 476, л. 255). Курбатов был заменен на Соборе ревизором Вятского акцизного управления Н.С. Головиным.
- Марин Михаил Феодорович** (40 лет) — член Собора, от духовенства Саратовской епархии. Священник, законоучитель реального училища г. Петровска. Кандидат богословия.
- Металлов Василий Михайлович** (55 лет) — настоятель Казанского собора на Красной площади, протоиерей. Историк церковного пения, автор духовно-музыкальных произведений. Участвовал в редактировании проекта резолюций по церковному пению.
- Миклашевский Николай Федорович** (46 лет) — член Собора, от мирян Новгородской епархии. Член окружного суда в Череповце. Окончил университет. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении.
- Нечаев Михаил Александрович** (37 лет) — член Собора, от духовенства Пензенской епархии. Дьякон Богоявленской церкви г. Керенска Пензенской губернии. Законоучитель земской женской школы г. Керенска.
- Нечаев Тихон Николаевич** (27 лет) — член Собора, от духовенства Тульской епархии. Псаломщик Никольской церкви г. Белева. Кандидат богословия. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении.
- Николай (Ипатов)** (39 лет) — епископ Златоустовский. Прибыл на вторую сессию Собора как заместитель епископа Уфимского Андрея (Ухтомского). Окончил КазДА. Между 1922 и 1927 уклонился в обновленчество. В 1927 покаялся, хиротонисан во епископа Мелекесского, викария Самарской епархии. С февраля по июнь 1931 — епископ Ижевский и Воткинский. Арестован в 1931. Погиб в 1938.
- Никольский Александр Васильевич** (43 года) — композитор, церковно-певческий деятель, публицист. Преподаватель Московского Синодального училища, член Наблюдательного совета. Участвовал в заседаниях Подотдела о церковном пении с правом совещательного голоса как делегат Всероссийского хорового съезда. Участник соединенного заседания Подотдела и Наблюдательного совета, посвященного обсуждению проекта резолюций по церковному пению.
- Ольховский Григорий Александрович** (55 лет) — член Собора, от мирян Холмской епархии. Преподаватель Холмской Духовной семинарии. Кандидат богословия. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении.
- Осипов Сергей Александрович** (34 года) — член Собора, от мирян Рижской епархии. Помощник смотрителя Рижского духовного училища. Кандидат богословия. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении.
- Пахомий (Кедров)** (41 год) — епископ Черниговский и Нежинский. Товарищ председателя Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. Кандидат богословия. На третью сессию Собора не прибыл. С 1917 — епископ Черниговский и Нежинский. В 1925 — арестован; в 1927 — сослан на Соловки, в том же году возведен в сан архиепископа. Погиб в 1937. Прославлен Архиерейским Собором РПЦ в 2001 году.
- Пономарев Аристарх Рафаилович** (36 лет) — член Собора, от духовенства Владивостокской епархии. Священник церкви штаба Владивостокской крепости. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении. На третью сессию Собора не явился.

Служил в Харбинской епархии Русской Зарубежной Церкви. После Второй мировой войны был переведен архиепископом Иоанном (Максимовичем) во Францию, где умер в 1950-е годы.

Прилуцкий Василий Дмитриевич (35 лет) — член Собора, от Киевской духовной академии. Священник, экстраординарный профессор кафедры литургики. Магистр богословия. Товарищ председателя VII Отдела о богослужении, проповедничестве и храме. Участвовал в заседаниях Подотдела о церковном пении. 18/31 июля 1918 года признан Соборным Советом выбывшим из числа членов Собора в связи с отсутствием свыше одного месяца. Автор исследования «Частное богослужение в русской церкви в XVI и первой половине XVII века» (Киев, 1912). В 1920 — один из немногих профессоров, продолжавших преподавание в КДА.

Прокопий (Тигов) (40 лет) — епископ Елисаветградский, викарий Херсонской епархии. Являлся временно исправляющим обязанности наместника Александроневской лавры. Окончил КазДА, кандидат богословия. С 2/15 апреля 1918 года присутствовал на Соборе в качестве заместителя митрополита Петроградского Вениамина. С 1919 — епископ Николаевский, викарий Одесской епархии. В 1923—1925 находился в Соловецком лагере. В июне 1925 возведен в сан архиепископа. В 1927 упоминается как архиепископ Херсонский, тогда же сослан. Расстрелян в 1937. Прославлен Архиерейским Собором РПЦ в 2001 году.

Пулга Павел Владимирович (28 лет) — член Собора, от действующей армии (Северный фронт). Ефрейтор 54-го Сибирского стрелкового полка 14-й стрелковой дивизии. Окончил городское училище и Регентские классы Придворной певческой капеллы. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении.

Рычков Павел Васильевич (35 лет) — член Собора, от Вологодской епархии, кандидат Велико-Устюжского викариатства. Учитель пения Никольского духовного училища. Студент духовной семинарии. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении.

Секундов Александр Александрович (41 год) — член Собора, от духовенства Черниговской епархии. Священник церкви Крестовоздвиженского трудового братства, что в Глуховском уезде Черниговской губернии. Законоучитель мужской и женской сельскохозяйственных школ Черниговской губернии. Окончил духовную семинарию.

Тихомиров Константин Николаевич (28 лет) — член Собора, от духовенства Орловской епархии. Псаломщик Покровской церкви г. Трубчевска. Кандидат богословия. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении.

Федоренко Георгий Макарьевич (34 года) — член Собора, от мирян Воронежской епархии. Учитель народной школы Хоперского округа области Войска Донского. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении.

Шукин Иоанн Феодорович (45 лет) — член Собора, от духовенства Новгородской епархии. Священник Христо-Рождественской церкви с. Крохино Белозерского уезда. Окончил духовную семинарию. Отбыл в отпуск 20 февраля / 5 марта 1918 года и не вернулся. Участвовал в работе Подотдела о церковном пении.

Именной указатель

- А. К-яр (Кудеяр, А. Кудеяров) — 516, 517, 574
- А. Н-ий (А. В. Никольский) — 597, 645
- А. Г. М-й (А. Г. Гумай) — 20, 339, 517, 523, 607
- Аарон (Казанский), архимандрит — 285
- Абламский Даниил, священник — 211, 249, 250, 253, 285, 288, 312, 321
- Аввакум (Петров), протопоп — 262
- Августин Блаженный (Аврелий Иппонийский, Гиппонийский), епископ 75, 460, 782
- Авдиев А. В. — 701, 833, 835, 886
- Аверкий (Кедров), епископ — 700, 702, 713, 859
- Адлерберг В. Ф. — 39, 40, 151
- Адриан, патриарх — 76
- Азеев Е. С. — 198, 227, 490, 494, 549, 736, 740, 742, 748, 755
- Асаков И. С. — 16, 164, 165, 179, 185, 195, 196, 212, 290, 341
- Алабушев М. М. — 198, 465
- Аласин Н. М. — 99
- Александр (Светлаков), епископ — 202, 203, 206, 207, 231
- Александр (Трапицын), епископ — 705, 713, 723
- Александр I, император — 835, 836
- Александр III, император — 15, 28, 37, 62, 64, 65, 76, 96, 110, 238, 242—245, 251, 254, 270, 276, 285, 366, 369, 654
- Александр Мезенец — 784
- Алексеева Г. В. — 712
- Алексей Михайлович, царь — 71, 76, 98, 134, 530, 536, 539
- Алексий I (Симанский), патриарх — 706
- Аллегри Грегорио — 456
- Аллеманов Д. В., священник — 20, 202, 514, 523, 524, 614, 625, 670, 683, 684, 688, 690, 695, 696, 708, 719, 746, 749, 750, 759, 766, 774, 808, 814, 818, 820—822, 828, 886
- Алфеев П. И., священник — 229, 285
- Альбани Франческо — 535
- Альбрехт К. К. — 271, 274
- Амвросий (Ключарев), епископ — 149, 164, 166, 176, 188, 190, 191, 193, 202, 206, 213, 296, 339, 371, 384
- Амвросий Медиоланский, епископ, святой — 75, 500, 629, 783
- Амфилохий (Сергиевский-Казанцев), архимандрит — 95, 99, 203
- Анатолий Константинопольский, патриарх, святой — 782
- Анастасий (Грибановский), архимандрит — 228
- Анджелико Фьезолийский (Фра Анджелико) — 104
- Андреев В. В. — 638
- Андреев Петр, синодальный иподиакон — 116, 117
- Андрей (Ухтомский), епископ — 710, 891
- Андроник (Никольский), епископ — 704, 705, 713
- Анерио Феличе — 239, 456
- Анна, греческая царевна — 784
- Анна Иоанновна, императрица — 751
- Антоний, архимандрит — 31
- Антоний (Смолин), епископ — 88
- Антоний (Храповицкий), митрополит — 682, 835, 853
- Антонов П. Ф. — 198, 202
- Аполлинарий (Кошевой), епископ — 700, 713, 842
- Апраксин П. Н. — 678, 702
- Арбеков И. Д., протоиерей — 203
- Аренский А. С. — 204, 223, 298, 458, 502, 508, 755
- Арефьев М. И. — 679—681, 704, 719, 734—736, 746, 747, 749, 766, 772, 778, 779, 788, 789, 803, 820, 886
- Аркадьев И. Е., диакон — 709
- Арнольд Ю. К. — 101, 108, 112—115, 228, 242, 243, 285, 286, 345, 366, 369, 370, 477, 494, 523
- Арсений (Стадницкий), митрополит — 679, 690, 705, 731, 733, 735, 736, 831, 835, 837, 858, 886
- Артоболевский И. А., священник — 704
- Архангельский А. А. — 230, 320, 456, 508,

- 518, 535, 586, 588, 603, 611, 612, 644,
670, 719, 722, 725, 758, 813
- Архангельский Л. Г. — 701, 848, 849, 851,
853, 856, 857, 859, 886
- Асафьев Б. В. — 515, 708
- Аскоченский В. И. — 38, 39
- Астафьев А. А. — 174
- Астафьев А. М. — 321
- Астафьев В. М. — 321
- Афанасий, архимандрит — 202
- Афанасий (Сахаров), иеромонах — 700—
702, 705, 826, 838, 842, 844, 846—849,
851, 853, 855—857, 859, 868, 870, 887
- Афанасий Великий — 460
- Афонский Митрофан, священник — 417,
444, 448, 491
- Ахматов А. П. — 40
- Багрецов Ф. А. — 97, 143, 149, 201, 202,
272, 415, 449, 465
- Балакирев М. А. — 101, 208, 297, 346, 360,
472, 490, 493, 502, 505, 509, 592, 639,
668, 793, 748, 755
- Балашов Н. В., протоиерей 706
- Басов В. П. — 202, 203, 302
- Бах Иоганн Себастьян — 169, 218, 335,
340, 351, 457, 458, 480, 612
- Бахметев Н. И. — 29, 39, 40, 43, 45, 140,
163, 347, 380, 398—400, 492, 589, 592,
659, 661, 662, 719, 733, 734, 738—741,
748, 754, 755
- Безкровный Н. Г. — 679, 692, 695, 788,
803, 808, 812, 887
- Бекетов П. П. — 283
- Бёль (Бокль) Генри Томас — 182
- Беликов П. Е. — 667, 753
- Белов А. Т. — 198, 200
- Беляев В. — 516—518, 520, 584
- Березовский М. С. — 51, 59, 152, 186, 234,
377, 454, 457, 553, 659, 752
- Берлиоз Гектор — 472, 481, 604
- Бернардт Г. Б. — 34, 38
- Бернар Сара — 348
- Бессонон П. А. — 25, 27—29, 37, 38, 46,
57, 125, 126, 130, 133, 135, 136, 736
- Бетховен Людвиг ван — 169, 245, 340,
351, 370, 455, 457, 472, 481, 542
- Бизе Жорж — 640
- Бирючев К. К. — 802
- Богатенко А. П. (Александр, старообряд-
ческий епископ) — 654
- Богатенко Я. А. — 20, 514, 650, 654
- Богданович В. В. — 701, 727, 857, 887
- Боголюбов Д. И. — 718, 887
- Богомолова Л. М. — 190
- Богословский В. П., диакон — 680, 688,
692, 734, 735, 738, 747, 758, 763, 764,
772, 779, 780, 788—790, 803, 820, 887
- Богословский-Платонов И. М., протоие-
рей — 40, 41, 85, 100
- Боратынский Е. А. — 341
- Борис (Шипулин), епископ — 700, 713, 822
- Бородин А. П. — 640, 665
- Бортнянский Д. С. — 14, 16, 44, 51, 53,
54, 59, 60, 71, 73, 78, 79, 97, 115, 138,
139, 149, 151, 152, 160, 161, 163, 173,
186, 195, 235, 238, 257, 283, 285, 293,
296, 354, 356, 367, 368, 372, 377, 398,
400, 430, 432—434, 440, 444, 447, 450,
454, 455, 457, 490, 498, 504, 506, 508,
517, 518, 520, 531—536, 542—544, 575,
579, 581, 583, 587—589, 592, 597, 632,
648, 658—660, 671, 752, 753, 756, 769,
778, 792, 812, 833, 836
- Борчанинов П. М. — 679, 704, 803, 850,
887
- Борщ Дамиан, протоиерей — 332, 339
- Бражников М. В. — 710, 744
- Брамс Иоганнес — 598
- Букреев Н. Ф. — 516, 517, 520, 578
- Булгаков Г. И. — 679, 681, 703, 717, 724,
826, 830, 831, 834, 835, 868, 870, 887
- Бугаков С. Н. — 291, 682, 726, 888
- Булич С. К. — 249, 287
- Буренков К. К. — 758
- Буслаев Ф. И. — 19, 95, 101, 107, 191
- Быстров Н. П. — 199
- В. Г. (В. П. Грингмут) — 447—450, 452,
490, 491
- Вагнер Рихард — 433, 538, 541, 542, 559,
640
- Валент, император — 635
- Ван Эйк Ян — 104
- Варлаам, архимандрит — 700
- Варлаам (Успенский), архиепископ — 128
- Варлаам (Чернявский), епископ — 390
- Варламов А. Е. — 132
- Василий Великий — 460, 635, 782
- Васильев [И. Т. — ?], духовный компози-
тор — 465
- Васильев 1-й (Кириллов) В. И. — 643, 644
- Васильев Л. С. — 561
- Васильев С. В. — 195, 198, 199
- Васнецов А. М. — 678
- Васнецов В. М. — 416, 442, 443, 452, 462,
651, 678, 707
- Вебер Карл Мария фон — 449

- Ведель А. Л. — 195, 232, 234, 293, 430, 433, 440, 444, 447, 449, 465, 469, 517, 518, 642, 752, 769
 Вейхенталь П. Р. — 198, 204—206, 223, 298, 409
 Велеумов (Велиумов), духовный композитор — 465
 Вениамин (Казанский), митрополит — 892
 Вениамин (Муратовский), архиепископ — 765
 Верди Джузеппе — 169
 Верстовский А. Н. — 432
 Вестфаль Рудольф — 214, 215, 220, 287
 Вигилев Д. Г. — 196, 201
 Вильегорский М. Ю. — 639
 Виктор (Высоцкий), иеромонах — 232, 399, 400, 415, 465
 Викторов А. Е. — 95
 Вилкомирский А. И. — 326
 Виллаэрт (Вилларт) Адриан — 454
 Вимон — 75
 Виноградов А. Н., протодиакон — 203
 Виноградов И. В. — 129
 Виноградов М. А. — 164, 239, 642, 659
 Виноградов П. И., сакелларий — 196, 209, 225, 295
 Винтерфельд Карл Георг Вивиген фон — 75, 104
 Витонский Е. М. — 416, 419, 484, 495, 516, 521, 570, 632, 677, 680, 682, 684, 685, 695, 696, 700, 701, 703, 712, 719, 720, 722, 725, 728, 729, 731, 734, 738, 740, 746, 748—750, 759—761, 763, 764, 767—769, 771—774, 778, 780, 788, 789, 797, 803, 804, 806—808, 812, 814, 817—819, 821—824, 826—828, 830—835, 842, 844, 847, 849—851, 854—857, 868, 873, 882, 888
 Витория Томазо лунс де — 239, 508
 Владимир, великий князь, святой — 61, 86, 636
 Владимир (Богоявленский), митрополит, новомученик — 228, 699
 Владимир (Тихоницкий), епископ — 713, 765, 822, 838
 Владыкин Е. И., священник — 391
 Воздвиженский И. О. — 195, 198—200
 Вознесенский И. И., протоиерей — 210, 230, 242, 246, 253, 257, 269, 285, 286, 288, 289, 523, 697, 711
 Войденов В. П. — 201, 202, 302, 321
 Волокова С. С. — 744
 Волконский П. М., князь — 30, 82
 Волобуев С. Н. — 679, 733, 888
 Воротников П. М. — 19, 25, 98, 99, 125, 126, 137, 139—141, 191, 237, 338, 588, 659, 667, 668, 753, 754, 758
 Восторгов И. И., протоиерей, новомученик — 720
 Всеславинский Н. В. — 426, 506
 Вяльцева А. Д. — 638
 Габель С. И. — 644
 Габриели Джованни 456
 Гавриил (Воеводин), епископ — 700, 713, 822, 824, 850
 Гавриил (Петров-Шапошников), митрополит — 94, 117—120, 740
 Гайдн Франц Йозеф — 455, 457, 480, 543
 Галлус Якоб — 72, 102
 Галуппи Бальдассаре — 51, 71, 72, 78, 102, 152, 160, 186, 236, 283, 421, 449, 455, 457, 461, 465, 659, 694, 751, 768
 Гарднер И. А. — 14, 407, 709, 710, 712, 720, 744, 756, 757
 Гауптман Мориц — 104
 Геварт Франсуа Огюст — 214, 215, 220
 Гегель Георг Фильгельм Фридрих — 526, 527
 Гельмгольц Герман Людвиг Фердинанд — 104, 214, 215, 219, 258, 288
 Гендель Георг Фридрих — 169, 457
 Георгиевский В. Т. — 868, 873
 Георгиевский М. И., священник — 232, 283, 506
 Герасим, монах — 399, 400, 407
 Герберт Мартин — 53
 Гербиний Иоганнес — 74, 75
 Гермоген, патриарх — 235
 Герцман Е. В. — 786
 Гессе, певица — 598
 Гиляров-Платонов Н. П. — 196
 Гирш Франц — 283
 Глазунов А. К. — 640
 Глареан — 215, 219
 Глебов Н. Ф., священник — 19, 25, 32, 41, 86, 93, 340, 406
 Глинка М. И. — 16, 17, 52, 53, 136, 151, 213, 245, 263, 340, 342, 351, 354, 359, 360, 370, 449, 471, 478, 493, 506, 534, 560, 591, 639, 640, 657, 658, 660
 Глюк Кристоф Виллибальд — 455
 Гоголь Н. В. — 262, 342, 637
 Голицын С. М. — 124, 283
 Голицын Ю. Н. — 36, 333, 340
 Голицыны — 283
 Голичников (Галичников) В. С. — 429, 506

- Голованов Н. С. — 670
 Головнин А. В. — 39, 40
 Головин Н. С. — 891
 Головня Гавриил — 116
 Голубинский Д. Ф. — 108, 111, 114
 Голубинский Ф. А. — 114, 277
 Голубцов А. П. — 796
 Голубцов Г. С., протоиерей — 675, 699, 706, 780, 858
 Голубцов С. А., протодиакон — 706
 Городцов А. Д. — 682, 722
 Горский А. В. — 99, 888
 Горчаков Н. Д. — 60, 232, 283
 Горький Максим — 537
 Гребнев А. Ф. — 758
 Гречанинов А. Т. — 13, 20, 413—418, 422, 430, 434—442, 444, 447, 450—452, 461, 464, 465, 469, 490, 495, 497, 500, 502, 504—507, 509, 518, 520—523, 541, 542, 545, 550—554, 557—561, 583, 597, 600, 612, 642, 651, 670, 671, 694, 695, 701, 707, 711, 719, 722, 729, 735, 768, 770, 780, 792, 808, 810—812, 814—816, 821, 822, 837, 858, 888
 Грибович С. Г. — 197, 659, 753, 757, 833
 Григ Эдвард — 449, 640
 Григорий (Яцковский), епископ — 701, 842, 844, 846—849, 888
 Григорий I Великий, папа — 500, 635, 636, 783
 Григорий Цамблак, митрополит сербский — 529
 Григоров А. П. — 230, 339, 415, 416, 428, 434, 436, 439, 441, 447, 448, 450, 451, 490, 508
 Григорович В. И. — 620
 Грингмут В. П. — 416, 443, 508
 Громов Е. М. — 202
 Губерт Н. А. — 204, 223, 298
 Гуляницкая Н. С. — 126
 Гутенберг Иоганн — 36
 Давыдов С. И. — 283, 534, 752
 Дамаскин (Семенов-Руднев), архимандрит — 120, 621
 Данилевский А. Т., духовный композитор — 195
 Данилин Н. М. — 655, 695, 719, 722, 808, 818, 822, 888
 Даргомьжский А. С. — 340, 640
 Дашков В. А. — 95
 Дегтярев С. А. — 132, 232, 283, 465, 752
 Делицын П. С. — 277
 Ден Зигфрид Вильгельм — 53, 245, 658, 660
 Державин Г. Р. — 262
 Держановский В. В. — 655
 Дилецкий Н. П. — 98, 531
 Димитрий (князь Абашидзе), архиепископ — 676, 679, 714, 720, 723, 765, 888
 Димлер Антон — 52
 Дионисий (Зобниковский), архимандрит — 51
 Долина М. И. — 638
 Долгушин Н. П. — 20, 514, 518, 626, 631, 632
 Дольчи Карло — 535
 Досифей (Протопопов), епископ — 723
 Достоевский Ф. М. — 262
 Драницын В. В. — 321
 Дуров В. Л. — 595
 Дювернуа А. Л. — 95
 Евгений (Болховитинов), митрополит — 26, 51, 52, 57, 63, 65, 72, 79, 236, 284, 407
 Евладов Гр., священник — 376
 Евлогий (Георгиевский), архиепископ — 676, 691, 693, 702, 706, 713, 723, 724, 765, 774, 797, 889
 Евсевий (Гроздов), епископ — 723, 765
 Екатерина II, императрица — 51, 152, 752, 847
 Екатерина Михайловна, великая княгиня — 201
 Елена Георгиевна, великая княгиня — 201
 Елизавета Петровна, императрица — 51, 59, 72, 751
 Есаулов А. П. — 465
 Ефрем Сирий, святой — 86, 144, 629
 Ефросин, инок — 51
 Жилов И. И. — 727
 Жоскен Дебре (Жоскин де Пре) — 454, 508
 Завьялов А. А. — 316, 321
 Зайц К. И., протоиерей — 701, 842, 844, 889
 Закрицкий Иаков, священник — 387
 Зарин Д. И. — 202, 301, 307, 321, 684, 691, 692, 758—760, 763, 821, 889
 Захаров А. А. — 678, 702, 868, 870, 873
 Захарьина Н. Б. — 744
 Зверев А. Д. — 701, 708, 850, 857, 889

- Зверев А. П. — 326
 Зверев В. И. — 97
 Зверева С. Г. — 559, 711
 Зенфль Людвиг — 456
 Зибарев Ф. Г. — 701, 727, 851, 856, 857, 889
 Знаменский С. М. — 195, 198, 199
- И. М-ч (Любитель) — 374
 Иванов А. Н., протоиерей — 19, 94, 197, 206, 210, 229, 339, 344, 346, 347, 360, 371, 405—409, 506
 Иванов Г. А. — 202, 621
 Иванов М. М. — 693, 811
 Иванов Н. И. — 326
 Иванов Ф. А. — 198, 465, 469
 Иваницкий Л. Е. — 679—681, 695, 719, 720, 732, 734, 735, 738, 741, 743, 746, 747, 763, 765, 766, 768, 772, 808, 810, 814, 820, 824, 827, 828, 830—832, 834, 835, 838, 842, 844, 848—851, 857, 882, 889
 Игнатъев А. А. — 682, 708, 725
 Иероним Блаженный — 173, 460
 Извеков Г. Я., священник — 20, 339, 517, 602, 611, 612
 Иловайский Д. И. — 95
 Ильин И. А., священник — 701, 826, 827, 835, 838, 889
 Ильинский А. А. — 469, 490, 495
 Иннокентий (Вениаминов-Попов), митрополит — 111, 519
 Иоаким (Савелов), патриарх — 76
 Иоанн (Максимович), архиепископ — 892
 Иоанн, архиепископ — 765
 Иоанн Грозный, царь — 262, 708
 Иоанн Дамаскин — 86, 203, 244, 251, 262, 276, 330, 622, 629, 654, 689, 716, 783, 786, 791
 Иоанн Златоуст — 86, 144, 604, 629, 635, 636, 782, 786
 Иоанн Кукузель — 622
 Иоанн Плуцидинос (Кукумас) — 622
 Иоанникий (Руднев), митрополит — 201
 Иогансен Ю. И. — 517
 Иосиф, патриарх — 235, 500
 Иосиф Астраханский, епископ — 785, 787
 Иосиф Песнописец, инок — 86, 629
 Ипполитов-Иванов М. М. — 321, 469, 490, 495, 518, 591, 596, 670, 671, 682, 694, 710, 711, 719, 722, 772, 818, 828
 Исаакий (Бобриков), архимандрит — 705, 842, 850
 Исидор (Никольский), митрополит — 211
- Июдин А. И. — 677, 719, 889
- Кабанов Д. И. — 202, 203, 301
 Калининков В. С. — 597, 669, 696, 818, 828, 889
 Карабинов И. А. — 680, 701, 720, 822, 824, 826—828, 830, 832, 833, 835, 850, 859, 868, 890
 Карасев А. Н. — 202, 326
 Карпенко Л. И. — 232
 Кастальский А. Д. — 13, 202, 230, 310, 316, 321, 416, 418, 469, 480, 481, 490, 493, 495, 498, 504—506, 509, 518, 520—523, 541, 542, 547, 552, 557—560, 583, 589, 594, 612, 642, 664, 669, 670, 682—684, 689, 693—696, 698, 708, 710, 711, 719, 722, 725—729, 733, 734, 736, 738, 746, 748, 749, 772, 774, 792, 797, 803, 808—810, 814, 818, 821, 822, 828, 855, 890
 Касторский А. В. — 722
 Катков М. Н. — 507
 Каченовский, духовный композитор — 197
 Кашкин Н. Д. — 20, 43, 99, 124, 137, 160, 191, 202, 204, 223, 298, 317, 319, 325, 327, 340, 413, 414, 425, 505
 Кашменский Ф. Г. — 701, 728, 729, 890
 Кашперов В. Н. — 34, 37, 65, 98, 99, 191—193, 198, 201, 202, 205, 206, 208, 209, 219, 225, 295, 310, 320
 Кедров Н. И., священник — 724, 825—827, 835, 838, 841, 845, 849, 850, 857, 862, 870, 873
 Кенеман Ф. Ф. — 495
 Керубини Луиджи — 169, 455
 Керцелли Иосиф — 52, 72, 78, 236
 Киприан, митрополит сербский — 529
 Киреев П. М. — 612, 690, 740, 742, 745
 Кирхер Анатасиус — 53
 Кладинов П. Т. — 679—681, 695, 701, 720, 728—730, 733, 738, 746, 747, 749—751, 756, 763, 766, 768, 772, 778—780, 788, 803, 808, 810, 818, 820, 846, 859, 890
 Кларк — 621
 Клеман Феликс — 75
 Климент (Тит Флавий) Александрийский, пресвитер — 782
 Козловский О. А. — 283
 Козма Маюмский — 86, 716
 Козырев [А. —?], духовный композитор — 465
 Кологривов В. А. — 639
 Комаров В. Ф. — 17, 19, 94, 113, 190, 198, 201—203, 205, 207—209, 212, 219, 220,

- 223—232, 245, 284, 287, 288, 292, 294, 295, 297, 298, 302, 303, 313, 316, 320, 321, 343, 344, 359, 418, 461, 493, 520, 540, 544
- Компанейский Н. И. — 18, 20, 230, 231, 339, 344, 359, 413, 414, 416, 417—419, 471, 493, 495, 497, 509, 513—515, 518, 547, 548, 552—554, 558, 561, 612, 632, 634, 639, 644, 670, 711, 888
- Кондаков Н. П. — 707
- Коневский М. Ф. — 285, 312, 321
- Константин (Булычев), архиепископ — 700, 765, 826, 850
- Константин Копроним, византийский император — 810
- Константин Николаевич, великий князь — 39, 44, 84, 153, 154
- Коншин И. Н. — 197, 202
- Копылов А. А. — 733, 736, 755
- Корабельникова Л. З. — 189
- Корещенко А. Н. — 495
- Корш Ф. Е. — 299, 325, 327
- Кравецкий А. Г. — 712
- Кравченко С. П. — 710
- Краснопевцев Д. Н. — 802
- Криницкий В. И. — 679, 681, 717, 719, 720, 890
- Кроче Джованни — 239
- Кручинина А. Н. — 710
- Крылов Д. С. — 198
- Крылов И. А. — 262
- Кудеяр А. — 518
- Кудрявцев С. Н. — 701, 704, 729, 822, 890
- Кузнецов Ф. К. — 701, 844, 847, 890
- Кузьмин Д. — 758
- Кузьмичев С. Д. — 199, 200, 202
- Кукольник Н. В. — 360
- Курбатов И. В. — 679, 734, 890, 891
- Курбский А. М., князь — 262
- Куров М. И. — 295
- Куссемакер (Кусмакер) Шарль Эмон Анри де — 75, 104
- Кычигин А. А. — 413, 417, 421, 425
- Лабулэ де, Эдуард Рене Лефевр — 184
- Лабынцев Ю. А. — 887
- Лавинский Яков, певчий — 116
- Лавров П. А. — 559
- Лагунов М. А. — 745
- Ламбильот Луи — 57, 75, 104
- Ларош Г. А. — 17, 19, 20, 25, 99, 113, 150, 155, 156, 159, 162, 163, 166, 191, 231, 344, 413, 414, 417, 434, 453, 493, 498, 508, 534, 660
- Лассо Орlando — 72, 102, 136, 239, 454, 456, 493, 508, 613
- Лафаж Адриен де — 75
- Лахостский П. Н., протоиерей — 858
- Лебедев А. Т. — 326
- Лебедев В. К. — 822, 838, 842
- Лебедев В. С. — 195, 198, 199, 202
- Лебедев Н. Д. — 745
- Лебедева-Емелина А. В. — 756
- Левашев Е. М. — 14, 60
- Левшин Д. С. — 95
- Леонид (Краснопевков), епископ — 36
- Лепешкин В. Н. — 199, 200, 202
- Лермонтов М. Ю. — 262
- Ливанова Т. Н. — 14
- Липаев И. В. — 415, 417
- Лисицын М. А., протоиерей — 20, 407, 414, 513—515, 525, 557—561, 612, 670, 694, 722, 725
- Лисовский Г. Я., священник — 372
- Лист Ференц — 162, 169, 343, 457, 490, 504
- Логгин Корова — 51
- Ломакин Г. Я. — 34, 35, 54, 60, 70, 73, 97, 153, 162, 237, 293, 449, 457, 535, 657, 667, 668, 754, 757
- Ломоносов М. В. — 262
- Лонгин — 232, 249
- Лосев П. Л., священник — 92
- Львов А. Ф. — 17, 31, 40, 44, 54, 63, 65, 97, 137—140, 152, 160, 161, 207, 210, 211, 228, 237, 239, 254, 258, 259, 288, 293, 296, 347, 367, 368, 372, 398—400, 403, 404, 407, 444, 460, 507, 508, 520, 533, 535, 552, 579, 589, 592, 597, 632, 657, 659, 669, 739, 740, 753—755, 757, 769, 792
- Львов Ф. П. — 73, 76, 79, 753, 757
- Львовский Г. Ф. — 201, 202, 230, 494, 535, 554, 557, 589, 632, 670, 747
- Люберицкий [И. С. — ?] — 195, 199
- Любимов Н. А., протоиерей — 678
- Любитель (И. М-ч) — 374
- Любомудров И. — 379
- Лютер Мартин — 478, 500
- Лядов А. К. — 360, 549
- Лямин И. А. — 148
- Ляпунов С. М. — 644, 694
- М. Б., священник — 229, 284
- Макарий (Булгаков), митрополит — 188, 233, 284
- Макарий (Невский), митрополит — 685, 687, 688

- Макаров Ф. Ф. — 173, 534
 Маклаков Н. В. — 124
 Максимов Сергей, синодальный иподиакон — 116, 119
 Малашкин А. Д. — 207, 209, 260, 285, 476, 508
 Малыгин Н. Г. — 704, 857
 Мануил (Лемешевский), митрополит — 886
 Марин М. Ф., священник — 701, 826, 827, 830, 831, 835, 891
 Марков Г. И. — 692, 693, 695, 711, 807, 820, 821
 Мартирий (Горбачевский), архимандрит — 60
 Маурер Людвиг Вильгельм — 449, 465
 Мельгунов Ю. Н. — 17, 19, 207, 212, 213, 219, 220, 225, 231, 254, 284, 286, 288, 292, 295, 297, 316, 320, 325, 327, 370, 493, 498, 520
 Мендельсон Феликс — 169, 473
 Мережковский Д. С. — 526
 Металлов В. М., протоиерей — 202, 205, 209, 291, 292, 316, 321, 326, 327, 413, 414, 416—419, 460, 489, 497—499, 501—504, 558, 654, 682, 685, 687, 688, 696, 697, 712, 719, 722, 725, 736, 751, 752, 754, 756, 772, 805, 820, 891
 Мефодий (Герасимов), епископ — 676
 Мечев А. И. — 200
 Микешин М. О. — 189
 Миклашевский Н. Ф. — 679, 719, 891
 Милль Джон Стюарт 182
 Миропольский С. И. — 229, 347, 394, 401, 406, 408
 Мисаил (Крылов), епископ — 201—204
 Миссаелидес Миссаель (Мисаил Мисаилидис) — 346, 361, 362, 367—369
 Михаил (Ермаков), архиепископ — 723
 Михаил, князь Черниговский, святой — 263
 Михайлов В. М. — 802
 Михайлов М. Д., протодиакон — 730
 Моисеева Г. Н. — 708
 Монтеверди Клаудио — 508
 Моригеровский И. Н. — 465
 Моригеровский Н. И., протоиерей — 346
 Морозов А. И. — 244, 275, 284, 544, 612
 Московский приходский священник — 142
 Моцарт Вольфганг Амадей — 169, 340, 351, 455, 457, 481, 517, 534, 575
 Муравьев Н. А. — 758
 Мусоргский М. П. — 418, 640, 665
 Надин-Уваров В. В. (см. Уваров-Надин В. В.)
 Найденов Н. А. — 197
 Наумов, духовный композитор — 283
 Нафанаил (Бочкало), иеромонах — 211
 Невострюев К. И. — 888
 Недельский В. К. — 822, 850, 883
 Неймайер Георг — 104
 Несвицкий — 283
 Нестеров М. В. — 651, 678
 Нестор (Анисимов), епископ — 699
 Нечаев В. Н., протоиерей — 203
 Нечаев М. А., диакон — 701, 826, 830, 833, 891
 Нечаев Т. Н. — 679, 701, 718, 719, 729, 731, 733, 735, 747, 748, 778, 779, 868, 891
 Нешумов А. И. — 36, 60, 199
 Нидемейер Луи — 57, 75, 104
 Никандр (Молчанов), епископ — 718
 Николай (Ипатов), епископ — 700, 701, 713, 838, 842, 851, 891
 Николай I, император — 15, 31, 403
 Николай Пизанский — 104
 Николай А. Н. — 559, 560
 Никольский А. В. — 19, 20, 202, 212, 322, 326, 514—518, 520, 522, 542, 560, 562, 564, 570—573, 578, 579, 581, 583, 584, 587, 588, 596, 597, 645, 684, 686, 690—692, 695, 698, 708, 709, 722, 736, 737, 744, 749, 758—761, 766, 786, 808, 818, 820, 821, 891
 Никольский А. Н., диакон — 826
 Никольский В. И., диакон — 326
 Никольский М. В. — 114
 Никольский Н. К. — 678
 Никольский Ф. К. — 643, 644
 Никон (Минин), патриарх — 60, 76, 78, 86, 234, 500, 536, 539, 813
 Оболенский Д. А., князь — 34, 39, 40, 153
 Овчинников М. П. — 198
 Овчинников П. А. — 200
 Одинцов М. И. — 706
 Одоевский В. Ф., князь — 15, 16, 18, 19, 25—29, 32—50, 59—61, 65, 66, 78, 95—102, 107, 122, 124, 126—131, 135, 137, 148, 153, 156, 159, 166, 188, 191, 212, 236, 239—241, 245, 246, 262, 265, 268, 284, 287, 303, 319, 320, 339, 344, 360, 403, 406, 419, 457, 493, 494, 519, 549, 639, 660, 661, 667, 744, 825
 Осуфьев Д. А. — 682, 707, 726
 Ольховский Г. А. — 679, 692, 695, 701,

- 730, 739, 778—781, 786, 803, 808, 809,
820, 838, 842, 844, 847, 856, 891
- Орел-Ошмянцев Я. О. — 96
- Орлов В. С. — 198, 204, 223, 227, 300, 321
- Орлов (Калгин) Д. А. — 643, 644
- Ортиг Жозеф д' — 57, 75, 104
- Осинов С. А. — 679, 680, 720, 735, 740,
748—750, 759, 761, 764, 767, 769, 771—
774, 777, 778, 780, 786, 806, 807, 891
- Павел (Введенский), епископ — 700, 713
- Павел I, император — 15, 835
- Паизелло Джованни — 102
- Палестрина Джованни Пьерлуиджи —
72, 102, 136, 239, 240, 241, 340, 351,
454, 456, 458, 496, 508, 612, 728, 730
- Пальчиков Н. Е. — 270, 286
- Панченко С. В. — 514, 537—542, 546, 548,
551, 554, 555, 557—561, 597, 670, 671,
742, 745
- Папков А. Н., священник — 708
- Пахомий (Кедров), епископ — 676, 699,
701—703, 705, 706, 713, 723, 822,
825—827, 835, 838, 841, 842, 844—846,
849—851, 857, 859, 862, 873, 891
- Пауль Оскар — 214
- Певцова В. В. — 558, 694, 711
- Пен Иоанн — 621
- Перголези Джованни Баттиста — 169
- Перози Лоренцо, аббат — 456, 508
- Петель (Якоб Галлус) — 97
- Петерс М. А. — 598
- Петр (Екатериновский), епископ — 204
- Петр I, император — 25, 28, 234, 526, 751
- Петр Георгиевич, принц Ольденбург-
ский — 39, 153
- Петр Пелопонесский — 622
- Петров-Бояринов П. А. — 205
- Пипин Короткий, король франков — 810
- Платон (Левшин), митрополит — 116, 740
- Плотникова Н. Ю. — 190, 202, 206, 224,
756
- Плюшар А. А. — 73, 79
- Побединский, духовный композитор —
465
- Победоносцев К. П. — 16, 207, 289, 342,
360
- Победоносцева Е. А. — 201
- Погодин М. П. — 34, 53, 60, 97
- Полуэктов А. Г. — 198, 204—206, 298
- Пономарев А. Р., священник — 679, 701,
708, 726, 733, 763, 833, 834, 838, 850,
891
- Пономарев Н. С., священник — 41
- Попов А. П. — 200
- Попов Андрей, синодальный певчий —
119
- Попов И. П. — 199, 200, 202, 302
- Попов М. Е. — 295
- Порфирий (Успенский), епископ — 101,
115
- Порфирьев И. Я. — 261
- Потемкина Н. А. — 190, 210, 508
- Потулов Г. А. — 128
- Потулов Н. М. — 15, 17, 18, 25—30, 34—
36, 40, 41, 43, 46, 47, 55—60, 73, 77, 78,
96, 97, 99, 113, 122, 126—137, 153, 160,
162, 198, 199, 212, 229, 237, 239, 241,
245, 267, 284, 320, 328, 329, 337, 339,
344, 347, 354, 370, 373, 398—401, 403,
404, 409, 457, 493, 534, 535, 549, 658,
661, 744
- Потулова Е. А. — 129
- Поярков В. А., протоиерей — 676, 730,
838, 850, 859
- Преображенский А. В. — 21, 139, 140,
159, 230, 513, 559, 665, 667, 755, 756
- Преображенский П. А. — 115
- Прилуцкий В. Д., священник — 677,
679—682, 695, 706, 714, 717—719, 725,
726, 769, 772, 808, 809, 892
- Прокимнов В. Д., протодиакон — 730
- Прокопий (Титов), епископ — 700, 702,
705, 713, 892
- Прокофьев Г. П. — 612
- Протопопов, псаломщик — 385
- Протопопов В. В. — 14, 149, 174, 712
- Пулга П. В. — 679, 680, 692, 701, 704, 788,
803, 822, 826, 831, 832, 834, 842, 850,
851, 892
- Пушкин А. С. — 262, 263, 342
- Пшеничников Н. И., диакон, позднее са-
келларий — 202, 203, 326
- Разин С. — 785, 787
- Разумовские, графы — 183
- Разумовский Алексей К., граф — 283
- Разумовский Д. В., протоиерей — 15, 18,
25—30, 32—36, 39—41, 43, 44, 46, 49,
55, 58, 59, 61, 65, 73, 77, 78, 85, 93, 94,
96—100, 108—116, 124—127, 133,
135—137, 139, 153, 156, 159—161, 166,
188, 190, 198—200, 210—212, 215, 218,
230, 231, 233—235, 238, 240, 242, 243,
245, 250, 255, 267, 284—287, 319, 320,
338, 339, 344, 345, 354, 359, 366, 369,
396, 407, 457, 460, 494, 505, 506, 656,
657, 697, 711, 712, 744, 751, 753, 756

- Разумовский М. Д. — 115
 Расторгуев Д. А. — 198, 200
 Рахманинов С. В. 20, 321, 469, 495, 523,
 652—654, 664, 682, 690, 707, 719, 722,
 729, 734
 Рахманова М. П. — 189, 559, 655, 711
 Рачинский А. А. — 51
 Рачинский С. А. — 16, 19, 165, 231, 263,
 305, 307, 321, 335, 340—342, 348, 359,
 369, 370, 407
 Рафаэль Санти — 239, 535
 Регельсон Л. Л. — 706
 Регент (Д. Н. Соловьев) — 162, 168, 174
 Рецменский А. И. — 818
 Римский-Корсаков Н. А. — 14, 101, 198,
 206, 208, 224, 297, 310, 346, 360, 419,
 467, 490, 493, 505, 509, 548, 549, 561,
 640, 644, 651, 664, 665, 668, 690, 729,
 733, 736, 755, 792
 Ровинский Д. А. — 95
 Родзянко М. В. — 710
 Рожнов А. И. — 372
 Роман Сладкопевец — 629, 716, 782
 Романов Г. В. — 802
 Россини Джоаккино — 57, 169, 481
 Рубинштейн А. Г. — 272
 Рубинштейн Н. Г. — 110, 124
 Рудинский Стефан, священник — 387
 Румянцев Н. П., граф — 33, 34
 Рункевич С. Г. — 706
 Руссо Жан Жак — 57
 Рычков П. В. — 679, 692, 704, 788, 789,
 803, 804, 892
 Рюдель Гуго — 612
- С. С-ий (С. В. Смоленский) — 464
 Савва (Тихомиров), епископ, позднее ар-
 хиепископ — 99, 200—202
 Садорский Павел — 120
 Самарин А. Д. — 290, 291
 Самарин Д. Ф. — 290
 Самарин П. Д. — 16, 17, 19, 190, 200, 202,
 207, 209, 212, 219, 226, 231, 290, 291,
 292, 316, 317, 319, 322—327, 519
 Самарин Ф. Д. — 290, 291
 Самарин Ю. Ф. — 290
 Самаров (И. В. Липаев) — 460
 Сапиенца Антонио — 465
 Сарти Джузеппе — 52, 72, 78, 102, 140,
 149, 186, 195, 236, 283, 293, 421, 430,
 440, 444, 447, 449, 455, 457, 461, 465,
 659, 694, 751, 752, 768
 Сафонов (Софонов) Н. М. — 642, 644
- Сахаров И. П. — 26, 37, 38, 54, 60, 73, 77,
 285
 Сахаров П. И. — 163, 178, 196, 198, 199,
 202, 340
 Светлов А. Е. — 198
 Секундов А. А., священник — 701, 842,
 844, 847, 849, 892
 Селиверстов П. К. — 539, 557, 560, 612
 Серафим, архимандрит — 306
 Серафим (Александров), епископ — 713,
 723
 Серов А. Н. — 43, 478, 639, 640
 Сильвестр (Ольшевский), епископ — 705,
 713, 723
 Симон (Лагов), архиепископ — 87
 Симон (Шлеев), епископ — 713
 Синьковский Петр, певчий — 116
 Сироткин Н. М., священник — 705
 Скворцов А., духовный композитор —
 465
 Скворцов П. А. — 198, 202
 Скрябин А. Н. — 465, 521
 Смирнов В. М. — 295
 Смирнов М. П. — 724
 Смирнов Н. А. — 195, 199, 203
 Смирнов Н. И., священник — 780
 Смирнов П. П. — 295
 Смирнов С. А. — 97, 733, 755
 Смирнова-Россет А. О. — 60
 Смоленский С. В. — 16, 18—20, 65, 96, 99,
 108, 110, 113, 114, 159, 194, 206—208,
 219, 220, 224, 225, 227, 230, 231, 238,
 243, 244, 251, 276, 285, 286, 319, 339,
 341—347, 361, 366, 369, 408, 413—415,
 417—419, 448, 464, 491, 497, 498, 508,
 513, 514, 519, 521, 523, 536, 544, 559,
 560, 611, 654, 666, 667, 683, 708, 711,
 720, 734, 736, 737, 744, 792, 855
 Соболев В. Ф., протоиерей — 692, 695,
 710
 Соболевский А. И. — 678
 Сокальский П. П. — 308, 321
 Соколов Г. А. — 758
 Соколов М. И., священник — 203
 Соколов Н. М. — 198, 201, 203, 207, 226,
 297, 302, 320, 326
 Соколов Ф. И., диакон — 285, 407
 Сокольский Н. И. — 199
 Солдатенков К. Т. — 95, 97
 Соллогуб М. Ф. — 197
 Соловьев Д. Н. — 113, 162, 168, 174, 198,
 229, 230, 233, 268, 283, 289, 340, 744
 Соловьев И. С. — 802
 Соловьев Н. Ф. — 559

- Сорокин А. Е. — 99
 Спенсер Герберг — 182
 Спонтини Гаспаре — 648
 Станиславский К. С. — 644
 Станкович Корнилий — 97
 Старорусский В. Ф. — 465
 Стасов В. В. — 33, 73, 98, 126, 245, 285, 595, 549, 639
 Степанов А. — 758
 Степанов Ф. П. — 202, 855
 Стефан, архиепископ — 717
 Страхов А. Г. — 19, 212, 328, 338—340
 Строкин М. П. — 465, 642
 Сушков Н. В. — 84, 125
 Сырбулов Ф. А. — 733, 755
- Таболовский (Шаболовский) Василий, синодальный певчий — 119
 Танеев С. И. — 19, 166, 189, 198, 201, 204—206, 212, 221—224, 297, 660, 668
 Тархов В. И. — 295
 Тассо Торквато — 351
 Тернов И. Я. — 558, 642
 Тимофеев Иван, синодальный певчий — 16, 117, 119
 Тихомиров К. Н. — 95, 679, 768, 892
 Тихон (Белавин, Беллавин), патриарх — 680, 710
 Тихон (Никаноров), архиепископ — 713, 765
 Тихон Макариевский — 28, 37, 62, 64, 76, 78, 96, 97, 245, 256, 287
 Толстой Д. А. — 39, 84, 85, 99, 100, 153
 Толстой Л. Н. — 262, 263, 537
 Толстой Ю. В. — 128
 Третьяковский В. К. — 261, 262
 Трифон (князь Туркестанов), епископ — 202
 Троицкий Г. В. — 198, 200
 Трубецкой С. Н. — 291
 Тураев Б. А. — 680, 826, 859
 Турчанинов [А. Н. — ?], духовный композитор — 465
 Турчанинов П. И., протоиерей — 14, 59, 97, 138, 149, 152, 160, 161, 195, 201, 202, 237—239, 266, 293, 298, 348, 354, 367, 368, 372, 399, 400, 406, 430, 440, 441, 508, 520, 579, 583, 587, 589, 632, 642, 657, 671, 753, 757
 Тютчев Ф. И. — 185
- Уваров-Надин (Уваров) В. В. — 692, 693, 695, 710, 807, 811, 820, 821
 Ундольский В. М. — 26, 51, 53, 59, 73, 77, 95, 240, 285
- Урусов Г. Г. — 202, 339, 414—416, 436, 451, 465, 469, 508
 Успенский Б. А. — 787
- Фатеев А. С. — 742, 836
 Федоренко Г. М. — 679, 692, 701, 788, 803, 835, 849—851, 892
 Федотов В. В. — 200
 Феодор, боярин Черниговский, святой — 263
 Феодор Алексеевич, царь — 51
 Феодосий (А. С. Фатеев), монах — 834
 Феодосий (Феодосиев), епископ — 699, 713, 765, 826
 Феофан (Александров), архимандрит — 132, 232, 399, 400, 415
 Феофан (Гаврилов), епископ — 713
 Феофилакт (Клементьев), епископ — 723
 Филарет (Гумилевский), архиепископ — 63, 65
 Филарет (Дроздов), митрополит — 17, 19, 25, 27, 31, 32, 39, 40, 43—45, 73, 74, 80, 84, 85, 99, 129—131, 148, 153, 154, 156, 176, 177, 212, 407, 419, 446, 491, 507, 509, 711
 Филимонов Г. Д. — 95, 101
 Филон Александрийский — 782
 Финдейзен Н. Ф. — 342
 Флеров С. В. — 163, 508, 668
 Флоренский П. А., священник — 290, 291
 Флорестан (В. В. Держановский) — 655
 Фортов И. А. — 100, 284
 Фортунато М. В., протоиерей — 748
 Фуст Иоганн — 36
- Хлудов А. И. — 95, 97
 Холин А. А., диакон — 326
 Холмогоров М. К., протодиакон — 726, 730
 Хомяков А. С. — 596
 Хотовицкий А. А., протоиерей — 682, 705, 725
- Царлино Джозеффо — 53
 Цветков П. В. — 612
 Цетцес Иоанн — 286
 Цыпин В. А., протоиерей — 886
- Чаев Н. А. — 263
 Чайковский М. И. — 164, 166
 Чайковский П. И. — 14, 15, 17—19, 45, 100, 101, 156, 159—168, 170—176, 178—180, 186, 189—191, 198, 199, 201, 204, 207, 208, 223, 224, 297, 299, 341,

- 343, 344, 348, 356, 360, 400, 407, 423,
448, 458, 465, 467, 469, 470, 478, 480,
482, 489, 490, 492, 493, 495, 498, 504—
506, 508, 509, 518, 520, 537, 553, 554,
557, 560, 583, 591, 640, 642, 660—662,
666, 668, 670, 736, 755, 792, 823, 833
Черепнин Н. Н. — 597, 669
Чернов, регент — 195
Чесноков А. Г. — 522, 523, 670
Чесноков П. Г. — 13, 310, 321, 418, 469,
490, 495, 516, 520, 542, 549, 551, 558,
597, 670, 671, 683, 708, 719, 722, 729,
749, 769, 820, 821, 831
Чижевский И. Л., протоиерей — 757
Читгам, певец — 598
Чуев, диакон — 385
Чуриков И. А. — 721
- Шабалин Д. С. — 287
Шавельский Г. И., протопресвитер — 676,
723
Шайдуров Иван — 28, 76, 270
Шалапин Ф. И. — 638
Шведов К. Н. — 205, 669
Шереметев А. Д. — 559, 612, 613, 644
Шереметев Д. Н. — 35
Шереметев С. Д., князь — 101, 290, 291,
613, 707
Шеффер Петр — 36
Шидловский С. И. — 678
Ширинский-Шихматов А. А., князь — 227,
228
Шмелев Л. К. — 802
Шокоров Ф. М. — 198, 199
Шопен Фридерик — 449
Шпитта Филипп — 214
Шишков А. Н. — 100
Штраус Рихард — 538, 555
- Шютц Генрих — 457
- Щетинин Г. В. — 802
Щегнев М. И., священник — 114, 218, 219
Щукин И. Ф., священник — 679, 692, 701,
705, 727, 788, 789, 826, 827, 836, 868,
893
Щусев А. В. — 678
- Эдисон Томас Алва — 270
Энгельгардт В. П. — 360
Эсаулов (А. П. Есаулов) — 449
Эттинген Артур — 214
- Ю. И. (Г. Я. Извеков) — 517, 522, 523,
602, 609—611
Юргенсон П. И. — 45, 140, 160, 163, 168,
188, 506, 541, 560, 561, 661, 662, 770,
848
Юхов И. И. — 725, 726, 730
- Ярослав Мудрый, великий князь киев-
ский — 529, 535
Ястребцев В. В. — 419
- Bernsdorf Eduard — 72
Bianchini Pietro — 580, 596
Bicknel Stephen — 816
Bourgault-Ducoudray Louis — 580
Dunlop Carolin C. — 756, 757
Follieri Enrica — 786
Hayburn Robert F. — 787
Jeffery Peter — 786
McKinnon James W. — 786
Proske Carolus (Carl) — 241
Soriano Francesco — 241
Tzetzes Johannes — 244, 286

РУССКАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В ДОКУМЕНТАХ И МАТЕРИАЛАХ

Том III

Церковное пение пореформенной России
в осмыслении современников
(1861—1918)

Поместный Собор
Русской православной церкви
1917—1918 годов

Издатель А. Кошелев

Корректор А. Рыко

Подписано в печать 17.07.2002. Формат 70x100¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная Гарнитура Баскервилл.
Усл. печ. л. 72,885. Тираж 1000. Заказ № 2230.

Издательство «Языки славянской культуры».
120345, Москва, Оборонная, 6—105; № 02745 от 04.10.2000.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).

E-mail: Lrc-kozlov@mtu-net.ru
Каталог в ИНТЕРНЕТ <http://www.lrc-mik.narod.ru>

Отпечатано с готовых» диапозитивов в ФГУП ордена «Знак Почета»
Смоленской областной типографии им. В. И. Смирнова
214000, г. Смоленск, пр-т им Ю. Гагарина.