Общецерковная аспирантура и докторантура имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия

Кафедра церковно-практических наук

На правах рукописи

Игумен Силуан (Туманов Александр Александрович)

РАЗВИТИЕ БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ В XX–XXI ВВ. В КОНТЕКСТЕ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ

Диссертация на соискание ученой степени кандидата богословия

Научный руководитель –

Соколова Ольга Николаевна,
кандидат искусствоведения

Москва – 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ ……. 4

1. БОГОСЛУЖЕБНОЕ ПЕНИЕ КАК ЧАСТЬ ЛИТУРГИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА …….. 24

1.1. Трансформация отношения к богослужебному пению в период с XVII по XIX в. …….. 33

1.2. Богослужебное пение в предреволюционные годы (1900–1917) …… 44

1.2.1. Особенности дореволюционной певческой практики …….. 44

1.2.2. Общая характеристика «русского стиля» ……..... 47

1.2.3. «Русский стиль»: особенности музыкального языка …… 52

1.3. Богослужебное пение в советский период (1917–1990) и настоящее время. Общий обзор и периодизация …….. 61

1.3.1. Первый период: 1918–1929 гг. …… 66

1.3.2. Второй период: 1929–1943 гг. ……..... 82

1.3.3. Третий период: 1943–1958 гг. ……. 87

1.3.4. Четвертый период: 1958–1971 гг. 98

1.3.5. Пятый период: 1971–1988 гг. ……..……... 111

1.3.6. Шестой период: 1988 г. — по настоящее время …….. 126

2. ВЫДАЮЩИЕСЯ ЦЕРКОВНЫЕ КОМПОЗИТОРЫ XX ВЕКА, ПРОДОЛЖАЮЩИЕ РАЗВИТИЕ БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ В РУСЛЕ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ ……. 154

2.1. Н. С. ГОЛОВАНОВ …… 158

2.1.1. Краткий обзор творческой деятельности Н. С. Голованова 161

2.1.2. Духовное творчество Н. С. Голованова …….. 163

2.1.3. Богослужебные сочинения Н. С. Голованова ..…… 168

2.1.4. О стиле сочинений Н. С. Голованова ..…… 178

2.1.5. Вклад Н. С. Голованова в сохранение традиций и развитие богослужебного пения …… 184

2.2. Архимандрит МАТФЕЙ (Мормыль) ……. 188

2.2.1. Творческая деятельность архимандрита Матфея ……..... 190

2.2.2. Общая характеристика богослужебных сочинений

архимандрита Матфея …… 200

2.2.3. Вклад архимандрита Матфея (Мормыля) в сохранение традиций и развитие богослужебного пения ……. 205

2.3. Диакон Сергий Зосимович ТРУБАЧЕВ …… 213

2.3.1. Совместный вклад архимандрита Матфея (Мормыля) и диакона Сергия Трубачева в развитие богослужебного пения ……..... 217

2.3.2. Общая характеристика богослужебных сочинений

диакона Сергия Трубачева …….. 219

2.4. Митрополит ИЛАРИОН (Алфеев) …… 226

2.4.1. Творчество митрополита Илариона (Алфеева) ……... 232

2.4.2. Литургические сочинения митрополита Илариона (Алфеева) 235

2.4.3. Концертные сочинения митрополита Илариона (Алфеева) 246

2.4.4. Вклад митрополита Илариона (Алфеева) в сохранение традиций и развитие богослужебного пения в Русской Православной Церкви конца XX – начала XXI в. …… 266

3. ОБЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД И НА РУБЕЖЕ XX– XXI ВЕКОВ ……... 270

3.1. Основные тенденции …… 270

3.2. Специфика развития богослужебного пения, изменения и развитие богослужебных обычаев в советский период и на рубеже XX–XXI вв. ….. 279

ЗАКЛЮЧЕНИЕ …… 295

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ …….. 307

ПРИЛОЖЕНИЕ. Нотные тексты произведений и фрагментов произведений отдельных авторов …… 333

ВВЕДЕНИЕ

Революционные события 1917 г. положили начало глобальным изменениям в Российском государстве. Советская власть за семь десятилетий изменила привычный уклад жизни россиян, сложившийся под влиянием Православной Церкви. В светском и отчасти церковном обществе произошел заметный разрыв традиций. Изменились внешние условия существования Церкви, значительно сократилось количество храмов. С первых лет революции происходят массовые убийства священнослужителей, конфискуется церковное имущество, оскверняются святыни (иконы, мощи), закрываются храмы и монастыри. Количество священнослужителей в РСФСР за 1926–1937 гг. сократилось на 45 % [1]. При этом, по данным переписи населения 1937 г., «в СССР верующих среди лиц в возрасте 16 лет и старше оказалось больше, чем неверующих: 55,3 млн против 42,2 млн, или 56,7 % против 43,3 % от всех выразивших свое отношение к религии… христианами назвали себя почти 80 % всех верующих. Три четверти населения были привержены Православию»[2].

Этот трагический период, по мнению Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла, «провел земную Церковь через горнило испытаний»[3]. Поэтому **актуальность** выбранной нами **темы** подтверждается

---

[1] *Петюкова О. Н.* Правовые формы отношений советского государства и Русской православной церкви в 1917–1945 годах [Электронный ресурс]. URL: http://dibase.ru/article/21032011_petukovaon/5 (дата обращения: 31.03.2017).

[2] *Жиромская В. Б.* Религиозность народа в 1937 году (по материалам Всесоюзной переписи населения) [Электронный ресурс]. URL: http://www.bogoslov.ru/biblio/text/254508/index.html (дата обращения: 30.03.2017).

[3] Речь Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла на братской встрече со Святейшим Патриархом Константинопольским Варфоломеем [Электронный ресурс]. URL: http://www.patriarchia.ru/db/text/685764.html (дата обращения: 31.03.2017).

необходимостью всестороннего исследования церковной жизни прошедшего столетия (1917–2017 гг.), обусловленной особым значением данного периода в истории Русской Православной Церкви.

Исследуя пути развития Церкви в XX в., важно изучить особенности богослужения этой эпохи в целом, состояния и развития церковного пения в частности, учитывая его высокое значение в богослужебной жизни Церкви.

Богослужение «представляет собой основной критерий церковной жизни»[4], и хор, церковное пение, занимают в нем важное место. «Самое естественное прославление Творца — это прославление словом и пением. <…> Сущность церковного пения заключается в том, чтобы как можно полнее передать музыкальными средствами смысл исполняемых молитвословий и донести их до всех участвующих в Богослужении, ибо хор – это *уста молящихся*»[5]. Составляя преимущественную часть общественного богослужения, пение является выражением общей молитвы церковного собрания, придавая ему порядок и благообразие.

Известный богослов и композитор митрополит Волоколамский Иларион (Алфеев) отмечает: «В православном богослужении важная роль отводится пению – как хоровому, так и сольному. Все возгласы священника и диакона произносятся нараспев. Все отрывки из Евангелия, Апостола, Псалтири, других священных книг тоже читаются нараспев – на одном звуке или нескольких соседних звуках. В православной традиции, в отличие от католической и протестантской, вообще не бывает богослужений, которые совершались бы не нараспев (“говорком”); не существует различия между sung Eucharist (литургией

---

[4] *Мартынов В. И.* История богослужебного пения. М., 1994. С. 219.

[5] *Филарет (Вахромеев), митр*. Богослужение — это славословие Богу… // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003 гг. : Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М. : Паломник, 2005. С. 28.

с пением) и said Eucharist (литургией без пения). Даже в самом скромном сельском храме на клиросе всегда стоят хотя бы два-три певца»[6].

Современное церковное музыкальное искусство принципиально диалогично по отношению к культуре прошлого. Развитие современной музыки связано с открытием и трансформацией культурного опыта различных эпох. Разнообразие духовной музыки, исполняемой в наши дни, велико. Это и древние одноголосные напевы, и монастырские четырехголосные напевы, и авторские сочинения. Диапазон последних, в свою очередь, весьма широк.

Обращаясь в данной работе к духовно-музыкальному наследию прошлого, мы исследуем, почему та или иная часть этого наследия принимается Церковью в годы гонений (1917–1988), и то, каким образом она используется. Представляется важным проследить судьбы и деятельность регентов и композиторов этого времени, высокий профессионализм и глубокая вера которых помогли им не только выжить, но и создать актуальные по сей день музыкальные произведения, часть которых далее упомянута и проанализирована. Исследуя богослужебное пение как необходимую форму церковного служения в период с 1917 г. до начала XXI в., мы отмечаем изменения, которые произошли в богослужебной и певческой практике, и причины, приведшие к этим изменениям. Кроме того, в работе рассматривается влияние этих изменений на современную литургическую традицию Русской Православной Церкви.

Данные изменения позволяют также предположить, что если деятельность церковного музыканта является внешним выражением его веры и следствием глубокого воцерковления, то его действия, как и все религиозно мотивированные действия священнослужителя или мирянина, неизбежно

---

[6] *Иларион (Алфеев), архиеп*. Православие : в 2 т. М. : Изд. Сретенского монастыря, 2009. Т. 2. С. 805.

приобретают апостольский характер, становятся частью апостольского служения.

По словам митрополита Илариона (Алфеева), «мы призваны любить Святую Церковь и передавать эту любовь окружающим людям не только словами, но и всем нашим образом жизни, нашим обликом. Кто как не мы, священнослужители и миряне Святой Православной Церкви, должны быть апостолами и проповедниками Евангелия? Кто как не мы, должны свидетельствовать перед этими людьми о красоте и силе Православной веры, о ее истинности, о том, что она оживотворяет души и сердца людей и способна каждого человека привести ко спасению? Поэтому и сегодня, как в древние времена, стоит перед нами важнейшая просветительская задача, огромное миссионерское поле открывается для всякого человека, который желает быть делателем на ниве Христовой»[7].

Церковная музыка, вне сомнений, является важнейшей частью этой просветительской задачи, частью евангельской проповеди в современном мире. Как отметил Святейший Патриарх Московский и всея Руси Кирилл, необходимо достойно свидетельствовать миру о красоте Православия «убедительностью проповеди, глубиной богословских исследований, благозвучием музыки»[8].

Однако, если о пении в дореволюционной России, в том числе и об активном интересе к древним его формам среди сторонников так называемого «нового» или «московского»[9] стиля написано значительное количество

---

[7] Святейший Патриарх Кирилл поздравил митрополита Волоколамского Илариона с днем тезоименитства [Электронный ресурс]. URL: http://www.churchcomposer.ru/news94.html (дата обращения: 10.07.2017).

[8] Там же.

[9] *Мартынов В. И.* История богослужебного пения. С. 188.

трудов[10], то развитие богослужебного пения в советский период исследовано значительно меньше, отчасти и потому, что во время гонений на Православную Церковь был уничтожен ряд государственных и частных архивов. Тем не менее на основании трудов ведущих современных российских специалистов[11] можно не только с большой достоверностью воссоздать основные вехи развития богослужебного пения, но и сделать выводы, имеющие практическое применение.

Особое внимание в данной работе уделено представителям разных направлений церковной музыки середины XX в. — известным регентам и композиторам исследуемого периода: Н. С. Голованову († 1953), архимандриту Матфею (Мормылю) († 2009), диакону Сергию Зосимовичу Трубачеву (†1995), митрополиту Илариону (Алфееву). Их пример показывает, как церковные музыканты XX–XXI вв., сохраняя певческие традиции, создали новый язык церковного пения, соответствующий апостольской традиции Православной Церкви.

При обращении к источникам становится очевидной, с одной стороны, преемственность православных традиций в богослужебном пении XX в., с другой — их развитие как следствие апостольского свидетельства всей Церкви в непростых условиях гонений.

---

[10] Из последних исследований можно рекомендовать следующие: Русская духовная музыка в документах и материалах : в 12 т. М., 2002–2015; *Рахманова М. П.* Русская духовная музыка в XX веке // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 371–407; *Зверева С.* Александр Кастальский. Идеи. Творчество. Судьба. М., 1999. 239 с.; *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М., 2002. 431 с. По мысли известного музыковеда и композитора В. Мартынова, «особое место занимают работы представителя русской эмиграции И. Гарднера. Его двухтомный труд «Богослужебное пение Русской Православной Церкви» (Нью-Йорк, 1978) заметно отличается от работ его коллег, проживающих в России, а именно стремлением церковного осмысления исследуемого предмета. Читая второй том, описывающий певческую историю XVIII–XIX вв., неизбежно приходишь к выводу, что катастрофа, постигшая русское богослужебное пение, разразилась не в 1917 году, но в XVII веке» (*Мартынов В. И.* История богослужебного пения. С. 219).

[11] В первую очередь, это работы Н. С. Гуляницкой, М. П. Рахмановой, сотрудников и выпускников Московской регентско-певческой семинарии — прот. Геннадия Нефедова, диак. Николая Нефедова, прот. Сергия Голубцова, А. Григорьевой, А. Амерханова и других.

Музыканты XX в. дали импульс творчеству современных церковных композиторов, создали уникальный подход к богослужебному пению, новый и традиционный одновременно.

Исследование богослужебного пения в данной работе позволяет обратить внимание на особенность, присущую указанному периоду, а именно – **нелинейность**[12] развития певческого искусства. В отличие от XVIII–XIX вв., отмеченных влиянием на облик церковных песнопений этого времени тенденций современной им светской музыки (последовательная смена стилей барокко, классицизма, романтизма), церковные композиторы последнего столетия чаще обращаются к старинным русским напевам X–XVII вв., напевам византийского периода (IV–XV вв.), находя именно в них источник творческого вдохновения.

Отчасти это можно объяснить инновационными тенденциями музыки XX в., которая характеризуется разнообразием музыкальных стилей и не имеет одного преобладавшего на всем его протяжении музыкального течения. Однако полностью ответить на этот вопрос, оставаясь лишь в рамках музыковедения, невозможно.

Признавая, что богослужебное пение развивается по своим, отличным от общемузыкальных, законам, автор видит своей задачей показать прямую зависимость богослужебного пения от цели своего существования – сопровождать общую молитву христиан за богослужением в храме. Так как наукой о происхождении и развитии богослужения является **литургика**, то естественным представляется проследить развитие пения в храме в обозначенный период в ее контексте. Это намерение предопределяет также обращение в работе к **истории церковного пения в России, практической литургике** и **литургическому богословию**.

---

[12] В данной работе под нелинейностью подразумевается такая последовательность развития, в которой последующие этапы не являются прямым продолжением предыдущих.

История пения, базирующаяся на **истории Русской Церкви XX в.**, позволяет предположить причину разрыва последовательного развития стилей богослужебного пения в уникальных исторических событиях атеистических гонений XX в., поставивших перед Русской Православной Церковью вопросы осмысления самой сути ее существования, осознания насущных задач богослужения.

Адекватное музыкальное прочтение вербального текста песнопений, насыщенного догматическим смыслом, понимается как одна из важнейших функций богослужебного пения и неразрывно связано с областью **литургического богословия**[13]. Согласно верному, на наш взгляд, высказыванию протоиерея Николая Лосского († 2017), «рассуждение о “богословии” литургической музыки представляет собой попытку установить связь между литургией и музыкой… (вся структура богослужения) воспринимается как источник для богословского образования»[14].

Само церковное пение становится **объектом богословского внимания** исходя из положения (ороса) VII Вселенского Собора об иконопочитании, подтверждающего полноту воспринятой Христом человеческой природы. А «все, что касается Его человечества, приобретает литургический характер. Это касается голоса Христа… Христос пел со своими учениками, и пел в контексте литургии… пасхальной трапезы» (речь идет о хвалитных псалмах 112–117)[15]. Именно это делает церковное пение разновидностью апостольского

---

[13] Архимандрит Киприан (Керн) определяет литургическое богословие как систематизацию богословских идей, заключенных в разнообразии православного богослужения: в церковных песнопениях, иконографических композициях, во всем церковном обиходе (*Киприан (Керн), архим.* Литургика, гимнография и эортология. Париж : Вода живая, 1964. С. 11).

[14] *Лосский Н., свящ.* Очерк богословия литургической музыки / Пер. М. Лифоровой. СПб., 2011. С. 7.

[15] Там же. С. 17.

благовестия Слова Божия. Это — икона в звуке, а «церковный хор — это богословская кафедра»[16].

Будучи частью **литургической традиции** (от лат. traditio — предание, обычай) как множества литургических представлений, обрядов и навыков, передаваемых из поколения в поколение и выступающих одним из регуляторов церковно-богослужебной деятельности, литургическое пение не является самодовлеющим, но имеет катехизаторскую и миссионерскую направленность[17].

Таким образом, **миссионерская задача** всего происходящего в храме — **привести человека к Богу,** и в этом особое значение церковного пения как **формы совместной молитвы участвующих в богослужении**. Задача церковного пения в том, чтобы помочь прихожанину присоединить свой голос к общему голосу Церкви, донести до прихожан догматическое богатство христианства.

Богослужебное пение рассматривается в данной работе в исторической перспективе (IV–XX вв.): здесь выявлена его теоретическая основа, инвариантные и обновляющиеся черты, показана органичность развития церковного пения в России вплоть до конца XVII в., когда в результате искусственного разрыва с предшествующей традицией в практику входит элемент развлечения, отмечены попытки осознания и преодоления этого разрыва на протяжении ряда лет, в том числе в деятельности музыкантов так называемого Нового направления рубежа XIX и XX вв.

---

[16] *Лосский Н., свящ.* Очерк богословия литургической музыки. С. 44.

[17] Миссия как апостольство определяется в преамбуле Концепции миссионерской деятельности Русской Православной Церкви, утвержденной Патриархом Московским и всея Руси Алексием II 27 марта 2007 года (Концепция миссионерской деятельности Русской Православной Церкви [Электронный ресурс]. URL: http://www.patriarchia.ru/db/text/220922.html (дата обращения: 28.10.2017)).

В процессе рассмотрения общей истории церковного пения в течение 1917–2017 гг. затронуто творчество ряда выдающихся композиторов и регентов, мирян и священнослужителей, так или иначе руководствующихся в своей деятельности стремлением преодолеть элемент развлечения, привести пение в храме в соответствие с теорией, базирующейся на святоотеческой традиции.

То, что в данной работе такое исследовательское намерение осуществляется впервые, позволяет еще раз утверждать его **актуальность.**

Объект исследования — богослужебное пение Русской Православной Церкви в XX–XXI вв. как неотъемлемая часть литургической традиции.

Предмет исследования — деятельность композиторов и регентов XX–XXI вв. в аспекте сохранения и развития традиции богослужебного пения.

Материал исследования неоднороден: это богослужебные певческие книги, своды изменяемых и неизменяемых песнопений всенощного бдения и божественной литургии, описания некоторых певческих рукописей и каталоги нотных изданий, нотные тексты ряда авторских богослужебных и внебогослужебных духовных произведений, относящихся к указанному периоду, работы российских музыковедов по истории русской духовной музыки, биографические издания, посвященные церковным музыкантам XX–XXI вв., мемуары церковных деятелей и воспоминания прихожан храмов, статьи в официальном печатном издании Русской Православной Церкви описываемого периода («Журнал Московской Патриархии») и сборниках трудов Московской регентско-певческой семинарии, программы официальных церковных концертов и проч. Специфика темы исследования обусловила также необходимость обращения к интернет-публикациям, нередко остающимся и

сегодня единственной доступной формой издания части интересующего нас материала.

Ограничение материала исследования. Вследствие невозможности в рамках одной работы анализировать творчество многих регентов и композиторов XX – начала XXI в., автор во второй главе диссертации останавливается на аспектах творчества лишь некоторых из них, как наиболее заметных. Это, в частности, Н. С. Голованов († 1953), архимандрит Матфей (Мормыль) († 2009), диакон Сергий Зосимович Трубачев († 1995), митрополит Иларион (Алфеев).

Степень разработанности темы. Историография церковного пения в рассматриваемый период представляется не слишком обширной. Существенный объем исторических свидетельств и фактов, а также ряд уточненных данных, относящихся к этому времени, представлены в девятом томе «Русской духовной музыки в документах и материалах»[18], подготовленном к публикации М. П. Рахмановой. Этим же исследователем написаны вступительные статьи к материалам данного издания и комментарии. Существенное значение для изучения упомянутого периода имеет также статья М. П. Рахмановой «Церковь жила, а значит — пела»[19], в которой не только подняты многие важные вопросы, касающиеся церковного пения в советский период, но и намечены возможные направления дальнейших исследований по указанной проблематике.

---

[18] Русская духовная музыка в документах и материалах : в 12 т. М. : Языки славянских культур, 2015. Т. 9 : Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1 : 1920–1930-е годы. 608 с.

[19] *Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017).

Ценные исторические и статистические данные, относящиеся к рассматриваемому периоду, содержат воспоминания протодиакона Сергия Голубцова[20]. В многочисленных статьях сборников трудов Московской регентско-певческой семинарии разных лет приводятся редкие данные о творчестве регентов и композиторов — Н. Данилина, П. Чеснокова, В. Комарова и других. Важные факты, свидетельствующие о теоретических и практических основах творческой деятельности известного регента Патриарха Московского и всея Руси Пимена († 1990) упомянуты в статье протоиерея Владимира Янгичера «Святейший Патриарх Пимен как регент»[21].

Отчасти рассматриваемый период затронут в диссертационном исследовании Т. В. Манько «Русская школа хорового исполнительства: традиции и современность», ряд дипломных работ выполнен в начале 2000-х годов выпускниками Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета по темам, соприкасающимся с данным исследованием: Е. В. Русол «Поместный Собор Русской Православной церкви о церковном пении» (2002); В. В. Бояринцев «А. В. Преображенский о проблемах церковно-певческой культуры. По материалам периодики» (2005); Е. В. Коробейникова «Митрополит Арсений (Стадницкий) о церковном пении» (2007) (руковод. канд. иск. В. П. Павлинова); Н. С. Сергеев «Регенты Москвы в период гонения на Церковь в XX веке» (руковод. Е. Н. Садикова).

Однако работ, посвященных собственно развитию богослужебного пения XX в. в контексте литургической традиции Православной Церкви, пока нет. Также нет работ, анализирующих специфику изменений в богослужебной традиции Русской Православной Церкви в рассматриваемый период. Все приведенные выше труды акцентируют, как правило, культурологическое

---

[20] *Голубцов С., протод.* Церковная Московия в 1935–1965 годах // Церковно-исторический вестник. 2004. № 11. С. 4–71.

[21] *Янгичер В., прот.* Святейший Патриарх Пимен как регент [Электронный ресурс]. URL: http://www.mpda.ru/site_pub/334521.html (дата обращения: 10.10.2017).

значение деятельности композиторов, оставляя в стороне глубинную связь их богословского образования и музыкального мастерства, либо затрагивая эту связь лишь косвенно. Именно эту лакуну и призвана заполнить данная диссертация.

Цель и задачи исследования. Цель исследования — раскрытие специфики развития богослужебного пения Русской Православной Церкви в XX–XXI вв. в контексте литургической традиции.

В соответствии с целью исследования в данной работе решается ряд более узких специальных задач:

- изучение музыковедческой литературы, соответствующей теме исследования;
- обработка свидетельств очевидцев, создающих фон описываемым событиям, и систематизация певческого опыта Русской Православной Церкви с точки зрения развития и сохранения традиции;
- изучение специфики авторского духовно-музыкального творчества на разных этапах развития богослужебного пения в XX–XXI вв. на примере представителей Нового направления и их преемников;
- анализ и классификация основных изменений, происходивших в 1917–2017 гг. в богослужебно-певческой жизни Русской Православной Церкви.

Научная новизна. Впервые проведено исследование, посвященное проблеме глубинной взаимосвязи богословского осмысления богослужебных текстов композитором или исполнителем (регентом хора) и музыкального прочтения этих текстов на примере деятельности выдающихся композиторов и

руководителей хора XX – начала XXI в. На основе анализа творческих биографий ряда музыкальных деятелей и ключевых моментов их деятельности показано преломление древнерусской певческой традиции в творчестве отечественных композиторов 1917–2017 гг.

Теоретическая и практическая значимость. Материалы и выводы диссертации могут быть использованы в частях учебных курсов, посвященных истории отечественной музыки: таких, например, как «История отечественной духовной музыки XX – начале XXI в.», «История отечественной музыки XX века», «История современной отечественной музыки».

Методологическую основу исследования составили принципы и подходы, разработанные и традиционно применяемые в отечественном теоретическом музыкознании, источниковедении, обращенном к образцам православной певческой культуры, а также так называемом «литургическом музыковедении» (термин И. А. Гарднера), апеллирующем к содержанию и стилю духовной музыки.

В данной работе применены:

общие научные методы (исторический, структурно-типологический) — в исследовании и описании особенностей церковного пения в советский период и до последних лет;

частные (аналитический, компаративный) — в работе с материалами, касающимися персоналий, т. е. творчества отдельных композиторов и регентов.

Положения, выносимые на защиту.

1. Изменения в богослужебно-певческой практике Русской Православной Церкви (1917–2017 гг.) не являются линейными, находясь в прямой зависимости от изменений, происходящих в церковной жизни.

2. Естественное, органичное развитие пения, прерванное вошедшим в практику церковного пения со второй половины XVII в. элементом развлечения, в значительной степени ослабило связь пения с его основами, заложенными богословами христианской Церкви.

3. Преодоление этого разрыва и возвращение к богословским основам стало возможным благодаря деятельности видящих в этом свою задачу церковных композиторов и регентов XX столетия.

4. Пение в храме и вне его может стать формой катехизаторской, миссионерской, апостольской деятельности Церкви, проповеди Евангелия.

5. Рассмотрение и решение проблем церковного пения плодотворно лишь в контексте литургики и евхаристического богословия.

Степень достоверности и апробация результатов. Апробация работы проводилась на заседаниях кафедры Церковно-практических наук Общецерковной аспирантуры и докторантуры имени свв. равноапп. Кирилла и Мефодия. Основные положения диссертации излагались в ряде докладов, сделанных в Саранском духовном училище и Мордовском гуманитарном институте (Саранск), лекционном зале при Свято-Феодоровском соборе (г. Санкт-Петербург), в докладах на XXIII Ежегодной богословской конференции Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета и I Международном съезде регентов и певчих (Москва, декабрь 2016 г.), на симпозиуме: «Поместный собор 1917–1918 гг. и литургическое возрождение. Прошлое и настоящее» (Париж, 26–27 января 2018 г.).

Употребляемая в данной работе **терминология** в целом соответствует принятой в базовом труде по теории и истории церковного пения «Богослужебное пение Русской Православной Церкви», написанном виднейшим ученым русского зарубежья — богословом, историком, медиевистом, литургическим музыковедом, композитором — Иваном Алексеевичем Гарднером[22]. Представленная тема диссертации находится в области церковно-исторической науки, а также в области богословия, которое И. А. Гарднер назвал литургическим музыковедением.

Тем не менее, ввиду специфики решаемых в данной работе задач, в ней присутствует значительное расхождение с рядом терминологических определений И. А. Гарднера.

Во-первых, это касается терминов, которые применены в названии темы. Термин *«богослужебное пение»* И. А. Гарднером определяется так: «…богослужебное пение православной церкви есть одна из форм самого богослужения»[23]. Богослужебное пение подразделяется на уставное, каноническое (то, которое предписывается уставом) — для Гарднера это в первую очередь древнерусское богослужебное пение, опирающееся на распев как систему пения, передаваемое изустным преданием и признанное церковными властями правильным и образцовым для совершения богослужения[24], и неуставное, неканоническое, «только допущенное церковной властью или многолетней практикой к богослужебному употреблению. Неуставное пение представляет собой свободные хоровые композиции на богослужебные тексты, а также и одноголосные мелодии, свободно

---

[22] *Гарднер И. А*. Богослужебное пение Русской Православной Церкви : в 2 т. М.: ПСТБИ, 2004. Т. 1 : Сущность, система и история. 489 с. Т. 2. История. 521 с.

[23] Там же. Т. 1. С. 61.

[24] Там же. С. 118.

сочиненные, но не принятые в богослужебные певческие книги, а также многоголосные обработки этих мелодий» [25].

«*Церковное пение*» по мнению Гарднера, это «то, которое поется в церкви и предназначено только для церкви. <…> Как ни близки друг другу понятия “церковное пение” и “богослужебное пение”, между ними есть разница. И она заключается в том, что термин богослужебное пение прилагается специально к тому пению, которое составляет по существу самое богослужение»[26].

Выражение *«церковная музыка»* тот же исследователь использует в негативном контексте, противопоставляя ему собственно церковное пение: «И теперешние русские, — пишет он, — рассматривают свое церковное пение только как вокальную музыку, как ничтожный отдел общей музыки — музыки, в которой, естественно, в полной мере действуют все эстетические музыкальные законы светской (мирской, профанной) музыки. И вне этих законов не может быть никаких иных законов. Вследствие такого понимания пение за богослужением воспринимается часто как факультативный (необязательный) элемент, не имманентный (присущий) богослужению»[27].

Соглашаясь с основным определением *богослужебного пения* как неотъемлемой (за редчайшими исключениями) составной части богослужения, в первую очередь нельзя признать его формой богослужения, потому что само по себе пение не является самодостаточным без уставного участия священнослужителей и мирян.

Вторым важным замечанием является констатация локального и временно́го характера утвержденных в разные годы церковной властью

---

[25] *Гарднер И. А*. Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Т. 1. С. 141.

[26] Там же. С. 67.

[27] Там же. С. 58.

богослужебных певческих книг. Исходя из этого, невозможно отказать в каноничности или признать неуставной характер песнопений лишь потому, что они не вошли в те или иные сборники. Очевидно, что термин *неканонический* нуждается в ином определении. В данной работе утверждается, что неканоническим песнопение становится тогда, когда нарушается основной принцип христианской молитвы — сопровождение молитвы и выражение молитвенного состояния прихожан, соответствующего исполняемому уставному тексту, а целью становится развлечение слушателей и преследование узкомузыкальных целей.

Именно поэтому в данной работе нет четко проведенной границы между такими понятиями, как церковное и богослужебное пение, церковная музыка. Признавая несомненную справедливость определений Гарднера, мы оговариваем различие, существующее между разными примерами церковной музыки. Музыка, в данном случае, это внешняя оболочка песнопения, без которого оно не может существовать, оставаясь лишь текстом и мыслью. Песнопением же его делает призыв к молитве, то есть практическое исполнение за богослужением или в концертах с миссионерской направленностью, вовлечение в евхаристический, литургический процесс.

Поэтому различение идет не по внешним формам, а по цели исполнения (исключения оговариваются в соответствующих разделах данной работы) и именно потому в данном исследовании различие между терминами «церковное пение», «богослужебная музыка», «церковная музыка», «духовная музыка»[28] достаточно условно.

---

[28] Это терминологическое различие не противоречит определению, данному, например, в «Православной энциклопедии», потому что позволяет отметить иной аспект рассматриваемого явления. При описании внедрения в богослужебное пение элемента развлечения, здесь подчеркивается мысль о том, что выражение «*духовная музыка*» применяется «по отношению к тому времени, когда произведения, написанные на богослужебные тексты, полностью отделяются от богослужения и начинают существовать как эстетические данности… То или иное сочинение подобного рода могло исполняться за церковной службой; отдельные образцы звучат в храмах до настоящего времени. Однако это именно “музыка”, и обычно в таком произведении налицо более или

В этом смысле справедливо включить в исследование не только вольные произведения, написанные на канонический текст, (уместные не за богослужением, а в духовных концертах), но даже те духовно-музыкальные произведения, которые напрямую не относятся к богослужебному пению. Например, произведения, написанные на неканонические тексты, в основе которых тексты на русском и латинском языках (см. главу, посвященную деятельности митрополита Илариона (Алфеева)). Как показано в тексте данной работы, эти произведения становятся проповедью Евангелия для секулярной части современного общества, по тем или иным причинам пока не готовым переступить порог храма.

Миссионерская направленность подобной религиозной музыки учитывается при включении ее в традицию Православной Церкви, по определению Апостольской (см. *Символ веры Никео-Цареградского Собора*), то есть имеющей одной из своих задач проповедь Евангелия секулярному обществу.

Учитывая это в широком смысле, требуемом характером исследования, можно говорить не только собственно о музыке, исполняемой в храме, но и о развитии родившихся в недрах богослужебного пения форм *внелитургической* и *паралитургической*[29] музыки, как формирующихся в наше время

менее индивидуальный авторский стиль либо подражание известному стилю, часто стилю эпохи» (цит. по: *Рахманова М. П.* Русская духовная музыка [Электронный ресурс] // Духовная музыка. Православная энциклопедия. URL: http://www.pravenc.ru/text/180654.html (дата обращения: 1.12.2016). Однако исключительная приверженность этому определению, на наш взгляд, делает чуждой богослужению «музыкой» вообще всю практику богослужебного пения с конца XVII в. до наших дней, что абсурдно и постоянно нуждается в оговорках и дополнениях.

[29] Термин «*паралитургические песнопения*» Гарднер определяет как относящиеся к неуставному богослужебному пению, написанные на «подходящие случаю церковнославянские богослужебные тексты или тексты, произвольно выбранные композитором из псалмов и предназначенные им для исполнения как запричастное пение… Реже — это тексты стихир, тропарей или ирмосов и т. д., но музыкальная их фактура такова, что эти композиции не пригодны для исполнения их в том месте богослужения, для которого предназначен их текст» (*Гарднер И. А*. Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Т. 1. С. 143).

направлениях, объективную оценку которых еще предстоит дать исследователям.

Возникает вопрос: как относиться к такому историческому факту, что многие известные священнослужители (например, святитель Филарет (Дроздов) (1821–1867)), давали свое согласие на духовные концерты с неохотой, высказывая пожелание собираться слушателям не на концерты, а на молитву в храм?

Очевидно, что высказывание того или иного церковного деятеля не является неоспоримой частью церковного предания и традиции и обусловливается сложившимися условиями церковной жизни. Способы миссионерского служения Церкви в императорской России, где Церковь была господствующей, и в наши дни, когда Церковь отделена от государства и далеко не все жители России исповедают Православие, различны. Отметим, что негативной оценке представителей церковного руководства подвергались в истории многие элементы сегодняшнего церковного пения и даже богослужения в целом. Однако это не помешало рецепции данных изменений в церковной практике.

Таким образом, для нашего исследования важным будет то положение, что традиционным для деятельности Церкви в целом и богослужения в частности будет то, что способствует ее существованию в каждом временно́м периоде как Единой, Святой, Соборной и Апостольской (см. *Символ веры Никео-Цареградского Собора*), особо подчеркивая важный в наши дни аспект миссионерского служения по отношению к «внешним», не являющимся практикующими православными людьми, и катехизического служения к «внутренним» — принявшим крещение, но по ряду причин не являющимся регулярными и сознательными участниками богослужения.

Структура работы. В основе работы лежит проблемно-хронологический принцип. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения.

Список литературы содержит ряд источников (53), перечень печатных изданий и ссылок на электронные ресурсы (167). В этом ряду — исследования русской духовной музыки, работы по проблемам церковного пения, биографические издания, посвященные церковным музыкантам XX в., мемуары церковных деятелей и прихожан храмов, некоторые другие материалы. Незначительное число исследований на иностранных языках, приведенных в списке (4), обусловлено спецификой темы диссертации.

Приложение содержит нотные примеры произведений и фрагментов произведений отдельных авторов, иллюстрирующие третью главу диссертации.

1. БОГОСЛУЖЕБНОЕ ПЕНИЕ КАК ЧАСТЬ ЛИТУРГИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

С первых веков существования Православной Церкви специальное храмовое пение имело особое значение для богослужебной жизни.

Храмовое богослужебное пение составляет преимущественную часть общественного православного богослужения, в лучших своих формах становясь также общекультурным достоянием нации.

При этом изначально церковное пение было выражением совершенно иных чувств, идей и настроений, нежели светская музыка и народные песни. Это не в последнюю очередь связано с текстами, которые пелись за богослужением в христианских храмах и которые накладывали особый отпечаток на форму храмового пения.

«Становление этой системы есть сложнейший, направляемый Духом Святым, исторический процесс, суть которого заключается в соединении различных эллинистических, иудейских, сирийских, коптских и других национально-мелодических начал, а также преображение всего этого разнородного земного пения в единый и истинный образ пения небесного. <...> Членение этого небесного пения уже не обусловливается танцевальной, телесно-количественной ритмикой античной музыки, но представляет

свободный разговорный ритмический строй нового типа, подражающий бесплотному умному строю пения ангельского»[30].

Религиозная жизнь первых христиан включала посещение ветхозаветного богослужения в Иерусалимском храме (Деян. 1, 14) и собрание для Евхаристии по домам. По свидетельству апостола Павла, эти собрания сопровождались пением, причем не только псалмов, но и небиблейских славословий и духовных песен[31] (см. Еф. 5, 19; Кол. 3, 19). «Таким образом, певческая практика первоначальной иерусалимской церкви складывалась из двух компонентов: ветхозаветного храмового пения и народного или домашнего пения собственно христианских собраний. Именно этот второй компонент и начал активно развиваться в практике новых образующихся храмов».

Судя по сохранившимся свидетельствам, пение в Иерусалимском храме было одноголосным[32]. Естественно, что одноголосие было принято и первыми христианами как основная форма пения в большинстве национальных церквей.

В сочинениях известнейших отцов Церкви с первых веков существования христианства мы встречаем многие свидетельства глубокого внутреннего отличия церковного пения от светской музыки. Суть этого отличия заключается в том, что человек запел «как ангел», т. е. не для развлечения или выражения страстных желаний, но для прославления Бога: «Как иудеям заповедано было

---

[30] *Мартынов В. И.* Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалмом… // Музыкальная академия. 1991. № 6. С. 36.

[31] «После омовения рук и зажжения светильников, – пишет Тертуллиан, – каждый вызывается на средину петь Богу, что может, из Священного Писания или от собственного сердца» (Апологетик, 39) (цит. по: *Тертуллиан*. Апологетик [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Tertullian/apologetik/#0_39 (дата обращения 1.03.2018)).

[32] «Есть все основания утверждать, что несмотря на наличие разнообразных музыкальных инструментов их игра, сопровождавшая пение, была далека как от того, что известно нам сегодня под именем полифонии, так и от гомофонно-гармонического склада. В основе пения и игры на музыкальных инструментах в Древнем Израиле лежал принцип одноголосия (унисона), причем мелодия слагалась из весьма ограниченного количества звуков. Такая музыка естественным образом развилась из псалмодической речитации — чтения молитв или священных текстов нараспев» (*Иларион (Алфеев), архиеп*. Православие. Т. 2. С. 810).

славить Бога всеми музыкальными инструментами, так и нам повелевается славословить Его всеми членами: глазами, языком, слухом и руками… Тогда человек делается благозвучной псалтирью, вознося Богу самую стройную и духовную песнь», — пишет святитель Иоанн Златоуст[33].

При этом важно отметить, что при выборе мелодий для церковных песнопений отвергались принятые в светской музыке интонации и созвучия: «Наши песни должны быть гимнами во славу Бога… гармонии следует принимать строгие и целомудренные; должно гнать как можно дальше от нашего мужественного умонастроения те изнеженные гармонии с их коленчатыми переливами, которые коварной своей изощренностью внушают людям склонность к роскоши и распущенности», — пишет Климент Александрийский, один из первых учителей Церкви[34].

Вслед за Климентом Александрийским (III в.) и другие отцы и учители Церкви утверждали, что пение в храме является и подражанием ангельскому славословию[35], и выражением общей молитвы церковного собрания, придавая ему порядок и благообразие[36].

Отцами христианской Церкви по меньшей мере с IV в. констатируется глубинная связь между пением и исполнением Божественных заповедей. Правильное пение в Церкви возможно лишь как прямое следствие праведной жизни. В свою очередь праведная жизнь становится условием правильного пения.

---

[33] Цит. по: *Иларион (Алфеев), архиеп.* Православие. Т. 2. С. 827.

[34] Цит. по: Там же. С. 828.

[35] *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М. : Знак, 2006. 472 с.

[36] *Wellesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford : Oxford University Press, 1962. P. 56–60.

Византийский философ и богослов IV в. святитель Григорий Нисский так раскрывает эту мысль: «…Им (Богом. – *Иг. С.*) повелевается, чтобы жизнь твоя была псалмом, который не земными звуками (а под звуками разумею помышления) изглашается, но из горнего и небесного производит чистый и внятный звук. Услышав же песнь, гадательно дознаваем видимое благоприличие жизни»[37].

«Быть может, музыка (в храме. – *Иг. С.*) есть не что иное, как призыв к более возвышенному образу жизни, наставляющий тех, кто предан добродетели, не допускать в своих нравах ничего немузыкального, нестройного… чтобы наш образ жизни неуклонно сохранял правильную мелодию и ритм, избегая как чрезмерной распущенности, так и излишней напряженности»[38]. Эти слова святителя Григория Нисского легли в основание православного отношения к богослужебному пению.

Очевидно, что под *музыкой* здесь подразумевается именно пение (музыкальные инструменты не использовались за богослужением в восточной Церкви ни в IV в., ни в настоящее время). А призывом к возвышенной жизни пение может быть лишь благодаря своему тексту. Возвышенное, подобящееся ангельскому, пение призвано облагораживать, возвышать душу и воспитывать. «Пусть язык твой поет, а ум прилежно размышляет над смыслом песнопения», – пишет святитель Василий Великий (IV в.)[39].

«Философия, проявляющая себя в мелодии, есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа, – отмечает святитель Григорий Нисский. Наши

---

[37] *Григорий Нисский, свт.* Толкования к надписаниям псалмов // Творения святого Григория Нисского : в 8 т. М., 1861. Т. 2. С. 69.

[38] Цит. по: *Иларион (Алфеев), архиеп*. Православие. Т. 2. С. 829.

[39] *Василий Великий, свт.* Толкование на псалом 28 // Творения иже во святых отца нашего Василия Великаго, архиепископа Кесарии Каппадокийския. СПб., 1911. Т. 1. С. 107.

напевы творятся по иным законам, нежели у тех, кто чужд нашей премудрости... безыскусственный напев сплетается с божественными словами ради того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами»[40].

Так подтверждается другая важная особенность церковного пения: музыка здесь носит второстепенный, вспомогательный характер, а текст песнопения — первостепенный.

В связи с этим важно отметить, что, подражая царю и пророку Давиду, многие императоры Византии сочиняли собственные богослужебные гимны. Так, например, в постоянное употребление до сего дня вошел гимн «Единородный Сыне» сочинения императора Юстиниана (VI в.), используются по сей день в православном богослужении евангельские стихиры и ексапостиларии, которые составили императоры Лев Премудрый (IX в.) и Константин Багрянородный (X в.). Эта традиция «царского пения» спустя века была воспринята на Руси. Сочиняли тексты и составляли знаменные мелодии для них царь Иоанн Грозный (XVI в.) и царь Феодор Иоаннович (XVI в.).

Сохранилось значительное количество сочинений представителей высшего духовенства, в ряду которых можно упомянуть известных творцов литургических текстов Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийской, архиепископа Григория Богослова, Иоанна Златоустого, архиепископа Константинопольского, Амвросия, архиепископа Медиоланского (IV в.), патриархов Константинопольских Софрония, Германа, Мефодия, Фотия (IX в.) и многих других.

Из приведенных свидетельств видно, что занятие богослужебным пением считалось делом крайне престижным и достойным внимания как царского, так и архиерейского чина. Это было осознанным приношением своих талантов

---

[40] Цит. по: *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. С. 110.

Богу в русле сложившихся традиций и изначально не предполагало развлечения пришедших в храм людей.

Данная особенность церковной музыки проистекает из того, что Церковь видит в христианине не «посетителя храма», нуждающегося в развлечении во время длительных священнодействий и чтений, а участника храмовой жизни во всем ее многообразии, имеющей своей целью об***о***жение. Отсюда и особое место богослужения в жизни христианина, и понимание всего относящегося к богослужению, в том числе и Церковного Устава, как «восхождения души по некоей таинственной лествице к Богу»[41].

Эти положения крайне важны для понимания сути процессов, сопровождавших обстоятельства развития церковной музыки, которая более полутора тысяч лет была не самостоятельной ветвью музыки как таковой, но частью богослужебного действия.

Сказанное по отношению к общим тенденциям развития богослужебного пения характерно и для истории богослужебного пения Русской Православной Церкви, несмотря на то, что вскоре после принятия Православия как государственной религии русское богослужебное пение начало развиваться самостоятельно. Практически сразу после принятия Православия богослужение стало совершаться на церковно-славянском языке, что отразилось и на мелодике песнопений, отличающейся от византийской[42].

Как сообщает Иоакимовская летопись, первыми учителями богослужебного пения на Руси были болгарские священнослужители и певцы, которых после своего крещения в Корсуни князь Владимир привез с собой в Киев. Но уже с царевной Анной в Киев приехали множество греческих певцов,

---

[41] *Мартынов В. И.* Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалмом… С. 41–42.

[42] *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. С. 29.

составивших «царицын» хор. В начале XI в. из Греции к князю Мстиславу пришли протопсалты для обучения пению русских певцов[43].

«Тот факт, что летописи упоминают о греческих певцах, свидетельствует о размахе их деятельности и о несомненном влиянии, которое они оказали на развитие певческого дела на Руси».

Известны разные теории происхождения русского церковного пения. По мнению ряда ученых (протоиерей Димитрий Васильевич Разумовский (1818–1889), протоиерей Василий Михайлович Металлов (1862–1926), Николай Дмитриевич Успенский (1900–1987) и других, русские приняли певческие традиции греков, использовав при этом славянский текст[44]. По мнению других ученых (например, Степана Васильевича Смоленского (1848–1909)), «древнерусское церковное пение является продуктом самобытного народного творчества и возникло на русской почве самостоятельно, без внешних влияний»[45]. В свою очередь Иван Алексеевич Гарднер не без веских оснований выдвинул теорию о болгарских корнях русской церковной музыки[46].

Хоровое пение стало довольно распространенным на Руси. «С X по XVII век в России не существовало другой музыкальной профессиональной культуры, кроме хоровой. Пришедшая в Россию из Византии православная вера способствовала подъему культуры государства, так как совмещала в себе все виды искусства: скульптуру, архитектуру, иконопись, и богослужения,

---

[43] *Мартынов В. И.* Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалмом… С. 87.

[44] *Иларион (Алфеев), архиеп.* Православие. Т. 2. С. 841.

[45] Там же. С. 841–842.

[46] Там же. С. 842.

сопровождаемые унисонным пением мужского хора. При каждом соборном храме был свой хор, а при нем — школы»[47].

Высокое значение для литургической жизни Русской Православной Церкви профессиональных хоровых коллективов было отмечено и постановлениями Стоглавого Собора 1551 г., особо повелевшего «организовать при храмах народные детские школы для учения грамоте, книжному письму и церковному псалтырному пению»[48], что помимо сугубо церковных задач подготовки певчих кадров, способствовало развитию певческой культуры народа.

Исследователи сходятся в том, что «с развитием хоровой культуры певческое искусство постепенно… развивало в себе русские черты. Знаменный распев превратился в развитую кантилену, отличающуюся мелодическим богатством и красотой. Были выработаны свой художественный стиль пения и методика певческого мастерства, основанная на распевности мелодии и вариантной разработке мотивов»[49] **(Приложение, пример 1)**.

При этом цели и задачи грандиозной музыкальной системы полностью отвечали теоретическим предпосылкам, подчеркнутым выше отцами и учителями Церкви.

Как свидетельствует постановление Собора 1274 г., богослужебное пение и чтение на Руси изначально стали уделом специально подготовленных людей, бывших частью посвященного (прошедшего хиротесию) клира. «По указанию Кормчей, посвященный мог читать и петь на амвоне не иначе, как в малых

---

[47] *Умнов А. Ю.* Из истории мужского хорового исполнительства в России [Электронный ресурс]. URL: https://revolution.allbest.ru/culture/00486498_0.html (дата обращения: 10.06.2016).

[48] Там же.

[49] Там же.

белых ризицах»[50]. При этом к клиру предъявлялись высокие моральные требования, почти столь же серьезные, как и к представителям духовенства.

Изучая крюковые записи знаменного распева, можно убедиться в том, что его мелодика является результататом сознательного строжайшего интонационно-ритмического отбора. Для того чтобы убрать из песнопения все препятствующее осмыслению богослужебного текста и молитвы в мелодику знаменного распева не были допущены наиболее характерные для светской музыки элементы. «Все телесное, двигательно-мускульное, острохарактерное, изобразительное отстранено, а это значит, что были отстранены песенная периодичность, танцевальная упругость, маршевая поступательность, и все то, что только могло вызвать только телесно-мышечные ассоциации. Телесности песни, танца, шествия, то есть телесности самого музыкального начала, была противопоставлена “духовность” распева, проявляющаяся в особом принципе интонационно-ритмической организации мелодии»[51].

Таким образом, можно утверждать, что до середины XVII в. основным принципом богослужебного пения оставалась подчиненность мелодии тексту, исключающему чувственное восприятие песнопения.

---

[50] *Мартынов В. И*. История богослужебного пения. С. 87.

[51] Там же. С. 130–131.

1.1. Трансформация отношения к богослужебному пению в период с XVII по XIX в.

Начиная с середины XVII в., певческая практика на Руси претерпевает существенные изменения.

Под влиянием перемен, происходивших в общественной жизни России в XVII–XVIII вв., теория и практика богослужебного пения стали все более расходиться, вступая в противоречие, лишь усиливающееся в последующие века. Мы вправе констатировать, что вследствие изменений в теории богослужебного пения практическое исполнение православных богослужебных текстов стало мыслиться как нечто не зависящее от церковного, молитвенного опыта, в первую очередь богослужебного[52].

Первые профессиональные хоры, появившиеся в XVII в., — хор Государевых певчих дьяков (с 1763 г. Придворная певческая капелла) и хор Патриарших певчих дьяков (с 1721 г. Московский Синодальный хор) — предназначались для участия в придворных церковных службах и на празднествах в присутствии государя.

---

[52] «Вопрос о допустимости или недопустимости партесного пения при богослужении стоял весьма остро. <…> Группа прихожан храма св. Апостола Иоанна Богослова в Москве обратилась к находившимся в то время в Москве патриархам Макарию Антиохийскому и Паисию Александрийскому с вопросом – допустим ли этот род пения в православном богослужении. На грамоте, составленной в 1668 г. и подписанной по-гречески и по-арабски двумя патриархами содержится следующий ответ: хотя "пение, именуемое партесным, воспринято и не от восточной Церкви, но никем осуждено не было". Таким образом, 1668 год можно считать датой официального признания партесного пения в Москве» (Многоголосное пение [Электронный ресурс]. URL: http://roman.by/r-4937.html (дата обращения: 25.03.2017).

Практика петь канты и душеполезные стихи была довольно распространенной в допетровской Руси, особенно при царском дворе[53], в домах вельмож, в старообрядческой традиции. Задача кантов и «стихов» — пробудить в человеке жажду покаяния, исправить свою жизнь[54]. Тексты подобных песнопений часто являются рифмованными переложениями богослужебных текстов и размышлений в духе святоотеческих творений, читавшихся, согласно богослужебному Уставу, во время службы в храмах Руси.

Поворотным моментом в развитии богослужебной музыки можно считать практику привлечения церковных певческих коллективов к светским мероприятиям увеселительного характера. С конца XVII — начала XVIII в. профессиональные церковные певческие коллективы стали исполнять не только канты и стихи, но и светские песнопения, лирические, либо прославляющие подвиги русского государя.

Появление обособленных от жизни приходских общин профессиональных хоров, исполняющих не только церковный, но и светский репертуар, обусловило изменение формы церковного пения и отношения к нему певцов и слушателей. Этому же способствовала и великая трагедия русского народа — старообрядческий раскол, выведший многих активных христиан за пределы канонической Церкви.

---

[53] «Царевне Ксении Борисовне, многотерпеливой дочери царя Бориса Годунова, как известно, был знаком этот род интимно-религиозного нелитургического пения. В современных источниках, превозносящих ее красоту, ее мудрость (в особенности ее образованность и богатую речь), смирение (слезы делали ее еще более привлекательной), Ксения описана как человек, способный наслаждаться пением и слушать духовные стихи. Такой род пения был вполне созвучен аскетическому образу жизни царственных особ, согласно описанию, сделанному в середине века Григорием Карповичем Котошихиным. Женщины царского рода проводили время в молитве, посте, слезах, плаче – свидетельствует Котошихин. Все эти высоко ценимые духовные качества были свойственны, если верить описаниям, и Ксении Годуновой, приемлющей духовные песнопения богомольцев… Профессиональные певцы также исполняли благочестивые песнопения для царских особ на домашней молитве» (перевод мой. – *Иг. С.*). (*Jensen C. R.* Musical Cultures in Seventeenth Century. Russia. Russian Music Studies. Indianapolis (IN) : Indiana University Press, 2009. P. 58).

[54] Многие из подобных кантов возрождаются в репертуаре некоторых современных хоровых коллективов (таких, например, как «Сирин») и активно исполняются в концертах церковной музыки.

Расколотое российское общество становится открытым для западноевропейской культуры. На смену кантам и благочестивым стихам приходят витиеватые сочинения вполне светского характера. Постепенно меняется и храмовое пение.

Упомянутое выше изменение в теории богослужебного пения выражается, вероятно, навеянным западноевропейской теорией музыки восприятием храмового пения как собственно музыкального, безотносительно к тексту произведения и стилю жизни певцов и молящихся слушателей.

Так, вскоре после событий раскола (1666 г.) Николай Дилецкий пишет свою музыкальную грамматику (около 1677 г.), излагая теорию музыки в светских категориях, игнорируя святоотеческий взгляд на различение церковного пения и светской музыки[55].

Первоначально это проникновение светского начала в сугубо церковную среду было крайне пренебрежительным по отношению к сложившимся церковным традициям и довольно грубым, что вызывало многочисленные протесты ревнителей церковной старины[56, 57]. Однако после глобальных

---

[55] «…Музыка есть то, что повергает сердце человека в радость или печаль посредством пения или игры, заставляя следить (пользуясь более точными определениями самой музыки) за движением голосов вверх и вниз» (перевод мой. — *Иг. С.*). (*Jensen C. R.* Musical Cultures in Seventeenth Century. Russia. Russian Music Studies. P. 112). «Дилецкий делит музыку на две категории согласно ее значению и ее настроению. Смысл музыки предстает в трех ипостасях: радостная музыка, печальная музыка и основанная на смешении обоих начал» (перевод мой. — *Иг. С.*) (Там же. P. 113).

[56] *Бондаренко С. В.* Русское церковное пение 1917–1990 гг. в воспоминаниях современников М. : Московская регентско-певческая семинария, 2007. С. 52–54.

[57] «Особый успех у слушателей имели оперные арии, в которых единственная выразительная вокальная линия выступала на фоне гармонического сопровождения. Этот прием позже перешел в духовную музыку – в хоровые концерты итальянского стиля, где верхний мелодический голос играл ведущую роль, а остальные голоса как бы аккомпанировали ему. Также итальянской оперной арии русский духовный концерт обязан манере повторения отдельных слов текста. Если раньше слова священного текста запрещалось повторять, а тем более переставлять местами, и протяженность звучания песнопения достигалась за счет медленного темпа и внутрислоговых распевов, то в концерте итальянского стиля, как и в оперной арии, для создания развернутой музыкальной формы допускались многочисленные повторы и переставления слов» (Русская духовная музыка в XVIII веке [Электронный ресурс]. URL: https://bibliofond.ru/view.aspx?id=91652 (дата обращения: 15.10.2017).

реформ императора Петра I и в контексте дальнейшего развития российской музыкальной культуры отношение жителей России к подобному пению в подавляющей массе своей изменилось.

Таким образом, в конце XVII — начале XVIII в. древнерусское певческое искусство, создав прочную основу для российской музыкальной культуры, в дальнейшем само пришло в забвение почти на два столетия, практически оставшись в употреблении лишь в старообрядческом обиходе.

Говоря о западноевропейском влиянии, необходимо уточнить, что с конца XVII в. на церковное пение оказывали влияние польская, затем итальянская и немецкая вокальные школы.

Отказавшемуся от своих корней русскому богослужебному пению все же не удалось подняться до шедевров западной музыки даже в лице лучших своих представителей, без сочинений которых сегодня невозможно представить богослужение во многих русских храмах. В этом мы видим не столько недостаток таланта, сколько иные творческие предпосылки, не позволившие русским композиторам той эпохи давать своим творениям иную цель, нежели развлечение в храме.

Для многих выдающихся западноевропейских композиторов, начиная со священника Клаудио Монтеверди (1567–1643) и до лучших мастеров нашего времени, целью было не только развлечение, но и, как высшее предназначение, духовное совершенствование людей. Великий немецкий композитор Иоганн Себастьян Бах (1685–1750) говорил: «Цель музыки — служение славе Божией и освежение духа»[58]. Его не менее великий современник Георг Фридрих Гендель (1685–1759) писал: «Я очень сожалел бы, если бы моя музыка только

---

[58] Цит. по: *Медушевский В. В.* Интонация как язык домостроительства благодати [Электронный ресурс]. URL: http://www.churchcomposer.ru/fileload/other/med_01d.pdf (дата обращения: 26.03.2017).

развлекала моих слушателей: я стремился их сделать лучшими»[59]. В музыке Вольфганга Амадея Моцарта великий норвежский композитор Эдвард Григ (1843–1907) усматривал «откровение райской красоты». Из цветущего красотой рая музыки, по его словам, «мы изгнаны грехами современной жизни»[60].

Но наряду с оперными шедеврами великих композиторов XVII–XVIII вв. мы легко можем найти массу «однодневок» — опер, месс, реквиемов, мотетов. Как показывает сравнение произведений этих композиторов с сочинениями русских мастеров XVIII в., именно им и суждено было стать образцами для новой духовной музыки России. Именно этим произведениям мы обязаны внедрению в православное богослужебное пение элемента развлечения, не свойственного древним, традиционным видам церковного пения — византийскому и знаменному распевам. Немногие выдающиеся имена лишь подтверждают это печальное правило. При этом, даже упоминая о великих русских композиторах той эпохи, невозможно сравнить уровень музыкального мастерства Дилецкого, Бортнянского, Березовского и Веделя с Генделем, Моцартом или Бахом[61].

---

[59] Цит. по: *Медушевский В. В.* О происхождении и сущности серьезной музыки [Электронный ресурс]. URL: http://www.portal-slovo.ru/art/36037.php (дата обращения: 29.03.2017).

[60] Цит. по: *Медушевский В. В.* О происхождении и сущности серьезной музыки [Электронный ресурс]. URL: http://www.portal-slovo.ru/art/36037.php (дата обращения: 29.03.2017).

[61] «Со второй половины XVIII века указанное движение в области церковной музыки уступает место, — по-видимому, без особой борьбы — новым видам итальянского партесного или концертного пения, ведущим свое начало от произведений итальянских приезжих маэстро — Галуппи, Сарти — и их ближайших учеников и последователей… Мы очень мало знаем, где и как получали свои технические знания наши церковные композиторы петровского времени… Настоящим церковным композитором, хотя бы и в итальянском смысле этого слова, Галуппи, никогда не был, но его авторитет как европейской знаменитости, довольно сильная техника и внешняя красивость музыки, вместе с придворным его положением, создали ему такое влияние, с которым бороться было невозможно. С него начинает упрочиваться в нашей духовной музыке тот слащавый сентиментально-игривый оперно-концертный итальянский стиль, который до сих пор господствует в ней, определяя вкусы не только общества, но, отчасти, и духовенства… Его произведения, полные внешнего блеска и оперного пафоса, нередко рассчитанные на грандиозные и необычные средства (вроде известной оратории "Тебе Бога хвалим", исполненной в 1789 г. в главной квартире князя Потемкина, под Яссами, хором певчих в 300 человек, оркестром, несколькими хорами военной музыки, с колокольным звоном и пушечной пальбой из 10 орудий), как нельзя лучше отвечали грандиозно-

Конечно, не вполне корректно винить исключительно композиторов, писавших музыку для богослужения. Они только выполняли, и порой весьма талантливо, заказ власть имущих. Создаваемая ими музыка была лишь следствием общегосударственных тенденций, соответствуя новой системе ценностей, в основном копировавшей культурные обычаи Западной Европы.

Как уже отмечалось выше, благодаря старообрядческому расколу приверженцы старых традиций, в том числе и в пении, были выведены за пределы канонической Церкви. Все меньше людей стремились соотносить практику посещения храма со святоотеческой теорией. Храм, и прежде не всеми воспринимавшийся с должным почтением[62], после петровских преобразований становится для значительной части молящихся аналогом современного общедоступного клуба, местом, где можно услышать пение, мелодически схожее со светской музыкой[63], встретиться с друзьями. Элемент

блестящему и в то же время фривольно-чувственному веку Екатерины II. <…> У Дегтярева и Веделя преобладает элемент сентиментально-слащавый, выраженный в кудреватом, мелодическом по преимуществу стиле. <…> Достоинство обоих композиторов — стремление согласовать музыку с текстом и выразить религиозное настроение, заключающееся в словах последнего. Это не всегда удавалось им…». (Церковная музыка [Электронный ресурс]. URL: https://drevo-info.ru/articles/2193.html (дата обращения: 27.03.2017).

«Ознакомившись с большой массой сочинений Бортнянского, Чайковский так отозвался о нем в письме к Юргенсону: "Бортнянский был талант второстепенный, неспособный пролагать новые хотя бы тропинки. Он был музыкант, отличный и превосходно владевший техникой... в его творениях все гладко, чисто, мило, но однообразно, как степь Херсонской губернии"». *Тальберг Н. Д.* К вопросу о русском церковном пении [Электронный ресурс]. URL: http://do.gendocs.ru/docs/index-170329.html?page=28 (дата обращения: 11.06.2017).

[62] Беспристрастную картину далекого от идеала поведения жителей Руси в храмах в середине XVII века описывает известный историк Русской Церкви профессор Н. Ф. Каптерев (1847–1917) (*Каптерев Н. Ф.* Патриарх Никон и его противники в деле исправления церковных обрядов. М. : Индрик, 2003. С. 102–161).

[63] «Несмотря на то, что Павел I еще в 1797 г. запретил исполнение концертов во время богослужения, оно продолжало держаться; исполнялись даже аранжировки оперных арий или хоров из ораторий на священные тексты (вроде «Тебе поем» на музыку басовой арии жреца из «Весталки» Спонтини или «Херувимской» на музыку хора из «Сотворения мира» Гайдна)» (см.: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1890–1907). Исполнение концертов за литургией во время причащения священнослужителей (на так называемых «запричастных») было запрещено также в 1804 г. указом Александра I, а в 1850 г. указом Святейшего Синода.

развлечения стал присущ и светской, и церковной культуре с конца XVII в., усиливаясь в Петровскую эпоху[64].

Не удивительно поэтому, что «певчие и солисты капеллы, обучаемые итальянцами, помимо пения в церкви, участвовали (до организации специального хора в 1800 г.) в постановках итальянских и первых русских опер»[65, 66], что свидетельствует о продолжающейся со второй половины XVII в. утрате прежнего отношения к богослужебному пению.

В качестве яркого примера, иллюстрирующего это положение, достаточно вспомнить «Великое славословие» Сарти[67] для двойного хора и оркестра с пушечными выстрелами, как очевидное непонимание и заказчиками этого опуса, и его автором сути и смысла текста Великого славословия.

Особого упоминания стоит и безобразное поведение «молящихся» за богослужением, сделавшее возможным столь сильное изменение целей церковной музыки. И. А. Гарднер, например, в своей книге «Богослужебное пение русской православной церкви» приводит вопиющие свидетельства

---

[64] См. например: *Jensen C. R.* Musical Cultures in Seventeenth Century. Russia. Russian Music Studies, и свидетельства о литературе и культуре петровской эпохи: *Ключевский В. О.* Русская история: Полный курс лекций [Электронный ресурс]. URL: http://bibliotekar.ru/rusKluch/60.htm (дата обращения: 27.03.2017).

[65] Начиная с 1736 г., когда для постановки оперы Франческо Арайи пригласили певчих придворного церковного хора, так как отдельного оперного хора не существовало.

[66] *Умнов А. Ю.* Из истории мужского хорового исполнительства в России [Электронный ресурс]. URL: https://revolution.allbest.ru/culture/00486498_0.html (дата обращения: 10.06.2016).

[67] Джузеппе Сарти (Giuseppe Sarti) (1.12.1729, Фаэнца — 28.07.1802, Берлин) – итальянский композитор. Учился в Болонье у падре Мартини. С 1742 г. органист, директор местного оперного театра, директор консерватории в Венеции, регент капеллы Миланского собора. В 1784 г. был приглашен в Россию придворным музыкантом. Здесь он написал оперы «Утешенные любовники», «Мнимые философы» (1785) и др. Помимо опер Сарти писал в России торжественные оратории, кантаты, духовные концерты, рассчитанные на большой состав исполнителей и сопровождавшиеся колокольным звоном, пушечной стрельбой, фейерверком. Был избран членом Петербургской академии наук. В России Сарти занимался и педагогической деятельностью; в числе его учеников — ряд русских композиторов: С. И. Давыдов, С. А. Дегтярев, Д. Н. Кашин, А. Л. Ведель и другие (Биография Джузеппе Сарти [Электронный ресурс]. URL: http://www.c-cafe.ru/days/bio/10/002.php (дата обращения: 28.03.2017)).

очевидцев гастролей известного в начале XIX в. хора Бекетова[68]. Вызывает удивление то, с какой легкостью православные люди изменили своей духовной традиции: вероятно, оттого, что жажда развлечения коренится в самой природе человека, постоянно ищущего нового. Иначе сложно объяснить, почему с юности слышавшие в храме лишь знаменный распев люди внезапно отказались от привычного, освященного веками пения и предпочли оперные и подобные им мелодии.

Все это подтверждает мысль И. А. Гарднера о том, что в период украинско-польского влияния, заимствованного от протестантского хорала и им вдохновленного «кантового» стиля, богослужебное пение перестает пониматься как одна из форм самого богослужения и начинает рассматриваться как музыка, вносимая в храм «для развлечения слушателей и показывания искусства композитора и исполнителей… и для удовольствия самих исполнителей»[69].

Исследователи церковной музыки по-разному оценивают изменение внешней музыкальной формы русского богослужебного пения.

Для некоторых исследователей это явление означает обогащение технического и теоретического опыта. «Знакомство с западной музыкой

---

[68] «Съезд такой бывает, что весь Тверской бульвар заставлен каретами. Недавно молельщики до такого дошли бесстыдства, что в церкви кричали «фора» (т. е. «браво», «бис»). По счастию хозяин певчих имел догадку вывести певчих вон, без чего дошли бы до большей непристойности… Бекетовский хор пел обыкновенно в церкви Дмитрия Солунскаго, близ Тверского бульвара. В нем отличалась какая-то девушка Анисья (непригожая, впрочем) своим прелестным голосом и методою пения, почти театральною. Вот поют, кажется, “Достойно есть”, и под конец Анисья своим solo и в хоре, а более своими руладами так поразила благочестивых и светских слушателей, что один из сих последних, некто князь Визанкур, выкрещенный индеец, лев того времени, захлопал в ладоши в каком-то неистовом восторге. Такой соблазн был слишком гласен и дерзок, по требованию известного митрополита Платона, г. Бекетов принужден был отправить своих певчих в деревню» (*Гарднер И. А.* Богослужебное пение Русской Православной Церкви. С. 205).

[69] *Гарднер И. А.* Богослужебное пение Русской Православной Церкви. С. 108.

расширило кругозор хористов, а общение с итальянскими мастерами способствовало приобретению знаний исполнительского искусства»[70].

Потеря глубинного смысла происходящего на клиросе, при декларации верности теоретическим предпосылкам, выраженным в святоотеческих творениях первого тысячелетия существования христианской Церкви, все чаще воспринимается исследователями конца XX – начала XXI в. как тяжелая утрата, приведшая к автономному существованию формы и содержания богослужебного пения. «Если в знаменном пении движение мелодии отражало движения молящегося ума, и музыка никоим образом не иллюстрировала текст, то в партесном пении “молитвенность”, духовность не играет вообще никакой роли. Это музыка, рассчитанная на внешний эмоциональный эффект и не связанная с опытом молитвы. По всем своим основным характеристикам такая музыка имеет чисто светский характер: связь с духовной традицией обеспечивает исключительно литургический текст, к которому музыка привязана лишь формально»[71].

С XVIII по вторую половину XIX в. отношение к церковному пению было скорее лишь внешне учитывающим связь музыки с текстом: многочисленные композиторские сочинения и обработки этого времени в основном не демонстрируют стремления представить освященные веками церковные напевы, порой изменяя их гармонизациями до неузнаваемости.

Попытки возвращения к традиционным формам церковного пения начались в конце XIX – начале XX в. Этот период, называемый часто

---

[70] *Умнов А. Ю.* Из истории мужского хорового исполнительства в России [Электронный ресурс]. URL: https://revolution.allbest.ru/culture/00486498_0.html (дата обращения: 10.06.2016).

[71] *Иларион (Алфеев), архиеп*. Православие. Т. 2. С. 864.

«московским»[72], характеризуется искусствоведами как время поиска путей для «освобождения богослужебного пения от чуждых влияний и заимствований и возвращения к исконно русским, уставным напевам (*особенно к знаменному распеву*) и применения к ним последних достижений русской композиторской техники[73]»[74]. Знаменный распев перестает казаться отличительным признаком старообрядческого богослужения и начинает понемногу проникать на клиросы храмов господствующей Церкви (правда, опять же в гармонизациях, и не всегда удачных[75]).

Однако возвращение к древним напевам не всегда подразумевает коренное изменение отношения к богослужебному пению. По-прежнему в среде композиторов и исполнителей церковной музыки жива тенденция восприятия пения именно как музыки, без проникновения в суть распеваемых слов. Большинство композиторов Нового направления, как правило, не имели

---

[72] В исследованиях последнего времени более употребительным становится термин «Новое направление», принадлежность к которому понимается как общность тенденций творчества для ряда композиторов различных школ (в том числе и московской, и петербургской).

[73] Закономерность и своеобразные правила русского народного многоголосного пения изложил А. Д. Кастальский в книге «Особенности народно-русской музыкальной системы» М., 1961. 91 с.).

[74] *Мартынов В. И.* История богослужебного пения. С. 188.

[75] «…В начале 1890-х годов Смоленский и регент Синодального хора Василий Орлов решительно приступили, говоря словами Смоленского, к "безусловному удалению всякой дряни из репертуара воскресных и будничных служб" Синодального хора и ко внедрению в него "русских мелодий", – этот факт был тут же оценен той весьма своеобразной кастой "любителей" церковного пения, которая издавна сложилась в Москве и в которой были представлены и старообрядцы. Начало обновлению репертуара положили евангельские стихиры большого знаменного распева в переложении Александра Полуэктова — переложении довольно слабом, но сохраняющем все особенности распева, в том числе фиты и лица. После служб Смоленский обсуждал нововведения с "любителями" за чаепитием в Большом московском трактире. Одни возражали против "сворачивания Успенского собора на раскольничью дорогу", другие, напротив, одобряли этот путь, говоря: "А то иной раз войдешь в храм Божий — чуть-чуть не кажется, что попал в ресторан". Высказывались и старообрядцы, которые, по свидетельству Смоленского, нередко посещали Успенский собор…» (*Рахманова М. П.* Старообрядчество и «Новое направление» в русской духовной музыке [Электронный ресурс]. URL: http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=article.rachmanova (дата обращения: 17.06.2017)). Интересно отметить, что при этом они говорили ***исключительно*** о внешних формах пения, без всякого отношения его к молитве и богослужению: «И как они, братец мой, пятогласную-то развели, потом слышу и кудрявую ведут – совсем как у нас…» (*Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения — 15.06.2017)).

священного сана и богословского образования и, возможно, в силу этого не чувствовали уместности в определенный момент богослужения той или иной мелодии и соответствия этой мелодии слову[76].

Из негативных сторон, свойственных данному периоду, можно отметить то, что церковные чтецы и певцы не всегда полностью понимали содержание текстов, которые они читали и пели. То же можно сказать и об осознании смысла церковных текстов, употребляемых за богослужением, молящимися в храмах.

Отчасти это отозвалось и в творчестве композиторов Нового направления, не всегда представлявших себе значение используемых ими при сочинении музыки слов, о чем речь пойдет далее. Слушатели, в свою очередь, по-прежнему не вполне осознавали, в чем смысл церковных молитвенных собраний, соборной молитвы, и подменяли духовные ощущения сугубо эстетическими.

Очевидно, что для возрождения церковного пения были необходимы не столько музыковедческие, сколько богословские подходы. Именно поэтому деятельность церковных музыкантов, осознающих богословскую насыщенность богослужебного текста и передающих это осмысление другим, можно оценить как разновидность христианской проповеди в XX в.

---

[76] «Несоответствие между музыкальным оформлением и внутренним содержанием богослужения характерно и для самих музыкальных произведений, входящих в репертуар церковных хоров. Многие церковные композиторы XIX века, не будучи священнослужителями, не могли проникнуть в дух православного богослужения “изнутри алтаря”, а потому их музыка иногда совсем не соответствовала исполняемым словам или совершаемым литургическим действиям. Литургия воспринималась композиторами как серия концертных номеров, в которых быстрый темп сменялся медленным, форте сменялось пиано, благодаря чему создавалось требуемое традициями светской музыки разнообразие, однако полностью утрачивалось восприятие богослужения как единой непрерывно развертывающейся мистерии» (*Иларион (Алфеев), архиеп.* Православие. Т. 2. С. 888).

1.2. Богослужебное пение в предреволюционные годы (1900–1917)

1.2.1. Особенности дореволюционной певческой практики

Как уже отмечалось выше, со второй половины XVII в. во всех ведущих соборах и монастырях Московской и Киевской Руси появляются хоровые коллективы, исполняющие многоголосные произведения в храме. При этом принадлежность певцов приходу (а позже и монастырю) становится номинальной: при наборе певцов руководитель хора исходит, в первую очередь, из их профессиональных качеств. Хор все более отделяется от молящихся, не столько выражая молитвенные чувства прихожан, сколько «озвучивая» красивым пением процесс богослужения. Это отделение было и сакральным – певцы все чаще позволяли себе демонстрировать неверие или равнодушие к церковным таинствам и обрядам, в буквальном смысле — клиросы отгораживались от народа большими иконами или помещались на высокие балконы.

Со временем, несмотря на сопротивление консервативно настроенных представителей духовенства и мирян, желание хоров исполнять под влиянием западноевропейской музыки многоголосные произведения лишь усиливалось. Начиная с XVIII в., многие композиторы царской России внесли свой нотно-молитвенный вклад в сокровищницу церковной музыки. При этом, как уже отмечалось выше, за основу мелодий брались не только древние церковные напевы, но и оперные сочинения западных композиторов.

Более чем за двухсотлетнюю историю многоголосие в церковной музыке стало настолько близким народам православной России, что до конца 1990-х гг. не знающие нотной грамоты певчие исполняли богослужебные песнопения по памяти, разделяясь на два-три голоса[77].

Несмотря на недовольство Святейшего Синода и постоянно рекомендуемые и переиздаваемые одноголосные обиходы, многоголосие прочно завоевало свое место на русском клиросе, сделав одноголосное знаменное пение отличительным признаком старообрядчества.

На рубеже XIX–XX вв. русское богослужебное хоровое искусство и церковно-певческая культура, по общепризнанному мнению, достигли значительного уровня развития. Были профессиональные хоры, любительские, хоры из прихожан храма или насельников монастыря. Репертуар крупных церковных хоров значительно расширился за счет привлечения светской музыки и обработок русских народных песен. Московские композиторы специально сочиняли для известных хоров, например, для Синодального хора (в их числе — С. И. Танеев, В. С. Калинников, П. Г. Чесноков). Впервые были исполнены произведения многих западноевропейских и русских композиторов.

Отметим ряд особенностей дореволюционной певческой практики. В первую очередь, это состав хора.

Сегодня нам кажется вполне естественным, чтобы в каждом храме в воскресные и праздничные дни, особенно на Пасху и Рождество Христово, на клиросе пел четырехголосный хор, в крайнем случае, два-три человека. При этом партии сопрано и альта (иногда тенора, образуя в таком случае классическое женское трио) повсеместно, за редчайшими исключениями, поют женщины.

---

[77] В мордовском селе Старая Теризморга и сегодня можно услышать народное пение на пять (!) самостоятельных голосов при отсутствии у певиц музыкального образования.

До революции клирос большинства храмов выглядел иначе. Практически до конца XIX в. женщины пели на клиросе только в женских монастырях, женских гимназиях и приютах.

В больших, соборных хорах партии верхних голосов исполняли мальчики и лишь с 1880 г., благодаря смелой инициативе А. А. Архангельского[78], хоры стали смешанными, т. е. верхние голоса начали поручать петь женщинам[79].

Второе важное обстоятельство. В отдельных регионах России вплоть до середины XX в. пение за богослужением в течение всего церковного года было одноголосным: песнопения исполнялись единственным штатным дьячком-псаломщиком. В виде исключения любительский хор мог украсить богослужения Пасхи, Рождества Христова или другого значительного праздника.

При этом пение единственного псаломщика, в отличие от вкусов нашего времени, не воспринималось, как нечто ущербное. По свидетельству митрополита Питирима (Нечаева), в один из храмов Москвы люди во множестве собирались «вздыхать и молиться», слушая одиночное пение известного дьячка[80].

Поэтому, говоря о хоровых традициях, репертуаре и хоровой культуре дореволюционной России, мы имеем в виду довольно большое значение

---

[78] Биографические сведения об А. А. Архангельском [Электронный ресурс]. URL: http://www.peoples.ru/art/music/conductor/alexander_arhangelskiy/ (дата обращения: 27.03.2017).

[79] Можно встретить в литературе отдельные упоминания о женщинах, стриженных под мальчиков и одетых в мужское платье, поющих сольные партии в крепостных хорах (1805 г.) (*Гарднер И. А*. Богослужебное пение Русской Православной Церкви Т. 1. С. 204), но данное исключение скорее подтверждает правило.

[80] *Питирим (Нечаев), митр*. В Церкви должна быть особая культура пения // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003 гг. С. 21.

традиции одноголосного церковного пения, хотя эта практика и представлялась современникам не идеальной[81].

1.2.2. Общая характеристика «русского стиля»

Продолжая тему особенностей дореволюционной певческой практики, отметим следующий весьма важный для нас факт. Это возникший в российском обществе в конце XIX — начале XX в. интерес ко всему русскому: как исконно народному, так и стилизованному под него.

Сочинения российских писателей и философов-славянофилов в течение второй половины XIX в. остро поднимают тему национальной идентичности, осознанного призвания русского народа и места его во всемирной истории, роли Православия в развитии русского народа.

Центром славянофильских устремлений была Москва. Поэтому новый стиль жизни, охватывающий самые разные стороны человеческой деятельности, нередко называют «московским», «русским» стилем, «русским

---

[81] «…Спрашивается, хорош ли будет псаломщик в отправлении своих прямых обязанностей, если он сегодня возвращается из театра во втором часу ночи, а ложится спать и того позднее, если назавтра он возвратится еще позднее с какой-нибудь холостой пирушки и т. д. Отсюда недоспанная ночь, сонливые, едва смотрящие на свет Божий глаза, очень часто хриплый или от вечернего крика в театре, или от иных неизвинительных причин голос и прочее – все это признаки, которые мало говорят в пользу успешного отправления предстоящей на утро церковной службы. И хорошо еще, кому удалось соснуть сколько-нибудь пред службой, но бывает и так, что иной является в церковь прямо из чужого дома, от карточного стола, усердно предложенного ему его же товарищем. Все это, думается, такая правда, не без исключений, конечно, против которой едва ли кто может что-нибудь сказать. <…> Прежние псаломщики – и теперь, и в молодых летах — всегда в своей должности находили вместе со средством и цель своей жизни: церковное пение и чтение — для них если не составляли всего, то все-таки были главным в их жизни. Не так смотрит на это нынешний псаломщик. Правда, и он находит в своей службе главный источник своих средств, но и только; главная же цель его жизни все что вам угодно, но никак не церковное пение и чтение. Многие из псаломщиков прямо даже гнушаются своих обязанностей и несут их только потому, что иных средств к жизни у них не находится. Отсюда, многие оказываются очень плохими чтецами и еще более плохими певцами, так что того “чувства, толка и расстановки”, которых не находил Фамусов в своих современниках-пономарях 20-х годов, с трудом можно найти и у умных современных нам псаломщиков конца XIX столетия. <…>. Вот почему люди благочестивые всегда желают видеть и слышать ревностного псаломщика: чтение его невольно заставляет молиться и того, кто бы при другом чтении витал далеко от службы. Псаломщики же редко заботятся об этом, и напоминание им о подобных вещах — не скажем: вызывает улыбку, – но часто остается без последствий…» (цит. по: *Меньшов Н. П.* О псаломщиках [Электронный ресурс]. URL: http://chibisovitc.livejournal.com/134298.html?thread=466842 (Дата обращения — 25.03.2017)).

возрождением», «русским art nouveau», но в целом он представляет собой эстетическую реконструкцию отдельных элементов культуры Московской Руси примерно XV—XVII вв. Так как эти элементы выбирались произвольно, в зависимости от эстетических вкусов людей, воспитанных в западноевропейской культурной традиции, то и реконструкция эта носила, в основном, внешний, подражательный характер.

Такое стремление к русскому, народному можно найти во всех проявлениях российской культуры, искусства и общественной жизни. Появляется особый архитектурный стиль[82], в общих чертах повторяющий элементы древнерусских и византийских храмов и дворцов.

Меняется внешний вид богослужебных облачений священнослужителей, украшенных стилизованными под национальные узорами и тканями[83].

После двухсот лет фактического запрета на употребление восьмиконечного креста как отличительного символа староверов, по повелению императора Николая II с 1896 г. священники надели такой крест,

---

[82] **Псевдорусским** или **русским стилем** называли течение в русской архитектуре XIX – начала XX в., в основу которого легло использование традиций древнерусского зодчества и народного искусства, ассоциировавшиеся с ними элементы византийской архитектуры. Русский стиль, будучи интерпретацией и искусной стилизацией русского архитектурного наследия, органично сочетается с рядом других стилей — вплоть до стиля модерн. В начале XX в. возникает и получает развитие так называемый **неорусский стиль**, обращенный к древним памятникам Новгорода и Пскова, и к архитектурным традициям русского Севера.

[83] Здесь уместно говорить именно о стилизации, а не о возвращении к истокам или реконструкции, потому что «в допетровской Руси не существовало крупного ткацкого производства, **дорогие высококачественные ткани были исключительно привозными** (здесь и далее выделено мной. — *Ив. С.*)» (История ткани и ткацкого производства [Электронный ресурс]. URL: http://stud24.ru/labour-law/istoriya-tkani-i-tkackogo-proizvodstva/500218-1950774-page1.html (дата обращения: 29.03.2017)). «…В отличие от европейского костюма, который считался с орнаментацией ткани и подчинялся ей, принимая ее рисунок с тем смыслом, который в нем был заложен, русский костюм отмечал узор **как факт украшения** и соответственно с ним обращался. Несомненно, что дороговизна ткани определяла владельца, и драгоценные аксамиты попадали только на царские или митрополичьи плечи. Но **ни сам характер рисунка, ни его национальная принадлежность не принимались во внимание**…» «Орнаментация европейских тканей — венецианского аксамита, генуэзского и флорентийского бархата с узором семилопастной розы — легко соседствовала с тканями византийскими, а затем и турецкими и кизылбашскими, где не только почитался цветочный орнамент, но особенно любимы были узоры с **фантастическими изображениями**» (Ткани и орнаменты допетровской Руси XVI–XVII вв. [Электронный ресурс]. URL: http://maskball.ru/dress/tkani_ornamenty_russkiy_kostum.html (дата обращения: 10.06.2017)).

изготовленный из серебра, подобный тому, который сегодня возлагается на вновь рукоположенных иереев.

Сам факт укрепления единоверия (т. е. употребления в быту и богослужении дониконовских обрядов и обычаев при каноническом подчинении Русской Православной Церкви), после утверждающего в 1905 г. религиозную свободу манифеста императора Николая II, свидетельствует об отказе от представления о допетровском прошлом как о времени исключительного мрака и невежества.

Появляется интерес к древнерусскому искусству, в том числе к каноническим иконам и к знаменному распеву. Знаменный распев стал звучать на клиросах и в концертах, исполняемых старообрядческими (и не только) хорами[84].

Новые патриотические настроения вошли в конфликт со звучащей в храме барочной музыкой, которая все чаще воспринималась не соответствующей идеалам Православия и в этом смысле ущербной.

Не только священнослужители стали отмечать глубокое внутреннее несоответствие, несовместимость концертных сочинений с храмовым священнодействием, но и лучшие из мирян, побуждаемые искренним

---

[84] «В конце XIX — начале XX вв. давление со стороны властей и господствующей церкви немного ослабло. Потенциал, копившийся не годы — столетия, выплеснулся с колоссальной силой. “Явлением миру” стали публичные выступления в залах Санкт-Петербургской и Московской консерваторий знаменитого Морозовского хора, созданного А. И. Морозовым при Богородско-Глуховской мануфактуре. При братстве Честного и Животворящего Креста действовал хор под руководством Якова Богатенко. С 1909 г. возникла певческая школа в с. Стрельниково Костромской губернии, которая положила начало организации известного старообрядческого Стрельниковского хора. Сохранившиеся записи этих хоров свидетельствуют о высоком мастерстве и культуре певческого искусства исполнителей. Изучение церковного пения было поставлено на профессиональную основу при сохранении певцами самого главного – христианской веры» (Знаменное пение [Электронный ресурс]. URL: http://rpsc.ru/history/drevlepravoslavnie-tradicii/znamennoe-penie (дата обращения — 26.03.2011)). В Успенском соборе Московского Кремля, в Валаамском монастыре и Троице-Сергиевой лавре существовали свои напевы, записанные и изданные в конце XIX – начале XX столетия и представляющие собой вариант древнего унисонного знаменного распева (*Рахманова М. П.* Русский стиль А. Д. Кастальского [Электронный ресурс]. URL: http://trsobor.ru/russkij-stil-a-d-kastalskogo/ (дата обращения: 27.07.2017)).

религиозным чувством и хорошим музыкальным вкусом, требовали максимально сократить элемент развлечения, свойственный не только соборным, но даже и монастырским храмам. Так, широкую известность получило письмо Петра Ильича Чайковского управляющему Киевской епархией, в котором композитор живо описывает музыкальную составляющую праздничного богослужения в Киево-Печерской лавре, особо выделяя не соответствующие духу церковной молитвы песнопения[85].

На рубеже XIX–XX вв. процесс поиска русского церковного стиля развивается более интенсивно. Сочинения П. И. Чайковского, изданные вопреки цензуре Петербургской певческой капеллы, дали возможность выйти за пределы навязанного капеллой стиля «протестантского хорала» (по меткому замечанию И. А. Гарднера), доминирующего до 1880-х гг. в церковной музыке,

---

[85] «…И как музыкант, и как православный христианин, я никогда не могу быть вполне удовлетворен хоровым пением в церквах наших, как бы хорошо ни были подобраны голоса, как бы ни искусен был регент, управляющий хором. <…> Скрепя сердце выслушал я то странное мазуркообразное, до тошноты манерное, тройное “Господи, помилуй”, которое хор пел во время сугубой ектении; с несколько большим нетерпением отнесся я к “Милости мира” и дальнейшему последованию богослужебного пения вплоть до “Тебе поем” (музыка неизвестного мне автора); когда спели “Достойно есть” я был несколько утешен, так как песнословение его носит на себе признаки древнего напева, и, во всяком случае, и сочинено, и спето без вычур, просто, как подобает храмовому пению. Но когда закрылись царские врата, и певчие поспешно, на один аккорд, пропели “Хвалите Господа с небес”, как бы слагая с себя тяжкую обузу хвалить Господа, ввиду своего долга угостить публику концертной музыкой, и стали, собравшись с силами, исполнять бездарно-пошло сочиненный, преисполненный неприличных для храма вокальных фокусов, построенный на чужой лад, длинный, бессмысленный, безобразный концерт, я чувствовал прилив негодования, которое, чем дальше пели, тем больше росло. То гаркнет диким ревущим рыканием бас-соло, то завизжит одинокий дискант, то прозвучит обрывок фразы из какого-то итальянского трепака, то неестественно сладко раздастся оперный любовный мотив в самой грубой, голой, плоской гармонизации, то весь хор замрет на преувеличенно тонком пианиссимо, то заревет, завизжит во всю глотку. <…> Когда я выходил из храма Божия… вместе со мной суетливо выходила из церкви и целая толпа людей, судя по внешности, образованных, принадлежащих к высшим сословиям. Но уходили они по совсем другим соображениям. Из слов их я понял, что это были господа, пришедшие в церковь не для молитвы, а для потехи. Они были довольны концертом и очень хвалили певчих и регента. Видно было, что только ради концерта они и пришли, и как только кончился он, – их потянуло из церкви. Они именно публика – не молиться они приходили, а для того, чтобы весело провести полчаса времени. <…> Неужели Православная Церковь должна служить, между прочим, и целям пустого времяпрепровождения для пустых людей?» (П. И. Чайковский) (*Тальберг Н. Д.* К вопросу о русском церковном пении [Электронный ресурс]. URL: http://do.gendocs.ru/docs/index-170329.html?page=28 (дата обращения: 11.06.2017)).

обусловив обращение к церковной музыке многих композиторов, начавших поиски нового стиля.

Можно с изрядной долей условности очертить границы Нового направления именами Н. А. Римского-Корсакова (1844–1908) и С. В. Рахманинова (1873–1943). Однако очевидно, что процесс творчества в рамках указанного стиля продолжается преемниками представителей Нового направления, что и показано в данной работе.

Благодаря деятельности композиторов Нового направления появляется осознание необходимости возрождения святоотеческого подхода к пению, то есть как к форме молитвы, а не как к музыкальной пьесе.

Нередко, однако, дело ограничивается лишь декларациями и намерениями, и вместо использования на клиросе одноголосного знаменного пения, композиторы Нового направления предлагают к исполнению в храмах собственные сочинения, основанные на мелодиях древних напевов (Приложение, примеры 5 и 6).

Некоторыми авторами это трактуется как возвращение в певческую практику *демественного*[86] пения. Но при изучении сочинений данного периода, называемых «демественными», становится очевидным, что это не стремление реконструировать пение допетровской Руси, как могло бы следовать из названия, а именно стилизация под произвольно понятые

---

[86] «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 вернутся 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! — взывал 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 красногласными в ярком сиянии купины подголосков» (*Рахманова М. П.* Старообрядчество и «Новое направление» в русской духовной музыке [Электронный ресурс]. URL: http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=article.rachmanova (дата обращения: 17.06.2017)).

реконструированные формы, отражающие чаяния и вкусы композиторов и слушателей этой эпохи (Приложение, примеры 2 и 3).

Особенно заметно это при знакомстве с «Демественной литургией» А. Гречанинова, на деле являющейся паралитургическим сочинением и представляющей свободную импровизацию автора для солистов и хора в сопровождении органа — совершенно немыслимый для церковной музыки X–XVII веков исполнительский состав (Приложение, пример 4).

1.2.3. «Русский стиль»: особенности музыкального языка

Музыкальный язык представителей Нового направления имеет ряд особенностей.

Начиная с творчества П. И. Чайковского, в частности, его «Литургии» и «Всенощного бдения», характерной чертой для композиторов московской школы стало стилевое единство, пропущенное сквозь призму авторского видения, формирование интонационно целостной службы, подчинение единому художественному принципу. Это утверждение справедливо для духовно-музыкальных произведений А. Гречанинова, М. Ипполитова-Иванова, А. Никольского, С. Рахманинова, В. Ребикова, П. Чеснокова, К. Шведова и других авторов, например: Е. Азеева, протоиерея Димитрия Аллеманова, А. Архангельского, Н. Компанейского, протоиерея Василия Металлова, иеромонаха Нафанаила (Бачкало), С. Панченко, Д. Яичкова.

Следствием такого подхода стало создание национальной духовно-музыкальной школы, не только декларировавшей, но и художественно утвердившей новое направление в подходах к приемам композиции, которое уже можно назвать церковным стилем. Музыкальный язык таких песнопений

— это «органическое сочетание традиционного и новаторского, канона и стиля, обиходного и композиторского»[87].

Помимо стремления к созданию единых стилевых композиций, можно отметить также новый тип тональной системы, являющийся характерным музыкально-выразительным средством, вобравшим «национальные напевы наряду с европейским мажоро-минором… создание в хоре “оркестра человеческих голосов”»[88].

Музыкальному языку композиторов Нового направления свойственны гибкая ритмика и структурная несимметричность, естественная для древних распевов, насыщенность вертикали и особый колорит, присущий именно русской гармонии (например, ее плагальность, частое использование в миноре натуральных доминант, побочных ступеней диатонического лада).

Заметным отличием нового стиля богослужебного пения также становится более частое, по сравнению с бытовавшей на тот момент практикой, использование гармонизаций и обработок древних распевов.

Отличием всех *гармонизаций* является целостное изложение распева в одной из хоровых партий. В угоду гармонии распев мог частично корректироваться и изменять свою первоначальную структуру. Как отмечалось, становится свободным ритм, который диктуется каноническим текстом. При этом надо заметить, что в гармонизациях композиторов Нового направления текст не приобретает основного значения и не всегда ясно слышен в полифоническом сплетении голосов.

---

[87] *Гуляницкая Н. С.* Русская духовная музыка: Панорамный обзор явлений XX века // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003 гг. С. 337.

[88] Там же. С. 338.

В *обработке* распев разделяется на сегменты, которые могут проводиться в разных голосах. «При этом возможна даже транспозиция отдельных сегментов, при сохранении их строгой интервальной структуры. Но самое главное, что в обработке все свободные голоса тождественны распеву и фактически выводятся из его интонаций, не являясь более просто заполнением аккордовых тонов. Нет в обработке и сопровождения распева как мелодии в гомофонном окладе (петербургская школа), есть, скорее, "вплетение" его в ткань предельно мелодизированных свободных голосов, наполненных интонациями народной музыки, лишь подчеркивающими самобытность распева»[89] (Приложение, пример 7).

Эти новые музыкальные средства, которые использовали в своих обработках композиторы, характерны для русской народной песни и древних церковных напевов. В их сочинениях менее заметны стереотипные имитационные формы как наследие западного контрапункта. «В редком сочинении не применяются запрещенные западной гармонией параллельные ходы октавами и даже квинтами. Это "новшество" тем не менее чувствуется как музыкальное выражение, вполне законное в русском сочинении, и слуха ничуть не оскорбляет» (А. Никольский)[90]).

Необходимо упомянуть и об усложняющейся в обработках аккордике. В сочинениях Львовского и Чайковского получили широкое распространение бифункциональные аккорды. «Однако это были аккорды доминантовой группы

---

[89] *Амерханов А. А.* Современные музыкальные композиции. Путь на клирос. Проблемы гармонизации и обработки одноголосных распевов [Электронный ресурс]. URL: http://www.churchcomposer.ru/articles.html (дата обращения: 29.03.2017).

[90] Цит. по: Русская духовная музыка в документах и материалах. М. : Языки русской культуры, 1998. Т. 1: Синодальный хор и училище церковного пения. С. 159.

на тоническом басу, а в творчестве синодалов — это гораздо более красочные и объемные аккорды субдоминантовой группы на доминантовом басу» [91].

Эти аккорды и встречающиеся эллиптические обороты используются композиторами как выразительное средство, придающее обработкам звуковой объем и эффект, призванный напомнить молящимся о нетварном, Божественном свете. Отметим, что этот внешний чувственный эффект не связан непосредственно с текстом песнопения, более того, очевидно значительное различие в этом плане между предложенными Святейшим Синодом к исполнению нотами обиходных напевов и сложными сочинениям композиторов Нового направления.

В обработках некоторых композиторов, например, А. Никольского, К. Шведова, появляются диссонирующие аккорды со сложной структурой: это, в частности, широко расположенные трезвучия с добавочными тонами — секундой или квартой. Одним из характерных фактурных приемов становится особый принцип построения и развития музыкальной ткани у А. Кастальского и его последователей. Этот принцип состоит в чередовании звучания мужских и женских групп смешанного хора, иных контрастах звучания — например, двух- и трехголосного изложения. Размеры многих дореволюционных соборов требуют от звучания хора особой объемности. Эта объемность звучания достигается не только благодаря увеличению состава хора, но и при помощи чисто музыкальных средств. Так, объемность обработке придают устойчивое использование *divisi*, применение широкой аккордики и октавных унисонов. «Создавая ту или иную обработку, композитор не решает проблемы правильной гармонизации или проблему силы (т. е. количества звука). Он

---

[91] *Амерханов А. А.* Современные музыкальные композиции. Путь на клирос. Проблемы гармонизации и обработки одноголосных распевов [Электронный ресурс]. URL: http://www.churchcomposer.ru/articles.html (дата обращения: 29.03.2017).

решает проблему его объема, который может быть создан только посредством особых фактурных и гармонических приемов»[92].

Можно отметить также тяготение представителей Нового направления к усложнению партитуры песнопения, стремление к разнообразию выразительных средств, звукового объема и музыкальных эффектов.

Эти характерные черты произведений композиторов Нового направления, несомненно, делающие их шедеврами русской музыки, являются не самой лучшей характеристикой тех же произведений с точки зрения их соответствия храмовому священнодействию.

Так, некоторые современные музыковеды, отдавая должное шедеврам мастеров Нового направления, отмечают проникновение элементов светской музыки в богослужебное пение, особенно заметное в обработках древних распевов, принадлежащих московским композиторам — Рахманинову, позднему Кастальскому, Гречанинову.

В первую очередь, это сознательная инструментализация музыкального полотна. Музыковед и композитор А. Амерханов выделяет некоторые отличительные черты этого процесса:

«б) пение с закрытым ртом или на слог. Использование этого приема как тембровой краски (Кастальский «Дева днесь», Рахманинов «Благослови, душе моя») (Приложение, примеры 8 и 9);

в) сочетание нескольких контрастных текстовых линий, за счет чего основная линия может "затеняться" побочными (Рахманинов «Всенощная»);

---

[92] *Амерханов А. А.* Современные музыкальные композиции. Путь на клирос. Проблемы гармонизации и обработки одноголосных распевов [Электронный ресурс]. URL: http://www.churchcomposer.ru/articles.html (дата обращения: 29.03.2017).

г) …распев появляется не сразу, а лишь после небольшого авторского вступления, элементов распева в котором нет. В качестве примера можно привести одну из фраз «Хвалите имя Господне» киевского распева А. Кастальского»[93] (Приложение, пример 10).

Главный недостаток, условно говоря, «симфонических» многоголосных партитур в том, что они растворяют текст и традиционные мелодии в сложном переплетении голосов. Можно предположить, что столь широкое применение инструментальных приемов в церковном хоровом пении происходило от непонимания композиторами церковных текстов, символики богослужения и храмового пространства.

Несмотря на то, что композиторы той эпохи видели просветительскую, а не развлекательную цель в духовной музыке и пытались реализовать ее посредством создания национального музыкального языка, многим из них не удалось преодолеть взгляд на церковные песнопения как набор музыкальных пьес, исполняемых в храме и вызывающих те или иные чувства у молящихся. Поэтому парадоксальным образом некоторые из этих сочинений были так же далеки от богослужебной традиции, как и произведения «русских итальянцев», которых сторонники «русского Возрождения» отвергали.

Так, Степан Васильевич Смоленский, очевидно, не делая различия между светской русской музыкой и богослужебным пением, писал: «Русским нужен контрапункт, как нужна и гармония, но и тот, и другая должны быть своеобразными, органически возросшими на родной почве»[94].

---

[93] *Амерханов А. А.* Современные музыкальные композиции. Путь на клирос. Проблемы гармонизации и обработки одноголосных распевов [Электронный ресурс]. URL: http://www.churchcomposer.ru/articles.html (дата обращения: 29.03.2017).

[94] Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. С. 157.

Отношение к церковной музыке как эмоциональной иллюстрации богослужебного текста, неизбежно ставящее вопрос об адекватности переживания и понимания этого текста композитором, отчетливо выразил известный критик и композитор начала XX века Н. И. Компанейский[95], мнение которого значительно отличается от традиционного толкования богослужебных текстов[96].

---

[95] Рассуждая об исполнении своих сочинений, он говорил: «О “Свят” и фугато “Осанна в вышних”, где изображен вход Христа в Иерусалим. Первое оглашение Христа Осанною, конечно, всегда в исполнении апостола Петра, затем Иоанна, потом жены, сопровождающие Христа. Оглашение подхватывает народ, ликующий при въезде Царя Иудейского, обетованного Мессии. При приближении шествия к Сионским вратам крепости присоединяются трубы и крики народа. Ну и т. д. Все это не трудно прочесть в партитуре.

И — что “Отче наш”. По поводу этого сочинения я написал бы несколько листов. Прошу вас, если вы будете на спевке, то сообщите следующее. “Отче наш” — это символ христиан до IV века, а не молитва (! – *Иг. С.*). Ее следует не петь, а шепотом читать (! — *Иг. С.*), так, как читают его прихожане, когда вдумываются в смысл слов. Ценность всего сочинения на словах “...И не введи нас во искушение”. Здесь из груди вырывается отчаянный вопль человека. Ее надо исполнять так, чтобы публика вздрогнула и испугалась (! – *Иг. С.*). Здесь пели “Отче” в Почтамтской церкви. Публика с первых слов шепота онемела, когда же тенор закричал отчаянным голосом (! — *Иг. С.*) “И не введи нас во искушение”, то все попадали на колена. Отчаяние успокаивается хором повторением последних слов. Последняя фраза тенора **“от лукавого”** (выделено мной. — *Иг. С.*) должна звучать глухо, безнадежно. Не осуждайте за такое своеобразное толкование Молитвы Господней. Прошло почти 2000 лет, когда обещано было людям Царствие Божие, но оно не только не настает на Земле, а все дальше уходит от нас. Как же не отчаиваться, сознавая силу Лукавого (заглавная буква в тексте. — *Иг. С.*) или же нравственную нашу слабость» (*Артемова Е. Г.* Н. И. Компанейский — критик и композитор (1848–1910) // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003 гг. С. 121).

[96] Вот, например, взгляд на суть Молитвы Господней современника Н. И. Компанейского – митрополита Вениамина (Федченкова): «Каков основной дух Молитвы Господней? …Бог – все для верующего. Все, решительно все, без малейшего ограничения, должно быть отдано Богу. Всякое раздвоение, обособление от Бога чего бы то ни было должно почитаться уже ущербом веры или даже изменою Богу. Конечно, это трудно в жизни, но в идеале, в цели так должно быть. И Сын Божий не мог иначе учить людей молиться, как только при всецелой отданности Богу. Он и Сам так молился и жил, творя не Свою волю, а волю Отца, и учеников мог учить тому же самому… Если мы теперь окинем общим взором всю Молитву Господню в целом и отдельных частях ее, то совершенно легко узрим эту основную идею, которая выражается именно одним этим словом — Бог… вся она проникнута совершенно противоположным духом мироотречения, надземности. Конечно, не всякому из нас это может нравиться; человек может даже протестовать, бунтовать против такого направления христианства — это его дело, его свободный выбор; но использовать Молитву Господню для подобной “заземленной” цели значит идти против очевидной истины… “не введи” — “не попусти” нам войти в искушения, а уж если, по праведному суду Твоему, введешь нас в них, – мы примем их: “но” тогда только избавь нас от диавола, чтобы он не воспользовался ими и не употребил их для нашей погибели. Значит, это прошение говорит нам о том, что искушения бедствиями могут быть нами обращены и во спасение. Однако избавиться нам от использования их диаволом можно только силою Божиею, но никак не нашею силою» (*Вениамин (Федченков), митр.* Отче наш. Молитва Господня [Электронный ресурс]. URL: http://www.pravmir.ru/otchenash/ (дата обращения: 29.03.2017)). Легко увидеть, что ни о каком отчаянии, требующем воплей ужаса, в понимании этой молитвы не может быть и речи.

Таким образом, Новое направление в истории церковного пения занимает неоднозначное место, что отмечается музыкальными критиками. По утверждению И. А. Гарднера, «с практической, певческой и композиторской сторон значительно развилась и систематизировалась, освобождаясь от подражания иноземным, неправославным образцам, композиторская деятельность для церковных хоров. Начал выправляться этот стилистический разнобой, который так характерен был для второго и трех четвертей третьего периода. Устанавливалось и распространялось систематическое обучение руководителей хоров. Но вместе с этим, из-за сосредоточения обучения почти только на общемузыкальных предметах, замечается все продолжающееся, но мало кем осознаваемое, обмирщение хорового церковного пения и почти окончательно стираются границы между церковным и светским хоровым пением — особенно в свободных сочинениях светских композиторов. Они не были способны дать ничего другого, как привычные им общемузыкальные формы, примененные ими к богослужебным текстам»[97].

***

Суммируя сказанное выше о творчестве представителей Нового направления, можно констатировать, что в рассматриваемый период мы вправе говорить об обновлении собственно музыкального языка их произведений, не затрагивающем отношения к богослужебному пению в целом.

Элемент развлечения, появившийся в русском богослужебном пении с начала XVIII в., не исчезает и в результате деятельности композиторов московской школы вследствие игнорирования ими в целом богословских предпосылок церковного пения.

---

[97] *Гарднер И. А.* Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Т. 1. С. 495.

Отвлекаясь от темы исследования, можно отметить, что именно это игнорирование богословской теоретической основы жизни Церкви привело к преувеличенному вниманию православных христиан к внешним атрибутам Православия. Здесь мы можем найти ответ на вопрос, почему движение «русского Возрождения», которое, несомненно, мыслилось как просвещение и возвращение к истокам духовности и национального сознания, не смогло предотвратить революцию и колоссальное расцерковление русского народа. Занимаясь сохранением древних форм богослужения или их стилизациями, многие, даже лучшие, священнослужители и миряне не замечали фактического отхода всех слоев русского народа от Православия. Слова и культура Церкви перестали быть понятными людям всех слоев российского общества. Интеллигенция увлекалась мистицизмом, крестьянство — обрядоверием. Церковь и православное общество не успели вовремя во всей полноте осознать свое апостольское призвание, о чем свидетельствуют, например, дискуссии по документам Поместного Собора 1917–1918 гг.

Для изменения сути вещей, а не их внешних форм, необходимым было не украшение, а возрождение апостольского духа, новая проповедь Евангелия. Не столько возрождение древних мелодий, сколько понимание самой сути богослужебного пения должно было бы волновать умы лучших людей Русской Церкви. Понадобилась 70-летняя полоса гонений и страданий, чтобы это понимание привело к переосмыслению самого отношения к богослужебному пению и появлению композиторов и музыкантов, опирающихся в своем творчестве на богословскую основу.

1.3. Богослужебное пение в советский период (1917–1990) и настоящее время. Общий обзор и периодизация

Для понимания процессов, приведших к появлению иного отношения к богослужебному пению в Русской Православной Церкви, необходимо рассмотреть историю пения в период атеистических гонений на Церковь при советской власти.

Этот процесс оказался длительным, во многом продолжаясь и сегодня. Начало ему было положено как событиями Первой мировой войны, так и изменением положения Православной Церкви в советской России.

«В середине первой четверти XX столетия, когда со всей ясностью и определенностью выкристаллизовались и определились характерные черты общего церковно- и музыкально-культурного развития богослужебного пения Русской Православной Церкви, произошли события, которые резко и внезапно остановили какое бы то ни было дальнейшее развитие богослужебного пения Русской Церкви, однако не прекратили его совершенно, а только направили его внешние условия в иное русло. Эти события: начало Первой мировой войны в июле 1914 г. и последовавшая за ней в 1917 г. революция. Начало (и особенно дальнейшее развитие) этой войны нанесло чувствительный удар громадному большинству церковных хоров: мужской их состав вследствие призыва мужчин на военную службу заметно уменьшился. Часть регентов… должна была идти на военную службу. <…> Типографии тоже вынуждены были сократить свою работу вследствие призыва части работников на войну, так что несколько замедлялось опубликование некоторых работ и статей по церковному пению и

издание новых духовно-музыкальных произведений. Но у всех была надежда, что по миновании войны все придет в прежний порядок: и как практическое хоровое церковное пение, так и наука о русском литургическом музыковедении и духовно-музыкальное творчество композиторов будут по-прежнему плодотворно развиваться. Была уверенность, что и социальное положение церковных хористов, и их церковно-певческий ценз будут повышаться, а любительская певческая деятельность получит твердое, научно обоснованное направление»[98].

Однако этим надеждам сбыться не удалось.

«События, наступившие в 1917 году… в корне изменили все условия бытия христианства на территории России, получившей и новое название. Коренным образом изменился весь жизненный строй, изменились принципы этого строя и быта, в которых в течение столетий существовало богослужебное пение Русской Православной Церкви, бывшей до тех пор нераздельно-неслиянной с государством. А вместе с этим неизбежно изменялось и понимание сути богослужебного пения. Власть, прежде защищавшая или покровительствовавшая так или иначе Православной Церкви в Русском государстве, встала вдруг по отношению к Церкви… в резко враждебное положение… развитие этой грани церковной жизни неизбежно должно было пойти по иному руслу. А это, в свою очередь, необходимо должно было создать совершенно другие характеристики, которые заставляют историка богослужебного пения Русской Православной Церкви выделить время после наступления всем известных событий 1918 г. на территории России и в жизни Русской Православной Церкви в особый… период»[99].

---

[98] *Гарднер И. А*. Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Т. 1. С. 516.

[99] Там же. С. 517.

20 января 1918 г. декретом «Об отделении Церкви от государства» Православная Церковь лишилась всего имущества и права преподавания во всех учебных заведениях церковных дисциплин. Все духовные школы, в том числе семинарии и академии, переходили в ведение государства, после чего в 1919 г. последовало их закрытие.

Церковная музыка пала одной из первых жертв «красного террора»[100]. Прервалась традиция музыкального духовного образования. «Синодальное музыкальное училище… было закрыто особым декретом Ленина к весне 1918 года, когда еще даже политические партии — противники большевизма не были разогнаны»[101]. В 1919 г. прекратил свое существование Синодальный хор, что затруднило передачу певческого опыта[102].

В последующие годы отношения Церкви и государства складывались не менее трагически, хотя назвать их однородными нельзя (это будет рассмотрено далее в соответствующих разделах исследования). Тем не менее Октябрьская революция стала началом сильного потрясения для русской хоровой культуры. Пришедшие к власти большевики постепенно запрещали исполнение духовной музыки и сочинений «державно-патриотического» содержания. Прежней

---

[100] «Небывалые в истории человечества гонения, обрушившиеся на Православную Церковь после 1917 года, привели к тому, что многие области церковной жизни были сведены практически к катакомбному уровню существования. Когда монахинь варят в смоле (Воронеж, 1918), а священников жгут в топках паровозов, вешают за бороды на деревьях и колют штыками, уже само пребывание в храме — не говоря уже о пении на клиросе — начинает требовать от человека недюжинного мужества и готовности к мученичеству. Война, ведущаяся государством против Церкви, не знала ни перемирий, ни оттепелей. Так, «либеральный» и «оттепельный» Хрущев обещал к 80-м годам показать по телевизору «последнего попа», а в «застойные годы» хождение в Церковь могло быть чревато крупными административными неприятностями. Естественно, в таких условиях занятия богослужебным пением не могли иметь никаких перспектив» (*Мартынов В. И.* История богослужебного пения. С. 215).

[101] *Шиповальников А., Левинтов А.* Гармонии небесных сфер из преисподней [Электронный ресурс]. URL: http://lebed.com/1999/art1040.htm (дата обращения: 10.10.2017).

[102] Московский Синодальный хор. История хора [Электронный ресурс]. URL:http://fondgb.ru/index.php?ss=28&s=53&id=34239 (дата обращения: 25.03.2017).

музыкальной культуре, объявленной «буржуазной», были противопоставлены песни и гимны, прославлявшие советскую власть, ее победы и идеологию.

Следствием подобного запрета стало ограничение деятельности знаменитых русских музыкантов. Многих из них новые условия подвигнули на эмиграцию. Вынуждены были покинуть Россию такие выдающиеся композиторы, как Сергей Рахманинов, Александр Гречанинов, Николай Черепнин, Александр Чесноков, Александр Архангельский. После эмиграции некоторые из них продолжили писать — регулярно или изредка — церковные композиции. Это Александр Гречанинов, Николай Черепнин, Игорь Стравинский, Александр Глазунов. Музыкальная жизнь русского Зарубежья была довольно насыщенной и разнообразной. Она связана с регентской деятельностью в храмах Европы и США Максима Ковалевского, Михаила Осоргина, Николая Кедрова, Бориса Ледковского, Ивана Гарднера. Каждый из них представляет то или иное направление церковно-певческой жизни Зарубежья.

Однако «богослужебное пение продолжало *жить* — именно жить, ибо им совершалось богослужение в тех частях Русской Православной Церкви, которые вследствие перекройки политической карты Восточной Европы оказались не на территории Советского государства, а на территории новообразовавшихся из частей бывшей Российской империи государств: в пределах Финляндии, Польши, Латвии, Эстонии, в Маньчжурии (на территории Восточно-Китайской железной дороги) и т. п.»[103].

Позволим себе, однако, не вполне согласиться с именитым ученым. Богослужебное пение жило не только в независимых от советской России странах. Сам факт наличия даже в тяжелейшие периоды советской истории

---

[103] *Гарднер И. А.* Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Т. 2. С. 517.

России десятков[104] переполненных храмов, в которых пели многочисленные профессиональные певцы, подвергавшие опасности свою жизнь и свободу, свидетельствует о частичной передаче певческой традиции, что и способствовало дальнейшему развитию богослужебно-певческой культуры Русской Православной Церкви. И хотя советский человек, по определению стремящийся к построению безрелигиозного общества, не имел права тратить свои силы и время на церковные нужды, великие дирижеры и композиторы — глубоко верующие люди — творили для храма тайно, «в стол», подчас без всякой надежды услышать свои произведения на клиросе.

Условно мы можем разделить послереволюционную эпоху развития церковной музыки на несколько периодов[105], что упростит повествование о выдающихся церковных музыкантах и их вкладе в развитие и сохранение традиции церковного пения.

Кроме того, знакомство с деятельностью и фактами биографий ряда композиторов позволит показать появление нового отношения к богослужебному пению как к части миссионерской традиции Русской Православной Церкви.

Исходя из политических событий XX в., а также особенностей правления тех или иных политических и церковных деятелей, можно предложить следующую периодизацию:

---

[104] К 1941 году на территории СССР оставались около 150 действовавших храмов, не более 300 служивших представителей духовенства и 4 правящих архиерея (*Митрофанов Г., прот.* Канонизация новомучеников и исповедников российских в Русской Православной Церкви [Электронный ресурс]. URL: http://www.pravmir.ru/protoierej-georgij-mitrofanov-kanonizaciya-novomuchenikov-i-ispovednikov-rossijskix-v-russkoj-pravoslavnoj-cerkvi/ (дата обращения: 27.03.2017).

[105] В общей периодизации мы следуем детально разработанной схеме А. Шиповальникова и А. Левинтова, изложенной ими в статье «Гармонии небесных сфер из преисподней» (*Шиповальников А., Левинтов А.* Гармонии небесных сфер из преисподней [Электронный ресурс]. URL: http://lebed.com/1999/art1040.htm (дата обращения: 10.10.2017), однако в значительной мере переработанной с учетом новейших исторических данных и периодизации М. П. Рахмановой, приведенной в статье «Церковь жила, а значит, пела» ([Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017)).

1-й период: 1918–1929 гг.

2-й период: 1929–1943 гг.

3-й период: 1943–1958 гг.

4-й период: 1958–1971 гг.

5-й период: 1971–1988 гг.

6-й период: 1988 г. — по настоящее время.

1.3.1. Первый период: 1918–1929 гг.

Говорить о влиянии политических изменений в России на уклад богослужебной жизни Русской Православной Церкви можно, начиная с первых месяцев 1918 г. Первый период, отмеченный изменениями в развитии богослужебного пения, длится до 1929 г.

Этот период характеризуется шоком от осознания гибели прежних устоев жизни, который является причиной внутреннего духовного кризиса, переживаемого церковными композиторами. На фоне социальных потрясений происходит переоценка прежних ценностей. Многие христиане, привыкшие видеть в Церкви опору стабильности, приходят к духовному кризису. Изменяется внешний статус Церкви. Как следствие этого, под предлогом помощи голодающим Поволжья происходит ограбление храмов. Церковное единство раздирают внутренние проблемы: появление обновленцев, нескончаемый поток ссылаемых священнослужителей и мирян, исповедующих Православие, смерть патриарха Тихона. Появляются первые новомученики среди духовных композиторов.

Начавшись в первые годы советской власти, гонения уже не прекращаются впоследствии, и оживление общественной жизни во второй половине 1920-х гг., связанное с новой экономической политикой, лишь

оттеняет гонения 1930-х гг. С концом НЭПа, в 1928–1929 гг., заканчивается первый период в развитии богослужебного пения в советскую эпоху.

Особенностью этого периода можно считать относительную свободу выбора профессии и свободу деятельности в Церкви, что было затруднено в дальнейшем. Несмотря на то, что множество людей были казнены, арестованы, сосланы, пение на клиросе для музыкантов оставалось формой дополнительного заработка в голодное время начала 1920-х. «Запрета на профессию» для регентов, певцов, композиторов еще не было. Более того, в 1920-е гг. в Москве резко выросло количество богослужений с участием лучших профессиональных и любительских хоров, певцов, регентов, и количество духовных концертов в храмах[106].

В воспоминаниях Никиты Окунева, служащего среднего ранга из традиционной московской православной семьи, любителя церковного искусства, можно найти летопись богослужебной жизни москвичей, начиная с 1917 г. и до середины 1920-х.

Эти записи позволяют утверждать, что несмотря на обстановку начинающихся гонений на Церковь, закрытие храмов и расстрелы священнослужителей и мирян, богослужебная жизнь Москвы не только не останавливалась, но и включала в свое полноценное течение лучших певцов и священнослужителей.

Так, в церкви в честь Гребневской иконы Божией Матери на Лубянской площади в 1919 г. пел, по выражению Окунева, «художественный квинтет»

---

[106] См. об этом: Русская духовная музыка в документах и материалах Т. 9 : Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1 : 1920–1930-е годы; *Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017).

Павла Чеснокова с личным участием регента и служили «трое самых голосистых протодьяконов: Розов, Китаев и Солнцев»[107].

Несмотря на голод и тяжелые жизненные условия, церковная жизнь не затихала и вне столицы. Николай Голованов не только давал многочисленные концерты, исполняя духовную музыку в московских храмах с участием своей супруги — знаменитой певицы Антонины Васильевны Неждановой и других выдающихся певцов Большого театра, но также ездил с подобными концертами в провинцию[108].

В уцелевшей части фондов архива организации по защите авторских прав «Драмсоюз» вплоть до конца 1920-х гг. имелась секция хоровых композиторов, специализировавшихся, помимо прочего, на сочинении духовной музыки. В анкетах, где вступавшие излагали свои биографии и перечисляли сочинения, зарегистрированы 50 авторов, в том числе весьма известные: Н. Голованов, П. Чесноков, священник Димитрий Аллеманов, В. Калинников. До конца 1920-х гг. «члены Драмосоюза получали авторские отчисления, иногда довольно большие суммы. В некоторых случаях авторские выплаты получали вдовы композиторов, иногда нуждающимся авторам оказывалась материальная помощь (например, дважды – Аллеманову по его ходатайству)»[109].

---

[107] *Окунев Н. П.* Дневник москвича (1917–1924). Париж : YMCA-Press, 1990. С. 307.

[108] Из биографии новомученика Федора Колерова, протоиерея Преображенского храма в Кимрах, мы узнаем, что у него были дружеские отношения с Н. С. Голованом, что вместе с А. В. Неждановой они приезжали в Кимры и исполняли духовные песнопения. Как говорится в жизнеописании Колерова, «после духовных концертов и пения на службах прихожане приносили, что у кого было из продуктов…» (*Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017)).

[109] Там же.

Крайне ценные сведения о церковном пении первого периода дают нам «Воспоминания о московском церковном пении» иеромонаха Даниила (Сарычева)[110].

В 1923 г., в возрасте 11 лет он стал канонархом Данилова монастыря. В силу этого его воспоминания позволяют нам увидеть процессы, происходящие на клиросе того времени, изнутри. Описывая преимущественно традиции своего монастыря, иеромонах Даниил сообщает немало ценных сведений и о других монастырях и храмах.

Состояние богослужебного пения в Даниловом монастыре иеромонах Даниил оценивает высоко, положительно отмечая его внешние параметры и особую внутреннюю наполненность, молитвенность.

Примечательно, что пели в монастыре не только монахи. По свидетельству отца Даниила, на правом клиросе хор был наемным и состоял примерно из 30 человек.

Очевидец отмечает высокий профессиональный уровень певцов, обусловленный высокой конкуренцией и нехваткой рабочих мест: «Все голоса были отборные: храмы и монастыри закрывались, поэтому наплыв певцов был большой»[111].

В пении за богослужением принимали участие и монахи: «На левом клиросе пели наши монастырские насельники, числом около двадцати». Судя по многочисленным упоминаниям антифонного пения с канонархом можно предположить, что профессиональный уровень пения монахов был достаточно высоким, хотя и не профессиональным. Отец Даниил характеризует монахов-

---

[110] *Даниил (Сарычев), иером.* О церковном пении в Москве (20–30-е годы) // Московская регентско-певческая семинария. 1998–1999. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М. : Святитель Киприан, 2000. С. 271–278.

[111] Там же. С. 271.

певчих как обладателей красивых, но не поставленных голосов. Впрочем, отдельно он монашеское пение не описывает и никак не характеризует: это допускает предположение, что основные песнопения исполнялись правым хором, а левый имел характер вспомогательный.

Репертуар правого клироса был, с одной стороны, достаточно сложным, с другой — традиционным для больших хоров начала XX в. Отец Даниил вспоминает, что исполнялись произведения А. Ф. Львова, протоиерея Петра Турчанинова, Д. С. Бортнянского, священника Дмитрия Аллеманова, иеромонаха Нафанаила (Бачкало), А. А. Архангельского, профессора Московской консерватории А. А. Воронцова, ученика А. Д. Кастальского[112].

Несмотря на то, что в Москве широко исполнялись сочинения А. А. Архангельского, в Даниловом монастыре предпочтение отдавали творчеству А. Д. Кастальского и П. Г. Чеснокова, произведения которого, в первую очередь, предназначенные для дьяконского возглашения в сопровождении хора (ектении, «Спаси Боже»), пели известные протодьяконы этих лет: о. Максим Михайлов, о. Михаил Холмогоров, о. Сергий Туриков.

Упоминаются отцом Даниилом и редкие анонимные ноты, утерянные после окончательного закрытия монастыря, составлявшие уникальный репертуар именно Данилова монастыря[113].

Гласовые песнопения исполнялись московским и обиходными распевами. Большое внимание в монастырском пении уделялось уникальным

---

[112] В качестве характеристики общемосковских традиций отец Даниил отмечает, что в репертуар известного протодиакона Михаила Холмогорова, который служил в храме Никиты Мученика на Басманной, входило «Верую» А. Архангельского и сугубая ектения Боянова (*Даниил (Сарычев), иером.* О церковном пении в Москве… С. 271).

[113] К сожалению, утеряны ноты необычайной красоты трипеснцев, которые исполнялись на повечерии Рождества Христова и на Страстной седмице, – отдали на хранение домой старушкам, да те поумирали. Трипеснцы были четырехголосными, какого-то древнего монастырского напева и исполнялись они только в нашем монастыре. <…> В монастыре было особое «Господи, помилуй», которое привез Владыка Дамаскин, обладавший прекрасным первым тенором» (Там же).

монастырским подобнам, в основном Зосимовой и Оптиной пустынь, на которые пелись как стихиры, так и неизменяемые песнопения Всенощного бдения «Благослови…», «Блажен муж…». Исполнялись и «подобны Даниилу Московскому». К сожалению, отец Даниил не уточняет, о каких именно песнопениях идет речь, сообщая лишь, что «на тот же распев поются подобны преподобным Сергию и Серафиму»[114].

Немаловажно отметить, что высокий профессионализм певчих, необходимый для исполнения столь сложного репертуара, соединялся с глубокими верой и благоговением, характерными и для монахов, и для светских певцов.

Упоминая о певчих — и монахах, и мирских — отец Даниил неоднократно характеризует их как людей добрых, подвижников веры, способных на самопожертвование и исповедничество[115]. Несмотря на большой состав хора, хористы стояли за службой благоговейно, крестились, молились. Судя по тому, что о. Даниил особо отмечает это, благоговейное поведение певцов на клиросе можно было встретить не везде. Он противопоставляет им, например, нравы певчих в храмах, захваченных обновленцами[116].

«На первом месте в нашем монастырском пении была церковность, и пению нашему по благоговейности равных не было. Оно было одновременно и

---

[114] *Даниил (Сарычев), иером.* О церковном пении в Москве… С. 271.

[115] Регент левого клироса – игумен Алексий – человек одаренный «и необычайной доброты, обладавший красивым, немного “в нос” тенором. Всего же у нас в монастыре было около сорока монахов. Среди тех, что пели на клиросе, был архимандрит Симеон, у которого был прекрасный бас. Его трагедия заключалась в том, что у него была парализована нижняя часть тела, и его возили на коляске. Во время революции 1905 года он своим телом прикрыл от выстрела нашего настоятеля владыку Федора, и пуля задела ему позвоночник. Он также был очень добрым человеком и подвижником веры. В таком болезненном состоянии его и арестовали, и на волю он больше не вернулся» (Там же).

[116] «Пение у “обновленцев” было таким, как и у нас. Но опять же, певцы шли к ним петь только ради денег — те, что нетверды были в вере» (Там же. С. 272).

торжественным, и умягчало сердца молящихся…» «В пении была “внутренняя молитва”, и оно побуждало к молитве»[117].

В отличие от приходских храмов, где многочисленные сокращения богослужения твердо вошли в обиход, в Даниловом монастыре в начале XX в. стремились соблюдать богослужебный устав. Во время длительных праздничных богослужений все кафизмы вычитывались, стихиры пелись полностью. Всенощное бдение, например, начиналось в половине шестого вечера и кончалось в половине одиннадцатого. Тем не менее люди не уходили из храма до окончания богослужения, невзирая на отсутствие мест для сидения.

Подтверждают свидетельство отца Даниила и другие мемуаристы. Не только благолепие пения было заботой лучших регентов и настоятелей того времени. По свидетельству епископа Арсения (Жадановского), на некоторых приходах Москвы, в частности у праведного протоиерея Алексия Мечева в храме свт. Николая в Кленниках, также поддерживались стройное пение и истовое уставное богослужение, привлекавшие многих богомольцев. Была повышена дисциплина на клиросах, запрещались разговоры певчих[118].

Из хоровых московских обычаев иеромонах Даниил отмечает также практику приглашения на праздник певцов из хоров других храмов и даже из театра. На празднование памяти благоверного князя Даниила Московского в Даниловом монастыре и собирался мужской хор человек в 50, по 14 и даже 20 певцов в партии. Некоторые из них были хористами Большого театра.

Примечательно, что приглашавшийся на праздники большой «левый» хор, был не монашеским, а смешанным. Трудно сказать, когда женщины стали приглашаться к пению в мужских монастырях, но подобная практика

---

[117] *Даниил (Сарычев), иером.* О церковном пении в Москве… С. 271.

[118] *Жадановский А., еп*. Воспоминания. М. : ПСТГУ, 1995. 294 с.

сохранилась в некоторых монастырях России вплоть до настоящего времени, например, в Псково-Печерском монастыре и Александро-Невской лавре.

Не только отдельные певцы, но и весь хор мог быть приглашен на престольный праздник в другие храмы и монастыри. Отец Даниил вспоминает, что хор церкви Иверской Божией Матери на Ордынке под управлением известного композитора и регента Георгия Рютова приглашали в Духов День на Даниловское кладбище.

Среди выдающихся московских регентов того времени иеромонах Даниил особо упоминает Николая Сергеевича Орлова, управлявшего хором в храме Благовещения на Бережках, неподалеку от Смоленской площади на берегу Москвы-реки, и в храме преподобного Пимена Великого. Высокий уровень регентского мастерства был возможен и благодаря тому, что настоятелями храмов становились регенты, не понаслышке знавшие тонкости своего дела. Так, настоятелем в храме преподобного Пимена Великого был протоиерей Борис Писарев, тоже в прошлом хороший регент.

Вспоминает отец Даниил еще «регента Полянского», который управлял хором в храме священномученика Ермолая, «что на Садовой-Кудринской»[119].

Лучшим московским регентом 1920-х гг. иеромонах Даниил считал Николая Михайловича Данилина, бывшего до революции регентом Синодального хора. Он управлял хором в храме великомученицы Параскевы Пятницы, собрав на клиросе остатки Синодального хора. По свидетельству очевидцев, вспоминавшим его уникальность и высокое мастерство, «было достаточно услышать в исполнении руководимого им хора только “Аминь”, чтобы понять, “что такое Данилин, какая это звезда была русская!”». В числе

---

[119] *Даниил (Сарычев), иером.* О церковном пении в Москве… С. 272.

его деловых качеств отец Даниил отмечал строгость и особую требовательность к певцам: «Как зверь стоял»[120].

Впоследствии из-за усиления антирелигиозной пропаганды Н. М. Данилина стали притеснять, и он совсем оставил регентскую службу.

Парадоксальную роль сыграло упразднение цензуры со стороны церковной власти, отсеивавшей до революции композиторские сочинения для хора. К концу 1920-х гг. возрастает свобода творчества, появляются новые партитуры.

Можно указать целый ряд композиторов, сочинивших в эти годы незаурядные произведения, достойные репертуара любого хорошего хора. Хотя П. Чесноков, А. Кастальский, А. Архангельский к концу 1920-х гг. перестают писать духовную музыку, другие, тайно и подспудно, продолжают. Здесь уместно вспомнить имена А. Никольского, Н. Голованова, А. Александрова, А. Чеснокова, В. Самсоненко, Н. Фатеева, Я. Чмелева. Все эти композиторы принадлежат московской школе, за исключением В. Самсоненко — петербуржца — и Н. Фатеева, который универсально сочетал в своем творчестве петербургские традиции и традиции Синодальной школы.

Отдельной оценки заслуживают работы иеромонаха Нафанаила (Бачкало) (1866–1930-е гг.), творческого интерпретатора монастырских напевов. Он сочинил также большое количество самостоятельных произведений, изданных в 1914 г.[121]

---

[120] *Даниил (Сарычев), иером.* О церковном пении в Москве… С. 272.

[121] «Вопрос об объеме всего музыкального наследия иеромонаха Нафанаила до сих пор остается открытым. Известна только малая часть этого наследия, написанная в период с 1898 по 1914 г., то есть за 16 лет. Хотя были в его жизни как минимум еще 16 лет музыкального творчества. На сегодняшний день доступны лишь те его труды, что были изданы до революции; ведется работа по сбору и переизданию их. Важным представляется также вопрос о его неопубликованных рукописях. Из устного свидетельства профессора Московской духовной академии архимандрита Матфея (Мормыля) известно, что есть рукописи отца Нафанаила, датированные 1929 г. В частности, у самого отца Матфея имеется рукописный оригинал нотного 33-го псалма, который был написан

До сих пор сочинения иеромонаха Нафанаила исполняются как в его родной Троице-Сергиевой лавре, так и во многих других монастырях и храмах Русской Православной Церкви. Музыкальный язык сочинений о. Нафанаила неповторим и узнаваем, гармония прозрачна, хотя есть довольно сложные для исполнения произведения, несущие на себе печать глубокого восприятия автором аутентичных лаврских напевов.

Иеромонах Нафанаил в основном сочинял для однородного хора, что нечасто встречалось вплоть до конца XIX в.[122] Писал о. Нафанаил произведения и для смешанного хора, иногда давая два варианта одного и того же произведения — для разных хоровых составов.

Другие известные композиторы этого периода сочиняли преимущественно для смешанного хора.

Александров Александр Васильевич (1884–1946) — выдающийся русский хоровой дирижер, композитор, педагог, создатель и руководитель Краснознаменного ансамбля песни и пляски, автор Государственного гимна России. С четырех лет Саша Коптелев (такова подлинная фамилия Александрова) пел на клиросе; у него был звучный альт и прекрасный музыкальный слух. В 1892 г. А. В. Александров становится певчим, а затем и солистом одного из лучших хоров Петербурга — хора Казанского собора, которым руководил В. А. Фатеев. В 1900 г. он заканчивает Придворную певческую капеллу и получает звание регента. Позднее А. В. Александров учится в Петербургской консерватории (в течение двух лет) и Московской консерватории. С 1918 по 1922 г. (до того, как храм был занят обновленцами) А. В. Александров возглавлял хор московского Храма Христа Спасителя. В

иеромонахом Нафанаилом в 1929 г.» (*Волковинский С. А.* Жизненный путь и творческое наследие иеромонаха Троице-Сергиевой Лавры Нафанаила (Бачкало) // Вестник ПСТГУ. Серия V: Музыкальное искусство христианского мира. 2008. Вып. 2 (3). С. 139–146).

[122] Немногочисленные сборники для однородного хора Азеева, Покровского, Чеснокова и Смоленского, вышедшие в начале XX в., лишь подтверждают это.

1920-е гг. он был регентом московского храма святителя Николая Чудотворца на Трех горах. А. В. Александров был также духовным композитором, но полного собрания его сочинений нет ни в одном библиотечном, архивном или частном хранилище. По свидетельству А. Шиповальникова и А. Левинтова[123], в рассматриваемый период А. В. Александров создает концерт «Помилуй мя, Боже» (1926), «Разбойника благоразумного», Херувимскую песнь, две ектении: сугубую и заупокойную, «Милость мира»[124].

Данилин Николай Михайлович (1878–1945) — знаменитый регент Синодального хора (1910–1918), главный дирижер государственного хора СССР (1937–1939), профессор (1923–1934) и заведующий кафедрой хорового дирижирования Московской консерватории (1941–1945). С 1919 по 1924 г. — хормейстер Большого театра. Был руководителем и главным дирижером Ленинградской академической хоровой капеллы с 1937 по 1939 г.

В период с 1918 по 1924 г. Н. М. Данилин переходил со своим хором из одного храма в другой. Со второй половины 1918 до 1919 г. смешанный хор в количестве 20 человек под управлением Н. М. Данилина пел в церкви святителя Николая чудотворца «Явленного» на Арбате. В 1919 г. Н. М. Данилин с хором перешел в церковь великомученицы Параскевы Пятницы в Охотном ряду, где регентовал до 1921 г., а затем в церкви великомученика Георгия в Грузинах. Известно, что в этом храме хор под управлением Н. М. Данилина исполнил «Литургию» С. В. Рахманинова.

---

[123] *Шиповальников А., Левинтов А.* Гармонии небесных сфер из преисподней [Электронный ресурс]. URL: http://lebed.com/1999/art1040.htm (дата обращения: 10.10.2017).

[124] Есть основания полагать, что сочинения композитора, отнесенные к 1931 г., написаны значительно раньше, а с 1928 г., став руководителем ансамбля песни и пляски, Александров был вынужден отойти от сочинения духовной музыки (см.: *Плотникова Н. Ю.* А. В. Александров — автор духовно-музыкальных композиций 1884–1946 // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003 гг. С. 384).

В начале октября 1921 г. хор участвовал в службе по случаю юбилея протодиакона Константина Розова в Храме Христа Спасителя. Следующей была церковь святых бессребреников Косьмы и Дамиана в Шубине, где коллективу довелось потрудиться с 1922 по 1924 г. уже без Н. М. Данилина; сам же регент продолжал работать в храме великомученицы Параскевы Пятницы в Охотном ряду с другими коллективами. Позже туда вернулся и его хор. В своей богослужебно-певческой практике Н. М. Данилин всегда руководствовался уставом московского Большого Успенского собора. Особенностью этого устава было то, что даже в субботние всенощные и в воскресные литургии хор не исполнял следующие песнопения: «Ныне отпущаеши», Шестопсалмие, «Во Царствии Твоем». Эти молитвы читались.

20 декабря 1926 г. хор Данилина в составе 30 человек участвовал в заупокойной литургии и отпевании А. Д. Кастальского в церкви Бориса и Глеба у Арбатских ворот. Последним местом участия хора Н. М. Данилина была церковь мученика Трифона в Напрудном (с 28 января по май 1928 г.). К этому моменту Н. М. Данилину в категоричной форме было предложено оставить регентскую деятельность, что он (как многие другие известные регенты) и вынужден был сделать. С 14 мая 1928 г. Н. М. Данилин церковными хорами не управлял.

В выборе репертуара Н. М. Данилин оставался верным традициям Синодального хора (после революции и его хор состоял из остатков того знаменитого хора). Центральное место среди песнопений занимали сочинения А. Д. Кастальского. Помимо этого Н. М. Данилин со своим хором пел за богослужениями песнопения П. Г. Чеснокова, А. В. Никольского, В. С. Калинникова, Н. Н. Толстякова, реже — П. И. Чайковского и А. Т. Гречанинова.

Н. М. Данилин является церковным композитором: известны сведения о 13 его духовно-музыкальных сочинениях.

Священник Василий Николаевич Зиновьев (1874–1925) – известный ярославский композитор, регент и дирижер. С ноября 1924 г. во время приезда для лечения в Москву, служит несколько месяцев регентом в храме преподобного Сергия Радонежского на Рогожской заставе.

Александр Васильевич Никольский (1874–1943) в конце 1920-х — начала 1930-х гг. пишет одно из лучших произведений — «Совет Превечный» (до 1926 г.).

Николай Семенович Голованов (1891–1953) создает Херувимскую песнь, задостойник «Ангел вопияше», Великую ектению.

Александр Григорьевич Чесноков (1880–1941), брат П. Чеснокова, пишет «Свете тихий» (ориентировочно, в середине 1920-х гг.).

Василий Самсоненко (1878 — погиб в лагере в середине 1930-х гг.), представитель петербургской школы, в рассматриваемый период создал светилен Пасхи «Плотию уснув».

Василий Александрович Фатеев (1868–1942) известен своим переложением «Блажен муж» напева Киево-Печерской лавры (опубликовано в «Лондонском сборнике» Осоргина в 1962 г.), сделанным в интересующее нас десятилетие. Также известны его большие концерты на стихи псалмов[125]. Написаны они в период с 1903 по 1939 г. (более конкретная датировка затруднительна).

Георгий Иванович Рютов (1873–1938) – известный московский регент, автор духовной музыки, вынужден был прервать церковную деятельность в советское время. Двадцати лет он поступил на трехлетние музыкальные курсы при Русском хоровом обществе в Москве, руководимые М. М. Ипполитовым-

---

[125] Последний регент Казанского собора [Электронный ресурс]. URL: http://blagovestchoir.narod.ru/stuff/fateev_paper.html (дата обращения — 25.03.2017).

Ивановым, и окончил их с отличным аттестатом учителя хорового пения. В 1900 г. Г. И. Рютов поступает в регентские классы при Придворной певческой капелле, возглавляемые тогда С. В. Смоленским.

После революции работает регентом у хоросодержателя Захарченко. Когда капелла распалась, создает свой хор, который пел в домовом храме Коммерческого училища (позже — институт имени Плеханова), а так же в церквах Параскевы Пятницы, Воскресения Словущего, Флора и Лавра, мученика Иоанна Воина на Якиманке, священномученика Ермолая на Садовой-Кудринской и других.

Хор Г. И. Рютова был очень известен в Москве. В нем пели будущие солисты Большого театра А. Чаплыгин, С. Стрельцов, Д. Волков, часто солировали Антонина Нежданова и Александр Пирогов, а в 1920-е годы — протодиакон Максим Дормидонтович Михайлов, занимавшийся у Г. И. Рютова постановкой голоса. Георгий Иванович был регентом в храме преподобного Пимена Великого в Новых Воротниках в Сущеве (главный придел Живоначальной Троицы), а также возглавлял хор церкви Иверской иконы Божией Матери на Ордынке.

Есть сведения, что Г. И. Рютова с хором приглашали в Духов День в храм Сошествия Святого Духа на Даниловском кладбище. В хоре пела и его жена (Полякова): по мнению слышавших ее пение, – лучшее церковное сопрано Москвы. Г. И. Рютов создал около трех десятков духовных песнопений, в которых ясно ощущается стиль начала XX в.

В. Антонов († после 1943 г. в лагере), предположительно, в конце 1920-х годов написал «Верую» с альтовым соло.

Д. Зорин – регент смешанного хора Донского монастыря, участвовавший в отпевании святителя Тихона (Беллавина), автор светильна Пасхи «Плотию уснув»[126].

Павел Григорьевич Чесноков (1877–1944). В 1920 г. он начинает работать регентом в церкви святителя Василия Кесарийского на Тверской-Ямской улице. Там служил известный протодиакон Максим Михайлов. Как протодиакона, так и хор П. Г. Чеснокова часто приглашали в другие храмы на престольные праздники: они славились на всю Москву.

29 (16) ноября 1925 г. в этом храме состоялось торжественное богослужение в ознаменование 30-летия композиторской и регентской деятельности Павла Григорьевича в присутствии огромного числа поклонников его таланта, друзей, коллег и учеников. А. Д. Кастальский откликнулся на юбилей П. Г. Чеснокова сочинением «Многолетия» для баса и смешанного хора. Оно было исполнено в тот день на молебне 22 протодьяконами в сопровождении хора певчих московских церквей в количестве 150 человек.

С 1922 по 1927 г. П. Г. Чесноков возглавлял большой профессиональный коллектив — Государственную академическую хоровую капеллу. В августе 1920 г. Павел Григорьевич был приглашен преподавателем (с октября 1921 г. — профессор) в Московскую консерваторию, в только что созданный при инструкторско-педагогическом факультете хоровой подотдел. Там П. Г. Чесноков читал созданный им курс хороведения, вел класс дирижерского мастерства, преподавал сольфеджио.

В 1928 г. советская власть сделала решительный шаг в борьбе с «церковниками». В частности, ведущим педагогам Московской консерватории — П. Г. Чеснокову, Н. М. Данилину и А. В. Никольскому в ультимативной

---

[126] *Шиповальников А., Левинтов А.* Гармонии небесных сфер из преисподней [Электронный ресурс]. URL: http://lebed.com/1999/art1040.htm (дата обращения: 10.10.2017).

форме предъявили требование отказаться от регентской деятельности и композиторского творчества в сфере церковной музыки. В результате П. Г. Чесноков с 1 июня 1928 г. был вынужден прекратить регентскую работу в церкви святителя Василия Кесарийского.

Автор многочисленных духовных сочинений, большей частью для смешанного хора.

Яков Александрович Чмелев (1877–1944) — профессиональный музыкант, известный московский регент и духовный композитор. Был вольнослушателем при Синодальном училище, где в 1913 г. сдал экзамены на звание регента частного хора. Автор многочисленных духовных сочинений для смешанного хора, Я. А. Чмелев 1920-е годы создал более 20 произведений всенощного бдения, литургии и Страстной седмицы. Особо известны его «Малые славословия» № 1 и 2, антифон Великой пятницы «Одеяйся светом, яко ризою».

В 1930-х годах Я. А. Чмелев управлял хором в церкви Святой Троицы на Грязех у Покровских ворот и в церкви Казанской иконы Божией Матери у Калужских ворот (на этом месте теперь — храм-часовня на Калужской площади). Есть сведения, что в эти же годы Я. А. Чмелев регентовал правым хором в кафедральном Богоявленском соборе в Дорогомилове.

Подводя итог сказанному, можно отметить, что начавшийся после прихода на должность руководителя Придворной певческой капеллы М. А. Балакирева (1883 г.) процесс ослабления духовно-музыкальной цензуры положительно повлиял на плодотворное развитие и обогащение церковной музыки новыми произведениями, выдержанными в принципиально новом, по сравнению с предыдущими эпохами, стиле.

Немалую роль сыграла и фактическая отмена цензуры духовно-музыкальных сочинений в 1905 г.

Однако полная отмена цензуры после падения самодержавия в 1917 г. не привела к значимым результатам. Процесс самостоятельного развития церковной музыки был сравнительно кратким (1917–1930 гг.), и сочинения данного периода, за исключением наследия некоторых композиторов, не повлияли на общее состояние церковного пения.

Этот период, при наличии свободы творчества и возможности самовыражения для композиторов, не внес каких-либо изменений в сложившуюся систему церковного пения. Скорее можно охарактеризовать основную тенденцию этого периода как сохранение прежнего репертуара и создание новых произведений, принципиально не отличающихся от дореволюционных песнопений.

Иными словами — это сохранение прежде всего самодовлеющей певческой традиции, безотносительно к литургической традиции Русской Православной Церкви.

1.3.2. Второй период: 1929–1943 гг.

Второй период — время практически нелегального существования Русской Церкви в советской России с начала гонений 1930-х гг. вплоть до исторической встречи Сталина с митрополитом Сергием (Страгородским) и членами Священного Синода.

Этот самый тяжелый в истории Русской Церкви XX столетия период характеризуется крайне негативным отношением советского руководства к Православной Церкви, что привело к появлению сонма новомучеников и исповедников Российских. Говоря о данном периоде, можно констатировать лишь стремление к сохранению традиций в возможном объеме. О развитии не могло быть и речи.

Известные музыканты после 1928 г. вынуждены были покинуть службу в церкви. «Николай Данилин и Павел Чесноков дотянули “до последнего”,

регентуя в московских храмах. Далее они и Александр Никольский (все трое работали в Московской консерватории) дали в какой-то форме “подписку”, что не будут более распространять свои духовные композиции, подразумевалось – не будут и сочинять новые. В советских учреждениях начались так называемые “чистки” с последующими увольнениями “классово неблизких”»[127]. Среди репрессированных были не только священники, но и регенты, и певчие.

В 1930–1940-х гг. многие выдающиеся музыканты были либо убиты или арестованы, либо прекратили открыто работать с богослужебным репертуаром и церковным хором, сочиняя «в стол» и работая на светских должностях. В 1941 г., накануне войны, в Москве оставалось лишь восемь православных храмов, где продолжалось совершение богослужения[128].

О массовом закрытии храмов и расформировании вспоминает и иеромонах Даниил (Сарычев): «Первыми в Москве пострадали кремлевские монастыри и церкви. Затем начали закрывать другие храмы и монастыри – Симонов, Алексеевский, Петровский, Донской, Страстной. <…> Кто мог – устроился в театр, другие — на гражданскую службу — сторожами и т. д. Началось это примерно в 26-м, 27-м году. В эти же годы были закрыты Донской монастырь, в конце 28-го, 29-м — Новодевичий. В 29-м году закрыли Троицкий собор нашего монастыря, в конце 30-го года и весь монастырь, который оставался последним действующим монастырем в Москве… Мощи благоверного князя Даниила Московского перенесли в… храм Воскресения Словущего. Туда же перешел из монастыря и любительский смешанный хор, регентом которого стал я. Прекрасные певцы там были, особенно женские

---

[127] *Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017).

[128] *Шиповальников А., Левинтов А.* Гармонии небесных сфер из преисподней [Электронный ресурс]. URL: http://lebed.com/1999/art1040.htm (дата обращения: 10.10.2017).

голоса. Старался я сохранить в этом хоре традиции монастырского пения. <…> Но потом закрыли и эту церковь»[129].

В 30-е гг., когда священнослужителей и верующих начали массово ссылать в концлагеря, работать в храме было не просто трудно, но и опасно для жизни. «Власти начали вырубать все церковное под корень, – вспоминает иеромонах Даниил (Сарычев). – Вот придет молодой человек в храм, прочитает “Святый Боже…” — за ним уже идут по пятам. Потом его вызывают или приезжают за ним: либо вышлют, либо такого страха нагонят, что человек боится в храм зайти. В 37-м году в храме уже боялись и служить, и читать, и Богу молиться»[130].

Однако некоторые храмы еще действовали, например, церковь святителя Николая в Кузнецах. В начале 1930-х гг. можно было услышать хорошее пение в пятипрестольном храме Богоявления в Дорогомилове. «Пел там хор под управлением Нестерова и был это второй хор по красоте исполнения после хора Данилина. Но примерно в 32-м году и эта церковь была взорвана. Как говорят, Нестеров после этого уехал в Ленинград и организовал там хор»[131].

Лик новомучеников пополнился за счет духовных композиторов. В ссылке пропадает иеромонах Нафанаил (Бачкало), на Бутовском полигоне расстрелян протоиерей Георгий Извеков[132] — канонизированный новомученик, репрессирован петербургский регент и композитор Василий Самсоненко.

---

[129] *Даниил (Сарычев), иером.* О церковном пении в Москве… С. 272.

[130] Там же.

[131] Здесь отец Даниил неточен, собор был взорван только в 1938 году. К тому же, по свидетельству протоиерея Владимира Янчигера, «в 1935–1936 годах будущий патриарх Пимен регентовал в Богоявленском Дорогомиловском соборе, где принял хор, организованный ранее известным регентом Павлом Константиновичем Нестеровым» (*Янгичер В., прот.* Святейший Патриарх Пимен как регент [Электронный ресурс]. URL: http://www.mpda.ru/site_pub/334521.html (дата обращения: 10.10.2017)).

[132] Их биографии подробно исследовал и опубликовал в Трудах Московской регентско-певческой семинарии протодиакон Сергий Голубцов († 2006) – церковный историк, автор ряда книг и научных

Во второй половине 1920-х ушли из жизни крупнейшие деятели предшествовавшей эпохи — Александр Кастальский, Виктор Калинников, протоиерей Василий Металлов, священник Димитрий Аллеманов, Е. С. Азеев, В. И. Ребиков, А. А. Ильинский, исследователи А. В. Преображенский и Н. Ф. Финдейзен[133].

Как уже отмечалось выше, имеющиеся свидетельства позволяют говорить о продолжении в этот период лучших традиций регентского дела. По воспоминаниям протоиерея Анатолия Сергиевича Правдолюбова, в 1933 г. в соборе Богоявления в Дорогомилове (ныне не существующем) работал с хором регент собора иеромонах Пимен (Извеков), впоследствии патриарх Московский и всея Руси (1971–1990). «Его прекрасный, какой-то одухотворенный, чем-то напоминающий душе ангелов – хор не сразу стал таким, но после большой проделанной над ним работы. Прежде всего, отосланы были из хора многие знаменитые, но не подходящие к составу истинно церковного хора, певицы. <…> Были набраны певицы другие, с бесстрастными голосами, строгими, ровными, как у мальчиков. Вообще подобраны были голоса строго по единству тембров, обеспечивающих чистое и совсем бесстрастное звучание. Разумеется, и на дикцию было обращено должное внимание. И вот получился хор, не **мешающий молиться** (выделено мной. — *Иг. С.*). “Это еще не все, — сказал отец Пимен. — У нас есть план совершенно перейти со временем на исполнение только обиходных мелодий, изгнав излишне бравурное и сольное пение совсем”. Этому не суждено было осуществиться. На будущий год отца Пимена на своем месте я не застал, и тот неземной характер звучания в хоре

статей по истории Русской Православной Церкви новейшего периода, член Общества любителей церковной истории.

[133] Более полный мартиролог деятелей русского церковно-певческого искусства см. в статье С. Г. Зверевой «О судьбах церковно-музыкального наследия после 1917 года» (Русская духовная музыка в документах и материалах. М. : Языки русской культуры, 2006. Т. 5. С. 941–957).

совершенно исчез. Затем и собор был взорван, о чем сейчас работники искусств и науки стали уж и жалеть, но дело сделано непоправимое»[134].

При этом, по свидетельству протоиерея Анатолия Правдолюбова, не только атеистическая советская власть, но и церковные работники, руководствуясь далекими от теории церковного пения мотивами, прилагали усилия по искоренению молитвенного церковного пения[135].

Говорить о новых произведениях духовной музыки в этот период затруднительно. «Некоторые сочинения, относимые к этому периоду, при проверке, оказывались либо более ранними, либо более поздними»[136].

В эти годы А. В. Никольский успел закончить свою последнюю (третью) «Литургию» («Литургия св. Иоанна Златоуста», op. 52, 1921–1926) —

---

[134] Письмо протоиерея Анатолия Правдолюбова к Геннадию Николаевичу Нефедову / Публ. К. А. Нефедовой и И. Г. Нефедовой // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2002. С. 282.

[135] «У нас в Касимове были в соборе такие старосты, что не терпели истинно церковного пения. Причем были как бы знатоками, и большими, — какое пение церковно, а какое не церковно. Один выразился так о двух прекрасных регентах, которых одного за другим "ящечный синедрион" в свое время уволил. Были у нас — Осип Павлович, а затем отец Михаил Сперанский, обоих уволили: **слишком церковно поют!** (выделено мной. – *Иг. С.*). Другой говорил о недавно существовавшем хоре, довольно церковном по характеру: «Это что за хор? **Разве можно его хором назвать, когда все в церкви молятся? Я вам достану регента во!! какого! Никто не будет молиться, все станут слушать, да на хоры глядеть»** (выделено мной. – *Иг. С.*). Вот Вам нечто прочное в отношении миролюбцев к хорам: родному по духу и чуждому — **чисто церковному** (выделено мной. – *Иг. С.*). Такое отношение людей, имеющих организационное значение в церкви, наводит на грустные мысли: прослуживши 25 лет священником, никогда не мог я устроить хор по сердцу своему. <…> А сделать ничего нельзя, даже и теперь, когда он (Пимен. – *Иг. С.*) — Патриарх всея Руси, очень, очень маленькие сдвиги (если это — сдвиги) во всех московских хорах. **Слишком церковно поющих певцов ящичные дельцы на клирос не пустят**» (выделено мной. – *Иг. С.*) (Там же. С. 284–285). К сожалению, и сегодня можно встретиться с подобным отношением к пению в среде церковных работников.

[136] *Шиповальников А., Левинтов А.* Гармонии небесных сфер из преисподней [Электронный ресурс]. URL: http://lebed.com/1999/art1040.htm (дата обращения: 10.10.2017).

«удивительное по экспрессии сочинение, в некоторых своих частях прямо отразившее скорбь и душевное смятение православных людей того времени»[137].

Недостаток документальных свидетельств о состоянии церковного пения в данный период делает затруднительным глубокий анализ сложившейся в эти годы ситуации. Можно, однако, определить данный период выживания Церкви в условиях беспрецедентно жестоких гонений исключительно как попытку сохранить сложившееся к этому времени на клиросе положение. Ни о развитии церковного пения, ни о корреляции его с литургической традицией Церкви не может быть и речи.

1.3.3. Третий период: 1943–1958 гг.

Следующий этап развития церковного пения в советский период начинается с восстановлением патриаршества в 1943 г. и продолжается до нового витка гонений на Церковь при Н. С. Хрущеве в 1958 г.

Легализация Русской Церкви активизировала деятельность регентов и композиторов того времени, привлеченных к работе в открывшихся в советской России храмах, монастырях и семинариях[138].

---

[137] *Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017).

[138] «Из записей Карпова, не предназначавшихся для печати, становится ясно, что с самого начала у советского руководства не было и мысли о подлинном снятии ограничений на открытие храмов, монастырей и богословских учебных заведений. <…> Что касается ходатайств об открытии храмов, то “за 1944–1945 поступило их 5770, удовлетворено 414, отклонено на местах [т. е., местными советами] – 3850, находятся на рассмотрении 1506”. Недействующих храмов в Союзе 16 797, из коих не занятых и не переоборудованных 2953. <…> В местностях, не бывших под оккупацией, храмы продолжают открываться до 1948 г. включительно. <…> 6 июня 1951 г. Карпов пишет Сталину: “Со второй половины 1948 года все без исключения ходатайства групп верующих об открытии церквей... категорически отклоняются”. Одновременно идет все более заметное закрытие храмов на территориях, бывших под оккупацией. Так… за 1950 г., было закрыто 247 храмов на Украине, 106 в РСФСР (явно в западных областях, бывших под оккупацией), 29 в Беларуси и 16 в Молдавии, всего — 410; а общая численность действующих православных храмов в СССР упала с 14 с половиной тысяч в начале 1949 г. до 11 с половиной тысяч на 1 января 1951 г.» (*Поспеловский Д. В.* Сталин и Церковь: «конкордат» 1943 г. и жизнь Церкви [Электронный ресурс]. URL: http://www.bogoslov.ru/biblio/text/255661/index.html (дата обращения: 12.06.2017)).

Согласно воспоминаниям бывших студентов и сотрудников вновь открытых семинарий, в них, среди прочих дисциплин, был организован процесс обучения основам богослужебного пения. Этому процессу руководство Русской Православной Церкви с самого начала уделяло пристальное внимание. Продолжилось музыкальное творчество и создание новых гармонизаций и обработок общеизвестных церковных напевов, о чем подробнее будет сказано в разделе, описывающем следующий период.

Отношение государства к Церкви по-прежнему было преимущественно негативным. Начатая при Сталине политика легализации Церкви, выразившаяся в возрождении патриаршества в 1943 г., открытии храмов – с 1943 по 1948 г. сопровождалась продолжающимися гонениями и репрессиями. Власти терпели Церковь лишь в целях улучшения имиджа Советского Союза на мировой арене. Значительное количество священнослужителей и мирян находились в лагерях и ссылках, тысячи храмов были превращены в руины или использовались не по назначению. Ни о какой открытой проповеди, миссионерской или социальной деятельности не могло быть и речи.

При этом власти стремились показать миру, что никаких гонений не существует. Создавалась видимость, что Церковь, хотя и считается пережитком, но может полноценно функционировать в советском обществе. С этой целью советское правительство регулярно приглашало иностранных гостей для участия в церковных торжествах и мероприятиях, показывало им открытые храмы и монастыри. Были сняты документальные фильмы, посвященные интронизации патриарха Алексия I (1945) и 500-летию автокефалии Русской Православной Церкви (16.07.1948). В кадрах этих фильмов многочисленное духовенство в дорогих одеяниях совершает богослужения в только что возвращенных Церкви храмах. Звучат торжественные, в «русском стиле» сочинения Чайковского, Кастальского и других представителей Нового направления. При очевидном для воцерковленного человека благолепии, все это способствовало восприятию

Церкви как инородного по отношению к советскому обществу организма, несовременного, сказочного.

Величественные, эпические произведения композиторов лишь подчеркивали глубокий разрыв между помпезной внешностью и реальным положением Церкви в советском обществе.

Принимая во внимание вышесказанное, можно с большой долей вероятности утверждать, что не случайно И. В. Сталин согласился на возрождение патриаршества с предложенным митрополитом Сергием (Страгородским) титулом «Патриарх всея Руси». Блаженнейший Сергий предложил этот титул, отличающийся от титула его предшественника, Всероссийского патриарха Тихона (Беллавина, † 1925) — из практических соображений для отличия от обновленческих «иерархов». Но в представлении Сталина Русь – нечто мифическое, древнее, не актуальное в советской России, где дореволюционная история тщательно цензурировалась, а ее изучение поощрялось лишь в критическом ключе.

В результате этой идеологии жизнь Церкви во всех ее проявлениях была возможной лишь в виде цензурированного копирования форм и тенденций, бывших до красного террора. Оригинальная, новая работа в указанных направлениях не поощрялась. Это касается и церковного пения. При рассмотрении репертуарной политики 1940-х – 1980-х годов, выступлений церковных хоров на внебогослужебных праздничных концертах мы видим, что сочинения живущих авторов не включались в программы концертов. К примеру, в программу праздничного концерта, посвященного 500-летию автокефалии Русской Православной Церкви и состоявшегося 16 июля 1948 г. в Большом зале Московской консерватории, не входит ни одно из сочинений композиторов – современников той эпохи. В исполнении хора под управлением В. С. Комарова звучат произведения Н. Данилина («О Тебе радуется»), А. Гречанинова («К Богородице прилежно»), К. Шведова («Достойно есть»), С.

Рахманинова («В молитвах неусыпающую Богородицу»), Я. Чмелева («Ликуют ангели»), А. Веделя («На реках Вавилонских»), П. Чеснокова («Да исправится молитва моя» и «Благослови, душе моя Господа»)[139].

Данный репертуар достоин любого хорошего церковного хора. Но это преимущественно дореволюционный репертуар, не свидетельствующий о развитии церковного пения в годы советской власти. Что вполне объяснимо: если, с точки зрения советской власти Церковь — удел прошлого, то новым композиторам и новым произведениям взяться неоткуда.

Как справедливо замечает М. П. Рахманова, «в тех обстоятельствах, в которых жила Русская Православная Церковь в советские годы, речь шла, прежде всего, о сохранении церковного опыта. Правда, сохранялось на клиросе и то, что, вероятно, благом не было»[140]. Несмотря на то, что в годы сугубых гонений и полуподпольного существования Церковь ставила перед собой задачу скорее выживания, чем осмысления певческого наследия прошлого, для многих священнослужителей и мирян было очевидным, что далеко не ко всему дореволюционному наследию стоит относиться некритично.

Уместно заметить, что священноначалие неоднократно обращало на это внимание. В лице своей высшей власти Церковь постоянно напоминала верующим о подлинном месте и смысле церковного пения, исходя из традиционного, святоотеческого взгляда на эту форму церковного искусства. Так, будущий патриарх Алексий, став митрополитом Ленинградским, счел нужным обратиться к благочинным Ленинграда со специальным распоряжением о церковном пении (2/15 февраля 1941 г.): «Несколько лет

---

[139] Поет патриарший хор п/у В. С. Комарова. Концерт, посвященный 500-летию автокефалии Русской Православной Церкви. БЗК, 16.07.1948 [Электронный ресурс]. URL: http://intoclassics.net/news/2009-05-09-5750 (дата обращения: 29.03.2017).

[140] *Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017).

назад мною было предложено к исполнению настоятелям и исполнительным органам церквей упорядочить вопрос о церковных хорах, которые, в ущерб выполнению церковного устава, заботились, главным образом, о том, чтобы производить эффект, поражать своим художественным театральным пением, чуждым духа церковности. <…> И теперь, как и раньше, можно слышать у нас в храмах пение искусственное, театральное, в то время как то, что является основным в богослужении — псалмы, стихиры, каноны, – сокращается до последней степени. <…> Как раз то, на что употребляется столько усилий и столько времени, а именно: молитвы “Ныне отпущаеши”, Великое славословие, “Свете тихий” за праздничным Всенощным бдением, а также – “Отче наш”, “Верую” за Литургией, должны петься самым простым напевом, требующим не столько искусства, сколько благочестивого чувства. И для этого не нужно ни больших хоров, ни приглашения особых гастролеров, ни каких-либо особенных голосов»[141].

Уже спустя год после восшествия на Московский патриарший престол патриарх Алексий I в 1946 г. обращается с наставлением к настоятелям московских храмов: «Если в просьбах наших к людям, от которых мы ожидаем получить то или иное, мы выдерживаем нужный, часто почтительный и, во всяком случае, серьезный тон, то почему в прошениях наших к Господу мы дерзаем брать тон дерзновенных и легкомысленных театральных излияний, исключающих всякое благоговение? <…> Замечается, что в то время как правый хор по большей части, видимо, подготовился к праздничному богослужению, левый хор кое-как справляется с пением ектений и остающихся на его долю песнопений. Это производит жалкое впечатление и, конечно, нарушает торжественность службы»[142].

---

[141] *Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017).

[142] Там же.

В 1948 г., встречаясь с преподавателями и учащимися Московской духовной академии, Патриарх снова говорит о церковном пении: «Старинные церковные распевы являются самым лучшим выражением высоких религиозных настроений. <…> В угоду… публике, а не богомольцам, регенты изощряются друг перед другом в подыскании и исполнении самых вычурных, самых, по их мнению, эффектных номеров, в которых главное место отводится исполнению солистов, причем ради этих мнимых музыкальных эффектов иные композиторы даже имеют дерзость жертвовать текстом песнопений, пропуская слова или, наоборот, вводя слова, не имеющиеся в данном песнопении, или же повторяя некоторые слова, хотя на них нет логического ударения»[143].

Прекрасно образованный, имеющий большой жизненный опыт, патриарх Алексий I был убежден, что церковное пение должно соответствовать своей цели. И эта цель лучше достигается посредством обращения к традиционным напевам, нежели к композиторским подражаниям светского оперного искусства. «Мы должны сделать все возможное для того, чтобы изгнать мирской дух из нашего церковного пения, обратиться к древним его прекрасным образцам, столь любезным сердцу верующего и молящегося православного христианина. Почин в этом деле должен принадлежать Москве как церковному центру нашего Отечества. Чтобы эти пожелания стали действительностью, необходимо церковной власти… выбрать список церковных композиций, разрешаемых к исполнению в православных храмах, и установить церковную цензуру, без решения которой ни одно новое произведение духовных композиторов не может исполняться в наших храмах»[144].

---

[143] *Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017).

[144] Там же.

Впрочем, эти увещевания патриарха остались без радикальных последствий. Цензуры хорового репертуара в храмах нет и сегодня, а привычка к концертному пению, утешающему людей в тяжелые советские годы и напоминающему о мирной церковной жизни до революции 1917 г., до сих пор не преодолена.

В Московской духовной академии и в Троице-Сергиевой лавре призыв к восстановлению традиционных распевов, несомненно, был услышан, однако коренное изменение традиций лаврского пения стало возможным лишь в следующий период, благодаря трудам многолетнего регента лаврских хоров архимандрита Матфея (Мормыля) и диакона Сергия Трубачева.

Что касается репертуара московских храмов, например, кафедрального Богоявленского (Елоховского) собора, то каких-либо изменений там не произошло. В записи хора этого храма и данного периода, под руководством Виктора Комарова, и последующего, под управлением Геннадия Харитонова, осужденные патриархом произведения с солистами составляют едва ли не треть репертуара.

Тем не менее есть сведения, что местами требования церковной власти исполнялись. Так, по свидетельству петербургского регента Лидии Александровны Дмитриевой (1901–1995), которая управляла хором в храме-киновии Александро-Невской лавры вплоть до ее закрытия в августе 1950 г., пел хор «по квадратным нотам, и такое пение казалось более молитвенным»[145].

Любопытно отметить, что за пределами России на приходах Русской Православной Церкви Московского Патриархата репертуар оставался довольно консервативным. Сведений сохранилось немного. Так, согласно дневникам архиепископа Пимена (Хмелевского), например, хор монахинь Русской

---

[145] *Дмитриева Л. А.* Из моего прошлого / Публ. С. Г. Зверевой // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. С. 266–270.

духовной миссии в Иерусалиме пел привычный дореволюционный обиход и Херувимскую Сарти и Херувимскую № 7 Бортнянского[146].

В русской Зарубежной Церкви и в приходах Русского Экзархата во Франции репертуар был значительно богаче и разнообразнее, с широким привлечением обработок и сочинений композиторов-современников.

Однако не только приверженность к привычным концертным формам пения делала затруднительным исполнение требований священноначалия. В эти годы раздобыть хоть какую-то церковную литературу, не говоря уже о специальной церковно-хоровой, было крайне трудно. «В советское время не только не издавалась духовная литература, но и церковно-музыкальная. Более того, имевшиеся дореволюционные или зарубежные издания тщательно уничтожались. Хронический голод на нотные церковно-хоровые и богослужебные книги сохранялся почти до конца 80-х годов, когда, к 1000-летию крещения Руси, открылись шлюзы для зарубежной литературы, и началось интенсивное книгопечатание в стране»[147].

С учетом прерывания традиции церковного пения одной из важнейших задач становилась профессиональная подготовка будущих регентов. При принципиальном отсутствии специализированных факультетов в консерваториях и музыкальных училищах, эта задача могла быть выполнимой лишь под покровительством духовных школ — семинарий и академий. Как уже отмечалось выше, этот процесс контролировался священноначалием Русской Православной Церкви, относившимся к этой задаче с большим вниманием. Согласно воспоминаниям регента хора Московской духовной академии Марка

---

[146] *Пимен (Хмелевский), архиеп.* Дневники. Русская Духовная Миссия в Иерусалиме. 1955–1957. Саратов : Издательство Саратовской епархии, 2008. 512 с.

[147] *Шиповальников А., Левинтов А.* Гармонии небесных сфер из преисподней [Электронный ресурс]. URL: http://lebed.com/1999/art1040.htm (дата обращения: 10.10.2017).

Харитоновича Трофимчука (1919–2005)[148], бывшего в течение многих лет преподавателем церковного пения и руководителем хора в Московской духовной семинарии, с 1949 г. в качестве нового предмета в академии ввели курс «История церковного пения в России»[149].

Как отмечает М. Х. Трофимчук, во второй половине 1949–1950 учебного года начались занятия по хоровому и регентскому делу с желающими воспитанниками семинарии и студентами академии. Кроме того, по благословению патриарха Алексия в марте 1950 г. в Московской духовной школе был организован музыкальный инструментальный кружок. С этого времени сведения о музыкальном кружке начинают регулярно появляться в годовых отчетах академии. Для его работы были закуплены музыкальные инструменты: рояль, две скрипки и виолончель. Руководила его работой Мария Николаевна Ильченко.

Поставленная задача — всестороннее музыкальное развитие будущих священнослужителей и регентов — не могла, естественно, быть решенной только за счет общего музыкального образования. Поэтому с осени 1952 г. стал работать кружок по постановке голоса во главе с В. И. Курочкиным, затем

---

[148] См.: *Трофимчук М. Х.* Академия у Троицы. Воспоминания о Московских Духовных школах. Сергиев Посад : Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2005. 638 с.

Марк Харитонович Трофимчук († 3 февраля 2005), закончил семинарию в 1950 г., академию — в 1954-м. Будучи затем профессорским стипендиатом, М. Х. Трофимчук в 1954–1955 учебном году занимался изучением музыкальных дисциплин, ездил в Преображенский храм на Ордынке, где присутствовал на спевках хора под управлением Н. В. Матвеева. Работой-учебой аспиранта М. Трофимчука руководил принятый на работу в академию Николай Сергеевич Данилов, регент хора Всесвятского храма, выпускник Московского синодального училища церковного пения. В результате интенсивных занятий 18 июня 1956 г. совет академии принял решение о присвоении М. Х. Трофимчуку звания регента церковного хора, что затем было утверждено специальной резолюцией Святейшего Патриарха Алексия. С 1957 г. М. Х. Трофимчук вел занятия по церковному пению в семинарии, которое он преподавал до 1999 г. и был регентом первого академического хора с 1961 по 1996 г. За усердные труды он был трижды награжден Патриаршей грамотой (1971, 1975, 1984), орденами князя Владимира II степени (1979 – в связи с 60-летием), преподобного Сергия II степени (1985 – в связи с 300-летием академии). В 1961 г. он передал в МДА много книг, большая часть из которых – ноты.

[149] Там же.

были открыты регентский кружок и кружок вокально-речевой культуры. В кружке вокально-речевой культуры обращалось внимание в частности на тональную согласованность иерейских возгласов и диаконских прошений с пением церковного хора. Занятия по вокалу предусматривали навыки чтения на церковнославянском языке, произнесения проповедей, а также священнических возгласов. В конце учебного года проходили экзаменационные испытания в присутствии администрации академии.

Программа занятий первоначально была рассчитана на один год, но студенты изъявили желание продолжать занятия также и в течение второго года. С января 1953 г. начались постоянные занятия по постановке голоса, которые также вела М. Н. Ильченко. Большую заботу о церковном пении проявлял ректор протоиерей Константин Ружицкий († 1964), который сам был любителем пения и считал, что к управлению хором нужно привлекать как можно больше учащихся. Музыкально-певческая жизнь в академии была довольно насыщенной. Наряду с богослужениями и спевками велась подготовка к различным концертам, в академии выступали хоры из разных храмов Москвы. С марта 1952 г. студенческий хор стал регулярно принимать участие в различных мероприятиях за пределами лавры.

Похожие процессы протекали в Ленинградской духовной академии и в региональных семинариях, открытых с 1945 г. — Саратовской, Одесской, Минской, Волынской и пр.

Из практикующих регентов и композиторов, помимо уже упомянутых, в этот период активно трудились:

Константин Сильвестрович Алексеев (1889–1951) — известный хоровой дирижер, домрист, педагог и композитор. Родился в Ярославле. С 1907 г. регент хора Чудова монастыря в Кремле. В 1910-м занимался по музыкально-теоретическим дисциплинам в Московской народной консерватории. С 1915-го учился в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического

общества по классу композиции у А. Н. Корещенко и А. Т. Гречанинова, в 1922–1923 гг. — в Московской консерватории по классу дирижирования Н. А. Малько. В 1918 г. заведовал хоровой студией Музыкального отдела московского Пролеткульта, где также работал А. Д. Кастальский.

О регентской деятельности этого разностороннего музыканта свидетельств немного. Регентовал в церкви иконы Божией Матери «Неопалимая купина» близ Девичьего поля, а так же в храме великомученицы Екатерины на Всполье. Известно, что в 1934 г. хор под его управлением пел в храме святых мучеников Флора и Лавра (главный придел иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость») на Зацепе; там же солировала его жена Зинаида Васильевна Алексеева (сопрано). Затем К. С. Алексеев был регентом в Николо-Кузнецком храме. Известен также как церковный композитор.

Василий Храпчевский (годы жизни неизвестны) — регентовал в храмах Москвы до войны. В первые годы существования хора храма иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» (главный придел Преображения Господня) на Большой Ордынке под руководством Н. В. Матвеева был хормейстером в этом коллективе и проводил репетиционные занятия с ним. В. П. Храпчевский известен также как автор духовных сочинений и переложений. По словам регента В. А. Кондратьева, Н. В. Матвеев исполнял их своим хором. В. П. Храпчевский – владелец обширной библиотеки церковно-певческих нот. В настоящее время она хранится в Синодальной библиотеке Московского Патриархата имени Святейшего Патриарха Алексия II.

Этот период, несмотря на тяжелое положение Русской Православной Церкви в советском государстве, дал начало критическому возрождению лучших традиций богослужебного пения и подготовке выдающихся музыкантов последующих периодов.

1.3.4. Четвертый период: 1958–1971 гг.

> После долголетья сталинского террора, после двадцатилетнего провала, глухого и страшного, на выжженном и вытоптанном грунте культурной и духовной жизни несчастной страны наступает короткое оживление, довольно жалкое и мрачное подобие весны. В катакомбах советской официальной музыки затеплились робкие свечи церковной музыки[150].

Начало периода — гонения 1958 г., окончание совпадает с концом правления патриарха Московского и всея Руси Алексия I (Симанского) (1877–1970), ценителя простых церковных напевов и знаменного распева.

Датой официального начала новых гонений можно считать 16 октября 1958 г., когда Совет министров СССР принял постановления о положении монастырей и о налоговом обложении доходов Церкви. За 12 дней до того ЦК КПСС издал секретное постановление «О недостатках научно-атеистической пропаганды», предписывавшее всем партийным и советским органам развернуть наступление на «религиозные пережитки».

За время гонения в два раза уменьшилось число храмов и в три – монастырей. Более 1200 человек оказались в тюрьме, в том числе несколько епископов. Монахов помещали в психиатрические больницы и накачивали психотропными препаратами.

Несмотря на то, что многие из открытых при И. В. Сталине в 1944–1948 гг. храмов и монастырей были вновь изъяты из церковного употребления, по-прежнему ощущалась острая нехватка квалифицированных священнослужителей и певчих. На смену погибшим в лагерях и тюрьмах специалистам приходят новые регенты, частью получившие образование в Регентских классах при духовных академиях и семинариях. Однако, судя по

---

[150] *Шиповальников А., Левинтов А.* Гармонии небесных сфер из преисподней [Электронный ресурс]. URL: http://lebed.com/1999/art1040.htm (дата обращения: 10.10.2017).

воспоминаниям очевидцев, далеко не все они имели достаточное для управления хором образование и должный вкус. Это привело к тому, что во многих храмах продолжились не самые лучшие традиции концертного пения за богослужением, игнорирующего суть происходящего в храме.

Во многом это происходило из-за отсутствия централизованной системы духовно-музыкального образования. Общение между регентами было затруднено. «Культурный вакуум заполнялся каждым регентом в одиночку – либо восстановление музыки знаменитых авторов по памяти, “улучшениями”, “украшениями” и другими вольными или невольными нарушениями и искажениями (наиболее распространенный способ), либо – оригинальная авторская работа»[151]. На смену уходящим мастерам во вновь открываемые храмы пришли новые регенты, зачастую не имевшие ни музыкального, ни богословского образования. Достойно подготовить их в условиях тотальной нехватки не только специальной, но и элементарной духовной литературы было практически невозможно, а выпускников духовных школ не хватало.

Тем не менее подготовка священнослужителей и регентов не прекращалась. При изучении публикаций в «Журнале Московской Патриархии» и воспоминаний очевидцев нельзя не заметить особенное попечение священноначалия о качестве богослужебного пения. Значительная заслуга в сохранении дореволюционных певческих традиций принадлежит патриарху Алексию I, не только словом поддерживавшему добрый вкус в пении, но и награждавшему особенно отличившиеся хоровые коллективы премиями.

Патриарх Алексий, дворянин, получивший классическое образование, предпочитал мелодии, способные быть сопровождением и выражением текстов

---

[151] *Шиповальников А., Левинтов А.* Гармонии небесных сфер из преисподней [Электронный ресурс]. URL: http://lebed.com/1999/art1040.htm (дата обращения: 10.10.2017).

богослужебных молитв. Он с большим уважением относился к простым церковным напевам[152], а также к унисонному знаменному распеву. Не удивительно, что, возглавляя Русскую Церковь в годы сталинских, а затем хрущевских гонений, патриарх Алексий I придавал особое значение состоянию церковного пения в храмах Русской Православной Церкви[153].

В данный период происходит постепенное возвращение к дореволюционным традициям, без богословского анализа нотного материала.

Как уже отмечалось выше, с 1944 г. во многих городах России возобновляют работу духовные школы, возрождается монастырская певческая традиция. С 1958 г. появляются исследования советских медиевистов, касающиеся знаменного распева и церковно-певческого искусства, в основном, древнего его периода. Начинается исполнение отдельных образцов церковного творчества в светских концертах. Академическим русским хором под управлением Александра Свешникова была создана известная запись «Всенощного бдения» Рахманинова.

Среди возрожденных в конце 1940-х гг. духовных школ исключительную роль сыграли Московская духовная академия и семинария. Именно там процессы возрождения церковного пения протекали наиболее интенсивно.

Начиная с 1949 г., свыше 150 учащихся Московской семинарии научились играть на скрипке, альте, виолончели, фисгармонии в кружках инструментальной музыки, об открытии которых упоминалось выше. Силами

---

[152] «Патриарх Алексий не был большим ценителем творчества церковных композиторов и нередко, в том числе проповедуя, призывал к простоте в пении» (*Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017)). Он был воспитан, по выражению самого патриарха, «крестным судией всего церковно-художественного», митрополитом Новгородским Арсением (Стадницким), который в молодости был певцом и регентом.

[153] *Алексий (Симанский), патр.* О церковном пении. Речь Святейшего Патриарха Алексия I, произнесенная в Московской духовной академии 18 апреля 1948 г. [Электронный ресурс]. URL: https://pravbeseda.ru/library/?page=book&id=551 (дата обращения: 29.03.2017).

учащихся устраивались концерты для гостей духовных школ. Проходили творческие вечера в студенческо-преподавательском кругу. По воспоминаниям очевидцев, в концерте на масленицу 27 декабря 1955 г. была исполнена сюита на темы украинских песен и народная песня «Сулико» в обработке для струнного ансамбля М. Н. Ильченко[154].

14 декабря 1954 г., в день памяти праведного Филарета Милостивого, патриарх Московский и всея Руси Алексий I с похвалой отозвался об учащихся: «Приятно было, присутствуя на годовом акте наших Духовных школ, видеть их духовный рост; прекрасное исполнение церковных песнопений, стройность хора и умение воспитанников держаться с достоинством и вместе с тем со скромностью, присущей питомцам Духовной школы. Божие благословение на дальнейшее преуспеяние Московской Духовной Академии и Московской Духовной Семинарии»[155].

В мае 1955 г. патриарх Московский и всея Руси Алексий I освятил академический Покровский храм, и в нем начались регулярные богослужения. В связи с этим стала ощущаться нехватка регентов и в духовной школе.

Марк Харитонович Трофимчук, многолетний преподаватель и регент Московских духовных школ, пишет: «Для будничного богослужения сформировали десять групп певчих (отсюда студенческий термин «десятка» для обозначения будничного хора студентов, который сохранился даже тогда, когда хор стал включать в себя значительно больше 10 человек. — *Иг. С.*). Для каждой из них требовался регент. Но такого количества хороших регентов

---

[154] Регентская школа. Московская духовная академия. История [Электронный ресурс]. URL: http://www.mpda.ru/regent/history (дата обращения — 28.03.2017).

[155] Там же.

найти было невозможно, несмотря на то, что с 1950 года существовал регентский кружок»[156].

С 10 июня 1958 г., помимо восстановления предмета «История церковного пения и музыки», было решено проводить ежеквартальные лекции-концерты, и за основу обихода для употребления на клиросах академии взять Обиход церковного пения Синодального хора под редакцией А. Кастальского, включавший гармонизации С. Смоленского.

В 1958 г. были организованы академические хоры для пения в академии и лавре. Первым хором управлял М. Трофимчук, вторым Н. Ричко, третьим — В. Бульчук.

В списке учащихся — любителей скрипичной музыки в 1960–1961 учебном году впервые упоминается Лев Мормыль, впоследствии архимандрит Матфей, который охарактеризован как «учащийся, имеющий хорошие данные и добросовестно относящийся к занятиям»[157].

Ректор Московской духовной академии в 1966–1973 гг. епископ Дмитровский Филарет (Вахромеев) (впоследствии митрополит Минский и всея Беларуси, ныне на покое) также уделял большое внимание хоровому делу. Он «часто собирал музыкальную комиссию, в которую входили инспектор и все регенты как академических, так и лаврских хоров. Под руководством ректора были отредактированы все восемь гласов “Господи, воззвах…” и другие песнопения, для того чтобы установить единообразие исполнения в академии и храмах Лавры. В понедельник в 19 часов в музыкальной комнате устраивались прослушивания классической музыки: заводили пластинки»[158]. Начиная с этого

---

[156] Регентская школа. Московская духовная академия. История [Электронный ресурс]. URL: http://www.mpda.ru/regent/history (дата обращения — 28.03.2017).

[157] Там же.

[158] Там же.

времени, учащиеся стали ездить на концерты хоровой музыки в Московскую государственную консерваторию и другие концертные залы столицы.

9 сентября 1967 г. было утверждено «Положение о Регентском кружке». В Положении определялось трехлетнее обучение в кружке. Целью занятий называлось обучение навыкам управления церковным хором. Обучение церковному пению было признано столь важным направлением, что успешно занимающиеся в Регентском кружке по решению ректора могли быть освобождены от написания некоторых сочинений в семинарии, а в академии от сдачи зачетов или экзаменов по одному из изучаемых иностранных языков. При этом занятия в Регентском кружке проводились в свободное от основных учебных занятий в семинарии время[159]. Возглавил Регентский класс регент московского храма в честь иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» Николай Васильевич Матвеев.

Столь серьезная работа со студентами привела к положительным результатам. Уже 14 декабря 1967 г. на Филаретовском вечере объединенный хор Троице-Сергиевой лавры и Московской духовной академии под управлением иеромонаха Матфея (Мормыля) исполнил несколько церковных песнопений, положив тем самым начало своей широкой концертной деятельности.

Возрождение церковного пения происходило не только в столице[160]. Схожие процессы протекали и в других церковных центрах при духовных школах и монастырях. «Удивителен пример Киево-Печерской лавры, где

---

[159] Регентская школа. Московская духовная академия. История [Электронный ресурс]. URL: http://www.mpda.ru/regent/history (дата обращения — 28.03.2017).

[160] Список выдающихся регентов и их основные биографические данные можно найти в дипломной работе Н. С. Сергеева «Регенты Москвы в период гонения на Церковь в XX веке» ([Электронный ресурс] М. : ПСТГУ, 2010. URL: http://pravkrug.ru/o-tserkvi/istoriya-khristianstva/item/247-%D1%80%D0%B5%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B-xx-%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0.html (дата обращения: 10.06.2017)).

вплоть до закрытия в 1962 г. традиционный лаврский распев не только успешно сохранялся, но даже приумножался и развивался. Под руководством архимандрита Валерия и последнего уставщика лавры игумена Феодосия было составлено несколько рукописных сборников, в которых киево-печерским распевом был охвачен целый ряд богослужебных текстов, ранее распеваемых другими распевами. В XX веке киево-печерский распев не только разрастался чисто количественно, но и претерпевал некоторые качественные изменения. <…> Пение подобного рода практиковалось и в Валаамской обители вплоть до 1940 г., о чем можно судить по сохранившимся до наших дней граммофонным записям. Но, конечно же, и Киево-Печерская лавра, и Валаамский монастырь представляли собой лишь чудесные исключения. В основном же в церковно-певческой практике этого времени реализовывались… худшие тенденции XIX в.»[161].

Руководители хоров не только заботились о высоком художественном уровне исполнения, но и стремились привлечь к пению в храме лучших вокалистов своего времени. В исследовании протодиакона Сергия Голубцова «Церковная Московия в 1935–1965 годах. Часть II» приводится такой отзыв представителя Комитета по делам религий о храме Всех Святых на Соколе, где регентовал Николай Сергеевич Данилов (1895–1971): «Церковь, именуемая “Всехсвятской”, в которой служит семь служителей культа, является одной из церквей Москвы, где бывает наибольшее скопление верующих... которая создает мощный хор певчих, поддерживает в храме чистоту и уют, чем значительно активизирует свою деятельность...»[162]. В этом же отчете

---

[161] *Мартынов В. И.* История богослужебного пения. С. 215–216.

[162] *Голубцов С., протод*. Церковная Московия в 1935–1965 годах // Церковно-исторический вестник. 2004. № 11. С. 4–71.

указывается также, что «в 1959 году эта церковь затратила на содержание хора более 600 тысяч рублей»[163].

Если предыдущий период мы можем изучать преимущественно по письменным материалам, то в последующие 20 лет было сделано немало достаточно качественных аудиозаписей.

В 1968 г., к 50-летию архиерейской хиротонии патриарха Алексия I, по заказу Московской Патриархии был выпущен комплект грампластинок из трех дисков под названием «Песнопения Русской Православной Церкви», два из которых содержали произведения в исполнении хора под управлением Н. В. Матвеева. Это была первая церковная запись в СССР, которую разрешили выпустить для внутреннего пользования.

В ряду наиболее ярких имен, имеющих отношение к рассматриваемому периоду, упомянем следующих регентов и композиторов:

Александр Васильевич Свешников (1890–1979) – директор Московской консерватории, профессор, народный артист СССР, главный дирижер Государственного хора СССР и Академического детского хора. В первой половине 1920-х гг. — один из самых известных в Москве церковных регентов (храма Успения на Могильцах). Главным памятником искусства этого хормейстера осталась глубоко церковная по духу запись «Всенощного бдения» Рахманинова, осуществленная им в 1970-х гг.

Владимир Николаевич Агафонников (1904–1979) – регент Троицкого собора г. Подольска. В Москве в течение ряда лет управлял хором в храме Петра и Павла в Лефортове. Впоследствии хор в полном составе вместе с регентом перешел в храм Рождества Иоанна Предтечи на Пресне. В 1959 –1960 гг. В. Н. Агафонников был регентом в подмосковном г. Пушкино. Кроме этого,

---

[163] *Голубцов С., протод*. Церковная Московия в 1935–1965 годах. С. 4–71.

в разные годы он руководил хорами в различных московских церквях: Ризоположения на Донской, Воскресения Словущего на Ваганьковском кладбище, Преображения Господня на Преображенской площади (в этом храме Владимир Николаевич был последним регентом – до его разрушения в 1964 г.). Последним местом регентского служения В. Н. Агафонникова стал храм иконы Божией Матери Нечаянная Радость в Марьиной Роще. В. Н. Агафонников, как и его брат Г. Н. Агафонников, был автором духовных сочинений.

Герман Николаевич Агафонников (1901–1964) – выпускник Московской консерватории по классу хорового дирижирования. В возрасте 21 года Г. Н. Агафонников становится регентом кафедрального собора в г. Вятке (Киров). Затем, с переездом семьи в Московскую область, был регентом в подмосковном Пушкино, а с 1927 г. – в Троицком соборе г. Подольска. Г. Н. Агафонников работал главным хормейстером в Московском театре оперетты, вследствие чего долгое время не мог управлять церковными хорами в столичных храмах. Однако впоследствии (после ухода из театра) Г. Н. Агафонников работал в качестве регента в некоторых московских храмах (возможно, вместе с братом Владимиром Николаевичем). Последним храмом, в котором регентовал Г. Н. Агафонников и в котором его отпевали, был московский храм Рождества Иоанна Предтечи на Пресне. Духовный композитор. Сводный хор братьев Германа и Владимира Агафонниковых не раз принимал участие в богослужениях Свято-Троицкой Сергиевой лавры. В 1963 г. в Малом актовом зале Московской духовной академии прошел духовный концерт объединенного хора, которым руководили по очереди Герман Николаевич и Владимир Николаевич Агафонниковы.

Иван Николаевич Аксенов (1880–1958) – родился в г. Торопце Великолукского уезда. По окончании шести классов Торопецкого училища, получил звание учителя и преподавал в городском училище, одновременно исполняя обязанности псаломщика. В 1909 г. окончил двухгодичные регентские курсы при Московском синодальном училище. В 1911–1918 гг. был

учителем пения в Торопецком духовном училище. В 1919 г. окончил шестимесячные педагогические курсы в Торопце. В 1924–1932 гг. был учителем пения в Крыму, в Феодосии. И. Н. Аксенов – первый преподаватель церковного пения (с июня 1944 г.) и руководитель студенческого хора Православного богословского института и Богословско-пастырских курсов, преобразованных в 1946 г. соответственно в Московскую духовную академию и семинарию. Регентовал в Успенском храме московского Новодевичьего монастыря.

Протоиерей Стефан Зотиевич Андрусенко (годы жизни не известны) — отец известного русского хорового дирижера и педагога Анания Степановича Андрусенко. В 1960-е гг. регентовал в храме Воскресения Словущего в Успенском Вражке. Некоторое время был регентом в храме Воскресения Христова в Сокольниках. До этого был настоятелем храма в г. Пушкино. Последний храм, где протоиерей Стефан был регентом – храм Рождества Пресвятой Богородицы во Владыкине. Духовный композитор.

Александр Михайлович Астафьев (1873–1956) – известный московский регент, дирижер Русского хорового общества, церковный композитор. После революции регентовал в храмах Троицы Живоначальной на Грязех (1917), Богоявления в Елохове (первая половина 1920-х гг.), Трех святителей у Красных Ворот (1920-е гг.), преподобного Сергия Радонежского на Рогожском кладбище (1925–1930), в церкви иконы Божией Матери Ржевская. В 1924 г. А. М. Астафьев вступил в секцию духовной музыки Союза драматических и театральных деятелей (Драмсоюз). Кроме того, являлся сотрудником Государственного института музыкальной науки (ГИМН). Позже работал преподавателем пения в школах различных районов Москвы, в клубах, кружках.

В 1928 г. после известного постановления правительства о запрете регентско-композиторской деятельности для преподавателей был вынужден

уйти из храма. Однако известно, что после войны А. М. Астафьев был регентом в храме мученика Трифона в Напрудном и в церкви иконы Божией Матери «Знамение» в Переяславской слободе. А. М. Астафьев — автор 25 церковных песнопений (сейчас известны только около 16), 10 из которых были изданы в издательстве П. Юргенсона в 1912 и 1917 гг.

Николай Сергеевич Данилов (1895–1971) – известный московский регент. В 1916 г. закончил Синодальное училище церковного пения, где под руководством замечательных педагогов получил специальное музыкальное и регентское образование, в частности, основные предметы изучал у А. Д. Кастальского, В. С. Калинникова, А. В. Никольского и Н. С. Голованова. Пел на службах в Успенском соборе Московского Кремля с двумя выдающимися регентами Синодального хора: В. С. Орловым в 1904–1907 гг. на закате его исполнительской деятельности и Н. М. Данилиным в 1907–1911 гг. в начале регентской карьеры музыканта.

В 1921 г. Николай Михайлович Данилин, отметивший Николая Данилова еще в училищные годы, взял его к себе в помощники, предложив ему место певчего в хоре церкви Косьмы и Дамиана в Шубине. Скупой на похвалы, Данилин отзывался о нем так: «...Он проявил себя знающим хоровое дело и умеющим воспитать хорошего певца»[164]. В августе 1924 г. Н. С. Данилов вместе с хором перешел в церковь великомученицы Параскевы Пятницы в Охотном Ряду. Здесь, по воспоминаниям современников, Н. С. Данилов начал самостоятельную регентскую деятельность.

С 1927 или 1928 г. управлял хором в церкви Преображения Господня на Спасской до захвата ее обновленцами, в 1930–1931 гг. — в церкви мученика

---

[164] Данилов Николай Сергеевич (1895–1971) [Электронный ресурс]. URL: http://pravkrug.ru/o-tserkvi/istoriya-khristianstva/item/247-%D1%80%D0%B5%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B-xx-%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0.html#m1 (дата обращения: 10.10.2017).

Трифона в Напрудной. После закрытия храма весной 1931 г. перешел в церковь святых мучеников Адриана и Наталии в Мещанской слободе и управлял хором до закрытия храма в мае 1936 г. Последним местом служения перед войной был храм иконы Божией Матери «Нечаянная Радость» в Марьиной Роще. После возвращения из эвакуации в 1945 г. Н. С. Данилов более 20 лет был регентом в церкви Всех святых на Соколе. Последние пять лет жизни Н. С. Данилов управлял хором в церкви иконы Божией Матери «Нечаянная Радость» в Марьиной Роще (в той же, что и до войны).

В выборе репертуара Данилов следовал исполнительской традиции Синодального хора.

Н. С. Данилов с 1955 г. и более 10 лет вел Регентский кружок при Московской духовной академии и семинарии. Он — автор нескольких духовных сочинений и переложений. Наиболее известны антифоны восьми гласов напева Московского Большого Успенского собора.

Палладий Андреевич Богданов (1881–1971) — выпускник Петербургской певческой капеллы, где долгие годы затем работал, регент и церковный композитор, автор значительного числа богослужебных произведений.

Николай Иванович Озеров (1892–1972) — регент левого хора Елоховского кафедрального собора в Москве, едва ли не самая яркая личность данного периода. До революции работал переписчиком нот в московском Синодальном хоре. Известно, что его рукой были переписаны все партии «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова для первого исполнения этого произведения в 1910 г. Регентовал в церкви иконы Божией Матери «Знамение» у Крестовской заставы (в Переяславской слободе), потом в церкви святых бессребреников Косьмы и Дамиана в Болшево (Подмосковье), в храме апостолов Петра и Павла в Лефортове. С середины 1960-х по 1971 г. Н. И. Озеров управлял хором на левом клиросе в Богоявленском кафедральном соборе и, со слов регента Н. С. Георгиевского, в храме Пимена Великого.

Известный духовный композитор. Автор Херувимской g-moll, Степенн восьми гласов, и многих других сочинений.

Николай Сергеевич Орлов (1891–1972) — до Второй мировой войны управлял хором в храме Благовещения Пресвятой Богородицы на Бережках, что неподалеку от Смоленской площади. После его закрытия и сноса Н. С. Орлов регентовал в храмах Воскресения Словущего в Успенском вражке, иконы Божией Матери «Знамение» в Переяславской слободе, преподобного Пимена Великого в Новых Воротниках в Сущеве (главный придел Живоначальной Троицы), Всех Святых во Всехсвятском на Соколе и Ризоположения на Донской. Автор духовных сочинений.

Александр Александрович Третьяков (1905–1978) — известный московский регент и композитор.

В 1925 г. он познакомился с регентом кафедрального собора Перми Михаилом Ефимовичем Кусковым, который учил Александра анализу и глубокому пониманию песнопений разных авторов, был последователем композиторов Нового направления. Как говорил сам А. А. Третьяков, композиторы этой школы стремились возродить в церковном пении русские традиции путем использования народных песенных последований и гармонизаций древних распевов по законам русской подголосочной полифонии, открытым А. Д. Кастальским.

В это время А. А. Третьяков начинает регентовать и пробовать себя в церковной композиции. Три года провел в сталинских лагерях, на фронте занимался врачебной деятельностью. В 1947 г., находясь проездом в Москве, А. А. Третьяков показал три своих произведения регенту Богоявленского патриаршего собора Виктору Степановичу Комарову, который высоко оценил их и начал исполнять за богослужением.

В 1955 г. Александр Третьяков переселился в Москву и до своей кончины управлял церковными хорами в столице — в храме Ризоположения на Донской,

преподобного Пимена Великого (главный придел Троицы Живоначальной) в Новых Воротниках в Сущеве и в некоторых храмах Подмосковья. А. А. Третьяков — автор многочисленных песнопений. В своем композиторском творчестве он ориентировался на небольшие составы хора. Ко дню интронизации патриарха Пимена (Извекова), 3 июня 1971 г., по просьбе В. С. Комарова Третьяков написал торжественное песнопение «На гору Сион...» и посвятил его патриарху. Известны также его догматики восьми гласов, Великое славословие, Херувимская Es-dur, «Свете тихий».

Протоиерей Борис Сергеевич Писарев (1905–1981) — настоятель храма преподобного Пимена Великого в Новых Воротниках в Сущеве (главный придел Живоначальной Троицы). До войны регентовал в храме мучеников Флора и Лавра на Зацепе, в 1940-е гг. был регентом в храме святителя Николая в Кузнецах.

Среди московских регентов старшего поколения известен как церковный композитор. Протоиерей Борис — автор всенощной, литургии, многих богослужебных песнопений. По рассказам регентов, знавших протоиерея Бориса, произведения, написанные им для соло сопрано с хором, предназначались для исполнения партии солистки его женой.

1.3.5. Пятый период: 1971–1988 гг.

Новый период в развитии храмового пения наступает с восшествия на Московский Патриарший престол патриарха Московского и всея Руси Пимена (Извекова) (1910–1990) и завершается в год празднования 1000-летия Крещения Руси.

Ограничение этого периода временем правления патриарха Пимена вплоть до 1988 г. соответствует общему мнению исследователей церковной музыки XX в. Мемуаристы, описывающие данную эпоху, проводят отчетливую грань между патриаршеством патриарха Алексия (Симанского) и патриарха Пимена (Извекова) – 1970–1971 гг., – указывая, помимо незначительного

смягчения политики государства по отношению к Церкви, на различие музыкальных вкусов двух московских первосвятителей.

«Патриарх Пимен был смолоду прекрасным профессиональным регентом… он стимулировал исполнение церковной музыкальной классики»[165]. Очевидцы вспоминают «дивное, “небесное” звучание хора в соборе Богоявления в Дорогомилове под управлением тогда еще иеромонаха Пимена в начале 1930-х гг.»[166]. Во многих воспоминаниях подчеркивается постоянная особенная забота патриарха Пимена о порядке богослужения. Владыка подавал всем сослужащим священнослужителям пример истового и благоговейного отношения к церковному богослужению. Его современникам особенно запомнилась красота голоса патриарха, во время богослужения легко наполнявшего без микрофонов значительное пространство Елоховского Богоявленского патриаршего собора в Москве.

Особенное отношение патриарха Пимена к пению стало заметным и благодаря изменению репертуара хора патриаршего собора.

Если патриарх Алексий I предпочитал в храме простые музыкальные произведения, о чем свидетельствуют, в частности, аудиозаписи фрагментов торжественных богослужений с его участием, то патриарх Пимен, сам бывший регентом, то есть практиком церковного пения, поощрял исполнение довольно сложных партитур. Несмотря на то, что в предшествующие годы мы встречаем свидетельства об ином отношении патриарха Пимена к церковному пению, в данный период, очевидно, что при его одобрении распространились по храмам России партитуры с солирующими голосами разной сложности, не всегда стилистически сочетающиеся друг с другом.

---

[165] *Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017).

[166] Там же.

Таким образом, данный период характеризуется значительным развитием репертуара церковных хоров, в первую очередь сольного, концертного, включением в постоянное употребление за богослужением самых разных по стилю и сложности произведений — сочинений и переложений, не прошедших никакой цензуры[167].

Несмотря на явное несоответствие такой певческой практики теории богослужебного пения, подобная стилистическая пестрота во время богослужения не вызывала протестов, и негативной оценки данным фактам в воспоминаниях очевидцев мы не встречаем. В воспоминаниях очевидцев проблемы произнесения или осмысления богослужебного текста, затронутые певцами прежней эпохи, почти не упоминаются, но много говорится о внешней красоте пения, так называемой «умилительности».

Е. М. Верещагин, постоянный прихожанин Богоявленского Елоховского собора в Москве, вспоминает: «Если Патриарх Алексий Первый не был большим ценителем творчества церковных композиторов и нередко, в том числе проповедуя, призывал к простоте в пении, то Патриарх Пимен, сам в прошлом регент и обладатель хорошего голоса, как раз стимулировал исполнение церковной музыкальной классики. При Пимене талант Комарова[168] развернулся в полную мощь. Великий регент осуществил идеал Патриарха-

---

[167] О таком противоречии свидетельствует московский регент Владимир Кондратьев. Он с детства ходил на клирос кафедрального собора, потом регентовал там и считает себя учеником В. С. Комарова. Отвечая на вопрос студентов Московской регентско-певческой семинарии: «Какая школа предпочиталась этим знаменитым регентом, петербургская или московская?» — он утверждает: «Разумеется, московская, и только московская. Но тогда несколько меня удручало, что вот они (хор) поют на Литургии, допустим, Чайковского и [Константина] Шведова, а потом Патриарх выходит к иконе Казанской или к мощам, и вдруг они поют что-то в купеческом стиле. Но у них как-то все это сходило. А сейчас я думаю: да вроде так, наверное, и надо было. Тогда-то мне это несколько резало ухо, потому что шло все: там был Чесноков, и там был Есаулов. Понимаете, очень большая перемешка была, но пелось все очень качественно и с очень большим вниманием к слову. Вот, пожалуй, самое главное — внимание к слову, к фразе. А репертуар, конечно, колоссальный был» (*Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017)).

[168] Виктор Степанович Комаров (1893–1974) — церковный музыкант, композитор, автор духовных сочинений, руководитель (регент) правого хора в московском кафедральном Богоявленском соборе в Елохове (1943–1974).

ценителя. <…> Прихожане-“корифеи”, как правило, оставались довольны. <...> Многие из них бывали в Скорбященском храме на Ордынке и высоко ценили хор под управлением Н. В. Матвеева[169], но все-таки с удовольствием всякий раз отмечали: “А наш-то лучше!”»[170].

Надо отметить, что подобный взгляд на деятельность хора под управлением В. С. Комарова оспаривается другими устными свидетельствами. Действительно, при обращении к дискографии данного периода легко заметить, что записывались и исполнялись произведения, далекие от вкусов патриарха Пимена, задокументированных выше. Косвенным подтверждением этого является и рассказ протоиерея Анатолия Правдолюбова о пении хора под управлением будущего патриарха Пимена в Дорогомиловском соборе Москвы в 1933 г. (приводится в этой главе в подразделе, посвященном периоду с 1929 по 1943 г.). Утверждать, что женская группа хора под управлением В. С. Комарова состояла из певиц «с бесстрастными голосами, строгими, ровными, как у мальчиков», а в мужской группе голоса строго были подобраны «по единству тембров, обеспечивающих чистое и совсем бесстрастное звучание», не осмелится даже самый большой ценитель таланта известного регента. А уж о том, чтобы изгнать из репертуара «излишне бравурное и сольное пение совсем», (что было в планах иеромонаха Пимена), в отношении хора В. С. Комарова вообще говорить не приходится.

Упомянутый выше создатель и руководитель хора известного храма во имя иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» на Ордынке в Москве Николай Васильевич Матвеев вошел в историю как продолжатель дела великих мастеров Синодальной московской школы. Выше уже упоминался вклад

---

[169] Николай Васильевич Матвеев (1909–1992) — церковный музыкант, архитектор, автор ряда духовных сочинений и переложений, руководитель (регент) правого хора в московском Скорбященском храме на Большой Ордынке (1948–1992).

[170] *Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017).

Николая Васильевича в возрождение церковного пения в Московских духовных школах. Маститому регенту удалось передать собственное благоговейное ощущение регентского призвания и своим ученикам. «Дело регента заключается в том, чтобы смысл и значение исполняемых песнопений проникали в ум и сердце молящихся в храме, создавали молитвенное настроение для беседы их с Господом Вседержителем», – говорил ученик Матвеева регент Покровского академического храма в Московской духовной академии Марк Харитонович Трофимчук, на практике следуя взглядам своего учителя.

Репертуар и манера исполнения хора Н. В. Матвеева значительно отличались от хора Елоховского собора. Говоря о репертуаре Матвеева, обычно подчеркивают «стильность». При знакомстве с аудиозаписями его хора, и в выборе репертуара, и в манере исполнения становится очевидной связь с московской синодальной традицией. Забота о единой стилистике богослужения была обычной для Матвеева. Широкое признание получила его инициатива по исполнению в определенные дни в храме за службой «Литургии святителя Иоанна Златоустого» (соч. 41) П. Чайковского и «Всенощного бдения» С. Рахманинова, сочинений, которые в годы советской власти целиком в храмах не исполнялись и, за редким исключением, не включались в концертный репертуар светских коллективов.

Манера пения хора Н. В. Матвеева считалась более профессиональной, более академичной. Однако ценилось это немногими. В основном преобладал эмоциональный, «душевный» подход к пению, высказанный цитированным выше Владимиром Кондратьевым: «…Как-то в народе всегда считалось, что Матвеев поет театрально. Может быть, не театрально, может быть, более сухо. У Комарова, конечно, все было гораздо душевнее. <…> Комаров как-то особенно хорошо умел связывать текст с музыкальным изложением…

“Душевность”[171] как настроение, дух времени в записях хора под управлением В. С. Комарова слышится наиболее ясно. <…> Это трудно выразить словами, но часто возникает образ “слез”, “плача”, даже в мажорных композициях»[172]. И если записи хора под управлением В. С. Комарова – ценнейший документ, свидетельствующий о состоянии богослужебного пения в советской России, являя высокое качество и с точки зрения музыкальной культуры, и с точки зрения соответствия задачам богослужения, то у последующих регентов профессионализм отступает на второй план, уступая место «душевности».

Заслуги Н. В. Матвеева перед Церковью не исчерпываются управлением хором. Под редакцией Н. В. Матвеева составлен «Обиход церковного пения» в трех частях (всенощная, литургия, осмогласие) для академического церковного хора и для преподавания в семинарии курса церковного пения. За время работы в Московской духовной академии Н. В. Матвеев был награжден орденом князя Владимира III степени и II степени и двумя Патриаршими грамотами[173].

Возвращаясь к состоянию богослужебного пения в данный период, надо отметить, что по-прежнему остро ощущается нехватка регентов в храмах. Поэтому процесс обучения церковному пению продолжается и становится более интенсивным в Регентских школах при Московской и Лениградской (с

---

[171] Отметим, что «душевность» церковного пения упоминается здесь без всякого негативного оттенка, казалось, естественного для оценки духовной музыки. Недоумение разрешается очевидностью того, что боль и трагедия революции и двух мировых войн в значительной степени требовали от богослужения в первую очередь функции утешения, а не назидания. «Утешайте, утешайте народ Мой, говорит Бог ваш» (Ис. 40, 1). Эту фразу неоднократно приходилось слышать автору этих строк от священнослужителей того времени. Поощряемое тогда духовенством редкое причащение лишь подчеркивало «психологическую» функцию храмовых собраний православных христиан. В храме все должно быть красиво. Пение и чтение на малопонятном языке, ризы, ароматы, размеренность действия. Искренность молитвы и красота как контраст лицемерию советского общества. К этому и сводился смысл богослужения для значительного количества молящихся того времени, чистота и сила веры которых с лихвой искупала их неведение в литургическом богословии.

[172] *Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017).

[173] Регентская школа. Московская духовная академия. История [Электронный ресурс]. URL: http://www.mpda.ru/regent/history (дата обращения — 28.03.2017).

1979 г.) духовных академиях (к рассматриваемому периоду были закрыты все духовные академии и семинарии, кроме Московской, Ленинградской, Одесской и Минской).

«Важным этапом развития Регентского класса явилась работа учащихся со смешанным хоровым составом. Поскольку на приходах выпускники Духовной школы могли столкнуться со смешанными хорами, то для более качественной подготовки выпускников был привлечен смешанный хор Троице-Сергиевой Лавры под управлением архимандрита Матфея. Спевки смешанного хора Регентского класса проходили в вечернее время по четвергам. С целью приобретения Богослужебной практики учащиеся Регентского класса один раз в неделю, в субботу утром, несли певческое послушание в Покровском храме МДА, управляя смешанным хором»[174].

По истечении срока обучения в Регентском классе студенты, кроме экзамена по изучаемым предметам, сдавали один комплексный экзамен в Актовом зале Московской духовной академии в Церковно-археологическом кабинете (ЦАК). Завершая этот экзамен, выпускник управлял концертным песнопением, которое обычно выбирается в качестве концерта на запричастном стихе[175].

Понимание важности церковного пения и забота об обучении певческому искусству звучали во многих высказываниях главы Русской Православной Церкви. Вскоре после интронизации патриарх Пимен отмечал: «Пение вносит в церковную службу искусство, идущее от сердца, имеющее своими истоками древнюю культуру, религиозную и национальную, понятную нашему

---

[174] Регентская школа. Московская духовная академия. История [Электронный ресурс]. URL: http://www.mpda.ru/regent/history (дата обращения — 28.03.2017).

[175] С учетом постоянных напоминаний священноначалия о недопустимости концертов на запричастном стихе, это выглядит странно и подтверждает ту мысль, что неписаные церковные обычаи гораздо сильнее указов и распоряжений руководства Церкви, и искоренить их из церковной практики крайне сложно.

верующему народу во всех его поколениях»[176]. С 1974 г. выпуски Регентской школы начинают освещаться на страницах «Журнала Московской Патриархии». «Самое главное, — говорил патриарх Пимен, — это то, что наши церковные дирижеры должны обязательно очень хорошо понимать тексты священных песнопений с тем, чтобы уметь выделить более важные по смыслу места. <…> Цель дирижера — увидеть, уметь почувствовать помимо текстовых значимых моментов песнопения, эти музыкальные оттенки, которые композитор придал более важным местам песнопений»[177].

В 1975 г. в Регентском классе при Московской духовной академии обучались 35 человек. Уже упоминавшийся нами московский регент и преподаватель академии Н. В. Матвеев подчеркивал, что «подготовка регентских и певческих кадров, являющаяся насущной потребностью нашей Русской Православной Церкви, возможна только в системе ныне существующих Духовных Школ и поэтому должна быть органической частью единого учебно-воспитательного процесса Академии и Семинарии» [178].

С 1980 года был принят на работу новый преподаватель – Владимир Иванович Мартынов, знаток древнерусской певческой культуры, композитор, популяризатор знаменного распева. Он подчеркивал, что «пение есть следствие правильной жизни, и для того, чтобы научиться правильно петь, необходимо благочестиво проводить свою жизнь»[179]. За время преподавания он частично дополнил и переработал песнопения знаменного распева для пения литургии в Троицком соборе лавры.

---

[176] *Янгичер В., прот.* Святейший Патриарх Пимен как регент [Электронный ресурс]. URL: http://www.mpda.ru/site_pub/334521.html (дата обращения: 10.10.2017).

[177] Там же.

[178] Регентская школа. Московская духовная академия. История [Электронный ресурс]. URL: http://www.mpda.ru/regent/history (дата обращения — 28.03.2017).

[179] *Мартынов В. И.* Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалмом… С. 37.

Ввиду особой сложности получения духовного образования мужчинами в советское время, в Регентский класс потянулись девушки, и вскоре женский состав стал количественно доминировать. Учебный процесс для женской группы был четырехгодичным.

О значительном расширении репертуара церковных хоров рассматриваемого периода уже упоминалось. Авторы публикаций в «Журнале Московской Патриархии» свидетельствуют, «что и в 70-е годы хорами исполнялись обиходные песнопения, авторские гармонизации и переложения распевов, а также авторские произведения. Для торжественных случаев выбирались песнопения Д. С. Бортнянского, А. А. Архангельского, П. Г. Чеснокова, А. Д. Кастальского, С. В. Рахманинова, А. Т. Гречанинова, С. А. Дегтярева, А. Л. Веделя, протоиерея Петра Турчанинова, Г. Я. Ломакина и других композиторов. Они исполнялись не только большими смешанными хорами, но и небольшими однородными монастырскими хорами.

В репертуар хора под управлением Н. В. Матвеева, например, входили такие произведения русских церковных композиторов, как Херувимская № 7 Д. С. Бортнянского, «Верую…» А. Т. Гречанинова, «Милость мира…» А. Д. Кастальского, «Заступнице усердная…» П. Г. Чеснокова и другие. «Судя по неоднократному упоминанию в журнале (Московской Патриархии. – *Иг. С.*), в некоторых храмах существовала традиция пения колядок во время богослужения»[180].

Хрущевская антирелигиозная кампания привела к закрытию большинства храмов всех основных вероисповеданий (были закрыты две трети всех действовавших тогда храмов) и введению строжайших уголовных наказаний за «изуверское» сектантство в христианстве и других религиях, попрание свободы совести и мысли. Понятно, что это никак не способствовало активизации

---

[180] Музыка из бывшего СССР : Сб. М. : Композитор, 1996. С. 422.

композиторской деятельности в области церковной музыки. Несколько скупых свидетельств дают нам имена собственно церковных композиторов.

Василий Васильевич Локтев (1897–1982) — регентовал в ряде московских храмов. В Москве закончил гимназию, затем вечерние музыкальные курсы. Занимался у профессора консерватории А. Ф. Гедике по классу композиции. Впервые В. В. Локтев начал управлять церковным хором в храме святых мучеников Адриана и Наталии (на Ярославском шоссе). Хор, созданный В. В. Локтевым, пел в храме Успения Богородицы в Могильцах (закрыт в 1932 г.), затем храме священномученика Власия в Старой Конюшенной слободе (главный придел Спаса Преображения).

После Великой Отечественной войны В. В. Локтев был регентом в московских храмах святителя Николая в Кузнецах, Воскресения Словущего (в каком именно, не установлено), Ризоположения на Донской улице. Долгое время — с 1962 по 1975 г. — работал в храме преподобного Пимена Великого в Новых Воротниках в Сущеве (главный придел Живоначальной Троицы).

В. В. Локтев известен как духовный композитор. Среди его многочисленных музыкальных произведений — две всенощные и две литургии. В настоящее время его обширная нотная библиотека хранится в Синодальной библиотеке Московского Патриархата имени Святейшего Патриарха Алексия II.

В дневниках владыки Пимена (Хмелевского) за 1957 г. упоминается саратовский регент Борис Додонов: «Он написал [псалом] “На реках Вавилонских” в честь 50-летия Октябрьской революции»[181].

Вспоминая Петра Александровича Оболенского (1889–1969), члена Союза композиторов СССР, архиепископ Пимен сообщает: «Во время

---

[181] *Пимен (Хмелевский), архиеп.* Дневники. Русская Духовная Миссия в Иерусалиме. 1955–1957. С. 412.

всенощной кафедральный хор исполнил несколько произведений Оболенского. Автор сиял от удовольствия, так как в храме слышал свои произведения впервые. <…> Если князь Петр Александрович Оболенский, до революции много занимавшийся народными оркестрами, хоть и член Союза композиторов, но в области церковного пения — скорее любитель, то Борис Додонов, закончивший петербургское Регентское училище, — профессионал. Его композиции было бы очень интересно услышать»[182].

В 1970-х годах светскими хорами исполняется много церковной музыки, правда, либо латинской традиции, либо с измененным православным текстом (паралитургические сочинения)[183]. В творчестве отечественных композиторов возникает относительно новый для них жанр — духовная хоровая музыка и инструментальная музыка духовного содержания (внелитургическая)[184].

Естественно, это творчество не имеет отношения к православному богослужебному пению, но, будучи выражением личных, порой весьма противоречивых чувств, свидетельствует часто об искренней вере людей искусства. Тем не менее упомянем об этих мастерах и их деятельности с целью еще раз подчеркнуть принципиальную разницу между собственно церковным

---

[182] *Пимен (Хмелевский), архиеп.* Дневники. Русская Духовная Миссия в Иерусалиме. 1955–1957. С. 482.

[183] Паралитургические произведения ориентированы на литургические жанры, имеют в основе своей канонические тексты, даже форму литургической композиции, стремясь к воплощению духовной сути литургической музыки, но не могут исполняться за богослужением в силу тех или иных причин. Последними нередко становятся свободное обращение автора с каноническим текстом или использование молитвенного текста в переводе на русский язык, интонационное и ритмометрическое несоответствие музыкальной составляющей духу православного богослужения, использование звучания музыкальных инструментов, не принятое за богослужением.

[184] Термины «внелитургический», «внелитургическая музыка», «внелитургические композиции» введены в обиход Е. В. Поповой, автором диссертации на тему: «Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика “жанровых форм”» (*Попова Е. В.* Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм» (конец XX – начало XXI в.) : Автореф. дисс. … канд. искусствоведения. М., 2011. 26 с.). Под внелитургическими сочинениями разумеются те, что содержат очевидную сакральную направленность (в них могут могут быть использованы тексты, в том числе и канонические), имея при этом подчеркнуто индивидуальную образную основу и свободную композиционную форму.

пением и внешне религиозной музыкой, которые имеют разное предназначение и индивидуальные средства музыкальной экспрессии.

Таким образом, на духовные тексты пишут светские, не всегда воцерковленные композиторы, в том числе, имеющие мировую известность мастера, вдохновляемые чаще текстами классического католического дореформенного богослужения, сочинения которых охотно исполняются светскими коллективами. В советские годы, когда нельзя было услышать свободную проповедь Евангелия, даже такие иносказательные и робкие свидетельства религиозности убеждений казались довольно сильными и производили нередко миссионерский эффект.

Последнее относится, например, к Георгию Васильевичу Свиридову (1915–1998). «Он первый, кто дал образец постоянной неканонической молитвы в русской хоровой музыке. Композитор исключительно духовного начала, пассионарий, он вертикально просканировал душу своего народа. Все последующие работы Свиридова в этом жанре – тому подтверждение»[185]. По словам митрополита Илариона (Алфеева), «Свиридов был верующим человеком, однако даже в поздние годы жизни не стал “практикующим” христианином, и стихия подлинной церковности была для него инородной. Да и сами богослужебные тексты для композитора оставались чуждыми, в чем он признавался своему ученику А. О. Вискову: “Не понимаю я, как писать музыку к этим текстам, другое дело, например, Есенин”. В силу всех указанных качеств духовная музыка Свиридова, сама по себе чрезвычайно оригинальная и выразительная, относится к области “паралитургического творчества”»[186].

---

[185] *Шиповальников А., Левинтов А.* Гармонии небесных сфер из преисподней [Электронный ресурс]. URL: http://lebed.com/1999/art1040.htm (дата обращения: 10.10.2017).

[186] *Иларион (Алфеев), архиеп*. Православие. Т. 2. С. 885.

Отметим также исключительное значение деятельности Александра Александровича Юрлова (1927–1973) — главного дирижера Республиканской хоровой капеллы (ныне Юрловская). Он — выпускник Ленинградской капеллы и Московской консерватории, который не только был первым исполнителем хоровой музыки Свиридова, но и осуществил первую запись альбома русской церковной музыки в советское время.

В очерченном нами временном поле могут быть упомянуты отечественные авторы внелитургических и паралитургических произведений. Один из них — Алемдар Сабитович Караманов[187]] (1934–2007), автор ряда внелитургических сочинений, композитор, переживший в свое время глубокий творческий кризис и обратившийся к вере. «Музыкальная религия», по словам Караманова, с 1965 по 1983 г. была главной идеей его творчества.

Так, в 1965–1966 гг. Караманов создает цикл из четырех симфоний, полное название которого звучит так: «Совершишася во славу Богу во имя Господа Иисуса Христа». В то же самое время композитор пишет несколько вокально-симфонических сочинений в жанрах католической религиозной музыки: Stabat Mater (1967) и Реквием (1971). К 1968 г. относится Третий фортепианный концерт Караманова, Ave Maria, — одно из выдающихся произведений инструментальной музыки. Еще один цикл из двух симфоний под названием Et in amorem vivificantem («И во любовь животворящую») создан композитором в 1970-х гг. Во второй половине 1970-х гг. А. Караманов пишет одно из самых значительных своих сочинений — цикл из шести симфоний (с 18-й по 23-ю), «Бысть», по Откровению Иоанна Богослова (Апокалипсис). Специфичный оттенок религиозности композитора проявился в его намерении написать седьмую симфонию цикла «Бысть» — «Кришну», в которой переплелись бы христианские и индуистские мотивы.

---

[187] *Польдяева Е.* Апокриф или послание? О творчестве Алемдара Караманова [Электронный ресурс]. URL: http://www.opentextnn.ru/music/personalia/karamanov/#_ftn1 (дата обращения: 10.10.2017).

Продолжая ряд композиторов, так или иначе воплощавших в своем творчестве духовные мотивы и создававших, в основном, внелитургическую музыку, вспомним о творчестве Альфреда Гарриевича Шнитке (1934–1998), Эдисона Васильевича Денисова (1927–1996).

По вероисповеданию католик, Шнитке неоднократно обращается к созданию разных по жанру сочинений на религиозные тексты, в том числе и православные: к 1984 г., например, относятся три его хора a’ cappella смешанного состава на тексты православных молитв: «Богородице Дево радуйся»; «Господи Иисусе Христе»; «Отче наш». Однако в силу незнания композитором или чуждости ему специфики православных богослужебных песнопений, эти паралитургические произведения непригодны для практического применения в храме.

Requiem Денисова (1980) — написан для сопрано, тенора, хора и оркестра на стихи Франциско Танцера и литургические тексты (в пяти частях). Начало 1990-х годов ознаменовали появление *Kyrie* для хора и оркестра в память В.-А. Моцарта (1991), а в 1992 г. была создана «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» для тенора, баса, хора и оркестра на тексты из Нового Завета и православной литургии (в семи частях). «В произведении Эдисона Денисова *“История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа”* первичная онтологическая модель основана… на Евангельском благовестии. Характерная особенность жанрового решения – автор и слушатель разделены здесь как две “инстанции”, что образует и некий внетекстовой уровень. <…> Доминирующий признак – нарративность – сочетается здесь и с другими, естественно соподчиненными с ним признаками. Автор прекрасно осознавал неодномерность жанровой формы своего произведения: “...у меня вы найдете сразу три разных духовных пласта, которые всегда жили в искусстве порознь,

то есть это quasi-рождественская оратория, это те же католические Пассионы, и, наконец, самое для меня важное, это православная Литургия...”»[188].

Православным церковным произведением Денисова, которое изредка исполняется в концертах, можно считать 16-минутный концерт «Свете тихий», написанный в 1988 г. для смешанного хора a’ cappella. Однако затянутость этого музыкального полотна, растворяющего текст, обилие диссонансов, звучание, иногда напоминающее элементы раннего многоголосия, делает исполнение этого произведения за богослужением крайне неудобным.

Наконец, еще один пример — творчество Виктора Степановича Ульянича (род. 1956), перу которого принадлежит оригинальное в жаноровом отношении внелитургическое произведение — *светозвоны* (термин композитора) в семи частях для большого симфонического оркестра, повествующие о Смерти и Воскресении Господа (1985–2007). «Первичная онтологическая модель есть подсистема целостной системы — *мистерии,* — состоящей из семи космогонических этапов и соответственно семи произведений. Ульянич решает проблему повествовательной формы, исходя из иначе понимаемых художественно-композиционных задач. Композитор, в отличие от Денисова, не прибегая к внетекстовой оппозиции (имеются в виду последовательные жанровые «потоки»), строит коммуникативную цепь в опоре на иные рецептивно-эстетические установки. Я и не-Я сосуществуют в тексте, создавая постоянно взаимодействующие интонационные планы, — инстанции,

---

[188] *Гуляницкая Н. С.* Nova musica sacra: жанровая панорама [Электронный ресурс]. URL: http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=3792 (дата обращения: 29.03.2017).

встраивающиеся в целостную и целеустремленную драматургию»[189]. Есть у данного автора и богослужебные произведения для церковного хора[190].

1.3.6. Шестой период: 1988 г. — по настоящее время

1000-летний юбилей Крещения Руси, торжественно отмеченный в 1988 г. во всех храмах Русской Православной Церкви в СССР и за рубежом, стал новым этапом в жизни Церкви и предвестником изменения политической ситуации в советской России. Поэтому начальная датировка данного периода включает в себя не только события празднования 1000-летия Крещения Руси, но и последовавший через два года развал Советского Союза как единого государства, повлекший за собой кардинальное изменение отношения российского государства к Русской Православной Церкви.

В самой Русской Православной Церкви также происходят изменения — после смерти патриарха Пимена 7 июня 1990 г. на московский патриарший престол был избран патриарх Алексий II († 5 декабря 2008 г.). С этих событий начинается новый период, продолжающийся по настоящее время.

Получившая свободу в изменившихся политических условиях Православная Церковь смогла по-новому переосмыслить многие аспекты своей практической деятельности в русле литургической традиции. В основном это осмысление направлено на приближение к лучшим дореволюционным образцам вместе со стремлением отсеять то лишнее, с точки зрения православного богословия, что было привнесено в церковную практику за последние столетия.

---

[189] *Гуляницкая Н. С.* Nova musica sacra: жанровая панорама [Электронный ресурс]. URL: http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=3792 (дата обращения: 29.03.2017).

[190] Виктор Степанович Ульянич. Биография [Электронный ресурс]. URL: http://www.churchcomposer.ru/comp_uliyanich/biography (дата обращения: 28.03.2017).

Процесс этот, естественно, коснулся и церковного пения.

Последовавшая вскоре после распада Советского Союза открытость России американской и западноевропейской культуре и годы экономической нестабильности наложили отпечаток на культурную и духовную жизнь россиян конца 1980-х — начала 2000-х гг.

С одной стороны, мы можем констатировать, что десятки тысяч человек обратились к Церкви, приняли крещение, венчались. С другой — очевидно, что вследствие многолетнего разрыва церковных традиций отдельные аспекты церковной жизни были восприняты воцерковляющимися жителями России не во всей полноте. В 1990-е годы стало заметным стремление скорее вернуть бытовую и обрядовую практику царской России, нежели выработать собственное, ответственное отношение к вновь обретенной православной вере.

Эта двойственность духовной жизни, по нашему мнению, создает параллель между историческими событиями начала 1990-х гг. в России и положением Православной Церкви после признания ее государственной религией в Византии в IV в. В обоих случаях налицо тысячи обращающихся в христианство людей, настоятельно нуждающихся в катехизации уже после принятия ими крещения. Очевидно, что в таких экстремальных условиях все способы апостольской проповеди, доступные Церкви, должны быть использованы. И церковное пение — как важный элемент обучения основам христианства — не может стоять в стороне от этого процесса.

Одновременно возникший в этот период значительный интерес к Православию не мог не затронуть музыкальное искусство и привел к осознанию многими авторами значимости духовных православных корней отечественной культуры, появлению значительного числа музыкальных сочинений на церковные темы, концертов, фестивалей и т. п.

В этот период мы можем констатировать всплеск композиторской деятельности, вдохновленной религиозной тематикой.

Уже с 1960–1970-х гг. отечественные композиторы обращались к древнерусской певческой традиции в камерно-инструментальных, симфонических жанрах. Музыка на духовные тексты в то время писалась только к спектаклям или кинофильмам, потому что лишь в таком качестве ее пропускала советская цензура. Интересно отметить, что традиция крипто-православия среди творческой интеллигенции, желание «не афишировать» свою духовность сохранилась и у многих творцов современности.

Начиная с 1960-х годов, композиторы получили возможность познакомиться с древнерусскими напевами по расшифровкам крюковой нотации, сделанными М. В. Бражниковым, Н. Д. Успенским и другими медиевистами того времени. Это сотрудничество композиторов и медиевистов привело к новым открытиям в области музыкального языка. «Гетерофонная фактура строчного многоголосия, диссонантная вертикаль, складывающаяся из сплетения мелодических горизонталей, квинтово-квартовые параллелизмы – все это оказалось созвучным поискам современных композиторов и оказало огромное влияние на творчество многих из них, открыв перед ними новые пути»[191].

[191] Традиции древнерусского певческого искусства в творчестве современных композиторов [Электронный ресурс]. URL: http://cheloveknauka.com/traditsii-drevnerusskogo-pevcheskogo-iskusstva-v-tvorchestve-sovremennyh-kompozitorov (дата обращения: 10.06.2017).
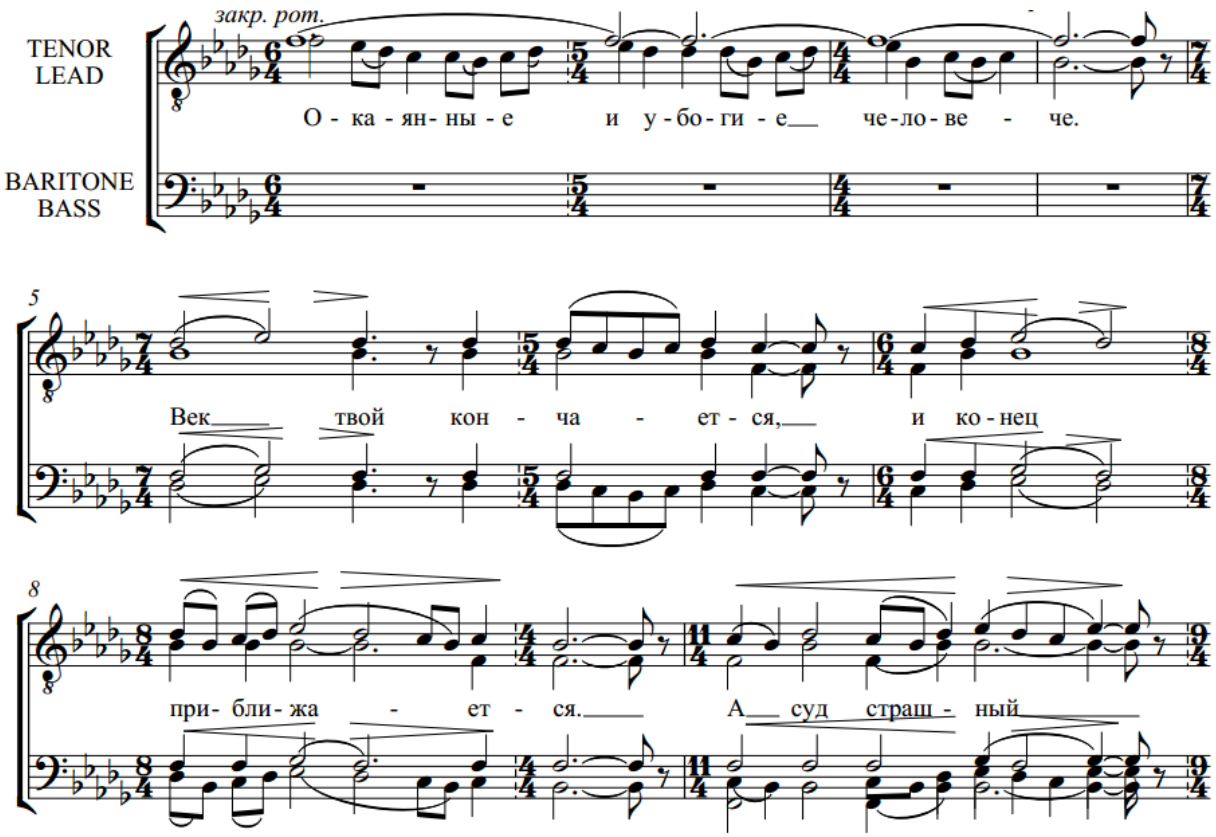


Рисунок 1. Г. Свиридов. Покаянный стих.

Интерес к традиции древнерусского певческого искусства в той или иной степени прослеживается в творчестве самых разных композиторов конца XX – начала XXI в. Прежде всего, это – Г. Свиридов (рисунок 1), А. Шнитке, Р. Щедрин, С. Губайдулина, Н. Каретников, Ю. Буцко, С. Трубачев, В. Мартынов, А. Эшпай, Э. Денисов, А. Пярт, Р. Леденев, В. Калистратов, В. Кикта, Г. Дмитриев, К. Волков, О. Трифонов, К. Ведерников, В. Довгань, Б. Целковников, А. Ларин, Е. Подгайц, А Кулыгин, Б. Феоктистов, В. Рубин, Э. Артемьев, А. Закревский и другие.

В ряду петербургских композиторов назовем В. Гаврилина, С. Слонимского, Л. Пригожина, Г. Уствольскую, Ю. Фалика, Г. Белова, В. Успенского, А. Кнайфеля, Б. Архимандритова, А. Королева, Д. Смирнова, Г. Шумилова, И. Друха, В. Сапожникова, К. Мартынова, В. Римшу.

Написанная упомянутыми композиторами музыка ни в коей мере не является продолжением древнерусской богослужебной певческой традиции,

хотя в определенной мере соприкасается с ней, поскольку древнерусское церковное пение для большинства названных авторов является интенцией для личного творчества. «Каждая эпоха открывает в культурных традициях прошлого то, что ей наиболее близко или же то, чего ей “не хватает”, в чем она нуждается для дальнейшего своего развития. Поэтому разные эпохи вступают в диалог с различными культурными традициями»[192].

Пример такого диалога можно видеть в частом обращении к древнерусской монодии в произведениях, посвященных русской истории. Это, например, «Три хора к трагедии А. Толстого “Царь Федор Иоаннович”» Г. Свиридова, «Слово о полку Игореве» Л. Пригожина, опера «Видения Иоанна Грозного» С. Слонимского, оратория «Житие князя Владимира» А. Королева.

Не менее интересная линия этого диалога связана со старообрядческой темой («Запечатленный ангел» Р. Щедрина, «Аввакум» К. Волкова) и идет от раскольничьих хоров оперы М. Мусоргского «Хованщина».

Отголоски церковных напевов звучат даже в строго инструментальных внелитургических произведениях современных композиторов, продолжая, впрочем, традицию, заложенную еще Чайковским и Рахманиновым. Для некоторых творцов современной музыки характерно стремление передать специфически хоровое звучание инструментальными или симфоническими средствами. «Примером этого может служить “Стихира” Р. Щедрина, его же фортепианная пьеса “Знаменный распев” из “Тетради для юношества”, “Большой распев” А. Королева для струнных, клавесина и ударных, “Иже херувимы” К. Голубева для классического состава фортепианного трио»[193].

---

[192] Традиции древнерусского певческого искусства в творчестве современных композиторов [Электронный ресурс]. URL: http://cheloveknauka.com/traditsii-drevnerusskogo-pevcheskogo-iskusstva-v-tvorchestve-sovremennyh-kompozitorov (дата обращения: 10.06.2017).

[193] Там же.

С некоторой долей условности ярких, имеющих общероссийское, а в некоторых случаях и мировое значение деятелей конца 1990-х — начала 2000-х можно разделить на две группы.

К первой отнесем музыкантов, пишущих и исполняющих собственно богослужебную музыку, часто звучащую в храмах Русской Православной Церкви. Ко второй — светских композиторов, сочиняющих музыкальные произведения религиозного содержания, как паралитургические, так и внелитургические, написанные на неканонические тексты или представляющие собой инструментальные духовные композиции, исполняемые, в основном, в концертах.

Для удобства классификации назовем первую группу – *церковные композиторы духовной музыки*, а вторую – *светские композиторы духовной музыки*.

Условность этой классификации объясняется, с одной стороны, и тем фактом, что далеко не все «церковные» композиторы писали истинно богослужебную музыку, и, с другой стороны, невозможностью определить глубину воцерковления светского композитора. Поясним сказанное. Даже если речь идет о *литургической* музыке, то есть имеющей в своей основе канонический текст, предназначенной для богослужения и относящейся к определенным церковным жанрам (всенощная, литургия, парастас, Триодь постная и цветная), то и в этом случае далеко не все сочинения церковных, по нашей классификации, композиторов, могут быть спеты на любом клиросе. Как правило, виной этому служит чрезмерная сложность музыкального полотна произведения, недоступная большинству коллективов, или нарочито диссонантное звучание, не способствующее молитве собравшихся в храме.

С другой стороны, многие светские композиторы регулярно принимают участие в жизни Церкви и вполне воцерковлены в общепринятом смысле этого слова, однако их сочинения тоже могут быть исполнены лишь в концертном

зале по целому ряду причин. Здесь имеется в виду, прежде всего, изначальная *внелитургическая* направленность таких сочинений: несоответствие музыки происходящему в храме и распеваемому тексту, отражение в ней подчеркнуто субъективного восприятия богослужения и отсутствие глубокой связи с церковной музыкальной традицией, или, иначе говоря, воплощение в таком произведении сакральных идей, но в особом выражении — на основе не регламентированного каноном текста и свободного развертывания музыкальных образов. К внелитургической музыке, как уже говорилось выше, может быть отнесена и не имеющая вербальной основы инструментальная музыка духовного содержания.

Церковные композиторы духовной музыки

В ряду самобытных и одновременно глубоко традиционных композиторов конца XX – начала XXI в. следует назвать таких священнослужителей, как митрополит Волоколамский Иларион (Алфеев), митрополит Ионафан (Елецких), архимандрит Матфей (Мормыль) († 2009), игумен Никифор (Кирзин), диакон Сергий Трубачев († 1995), монах Давид (Печников) и других.

Их сочинениям присуще глубокое богословское понимание текста песнопения, тонкое чувство уместности того или иного музыкального оборота в нужный момент богослужения, глубокое проникновение в певческую традицию.

Так, митрополит Тульчинский и Брацлавский Ионафан (Елецких) (род. 1949) известен как автор церковных сочинений и переложений духовных песнопений, вошедших в сборники «Христос рождается» (1993), «Степенные антифоны утрени» (1994) и «Православные церковные хоры» (1995).

Часть сочинений и переложений записана на компакт-диск «Традиционные и новые песнопения Православной Церкви». Некоторые другие духовно-музыкальные сочинения митрополита Ионафана также были

опубликованы и записаны на компакт-диски: «Степенные антифоны древних напев», «Чертог Твой» (до минор), «Плотию уснув» (ля минор), «Ныне силы небесные», валаамский напев, «С нами Бог», соловецкий напев (соль минор), «Покаяния отверзи ми двери» знаменного распева (си-бемоль мажор), «Величит душа Моя Господа» (ре минор) и другие. Митрополит Ионафан выпустил компакт-диск со звукозаписью «Литургии Мира», в которой гимны православной литургии св. Иоанна Златоуста были распеты на мотивы сегментов григорианского хорала.

Музыкально-исследовательскую деятельность митрополита Ионафана дополняет поиск малоизвестных духовных сочинений послереволюционного периода и украинских монодий, целью которого является сохранение духовного наследия православной культуры.

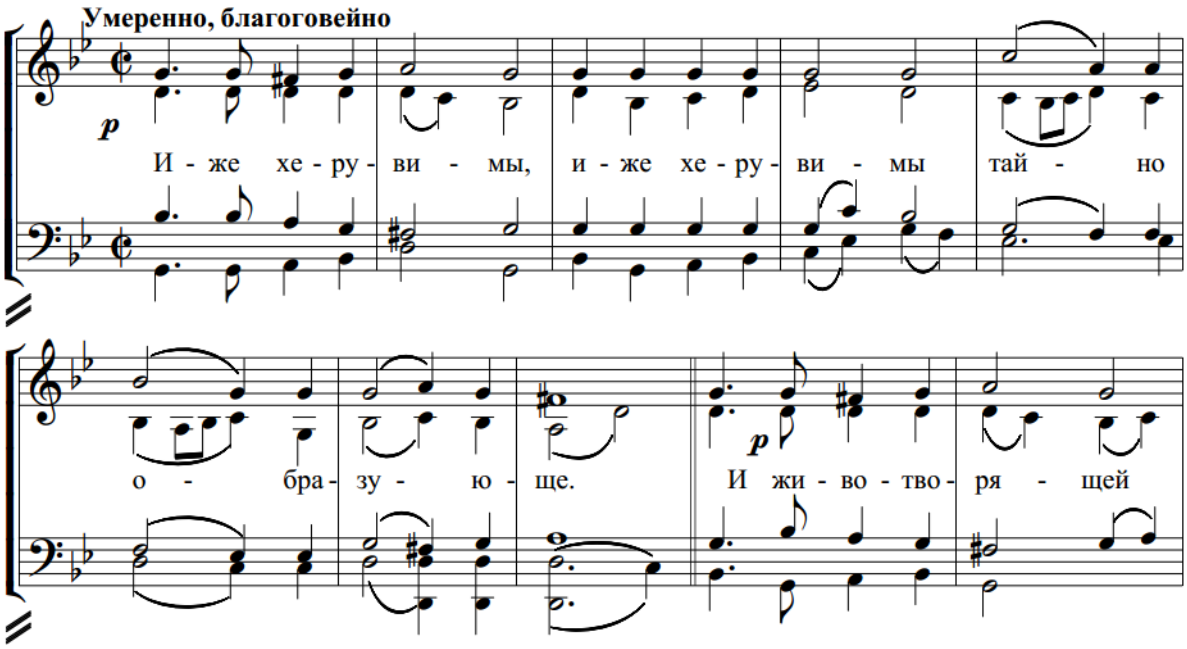


Рисунок 2. Митрополит Ионафан (Елецких). Начало Херувимской песни из «Чернобыльской литургии».

Многие его произведения вошли в сокровищницу духовных песнопений Русской Православной Церкви. Митрополит Ионафан – автор «Чернобыльской литургии», посвященной памяти героев – ликвидаторов последствий взрыва на ЧАЭС, которая оркестрована как симфоническая поэма (рисунок 2).

Показательны многие сочинения и других упомянутых выше авторов, чья музыка представляется полностью созвучной православному богослужению, достаточно вспомнить, например, «Милость мира» и «Херувимскую» игумена Никифора (Кирзина), его же «Свете тихий», сделанные им переложения и гармонизации церковных напевов.

Заметна и плодотворна в этот период творческая деятельность многих регентов. Один из них – Н. С. Георгиевский, в течение семи лет (с 1998 по 2005 г.) бывший регентом хора Храма Христа Спасителя. Именно в этот период его деятельности, в 2001 г., хору кафедрального соборного Храма Христа Спасителя патриархом Алексием II было присвоено звание «Патриаршего». Автор ряда духовных сочинений (полная Патриаршая встреча и облачение, трио «Ис полла»), Н. С. Георгиевский в 1990-е гг. с хором составом около 40 человек регулярно участвовал в патриарших богослужениях в Успенском соборе Московского Кремля. По словам самого регента, репертуар старался подобрать так, чтобы он был профессиональным, и вместе с тем, чтобы повторял репертуар и В. С. Комарова, и Н. В. Матвеева.
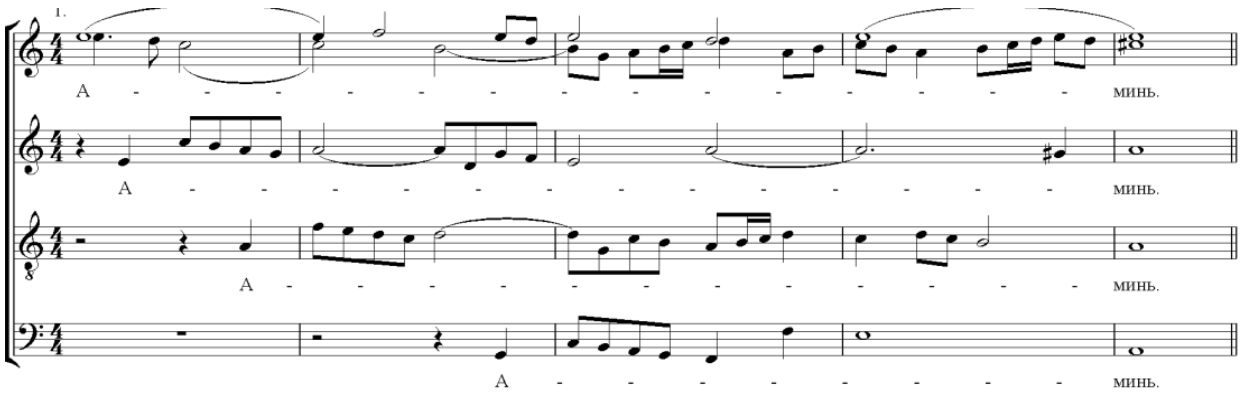


Рисунок 3. В. Файнер. «Аминь».

Богослужебную музыку пишут также миряне, сочинения которых можно услышать на многих клиросах Русской Православной Церкви. Это, в частности, А. Киселев, Б. Феоктистов, С. Толстокулаков, С. Горячев, В. Файнер (рисунок 3), Г. Лапаев, В. Кикта, В. Ковальджи, А. Амерханов и другие композиторы.

Примерами могут стать прозвучавшие на фестивале духовной музыки 1999 г. православное песнопение «Вечная память» (для хора) В. Г. Кикты — «музыка глубокая, возвышенная и светлая»[194], его же «Литургия Иоанна Златоуста» (на украинском языке), «Парастас» Б. М. Феоктистова (заупокойная служба на церковно-канонические тексты), другие песнопения того же автора, специально написанные для патриаршей литургии (встреча и облачение (рисунок 4), которые часто исполняются в Храме Христа Спасителя в Москве и других крупных храмах России.
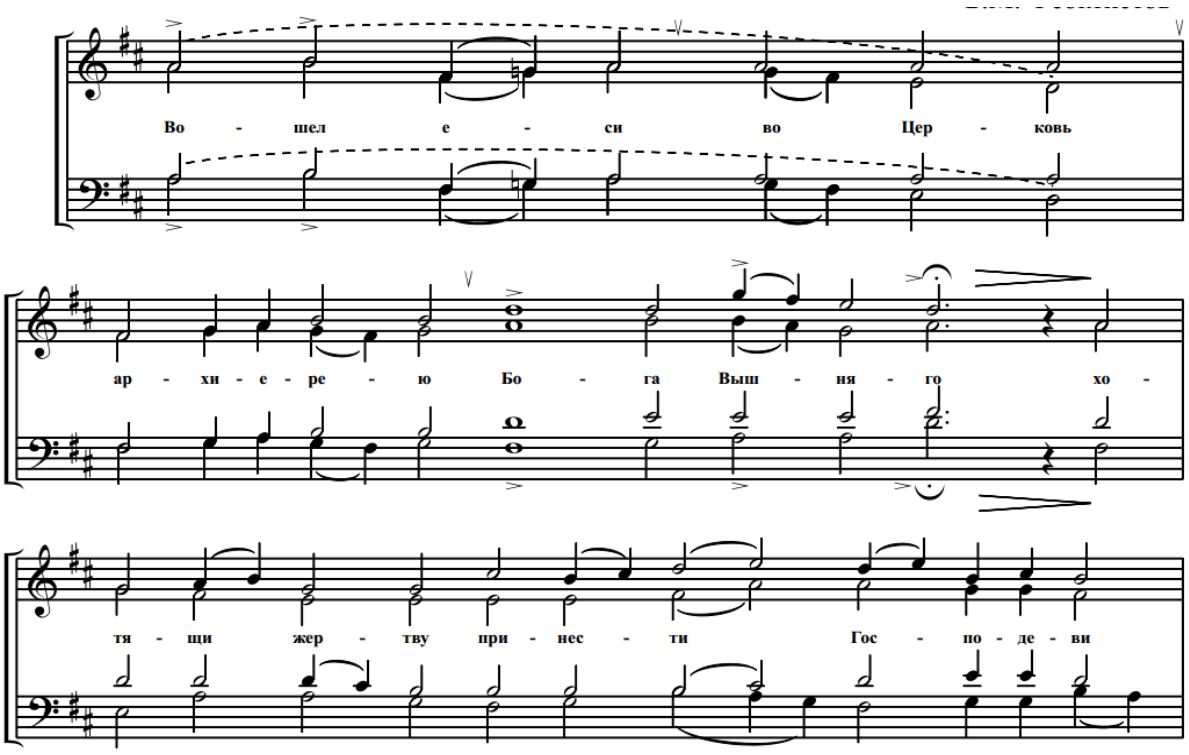


Рисунок 4. Б.Феоктистов. Песнопение на встречу Патриарха.

[194] *Гуляницкая Н. С.* Nova musica sacra: жанровая панорама [Электронный ресурс]. URL: http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=3792 (дата обращения: 29.03.2017).

Светские композиторы духовной музыки

Несмотря на то, что светские композиторы, сочиняли духовную музыку, прямо не предназначенную для употребления в рамках литургической традиции Русской Православной Церкви, будет, на наш взгляд, важным отдельно упомянуть и об их трудах. Внелитургические работы этих композиторов косвенно подтверждают основные положения нашего исследования, в частности, важность богословского образования для творцов музыки, предназначенной для исполнения за храмовым богослужением.

Во все времена композиторы тяготели к созданию духовной музыки, видя в этом не только дань традиции, но и естественное выражение собственных религиозных чувств. Складывавшиеся веками сакральные жанры вдохновляли и продолжают вдохновлять музыкантов возможностью индивидуального, личного творчества в рамках церковного (и, как правило, католического) канона либо вне его.

Не является исключением и рассматриваемый нами период. Однако, «создается впечатление, что ново-сакральная музыка не есть прямое продолжение, развитие старой, хотя она ее и “замещает”, как бы становится на ее место в процессе жанровой эволюции. Более того, если даже в богослужебном пении “ощущение жанра” не остается неизменным по сравнению с прошлым, то в концертной музыке – оно постоянно меняется, колеблется при наличии некоей общности. В целом рискнем предположить, что сакральная музыка скорее *дифференцируется* по содержательно-формальным признакам, чем *интегрируется* в группы со сходными и устойчивыми жанровыми признаками»[195].

---

[195] *Гуляницкая Н. С.* Nova musica sacra: жанровая панорама [Электронный ресурс]. URL: http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=3792 (дата обращения: 29.03.2017).

Примеры творчества конкретных композиторов лишь подтверждают эту мысль.

Так, в творчестве Софии Асгатовны Губайдулиной чувствуется стремление к объединению искусства Запада и Востока, к духовному осмыслению своего творчества: «Я религиозный православный человек и религию понимаю буквально, как re-ligio — восстановление связи между жизнью и высотой идеальных установок и абсолютных ценностей, постоянное воссоздавание legato жизни. Жизнь разрывает человека на части. Он должен восстанавливать свою целостность – это и есть религия. Помимо духовного восстановления нет никакой более серьезной причины для сочинения музыки»[196]. Через православную веру композитор приходит и к осознанию смысла творчества, однако, возможно, именно в силу этого она и не пишет собственно церковных песнопений для исполнения их в храме.

В 1978 г. Губайдулиной была написана пьеса «De profundis» («Из глубины») для баяна соло, ставшая самым исполняемым в мире современным произведением для этого инструмента. Также выдающимся по глубине музыкальной мысли и яркости звуковых открытий явилось ее сочинение «Семь слов Христа» для виолончели, баяна и струнных (1982). Укажем некоторые другие сочинения Губайдулиной, показывающие подчеркнутое значение для композитора углубленно-философской, сакральной основы творчества.

Это — «Et exspecto» (для баяна) — инструментальное повествование, в пяти частях которого ведется рассказ о «жизни будущего века»; диптих «Pro et contra» (для оркестра — в трех частях); «Аллилуиа» (для хора, оркестра, органа, солиста — в семи частях); концерт для скрипки «Offertorium» («Жертвоприношение», с идеей смерти и воскресения Христа, 1980/1982/1986);

---

[196] Цит. по: *Холопова В. Н.* София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. Изд. 2-е, доп. М. : Композитор, 2001. С. 3–4.

«Из Часослова» для виолончели, оркестра, мужского хора и чтеца (1991); Соната для скрипки и виолончели — «Радуйся», представляющая, по мысли автора, инструментальную *мессу;* написанные по заказу монументальные «Страсти по Иоанну» для солистов, двух смешанных хоров, органа и оркестра (2000).

Уникальное место среди композиторов духовной музыки занимает Арво Пярт (род. 1935), принявший крещение в Православии с именем Арефа. На творческое и личное мировоззрение Пярта в значительной мере повлияло общение с архимандритом Софронием (Сахаровым), учеником и биографом прп. Силуана. Композитор глубоко воспринял вхождение в православную традицию, осознавая это как преображение себя самого. Не стремясь «обогатить» церковную музыку своим творчеством, что свойственно многим его современникам, композитор замечает: «Однажды, еще в советское время, я говорил с одним монахом и спрашивал его, как, будучи композитором, я могу совершенствоваться. Тот сказал, что не знает ответа. Я признался ему, что пишу молитву и использую тексты псалмов для музыки, и что, возможно, именно это мне поможет. Он ответил: “Нет, это ошибка. Все молитвы уже написаны. Лучше приготовьте себя”»[197].

Исследователи относят зрелое творчество Пярта к так называемому *сакральному минимализму* (Х. Гурецкий, П. Васкс, Дж. Тавенер, Ж. Ленц), а также сближают с *новой консонантной музыкой*. Сочинения его на религиозную тематику, использующие как западные, так и православные церковные тексты, весьма многочисленны[198].

---

[197] Арво Пярт. Биография [Электронный ресурс]. URL: http://www.churchcomposer.ru/pdf.php?uri=fileload/poleva/pol_01d.pdf (дата обращения: 28.03.2017).

[198] Там же.

Особую роль в духовной музыке А. Пярта обретает слово, что неоднократно отмечалось исследователями. Приведем ряд верных и тонких замечаний известного отечественного музыковеда Н. С. Гуляницкой по поводу двух произведений А. Шнитке и А. Пярта в компаративно-аналитическом их сопоставлении. «Если сочинение Шнитке “Стихи покаянные”, сочиненные к 1000-летию Крещения Руси, основаны на церковной поэзии XVI века, то произведение Пярта “Канон покаяния” – на подлинном “покаянном каноне”, входящем в церковно-канонические тексты. Эти концертные произведения, несмотря на сходство, различны по духу и жанровым признакам. Большое значение имеет здесь отношение композиторов к проблеме соотношения слова и музыки.

Шнитке требует первичного вслушивания и вдумчивости. Композитор считает, что “если идти за текстом подробно, то возникает иллюстративность... В тех случаях, когда текст не может быть воспринят, очевидно, на первый план выходит музыкальное содержание произведения. И если оно правдиво само по себе, то это уже гарантия художественной содержательности его, гарантия восприятия”»[199].

«Для Пярта слово-символ имеет определяющее значение: *“Канон* показал мне, как много значит выбор языка в характере работы, и, на самом деле, полная структура музыкальной композиции подчинена тексту и его законам: это позволяет языку "создавать музыку". Подобная музыкальная структура, подобное отношение к слову приводит к различным результатам в зависимости от выбора языка, это видно в сравнении *Litany* (на английском языке) с *Каноном покаяния* (на церковно-славянском языке). Я использовал идентичные,

---

[199] *Гуляницкая Н. С.* Nova musica sacra: жанровая панорама [Электронный ресурс]. URL: http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=3792 (дата обращения: 29.03.2017).

строго определенные правила композиции и получал различный результат в каждом случае”» (из аннотации к концерту[200]).

«Творчески воспроизводя жанровые признаки Канона, художественно сочетая «идиолексику» русского православного пения и современные «конструктивные принципы», композитор создает произведение уникальное. «Покаянный канон» Арво Пярта – сочинение поразительное по духовной глубине, искренности и правдивости чувства; оно поразительно и по своим музыкальным средствам — скромным, тихим и в то же время величавым и символичным»[201].

Значителен вклад в развитие церковного пения конца XX в., сделанный композитором Владимиром Ивановичем Мартыновым (род. 1946). С 1978 г. В. И. Мартынов преподавал в Московской духовной академии, занимался расшифровкой и реставрацией памятников древнерусского богослужебного пения, изучением древних певческих рукописей в ряде монастырей. Несмотря на парадоксальное заявление о том, что «для развития музыки сегодня композитор вообще не нужен»[202], он тем не менее наряду со светскими сочинениями создает музыку для богослужения в стиле древних распевов[203], пишет книги и статьи, выступает на научных конференциях. Сегодня можно услышать за богослужением в разных храмах России не только переложения знаменного распева В. Мартынова, но и его авторское сочинение «Заповеди блаженств», созданное в сотрудничестве с известным вокальным ансамблем «Сирин» (г. Москва), специализирующимся на исполнении старинной музыки.

---

[200] *Гуляницкая Н. С.* Nova musica sacra: жанровая панорама [Электронный ресурс]. URL: http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=3792 (дата обращения: 29.03.2017).

[201] Там же.

[202] См.: *Мартынов В. И.* История богослужебного пения; и рассуждения В. Мартынова в интервью «Известиям» (Апокалипсис от граммофона. Исполнилось 65 лет Владимиру Мартынову [Электронный ресурс]. URL: http://www.izvestia.ru/news/371612 (дата обращения: 28.03.2017)).

[203] В списке его сочинений между 1979 и 1983 годами значатся «Реконструкция знаменной и строчной литургии» и «Музыка для богослужения».

Среди многочисленных внелитургических сочинений Мартынова – «Апокалипсис» (1991) – «восторженный гимн победы над смертью, музыкальная мистерия, захватывающая искренним переживанием текста Священного Писания, описывающая неописуемое дерзким языком минимализма». «Текст Апокалипсиса исполняет солист-рассказчик, а хор реагирует на событийный ряд от имени слушателей (“Господи помилуй”, “Аллилуйя” и др.). Возникает диалог музыкального описания видений святого апостола Иоанна и нашего восприятия их. Церковно-певческая интонационность звучит здесь естественно, написанный для двух хоров и солистов a’ cappella, этот цикл в шестнадцати частях воплощает в сжатом виде содержание двадцати двух глав Откровения – “как откровения о судьбах мира и его истории или становящемся богочеловечестве по пришествии Христа и свершении спасительного его дела”»[204].

«Своеобразие нарративного жанра в произведении Мартынова, — отмечает Н. С. Гуляницкая, — заключается и в том, что здесь в одновременности соприсутствуют разные жанровые наклонения, не дробящие структуру целого, а органично в нее входящие. Отдельные жанровые формы — типа полиелея (например, “Брак Агнца”), канона (“Поклонение Сидящему на престоле”), торжественного концерта (“Небесный Иерусалим”) – все это, как и формы на cantus firmus (и в то же время на “подобен”), образует вместе с локальными “песнопениями” стройную иерархически соподчиненную жанровую форму»[205].

В «Magnificat quinti toni (Магнификат пятого тона)» (1993) узнаются мелодии Моцарта, Баха, григорианское юбиляционное пение. Он отличается

---

[204] *Шиповальников А., Левинтов А.* Гармонии небесных сфер из преисподней [Электронный ресурс]. URL: http://lebed.com/1999/art1040.htm (дата обращения: 10.10.2017).

[205] *Гуляницкая Н. С.* Nova musica sacra: жанровая панорама [Электронный ресурс]. URL: http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=3792 (дата обращения: 29.03.2017).

полной статичностью основного образа, который экспонируется, почти не развиваясь. Части сочинения похожи друг на друга. Меняется только канонический латинский текст. «В музыке же слушатель чувствует лишь неуловимые изменения – следствие тщательно просчитанной, математически выверенной перекомпоновки уже услышанного. Это не тавтология, а стадии отчетливо выраженного процесса. Его строгая логика (типологически близкая структуралистской комбинаторике) – не что иное, как проекция минималистского принципа повторения с почти незаметными изменениями на макроуровень – структуру классического многочастного сочинения. Лишь в последней части как будто начинает звучать другая музыка»[206].

Из известных духовных сочинений других композиторов, не связанных непосредственно с литургической традицией, назовем «Русские страсти» Алексея Львовича Ларина – ораторию для солистов, хора и ударных на евангельские православные канонические и народные тексты (1993). «Формообразующей доминантой оратории является достаточно последовательный нарратив, рассказ о евангельских событиях. Пятнадцать частей, образуют единое напряженное повествование от Рождества Христова до Крестной смерти и Воскресения, находят соответствие и в церковно-музыкальных “триодях”. Драматическое, повествовательное и отчасти лирическое начала гибко сочетаются в оратории, образуя многослойную композицию, где действует и глас “персонажей” и “глас народа”. Кроме того, возникает и существенный внутренний план: молитва, исходящая от лица “я” (“Покаяния отверзи ми двери”, “Вечери Твоея тайныя”), закономерно

[206] *Поспелов П.* Владимир Мартынов пишет музыку, которую осудил в своей книге [Электронный ресурс]. URL: http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=2529 (дата обращения: 28.03.2017).

переходит в соборное молитвословие – “мы” (финальная “Аллилуиа”, торжественно и радостно поемая слушателями и хором)»[207].

Ряд могут продолжить «былина» для баса и хора Ю. Буцко «О Борисе и Глебе»; упоминавшаяся выше хоровая мистерия «Аввакум» К. Волкова, основанная на древнерусском тексте Жития протопопа Аввакума и по литературному жанру являющемуся родом автобиографии; «Симфония ликов» Г. Дмитриева — для смешанного хора без сопровождения в четырех частях[208]; многочисленные концертные сочинения на духовные темы А. Вискова, в том числе, «Трисвятое» для сопрано соло, хора и оркестра и песнопения Божественной литургии с имитацией колокольного звона. Это также *Requiem* памяти жертв сталинизма В. Артемьева, Трио-квинтет Похвала Пресвятой Богородице М. Ермолаева; Шесть духовных песнопений Н. Каретникова и другие внелитургические произведения.

Иногда название духовного сочинения заставляет вспомнить о литургии как богослужебном цикле, хотя это сочинение и не предназначено для исполнения за богослужением. Такова, например, Литургия св. Иоанна Златоуста для смешанного хора (1988 г.) Николая Николаевича Сидельникова (1930–1992), являющаяся, по сути, *литургическим концертом* в двух частях[209]. Говоря об этом сочинении, митрополит Волоколамский Иларион отмечает как очевидное «намерение автора максимально дистанцироваться от православного богослужения, придать своему сочинению “общечеловеческое”, надконфессиональное или даже вообще нерелигиозное звучание. По

---

[207] *Гуляницкая Н. С.* Nova musica sacra: жанровая панорама [Электронный ресурс]. URL: http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=3792 (дата обращения: 29.03.2017).

[208] «Симфония ликов»: «Видение святого благоверного князя Александра Невского» (сл. А. Н. Майкова), «Успение св. Евфросинии Московской» (сл. А. Ахматовой), «Святая Елизавета» (сл. К. Р.), «Святой Серафим» (сл. А. Белого)».

[209] *Попова Е. В.* Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм». С. 86.

стилистике, гармонии и ритму сочинение весьма далеко отстоит как от древних распевов, так и от богослужебной музыки позднейшего периода»[210].

Литургическая симфония № 6 (1988) Андрея Яковлевича Эшпая на текст из Первого послания апостола Павла к коринфянам, гл. 13, также являясь внелитургическим по своей сути сочинением, состоит из большой оркестровой интродукции и хоровой части, где хор поет a cappella. Говоря о симфонии, автор подчеркивает, что «знаменный распев, диктующий свою стилистику и поэтику… уже не сдерживал “авторского высказывания”… в результате чего появилась возможность сказать о волнующих событиях “своими словами”»[211].

Подводя итог сказанному, отметим, что многие из перечисленных нами произведений, не имеющих, как уже говорилось, непосредственного отношения к православному богослужению и не являющихся богослужебной музыкой в собственном смысле, тем не менее заслуживают внимания слушательской аудитории и тонкого, адекватного исполнения их в концертных залах, продолжая тем самым сложившуюся и необходимую традицию духовных концертов.

Ведь то, что может быть недостатком для богослужебного пения, становится нередко достоинством концертного исполнения, а ярко выраженные религиозные переживания композитора способны привлечь и слушателя к осмыслению его собственного отношения к Богу и религии.

И потому мы вправе расценивать такие концерты как своего рода форму православной проповеди в соответствии со словами апостола Павла: «Как призывать Того, в Кого не уверовали? Как веровать в Того, о Ком не слыхали?

---

[210] *Иларион (Алфеев), архиеп*. Православие. Т. 2. С. 886.

[211] *Гуляницкая Н. С.* Nova musica sacra: жанровая панорама [Электронный ресурс]. URL: http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=3792 (дата обращения: 29.03.2017).

Как слышать без проповедующего? И как проповедовать, если не будут посланы?» (Рим. 10, 14–15).

Интерес к знаменному распеву в советский период

Принимая во внимание особую роль знаменного распева в русском богослужебном пении, можно не удивляться тому, что с конца XIX в. композиторы Нового направления активно черпают вдохновение в древнерусском певческом искусстве, глубоко постигая многообразие старообрядческой музыкальной культуры.

Мелодии знаменного распева регулярно использовались композиторами для сочинения собственных произведений и раньше, начиная с самых первых лет господства многоголосия, партеса на русском клиросе. Однако лишь в творчестве представителей Нового направления появилось стремление максимально сохранить красоту, ритмическую и мелодическую сложность знаменной мелодии, о чем подробнее говорилось в разделе *«Русский стиль»: особенности музыкального языка*.

Это связано, в частности, с отношением к знаменному распеву как уникальной системе подлинно церковного пения, отражающей русскую, и, в известном смысле слова, святоотеческую традицию.

На эту тему написано большое количество статей и проведено немало исследований, начиная с конца XIX в. и до наших дней[212], одно упоминание которых заслуживает отдельного обсуждения.

---

[212] При этом нельзя не заметить, что практически все композиторы и регенты свои хвалебные отзывы о знаменном распеве сопровождали многочисленными его гармонизациями, словно молчаливо выражая ту мысль, что на клиросы он не может быть возвращен в чистом, одноголосном виде. Воздавая должное уникальной крюковой системе записи распевов, и всячески настаивая на ее изучении, композиторы постоянно предлагали свои сложные, полифонически украшенные интерпретации, записанные в пятилинейной итальянской нотации.

Несмотря на то, что церковная жизнь после революции 1917 г. переживала далеко не лучшее свое время, сказать, что в советский период полностью прекратилось изучение знаменного распева, было бы несправедливым. Свидетельством тому является список литературы, изданной в период с 1917 по 1999 г.[213], по данному вопросу.

Приведенный список публикаций позволяет выделить круг тем, затрагивавшихся в процессе изучения знаменного распева. Нетрудно увидеть, что основное направление исследований находилось в русле музыкально-исторической науки, рассматривавшей этот пласт древнерусской культуры как собственно музыкальный, в исторической перспективе его возникновения и развития. Литургический контекст, внутри которого существовал в течение IX–XVIII вв. знаменный распев, содержание и смысл литургической традиции и неразрывная ее связь с церковно-певческой практикой, редко становилась предметом специального рассмотрения.

Как видно из приведенных примеров, явное оживление в области исследований древнерусского богослужебного пения наблюдается с начала 70-х гг. XX века[214]. Однако лишь в 1990-х гг. российские ученые-медиевисты, вырвавшись из-под гнета советской атеистической цензуры, стали рассматривать знаменный распев именно как часть богослужебной традиции Православия, а не как самодовлеющий объект исследований или специфичный пласт русского певческого фольклора.

Причина этого, помимо идеологических ограничений советской цензуры, по мнению исследователя знаменного распева В. И. Мартынова, заключалась в «абсолютном отрыве исследований древнерусского богослужебного пения от

---

[213] См.: Русское церковное пение XI–XX вв.: Исследования, публикации 1917–1999. М. : Изд. МГУ, 2001. С. 13–84.

[214] См., например: *Мартынов В. И.* История богослужебного пения. С. 219.

полноты церковной жизни. Богослужебное пение, являющееся неотъемлемой частью богослужения и жизни христианина, рассматривалось как самостоятельная музыкальная система. Естественно, что такой подход блокировал все пути к истинному пониманию предмета. Нецерковность светской медиевистики усугублялась тем, что среди церковных людей, непосредственно связанных с пением, то есть среди регентов и певчих, древнерусское певческое наследие практически не было известно и не вызывало никакого интереса»[215].

В середине XX в. одним из самых авторитетных исследователей знаменного распева был крупный советский медиевист Максим Викторович Бражников (1902–1973). Из его основных работ, перечисленных в списке публикаций, следует особо отметить «Древнерусскую теорию музыки» (1972) и «Лица и фиты знаменного распева» (написана в 1949 г., издана в 1984 г.). «В обеих книгах собран огромнейший материал, добытый упорной многолетней работой с церковно-певческими рукописями. В “Древнерусской теории музыки” подробнейшим образом анализируется содержание азбук, кокизников и фитников XV–XVIII вв., причем рассматриваются памятники не только знаменные, но и путевые и демественные»[216]. Иными словами, значение его трудов для отечественной медиевистики представляется весьма важным.

После обретения Русской Православной Церковью внешней свободы, многие музыканты — специалисты и любители, стали воспринимать знаменный распев не только как систему богослужебного пения, но и как средство радикального оздоровления Церкви после десятилетий атеистических гонений, наделяя музыкальный распев несвойственными ему функциями.

---

[215] *Мартынов В. И.* История богослужебного пения. С. 220.

[216] Там же. С. 217.

В связи с этим объясним тот налет эзотеричности, элитарности, который создают отдельные популяризаторы знаменного распева[217]. Иногда даже возникает ощущение, что введение (хотя и маловероятное, учитывая вкусы большинства нашей паствы[218] и пастырей[219]) знаменного распева как единственно правильной, святоотеческой формы пения в церковный обиход, способно решить все проблемы церковной жизни.

При этом не учитывается тот факт, что поколение новомучеников и исповедников российских XX в., слышавших в храме отнюдь не знаменный унисон, дало Русской Церкви значительно больше святых, пострадавших за Христа, чем вся эпоха повсеместного господства на Руси унисонного пения.

---

[217] «Трудно передать воодушевление, охватившее всех непосредственно участвующих в подготовке и исполнении знаменных служб. Казалось, еще немного и наступит долгожданный исторический момент, когда истина древнерусского богослужебного пения явит себя миру…» (*Мартынов В. И.* История богослужебного пения. С. 221).

[218] «Я с удовольствием прочитал недавно мнение Святейшего Патриарха (Пимена. – *Иг. С.),* высказанное им в одном интервью, что приемлются и Чесноков, и Львовский, и другие композиторы, несмотря на то, что музыка некоторых из них по характеру больше европейская, чем древлерусская. Так уж попустил Бог, что пришла к нам западная гармония, и мы с ней так сжились, что унисон обиходный как-то уж очень скудным кажется. Впрочем, это еще и потому, может быть, так кажется, что петь всем в унисон — крайне трудная вещь, что традиции живого исполнения утеряны, и получается не то, что было создано когда-то совершенно гениально, чтобы не сказать богодухновенно. (Унисон мне нравился только в Успенском соборе Троице-Сергиевой лавры. Больше нигде!) Мне немало пришлось по влечению своей души заниматься гармонизацией обихода, чего я может быть и не делал, если бы располагал всеми уже сделанными переложениями». Письмо протоиерея Анатолия Сергиевича Правдолюбова к Геннадию Николаевичу Нефедову (Письмо протоиерея Анатолия Сергиевича Правдолюбова к Геннадию Николаевичу Нефедову [Электронный ресурс]. URL: http://www.seminaria.ru/epistola/pap_letter03.htm (дата обращения: 29.03.2017)).

[219] «Недавно умер дирижер Иван Всеволодович Шпиллер — сын о. Всеволода. Перед его отпеванием в Николо-Кузнецком храме при большом стечении народа (одних отпевающих священников было около двадцати) протоиерей Валентин Асмус, в частности, сказал, что усопший не раз высказывал удивление, почему Моцарт до сих пор не канонизирован? И действительно, для такого вопроса могут быть основания, потому что всякая гениальная музыка создается, вероятно, самим Господом Богом, а благодать Божья нисходит не на всякого! Примерно так же думал о музыке сам отец Всеволод. В доказательство процитирую несколько строк из книги И. В. Шпиллера «Воспоминания об о. Всеволоде Шпиллере»: «Я принес папе оперу Верди “Симон Бокканегра” в записи спектакля “Ля Скала”, который я сам видел и очень полюбил, особенно последний акт. Его я папе и поставил. Сначала слушает, с трудом переключаясь от постоянно гнетущего и неотвязного (и смерть мамы, и почти что разгром прихода, и болезни, и такие тяжкие...). И вдруг озаряется, весь включается в поток льющейся Красоты, прямо зримо переносится из тяжкого, обыденного в другой мир. Входит Агриппина Николаевна. “Послушайте, послушайте! Ведь молиться можно!”» (Мастер русской гармонии. К 80-летию Андрея Николаевича Мясоедова : Сб. статей и материалов. М. : Изд. ПСТГУ, 2009. С. 67).

Общее состояние богословской грамотности и нравственности жителей России в XIII–XVII вв. также было далеко от совершенства и не отличалось от предреволюционных лет. Ни знаменный распев, ни западное многоголосие, ни шедевры мастеров «русского стиля» сами по себе еще никого не сделали святыми и не приблизили к соблюдению заповедей Божиих[220].

Очевидно, что спасает человека от греха, проклятия и смерти не та или иная мелодия или способ ее записи, а Сам Христос, искреннего общения с Которым и должен искать человек, молящийся и дома, и в храме и использующий приличествующие этому мелодии, не содержащие резких и отвлекающих от текста молитвословий созвучий.

По весьма важному, на наш взгляд, мнению В. И. Мартынова, такое понимание и, как следствие, – возрождение истинного отношения к богослужебному пению возможно лишь при определенных экклезиологических предпосылках. «Социальная структура принципа распева есть община — община, приходская или община монастырская – и только в рамках таких общин можно по-настоящему заниматься восстановлением древнерусской певческой системы. Таким образом, восстановление чина древнерусских

---

[220] «К сожалению, дело восстановления древнерусской певческой системы не смогло избежать соблазнов и подводных рифов, таящихся в новой общественной ситуации. Оба певческих коллектива Издательского отдела, занимающиеся древнерусским богослужебным пением, были буквально закручены воронкой концертов, записей, зарубежных гастролей и различных презентаций. Дело дошло до того, что один из издательских хоров принял участие в шоу Аллы Пугачевой. Естественно, что в подобной ситуации о регулярных службах в храме не могло быть уже и речи <…> Заметным явлением в церковно-певческой жизни конца 80-х – начала 90-х гг. стали многочисленные фестивали, посвященные церковному пению. <…> Эти фестивали… привлекали значительное количество церковных и светских хоров и поначалу воспринимались с громадным энтузиазмом. Снова начало казаться, что наступает исторический момент, когда современному сознанию открывается истина древнерусского богослужебного пения. Однако как только проведение подобных фестивалей превратилось в норму, стало очевидным, что за редким исключением эти мероприятия пропагандируют наиболее болезненные и уродливые певческие тенденции XIX века… превратившись буквально в терния, заглушившие только начавшие пробиваться ростки понимания древнерусской певческой системы» (*Мартынов В. И.* История богослужебного пения. С. 222).

распевов немыслимо вне конкретного восстановления самой идеи православной общины»[221].

К сожалению, наряду со вполне здравыми рассуждениями о сути и проблемах церковного пения[222], от поборников знаменного распева можно услышать утверждения не только о недопустимости в храме любого пения, кроме унисонного знаменного, но даже и о принципиальной невозможности использования итальянской пятилинейной нотации для записи знаменных мелодий[223].

Нетрудно заметить, что это утверждение опровергается самим фактом существования изданных в XIX–XX вв. по благословению Святейшего Синода певческих сборников, где устаревшей разновидностью современной нотации, так называемой квадратной, были записаны церковные песнопения знаменного распева, относящиеся ко всему богослужебному году.

Известны также многочисленные современные расшифровки знаменных песнопений, давно вошедшие в репертуар церковных хоров, как в одноголосном, так и в гармонизованном виде, употребляемые певцами именно в пятилинейной нотации.

---

[221] *Мартынов В. И.* История богослужебного пения. С. 223.

[222] «Исчезновение богослужебной певческой системы из церковной практики прошло незамеченным, ибо, по мнению Мартынова, само церковное сознание перестало ощущать разницу между богослужебным пением и музыкой. И то, что звучит ныне в церкви, есть не богослужебное пение, но музыка, приспособленная к нуждам богослужения» (*Чалаев К.* Ключ к пониманию церковного книжничества. Цит. по: Полемика вокруг книги Владимира Мартынова «Пение, игра и молитва в русской богослужебной системе» [Электронный ресурс]. URL: http://kliros.ru/stat/chalaev.html (дата обращения: 26.03.2017)).

[223] «Постижение древнерусского богослужебного пения может быть осуществлено только через изучение крюковой нотации и что западная нотолинейная нотация дает заведомо неверное и искаженное представление о данном предмете. В частности, М. В. Бражников пишет, что введение западной нотации послужило одной из причин забвения знаменного распева» (*Мартынов В. И.* История богослужебного пения. С. 217).

Неудивительно, что рассуждения об особых «священных» интервалах и «священных» способах нотации вызывают остроумную критику[224] у церковных музыкантов, относящихся к знаменному распеву с уважением, но без неуместной мистики и мифологии.

В свете многочисленных современных публикаций, посвященных уникальному, крайне важному месту знаменного распева в русском богослужебном пении невольно встает вопрос: почему произошло забвение этого распева?

Размышляя о возможных причинах этого, выдающийся регент и композитор архимандрит Матфей (Мормыль) († 2009) говорил: «Как относиться к знаменному распеву, если от него появляются другие распевы? – Значит он уже не единственный; и отсюда открывается возможность другому распеву выйти на поверхность. Видимо, знаменный распев занимает свое подобающее место, по принципу соборности – первый среди равных. Вместе с тем правомерно ставить также и другие распевы – поскольку те обслуживают

---

[224] «…Восторг перед трактовкой, например, крюка как “тонемы” ощущается явно. <…> С одной стороны, понятно желание отойти от простых толкований старинной крюковой системы записи как элементарного несовершенства, неразвитости музыкального мышления. <…> Само по себе отталкивание от старых установок еще не означает полной истины. Тем более что эти установки тоже не на голом месте выросли. Здесь было бы предпочтительнее внимательное, осторожное разбирательство. <…> «Звук как проводник телесного начала просто несовместим с бестелесностью ангелов – вот почему строительной единицей принципа распева, имитирующего небесное пение, является не звук – тон, а “тонема”, обозначающая не конкретный звук, но либо переход с одного звуковысотного уровня на другой, либо постоянное пребывание на одном и том же уровне». Из чего следует, что расчленение тонемы на составляющие ее звуки – это нежелательный процесс, свидетельствующий о начале десакрализации, расцерковления. Но реальная история говорит об ином. Известно, что в истории знаменного распева были два периода – “старого” и “нового” распевов. Так вот, история “нового”, начавшаяся приблизительно в конце XV века, характерна именно тяготением к расчленению крюков-тонем на звуки! <...> Факты вступают в противоречие с положениями тонемности, но идеально укладываются в концепцию обыкновенной примитивности крюковой записи, не имеющей ничего общего с аскетическими устремлениями» (*Игошев Л.* К вопросу о «тонемах». Цит. по: Полемика вокруг книги Владимира Мартынова «Пение, игра и молитва в русской богослужебной системе» [Электронный ресурс]. URL: http://kliros.ru/stat/chalaev.html (дата обращения: 26.03.2017)).

«Почему же понятие “тонемы” оказывается столь привлекательным? Возможно, просто из-за наивного стремления с помощью разных слов как-то отделить обычную материю – от священной, “посвященной” Богу» (*Ковальджи В.* Игра словами. Цит. по: Там же).

осмогласие и строятся на попевочной основе. Почему мы должны умалять достоинство других распевов? Лидерство знаменного распева упущено. Еще в XVII столетии все силы были направлены на его защиту. Государь Алексей Михайлович, оба Патриарха – Иоасаф и Иосиф, 14 дидаскалов во главе с Александром Мезенцем! И все остановилось. Так что же выходит? От кого это идет? Также, между прочим, спрашивали владыку митрополита Антония (Храповицкого) по поводу революции: отчего она произошла. Он ответил так: "Мы все делали для того, чтобы ее остановить, но все проходило сквозь руки – как воздух или вода". Подобная же история случилась и со знаменным распевом. Знаменный распев – это действительно драгоценное сокровище нашей церкви; он – патриарх церковных распевов. Но абсолютизировать его мы не имеем права. В нем есть нечто земное, отчего он и сошел с пьедестала»[225].

В настоящее время господствует сдержанно-уважительное отношение к возвращению знаменного распева на клиросы храмов, которое довольно удачно, на наш взгляд, выразила регент хора Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета Татьяна Королева:

«Древнерусское певческое искусство во многом безмолвствует, потому что в живом виде знаменное пение сохранилось только у старообрядцев. Но старообрядчество настолько впитало идеологию обособления, что стало очень трудно отделить пение от того духа, который старообрядцы в него привносят. Проблема знаменного пения сейчас в том, что мы не знаем, как петь: как старообрядцы, мы петь не можем, а как пели “никониане”, мы не знаем. Необходимо максимально хорошо освоить знаменную нотацию, научиться понимать, что в самом знаменном распеве наиболее подлинно, но возвращать

---

[225] *Виссарион (Остапенко), иг.* Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Часть 1 [Электронный ресурс]. URL: http://kotovsk-istok.com.ua/culture/79-muzikalnoe-tvorchestvo/2675-pamyati-arkhimandrita-matfeya-mormylya-velikogo-regenta.html (дата обращения: 30.03.2017).

его в богослужение нужно бережно. Категоричность установок некоторых регентов, поющих знаменным распевом, усиливает негативное впечатление»[226].

[226] *Зяблицина Н. И.* «Богословие стихир» : Интервью с регентом хора Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета Татьяной Королевой [Электронный ресурс]. URL: http://ikliros.com/blog/bogoslovie-stikhir (дата обращения: 25.03.2017).

2. ВЫДАЮЩИЕСЯ ЦЕРКОВНЫЕ КОМПОЗИТОРЫ XX ВЕКА, ПРОДОЛЖАЮЩИЕ РАЗВИТИЕ БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ В РУСЛЕ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Переходя от общего обзора развития богослужебной музыки в XX–XXI вв. к персоналиям, хотелось бы обозначить основные критерии, по которым из многообразия прославленных композиторов и руководителей хора XX в. в данной главе выделяются четыре имени: Н. С. Голованова, архимандрита Матфея (Мормыля), диакона Сергия Трубачева и митрополита Илариона (Алфеева).

Главный из этих критериев – церковность названных композиторов. В этом понятии, по отношению к ним, для нас объединились и принадлежность церковному сану, и образ мышления, и особый, созвучный самому строю литургической традиции Русской Православной Церкви стиль созданных ими песнопений. Иначе говоря – это глубинное понимание церковной традиции, позволяющее композитору создавать музыку, сопровождающую богослужебный текст, а не вносящую в храмовое пространство собственные эмоции и страсти. Это особенно важно, потому что, как уже отмечалось выше, «церковная музыка должна носить сдержанный, молитвенный характер, должна быть лишена элементов развлекательности и страстности»[227].

Именно церковность как глубинное понимание церковной традиции позволяет автору удаляться от сочинения просто красивой музыки для храма,

---

[227] *Иларион (Алфеев), архиеп.* Православие. Т. 2. С. 828.

безотносительно к ее тексту, а регенту подсказывает, что стоит включать в репертуар, а что нет. Церковность помогает избежать элемента развлечения и иных внешних эффектов, недопустимых с точки зрения храмовой музыки. «Наши напевы творятся по иным законам, нежели у тех, кто чужд нашей мудрости. <…> Безыскусный напев сплетается с божественными словами ради того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами, каков бы он ни был», – свидетельствует свт. Григорий Нисский[228].

«Соответствие мелодической ткани церковного пения тому образу жизни, который Евангелие предписывает христианам, делает это пение подлинно церковным, несущим необходимый духовно-нравственный заряд. Именно поэтому все противоестественное, театральное, всякая надломленность и крикливость должны быть исключены из церковного пения»[229].

Это подтверждается 75-м правилом VI Вселенского Собора: «Желаем, чтобы приходящие в церковь для пения не употребляли безчинных воплей, не вынуждали из себя неестественного крика и не вводили ничего несообразного и несвойственного церкви, но с великим вниманием и умилением приносили псалмопения Богу, назирающему сокровенное. Ибо священное Слово поучало сынов Израилевых быть благоговейными (Лев. 15, 31)»[230].

---

[228] Цит. по: *Иларион (Алфеев), архиеп.* Православие. Т. 2. С. 829.

[229] Там же.

[230] *Никодим (Милаш), еп.* Правила Святых Апостолов и Вселенских соборов с толкованиями [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikodim_Milash/pravila-svjatyh-apostolov-i-vselenskih-soborov-s-tolkovanijami/226 (дата обращения — 26.03.2017).

Сказанное накладывает определенные ограничения и на жизнь самого композитора. По свидетельству святителя Григория Нисского «музыка в храме — призыв к более возвышенному образу жизни»[231].

Второй критерий — это творческая принадлежность к Новому направлению рубежа XIX–XX вв., точнее – развитие традиции московской композиторской школы или, иначе говоря, продолжение процессов, новаторских и традиционных одновременно, начатых до революции 1917 г.

Третий критерий — внимание автора к слову, лежащему в основе музыки. Указывая выше на богословский аспект этого требования, как следствия глубокой воцерковленности автора и релевантности его литургической традиции, подчеркнем здесь важность эстетического момента как свидетельства таланта личности, способной передать красоту звучания слова, положенного в основу избранного для пения текста. Данный критерий можно, видимо, осознавать и как часть первого критерия — церковности.

Выбранные персоналии могут принадлежать трем разным группам композиторов XX–XXI вв. Это:

воцерковленные миряне, получившие профессиональное музыкальное образование, ставящие перед собой задачу создания богослужебной музыки, уместной в храме, новой по форме и традиционной по содержанию. Примером творчества представителей первой группы в данной работе является Николай Семенович Голованов;

священнослужители, имеющие музыкальное и духовное образование, ставящие перед собой задачу максимально адаптировать к нуждам апостольской проповеди наших дней музыкальное наследие древних напевов и через призму их восприятия по-новому оценить певческое наследие

---

[231] *Мартынов В. И.* Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалмом… С. 41.

современности. Примером творчества представителей второй группы в данной работе является тандем архимандрита Матфея (Мормыля) и диакона Сергия Трубачева;

священнослужители, имеющие высшее музыкальное и духовное образование, ставящие перед собой задачу адекватного выражения богословского смысла богослужебных текстов на основе личного восприятия и творческого осмысления мирового христианского музыкального наследия. Примером творчества представителей третьей группы в данной работе является митрополит Волоколамский Иларион (Алфеев).

Во всех приведенных случаях создание богослужебной музыки не является неким искусственным «заказом» или результатом холодных размышлений и вычислений. Это плоды свободного творчества авторов, результат их композиторского мышления, представление о котором создают принадлежащая им музыка, их воззрения и высказывания, характер деятельности.

2.1. Н. С. ГОЛОВАНОВ

ГОЛОВАНОВ Николай Семенович (1891–1953) — русский советский дирижер, пианист, композитор, хормейстер, педагог. Народный артист СССР (1948). Лауреат четырех Сталинских премий первой степени (1946, 1949, 1950, 1951). В данной работе является примером творчества мирян, получивших профессиональное музыкальное образование и ставящих задачу создания богослужебной музыки.

Н. С. Голованов родился 9 (21 января) 1891 г. в Москве. Окончил Московское Синодальное училище церковного пения, где обучался у В. С. Орлова и А. Д. Кастальского, впервые выступил как дирижер в 1909 г.

По окончании Московской консерватории по классу композиции С. Н. Василенко и М. М. Ипполитова-Иванова, в 1915–1953 (с перерывами) работал в ГАБТ.

Во второй половине 1920-х гг. против Н. С. Голованова была развязана кампания политической травли, так называемая «головановщина». По мнению группы трудящихся (месткома, профкома, комитета ВЛКСМ) во главе с партийной ячейкой ГАБТ, Голованов стремился «перенести в советский театр старые, буржуазные нравы и методы работы», был чересчур «консервативным» (в действительности — противился постановкам советского оперного «новодела»), отказывался продвигать молодых артистов, поддерживал «несправедливо высокие» размеры гонораров ведущим музыкантам. Кампания получила большой резонанс в средствах массовой информации. В 1928 г. в

связи со сфабрикованным делом был уволен. В 1930 г. восстановлен в ГАБТ, в 1936 г. вновь уволен. В 1948–1953 гг. был главным дирижером театра. В 1953 г. в очередной раз уволен.

В 1919 г. совместно со К. С. Станиславским организовал Оперную студию Большого театра, со временем трансформировавшуюся в Оперный театр имени К. С. Станиславского, музыкальным руководителем которого Голованов стал в 1938 г.

В 1926–1929 гг. Голованов возглавлял Московский филармонический оркестр. В 1929 г. создал Оперный радиотеатр. В 1930 г. стал главным дирижером этого театра и московского радиоцентра.

В 1937 г. был назначен художественным руководителем и главным дирижером Большого симфонического оркестра и оперного радиотеатра Всесоюзного радиокомитета, которым руководил до своей смерти. Под управлением Голованова чаще всего исполнялись эпические масштабные сочинения русских композиторов. Во время войны, находясь в Москве, продолжал давать концерты, работал на радио. В 1925–1929 гг. и 1943–1948 гг. преподавал в МГК имени П. И. Чайковского (профессор оркестрового и оперного классов). Среди учеников Голованова – дирижеры Л. М. Гинзбург, Г. Н. Рождественский, Б. Э. Хайкин.

Будучи хорошим пианистом, он часто выступал в качестве аккомпаниатора вместе с женой, певицей Антониной Неждановой. Автор ряда оригинальных сочинений: оперы «Принцесса Юрата», симфонии, двух симфонических поэм, оркестровых сюит, Увертюры на русские темы, более 200 романсов, обработок народных песен, ряда сочинений на духовную тему.

В тяжелые для Русской Церкви 1930–1950-е гг. лишь немногие композиторы осмеливались писать музыку для богослужения, опасаясь гонений и репрессий со стороны атеистической власти. В числе таких музыкантов был и Николай Семенович Голованов, который писал церковную музыку на

протяжении всей своей жизни. «Его творчество до 1917 года представлено сравнительно небольшим количеством сочинений, работы же, написанные после закрытия Синодального училища, еще ждут пристального изучения»[232].

Глубоко верующий человек, Н. С. Голованов стал талантливым последователем мастеров Нового направления, создал оригинальные богослужебные песнопения, требующие от хора высоких профессиональных качеств.

Можно утверждать, что Николай Семенович оказал значительное влияние на развитие и отечественной музыкальной культуры, и богослужебного пения в России XX в.

Н. С. Голованов умер 28 августа 1953 г. Похоронен в Москве на Новодевичьем кладбище.

В обзоре и анализе наследия композитора мы использовали труды ведущих современных специалистов-музыковедов — М. П. Рахмановой («Николай Голованов: возвращение»[233]), Н. С. Гуляницкой («Неизвестный Голованов»[234]), а также А. Амерханова («Современные музыкальные композиции. Путь на клирос»[235])[236].

---

[232] *Амерханов А. А.* Современные музыкальные композиции. Путь на клирос. Проблемы гармонизации и обработки одноголосных распевов [Электронный ресурс]. URL: http://www.churchcomposer.ru/articles.html (дата обращения: 29.03.2017).

[233] *Рахманова М. П.* Николай Голованов: возвращение [Электронный ресурс]. URL: http://pstgu.ru/news/smi/2011/02/23/28281 (дата обращения: 31.03.2017).

[234] *Гуляницкая Н. С.* Неизвестный Н. С. Голованов // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. С. 206–211.

[235] *Амерханов А. А.* Современные музыкальные композиции. Путь на клирос. Проблемы гармонизации и обработки одноголосных распевов [Электронный ресурс]. URL: http://www.churchcomposer.ru/articles.html (дата обращения: 29.03.2017).

[236] Пересекается с исследуемыми нами вопросами кандидатская диссертация А. С. Полторухина «Жанровый и стилевой аспекты духовной музыки Н. С. Голованова» (*Полторухин А. С.* Жанровый и

2.1.1. Краткий обзор творческой деятельности Н. С. Голованова

Здесь мы отметим лишь основные вехи его деятельности. Жизнь Николая Сергеевича Голованова внешне представляет собой довольно успешный путь выходца из социальных «низов» к вершинам музыкальной славы. Обладая прекрасным мальчишеским дискантом и музыкальностью, благодаря исключительной работоспособности и сильному характеру, он быстро стал одним из лучших учеников. В возрасте 17–18 лет Николай Голованов «уже регентовал хором Марфо-Мариинской обители, а в 1910 году, то есть 19-летним, стал педагогом Синодального училища и помощником регента Синодального хора за службами в Успенском соборе Московского Кремля. <…> В 1913 году Голованов заменил знаменитого регента Н. М. Данилина на концертах Синодального хора в Берлине»[237].

Наряду с управлением хором, Н. Голованов начал писать церковную музыку. В 1911 г. в концерте Синодального хора, посвященном 25-летию реформированного Синодального училища, впервые прозвучали два песнопения 20-летнего композитора – ексапостиларий Пасхи «Плотию уснув» и ексапостиларий Успения Богородицы «Апостоли от конец земли». Через семь лет, в 1918 г. в известном нотном издательстве П. И. Юргенсона вышли «четыре опуса духовно-музыкальных сочинений Голованова для мужского и смешанного хора (в общей сложности – 23 номера)»[238].

В 1914 г. он с отличием окончил Московскую консерваторию как композитор, чем можно объяснить то, что уже ранним сочинениям Голованова свойствен сложный, высокопрофессиональный музыкальный язык. Однако

стилевой аспекты духовной музыки Н. С. Голованова : Автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2012. 28 с.

[237] *Рахманова М. П.* Николай Голованов: возвращение [Электронный ресурс]. URL: http://pstgu.ru/news/smi/2011/02/23/28281 (дата обращения: 31.03.2017).

[238] Там же.

основным направлением своей деятельности Николай Семенович выбрал дирижирование и с 1915-го начал работать в Большом театре в качестве дирижера. Одновременно Голованов выступал как пианист-аккомпаниатор вместе со своей супругой — знаменитой певицей Антониной Неждановой. Этот творческий союз продлился долгие годы[239].

После революции 1917 г. Голованов продолжил работу в Большом театре и Московской консерватории, был музыкальным руководителем Оперной студии К. С. Станиславского, одним из создателей и руководителем Симфонического оркестра Всесоюзного радиокомитета и оперного радиотеатра.

По свидетельству биографов, даже в самые тяжелые для верующих 1930-е гг. Николай Семенович, вынужденный прекратить управление церковным хором, не отказывался от своих религиозных убеждений, хотя и не афишировал их. Богатый опыт по управлению церковными хорами и религиозное восприятие мира, несомненно, наложили особый отпечаток на музыкальный язык дирижера, известный всем любителям музыки по многочисленным аудиозаписям русской и зарубежной классики, оперной и симфонической. Звучание оркестра под управлением Голованова отличалось масштабностью, концепционностью, приоритетом мелодического начала, вокальностью трактовки. Его современники отмечали в дирижерской манере мастера особенности, характерные для звучания Синодального хора, в частности – общую вокальную экспрессию. Для сочинений Голованова, как и для его манеры дирижирования, характерны и такие конкретные технические детали, как добавление глубоких басовых нот, подобных пению басов-октавистов в хоре, сообщающие произведению объемность звучания.

---

[239] *Рахманова М. П.* Николай Голованов: возвращение [Электронный ресурс]. URL: http://pstgu.ru/news/smi/2011/02/23/28281 (дата обращения: 31.03.2017).

Его многогранная музыкальная деятельность получила высокую оценку: он стал лауреатом нескольких государственных (тогда — сталинских) премий, был удостоен звания народного артиста СССР.

Тот факт, что он не подвергался репрессиям, несмотря на свой характер и явное недовольство им властей, а наоборот, награжден, не означает, что Голованов был «своим» для советского руководства. Из Большого театра, уже при советской власти, Голованова увольняли три раза: в конце 1920-х гг., в конце 1930-х и в 1953-м. «Жалобы на Голованова писали как власти, так и коллеги: в отношении к делу он был бескомпромиссен и часто “не взирал на лица”. Николай Семенович и скончался, будучи отставленным от Большого»[240]. Во многом тут сыграл роль характер дирижера, остро реагировавшего на несправедливость, неправду, стремившегося поддержать оказавшихся в тяжелом положении коллег[241]. Он также постоянно помогал материально московскому духовенству и нуждающимся поэтам и артистам.

2.1.2. Духовное творчество Н. С. Голованова

По объему и значимости богослужебная музыка является важной частью творчества Николая Семеновича Голованова. Сохранились 64 духовных сочинения композитора, написанные с 1907 по 1952 г. То есть фактически он не переставал сочинять духовную музыку до самой смерти. Его духовное музыкальное наследие составляют восемь опусов: из них 33 песнопения и восемь переработок ранних сочинений относятся уже к советскому времени.

---

[240] *Рахманова М. П.* Николай Голованов: возвращение [Электронный ресурс]. URL: http://pstgu.ru/news/smi/2011/02/23/28281 (дата обращения: 31.03.2017).

[241] «Когда после печально знаменитого Постановления 1948 г. («Об опере В. И. Мурадели “Великая дружба”») в очень тяжелом положении оказался великий Сергей Прокофьев – его музыку перестали исполнять, прекратились государственные заказы, – Голованов организовал в Большом театре оркестровый показ фрагментов нового балета Прокофьева «Каменный цветок» и пригласил туда Сергея Сергеевича; после исполнения дирижер и оркестр устроили Прокофьеву грандиозную овацию» (Там же).

Все свои духовные произведения Н. С. Голованов писал для хора a’ cappella, преимущественно для смешанного большого хора. Исключение составляет ор. № 1, написанный для мужского хора (Приложение, пример 11).

Н. С. Голованов не создавал полных, законченных богослужебных циклов. Тем не менее его сочинения включают все основные песнопения всенощного бдения и литургию, сочиненные, в основном, в 1910-х гг.

Большое количество сочинений посвящены песнопениям церковных праздников. Так, ор. 36 включает в себя преимущественно песнопения на Рождество Христово, ор. 37 — песнопения Великого поста и Страстной седмицы. Ор. 38 имеет авторское название «Из юношеских тетрадей» и состоит из произведений 1900-х гг. в поздней редакции.

Ор. 39, написанный, в основном, в годы Великой Отечественной войны, содержит песнопения, обращенные к Богородице (первые шесть номеров названы самим Голованом сюитой «Всех скорбящих Радосте»), к святителю Николаю, архиепископу Мирликийскому, к преподобному Серафиму Саровскому. Последние номера опуса были написаны по поводу конкретных событий — юбилея супруги — Антонины Неждановой (Великое многолетие), на смерть В. А. Семенова («Покой, Спасе наш») или в честь особенно почитаемых им людей — С. В. Рахманинова («Свете тихий») (Приложение, пример 12) и митрополита Трифона (Молитва святому мученику Трифону).

Сочинения Н. С. Голованова, как правило, предназначены для крупных и высокопрофессиональных коллективов. Очевидно, что автор ориентировался на хорошо знакомое ему звучание московского Синодального хора, с чем связано посвящение многочисленных песнопений корифеям Синодального училища и хора: С. В. Смоленскому, А. Д. Кастальскому, В. М. Орлову, Н. М. Данилину, П. Г. Чеснокову (Приложение, пример 13).

Для нашего исследования представляется важным ответ на вопрос: что побуждало Николая Семеновича к сочинению духовных произведений? По

справедливому высказыванию В. Мартынова, нет смысла писать духовное сочинение, если за этим не стоит никакого молитвенного опыта[242]. О том же писал и А. Кастальский: «Строгий стиль музыки поможет душе мало, нужно строгое отношение композитора к себе, к своей задаче. <…> Было бы весьма желательно, чтобы творцы церковной музыки почаще представляли себе те настроения, которые они должны вызывать своей музыкой в душе лиц, совершающих богослужение. <...> Творить хорошую церковную музыку могут только таланты, и то – при наличии способности проникаться духом богослужебных текстов и особым колоритом самых церковных служб...»[243].

Вопрос этот не праздный, потому что позволяет осознать мотивацию написания автором музыки и одновременно понять место этой музыки в наследии Православной Церкви. Так, например, высказывания о собственном духовном творчестве младших современников Голованова, всемирно известных музыкантов, также писавших духовную музыку, свидетельствуют о том, что музыка для них была значимее, чем религиозные убеждения, а то и подменяла их. Сам процесс написания духовных произведений становился некоей данью довольно размытым представлениям о духовности, выражением личных, далеких от церковной православной практики религиозных фантазий[244].

---

[242] *Мартынов В. И.* История богослужебного пения. С. 27.

[243] Цит. по: *Рахманова М. П.* Русская духовная музыка в XX веке // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М. Г. Арановский. М. : ГИИ, 1997. С. 371.

[244] Альфред Шнитке говорил: «Неизбежная гипертрофия личностного начала приходила в противоречие с религиозными принципами, предполагающими строгое самоограничение и самодисциплину. Работая, надо быть уверенным в том, что делаешь. Сама работа навязывает гордыню. С другой стороны, нужна «постоянная плетка», холодная вода. Это дает самое простое соблюдение религиозных норм. Только религия все время напоминает тебе, насколько несовершенно то, что ты сделал» (1970-е годы). В конце 1980-х: «Было время, когда вера уводила меня от музыки. Но я вернулся к этой более греховной и менее священной сущности, потому что я не мог не быть музыкантом» [Цит. по: *Григорьева А. В.* Отзвуки «Русского духовного ренессанса» или активное созидание нового? // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. С. 354]. Алемдар Караманов говорил о себе и своей музыке так: «Я человек, у которого не будет последователей. Никто не сможет воспользоваться моими средствами. Так и будет стоять эта

Как уже отмечалось, будучи глубоко верующим, православным человеком, Голованов не афишировал, но и не скрывал своих религиозных взглядов. Самые близкие к Николаю Семеновичу люди знали, что духовником артиста был протоиерей Николай Павлович Бажанов, многолетний настоятель храма в честь Воскресения Словущего в Брюсовом переулке. Именно отец Николай тайно отпевал усопшего Голованова[245]. Однако, по понятным причинам каких-либо записей или иных письменных свидетельств о его религиозности не сохранилось.

Говоря об искренней религиозности Н. С. Голованова, мы опираемся не только на факт создания им духовных сочинений, но и на другие свидетельства.

Несмотря на то, что Голованов занимал в советское время высокие посты в Большом театре и был под пристальным вниманием советского руководства, он под страхом тюрьмы и ссылки помогал своим коллегам и даже священнослужителям. Так, Николай Семенович в самые трудные годы

странная фигура... Конечно, это очень одиозно, но по-другому и не может быть. Потому что в моей музыке живет полнота космического восприятия: звезды, планеты, разреженный воздух... В моей музыке звучит открытый космос. Это последнее, что можно было сделать... Я искал Бога и нашел Его. Действительно нашел — в своей музыке. Читал я в то время в основном Библию. Уже потом, когда я крестился и стал сознательным христианином, в 1965 году, возник интерес к богословию, нашему и западному, истории Церкви. Сейчас я изучаю Кришну и буддизм; я признаю все религии и убежден в их единстве (!!! – *Иг. С.*) <...> Религия как первичный импульс порождала мое творчество. Оно складывалось в могучие симфонические формы, насыщенные всеми средствами музыки...» (*Польдяева Е.* Апокриф или послание? О творчестве Алемдара Караманова [Электронный ресурс]. URL: http://www.opentextnn.ru/music/personalia/karamanov/#_ftn1 (дата обращения: 10.10.2017)).

[245] «Когда из дверей Большого театра выносили гроб с телом Николая Семеновича, перед гробом шел отец Николай Бажанов, правда, без облачения. Немногим было известно, что под габардиновым плащом священника были скрыты полукафтанье, поручи, епитрахиль. Отец Николай сел в машину на переднее место рядом с водителем, и она двинулась впереди автобуса, на котором везли гроб с телом Голованова. Таким образом, похоронную процессию на Новодевичье кладбище возглавлял, как и положено, православный священник. А когда гроб был опущен в могилу и прозвучали напутственные слова от партийной организации ГАБТа, местного комитета и прочей общественности, отец Николай, конечно же, совершил заупокойную литию по замечательному музыканту. Мы, верующие артисты (а таких было немало), про себя вторили отцу Николаю…» (*Рахманова М. П.* Николай Голованов: возвращение [Электронный ресурс]. URL: http://pstgu.ru/news/smi/2011/02/23/28281 (дата обращения: 31.03.2017)).

оказывал материальную помощь митрополиту Трифону (Туркестанову)[246], которого знал со времен своего ученичества, с детских лет, неоднократно принимал участие в судьбе других дирижеров — Н. Данилина, П. Чеснокова.

В число заслуг Николая Семеновича можно поставить также труды по сохранению части Синодальной певческой библиотеки и некоторых архивных раритетов, среди которых — автограф «Литургии» А. А. Алябьева.

В личной его коллекции от уничтожения были спасены около 200 икон и предметов церковного обихода.

Возвращаясь к композиторской деятельности Н. С. Голованова, важно отметить, что он писал духовные сочинения «в стол»[247], понимая, что не услышит своих произведений в храме. Очевидно, что в качестве мотивации его деятельности нельзя назвать тщеславие или «веление времени», желание раскрыть в музыке свое индивидуальное видение духовной жизни.

Стремление Н. С. Голованова к уместности своих песнопений, соответствию их храмовому богослужению подтверждает также датировка автографов. Судя по ней, новые духовные сочинения нередко появлялись в церковные праздники, в том числе и во время Великой Отечественной войны. Некоторые сочинения имеют посвящения живущим и ушедшим музыкантам — С. В. Смоленскому, П. Г. Чеснокову, А. Д. Кастальскому, Н. М. Данилину,

---

[246] «Среди голововановских альбомов, в которые Николай Семенович вклеивал важные для него документы – письма, фотографии, рецензии, не так давно нашлись фотографии владыки Трифона и его стихи, посланные Николаю Семеновичу в 1930 году. Это был период, когда музыкант был вынужден уйти из консерватории и Большого театра, когда шатким стало его положение на радио и в филармонии. Конечно, владыке Трифону, любимому духовнику московской артистической братии, все это было известно, и стихи его имели целью поддержать того, кого он помнил мальчиком-“исполатчиком” в кремлевском Успенском соборе» (*Рахманова М. П.* Николай Голованов: возвращение [Электронный ресурс]. URL: http://pstgu.ru/news/smi/2011/02/23/28281 (дата обращения: 31.03.2017)).

[247] «В стол» в данном случае можно понимать буквально, так как именно в голововановском столе в квартире в Брюсовом переулке были обнаружены автографы четырех десятков хоров, объединенных в четыре опуса (36–39): «Песнопения Рождества Христова и Литургии», «Песнопения Великого поста, Страстной седмицы и Пасхи», «Из юношеских тетрадей», сюита «Всех скорбящих Радосте» (шесть номеров) и другие песнопения позднего периода (Там же).

знаменитому басу В. Р. Петрову. «Быть может, прекраснейшее в духовном наследии Голованова песнопение — “Свете тихий” из опуса 39 — было написано за двадцать дней до кончины С. В. Рахманинова (1943) и потом посвящено его “светлой памяти”»[248].

Уже упомянутому известному иерарху — митрополиту Трифону (Туркестанову) — композитор посвятил последнее свое духовное сочинение – молитву к мученику Трифону на текст из акафиста святому (1952).

Из приведенных свидетельств видно, что создание духовной музыки для Голованова — это священнодействие пения для священнодействия Евхаристии, смиренная жертва.

2.1.3. Богослужебные сочинения Н. С. Голованова

По верному замечанию М. П. Рахмановой, «когда слушаешь головановские песнопения подряд, в большом количестве… возникает предположение, что автор выстраивает некий собственный “певческий обиход”. Дело даже не в том, что у Голованова есть циклы песнопений, объединенные темами церковного года или принадлежностью к той или иной службе (при желании можно выстроить из головановских опусов, вместе взятых, певческое решение Литургии и Всенощной). Дело, скорее, во внутреннем единстве всего им созданного, в возникновении своей системы певческой передачи слова и образа»[249].

Будучи с детства воцерковленным человеком, Н. С. Голованов еще со времен работы в Синодальном хоре хорошо знал богослужение и церковно-певческий репертуар. Неудивительно, что, обращаясь к церковному творчеству,

---

[248] *Рахманова М. П.* Николай Голованов: возвращение [Электронный ресурс]. URL: http://pstgu.ru/news/smi/2011/02/23/28281 (дата обращения: 31.03.2017).

[249] Там же.

он писал музыку ко всем значимым церковным богослужениям. До нас дошли произведения для всенощного бдения и литургии, к службам святых, Триоди постной и цветной, молебнам[250].

Многие сочинения были опубликовааны еще до революции 1917 г. в нотном издательстве Петра Ивановича Юргенсона. Там были опубликованы ор. 1, 3, 5, 9. В настоящее время в архивах обнаружены и изданы ор. 36, 37, 38, 39, сформированные еще самим композитором до 1952 г.

В четыре опуса поздних духовных сочинений Голованова вошли работы разных лет.

В опус 36 «Песнопения Рождества и Литургии» входят произведения разных лет – от «Тебе поем» с соло сопрано 1918 г.[251] – до рождественского кондака «Дева днесь», написанного в память об А. Д. Кастальском, скончавшемся в декабре 1926 г. (Приложение, пример 14). Опус включает в себя также рождественский тропарь и ирмос рождественского канона, сочиненные в начале 1941 г. (Приложение, пример 15).

---

[250] «В этих циклах, видимых и невидимых, объединяющим началом являются, прежде всего, текст и жанр, соответствующие либо “теме”, либо последованию. При этом принцип интонационного единства цикла, столь характерный для ряда сочинений начала века, не имеет здесь места, то есть автор не ставит задачи сочинять на определенный распев или напев, находить какие-либо музыкально-интонационные взаимодействия. Главное здесь, думается, – настроение, определяемое богослужебным предназначением, молитвенное возношение, побуждаемое священными текстами. Присутствие объединяющей *идеи*, вне сомнения, слышится в хоровых “ансамблях” Голованова, хотя оно иногда и “замаскировано” такими названиями, как “сюита”, отнесенному к молебному циклу “Всех скорбящих Радосте”; или спрятано в собрании “Из юношеских тетрадей…”, ясной мыслью которого является восхваление, благодарение и благословение Господа — “Помощника нашего”» (*Гуляницкая Н. С.* Неизвестный Н. С. Голованов. С. 209–210).

[251] Песнопение успело прозвучать в концерте с участием хора И. И. Юхова и А. В. Неждановой в апреле 1918 г.

Песнопения опусов 37 и 39 преимущественно относятся к 1940-м гг., и, по мнению М. П. Рахмановой, «именно они в наибольшей степени раскрывают голововановское слышание церковно-певческой русской традиции»[252].

Опус 38 «Из юношеских тетрадей» состоит из произведений, написанных в период обучения в Синодальном училище. В начале 1940-х они были существенно переделаны самим автором.

Особый интерес представляет последний опус 39 (1941–1945).

Как уже упоминалось, эти сочинения автор даже не надеялся услышать в исполнении хора на концерте, тем более в храме. Это глубоко личная музыка, тем не менее традиционная, церковная. Поэтому для изучения творчества Н. С. Голованова так интересны ремарки автора, иногда предшествующие музыке: «скорбные дни войны», «в скорбные дни великой войны». В этом опусе особенно выделены первые шесть хоров — богородичные песнопения. Все они имеют авторское название: «Сюита “Всех скорбящих Радосте”», а первые три хора — дату ноября 1941 г. — тяжелейшие дни Великой Отечественной войны.

Как уже упоминалось, в этот опус входят два песнопения небесному покровителю Голованова — святителю Николаю — 19 декабря 1941 г. и тропарь преподобному Серафиму Саровскому. «Кроме упомянутых “Свете тихий” — памяти Рахманинова и “Молитвы святому мученику Трифону”, в опусе имеются два хора, написанные по конкретным поводам: “Великое многолетие”, посвященное 40-летию артистической деятельности

---

[252] *Рахманова М. П.* Николай Голованов: возвращение [Электронный ресурс]. URL: http://pstgu.ru/news/smi/2011/02/23/28281 (дата обращения: 31.03.2017).

А. В. Неждановой (май 1943 г.), и седален “Покой, Спасе наш” памяти умершего друга (1944)»[253].

По оценке Н. С. Гуляницкой, «жанровая картина церковной музыки Голованова, достаточно богатая и разнообразная, включает только то, что имеет прямое отношение к богослужебному пению и не содержит специально задуманных духовно-концертных произведений. В целом композитор прибегает только к *каноническим жанрам,* то есть твердо установленным и общепринятым»[254].

В известных нам литургических сочинениях преобладают *малые жанровые формы*.

Это *стихиры* (например, «Приидите, ублажим Иосифа…», «Егда от древа…»); *тропари* («Се жених грядет…», Рождеству Христову, святителю Николаю, преподобному Серафиму Саровскому, а также тропари Великой субботы); *кондаки* («Дева днесь…», «Бездну заключивый…», Казанской иконе Божией Матери, святителю Николаю); *ирмосы канонов* на Рождество Христово, а также «Не рыдай Мене, Мати» из канона Великой субботы.

Облегчает установление жанровой принадлежности и то, что композитор сам выставлял в нотах жанр песнопения, тщательно определяя при этом характер и темп исполнения, — religioso, affetuoso, espressivo, и т. д.

Крупная жанровая форма была использована Голованом только в духовном концерте — «Радуйтеся Богу, Помощнику нашему…» (ор. 38), написанном в 1908 г. и переработанном в 1941 г.

---

[253] *Рахманова М. П.* Николай Голованов: возвращение [Электронный ресурс]. URL: http://pstgu.ru/news/smi/2011/02/23/28281 (дата обращения: 31.03.2017).

[254] *Гуляницкая Н. С.* Неизвестный Н. С. Голованов. С. 208.

Уже отмечалось стремление Голованова объединять отдельные разножанровые произведения в цикл на основе общей для них идеи, обусловленной богослужебным уставом и церковными традициями. Это, в первую очередь, триодные (ор. 37 — «Великий пост и Страстная седмица»), и тематические циклы (ор. 39 — сюита «Всех скорбящих Радосте», пять Рождественских песнопений, ор. 36).

К последним циклам относится и литургия, которая у Голованова не составляет отдельный опус, и состоит из отдельных песнопений разных лет:

«Благослови, душе моя, Господа…» (ор. 38),

«Слава… Единородный Сыне…» (ор. 5),

«Придите, поклонимся…» (ор. 5),

«Господи, спаси… Святый Боже…» (ор. 36);

«Елицы во Христа…» (ор. 5),

Херувимская песнь (ор. 1 B-dur, ор. 5, ор. 38 Des-dur, ор. 38 h-moll),

«Ныне силы небесные…»,

«Милость мира…» (ор. 1),

«Тебе поем…» (ор. 1. a-moll, d-moll, ор. 36),

«Достойно есть…» (орр. 1, 9);

«О Тебе радуется…»,

«Отче наш…» (ор. 38),

«Великое многолетие» (ор. 39).

Причастны на разные случаи:

«Радуйтеся Богу, помощнику нашему…» (ор. 38),

«Пламенем любви…» (гимн об умножении любви меж человеки) (ор. 38).

В совокупности эти песнопения составляют все важнейшие части певческой литургии без ектений и других кратких молитвословий.

В неполный цикл всенощного бдения входят:

«Блажен муж…» (ор. 9),

«Свете тихий…» (ор. 39),

«Ныне отпущаеши…» (ор. 3),

«Хвалите имя Господне…» (ор. 3),

«Богородице Дево…» (ор. 39),

Ексапостиларий в неделю Пасхи,

Ексапостиларий на Успение Пресвятой Богородицы,

Ексапостиларий в неделю апостола Фомы (ор. 3)[255].

Некоторые из этих произведений являются гармонизацией мелодий церковного обихода. Одиннадцать песнопений, относящихся к данной категории, были написаны преимущественно в ранний период. Это ексапостиларии в неделю Пасхи и в неделю Фомину (ор. 3, № 4 и № 6), «О Тебе радуется» (ор. 3, № 3), «Приидите, поклонимся» (ор. 5, № 2), Херувимская «Софрониевская» (ор. 5, № 3), Херувимская на «Видя разбойник» (ор. 38, № 6), кондак на Рождество Христово «Дева днесь» (ор. 36, № 4) (рисунок 5), «Свете тихий» (ор. 39, № 10) и др.

---

[255] *Рахманова М. П.* Николай Голованов: возвращение [Электронный ресурс]. URL: http://pstgu.ru/news/smi/2011/02/23/28281 (дата обращения: 31.03.2017).
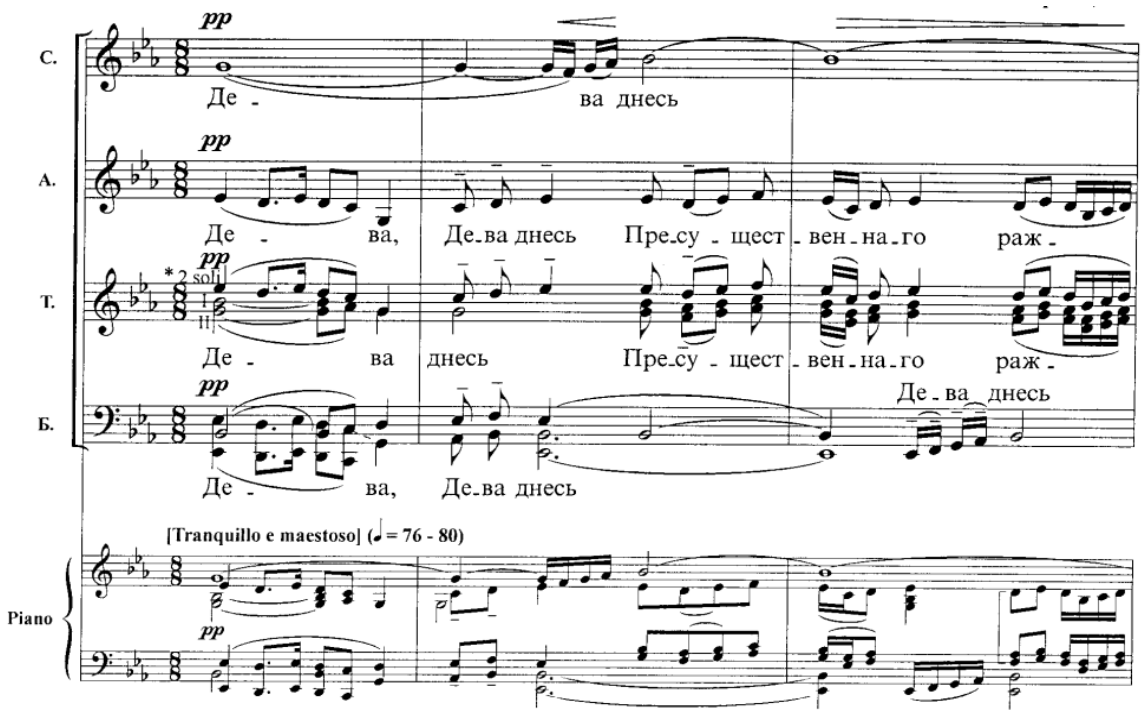


Рисунок 5. Кондак Рождеству Христову ор. 36, № 4. Музыка Н. Голованова.

В большинстве случаев в своих гармонизациях Н. С. Голованов обращается не непосредственно к источнику древней монодии, а к тем гармонизациям, которые были сделаны его предшественниками. Для композитора имеет значение не столько точность изложения подлинной мелодии, сколько личностное раскрытие ее мелодико-гармонического потенциала, выявление новых, не услышанных предыдущими авторами музыкальных красок посредством выразительных штрихов, фактурных и тембровых приемов. В применении этих приемов видно ориентирование на образцы гармонизаций, созданных мастерами Нового направления. Это, в частности, индивидуальное преломление композиционных находок А. Кастальского, С. Рахманинова, А. Гречанинова. Подобно им Голованов следует в процессе сочинения духовной музыки вслед за текстом, стремится вынести богослужебный текст «на поверхность» посредством синхронной артикуляции слов во всех хоровых партиях произведения или в отдельных голосах, выведенных на первый план.

Впрочем, надо отметить, что наряду с достоинствами своих предшественников, Н. С. Голованов наследовал и некоторые общие недостатки представителей Нового направления. Масштабность его хорового письма, присущая его стилю симфоничность, а также яркая образность и выразительность звучания часто выходят за строгие рамки богослужебного обихода, отражают субъективно-эмоциональный подход автора к трактовке церковных текстов, отвлекают внимание от текста произведения к подтексту смыслов, выражаемых мелодией и гармонией песнопения.

Несколько произведений Н. С. Голованова нельзя отнести к переложениям мелодий церковного обихода. Тем не менее, несмотря на то, что в большинстве из них отсутствует непосредственная интонационная связь с обиходными песнопениями, считать их полностью свободными авторскими сочинениями нельзя. Это промежуточное звено между гармонизацией и свободным авторским сочинением составляют в творчестве Голованова 15 произведений. Среди них — два варианта тропаря на Рождество Христово (ор. 36, № 3 и № 3а – рисунок 6), «Благообразный Иосиф» (ор. 37, № 8), тропарь и кондак Казанской иконе Божией Матери (ор. 39, № 5 и № 6), песнопение «К Богородице прилежно ныне притецем» (ор. 39, № 1) и другие. Эти песнопения, «не являясь переложениями в точном смысле слова, словно “перепевают” на свой лад традиционные распевы, но и всегда, в самых свободных композициях, принцип распева лежит в основе всего»[256].

[256] *Рахманова М. П.* Николай Голованов: возвращение [Электронный ресурс]. URL: http://pstgu.ru/news/smi/2011/02/23/28281 (дата обращения: 31.03.2017).
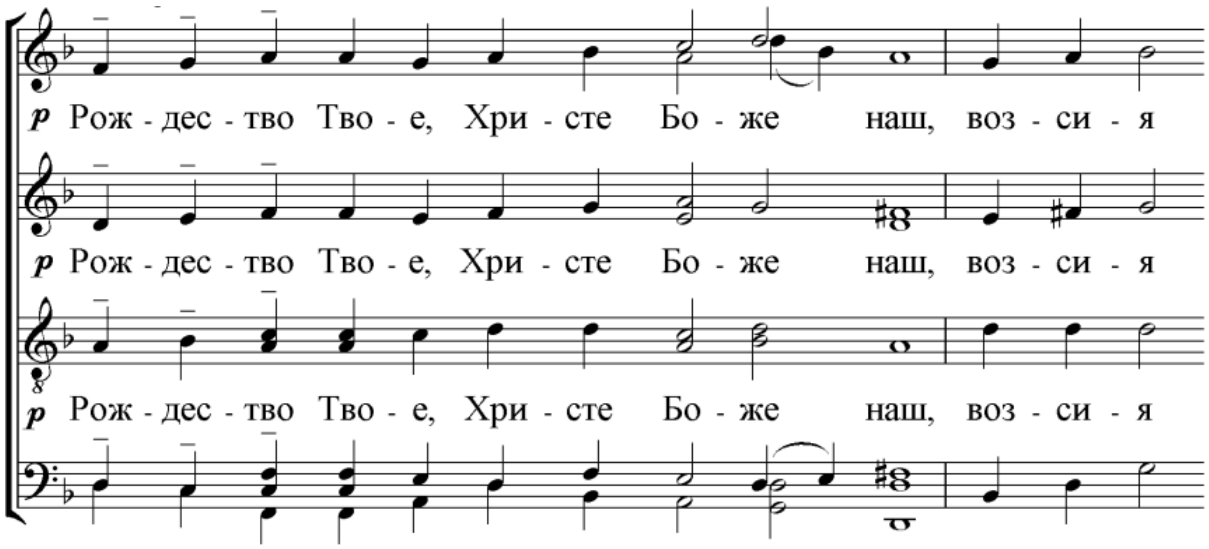


Рисунок 6. Тропарь Рождеству Христову ор. 36, № 3а. Музыка Н. Голованова.

Говорить о косвенной связи с церковными обиходными мелодиями в данном случае можно, благодаря наличию тональных перекличек и отдаленного интонационного родства с обиходным образцом, сохранение его мелодико-гармонической модели или деление формы сочинения на строфы, соответствующие текстовым строкам и разделяемые общепринятыми хоровыми цезурами.

Авторское творчество зачастую проявляется в данных песнопениях в традиционной, но неожиданной для богослужебного пения форме. Николай Семенович сознательно наделяет сходными мелодиями музыкальный материал в сходных по тематике произведениях на различные тексты. В отдельных случаях с некоторой долей условности это можно рассматривать как некую аналогию церковному пению «на подобен».

К другим формам музыкальной выразительности следует отнести не поощряемое в церковном пении повторение текстовых строк ради решения неких художественных задач, подчеркивая таким образом центральную мысль песнопения или придавая завершенность музыкальной форме.

Тем не менее даже в своих свободных авторских сочинениях Н. С. Голованов не исключает опоры на обиходную трактовку текста. Это делает его духовные композиции вполне достойными для исполнения за богослужением. Сочиняя музыку без опоры на какой-либо конкретный традиционный церковный мотив, Николай Семенович тем не менее стилизует мелодию под распев, использует приглушенные динамические оттенки, плагальные обороты и параллельно-переменный лад (рисунок 7). С традициями русского православного пения его духовные сочинения связывает преобладание аккордового склада, певцы разных партий синхронно произносят текст, часть хора может имитировать выдержанный органный пункт, который исполняет роль византийского исона.

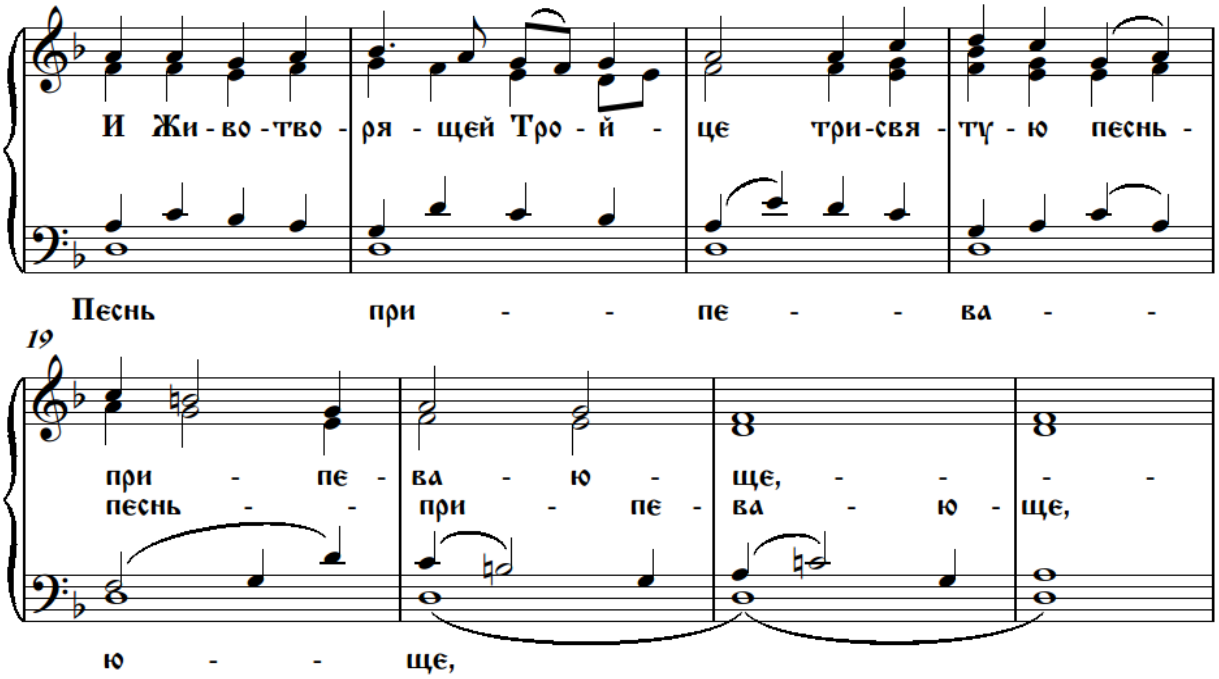


Рисунок 7. Херувимская песнь. Ор. 38, № 6. Музыка Н. Голованова.

Выразительные средства в сочинениях Голованова отличаются яркостью и разнообразием, красочными гармоническими оборотами, экспрессивностью художественных образов, органичным слиянием музыки и слова. Голованов мастерски играет тембровыми красками, используя противопоставления хоровых групп, поручая мелодию разным голосам или вводя партию солиста. Гармония переливается множеством оттенков, обогащена альтерациями и

хроматизмами, усложнена неожиданными тональными модуляциями и переплетением разных ладов. Выразительность музыкальных образов достигается благодаря ритмической и темповой гибкости, а различные фактурные приемы, в частности, полифонические, вносят драматургический элемент в звучание песнопения.

Написанные на разные духовные «темы» и в разные годы, эти музыкальные произведения, выходящие сегодня из архивов, открывают богатый и красочный звуковой мир, воплощающий в великолепии звуков древние литургические тексты. «Богослужебное пение, прошедшее через всю жизнь музыканта, служило обновлению, укреплению и очищению, а в итоге – “жизни души” его»[257].

2.1.4. О стиле сочинений Н. С. Голованова

Стиль произведений Н. С. Голованова тяготеет к творческим установкам и поэтике музыкальной композиции Нового направления, «школе Синодального училища», иначе называемой московской школой.

При анализе сочинений композитора становятся заметными те характерные особенности музыкального письма московской школы, о которых шла речь в первой главе данной работы. В его сочинениях встречается стремление к синтезу церковных напевов с национальными средствами обработки музыкального материала и с элементами современного музыкального языка. Немаловажное значение имеет также и явно ощутимая симфонизация хорового письма, свойственная московской школе.

Н. С. Голованов развивал ту тенденцию духовной музыки Нового направления, которая вела к значительному расширению музыкальных приемов, характерных для творчества С. В. Рахманинова, А. Т. Гречанинова,

---

[257] *Гуляницкая Н. С.* Неизвестный Н. С. Голованов. С. 207.

П. Г. Чеснокова и других. Важной чертой этого направления является и широкое обращение к мелодиям древних напевов, в первую очередь – к знаменному. При этом надо отметить стремление Голованова передать не столько форму, сколько дух древнего распева. Пользуясь разнообразными музыкально-выразительными приемами, автор стремится раскрыть индивидуальное прочтение канонического текста. Он помещает традиционную мелодию в условия диатонической гармонии, соединяет аккордовый склад с элементами подголосочной полифонии и мелодизацией всех голосов при свободной ритмике и гармонии.

Из прочих стилевых особенностей, характерных для Нового направления, заметно использование выдержанных «органных» пунктов и поручение основного напева песнопения различным хоровым партиям, что придает пению особые краски в звучании. В его песнопениях присутствуют предельные уровни динамики (*pianissimo — fortissimo*), широкий звуковысотный диапазон, многоуровневая полифоничность, особая усложненность фактуры *divisi* (характерно частое деление голосов на две-три партии) и гармонии (септаккорды и нонаккорды), расширенная тональность. Современные эпохе музыкальные приемы объединялись у Голованова с приемами, идущими от старинных пластов русской народной музыки и старинных церковных напевов. Для сочинений Голованова вообще характерна светлая гамма звуков, передающая благоговение перед красотой сотворенного Богом мира (рисунки 8, 9).

Отмечая преемственность творчества Голованова и следование традиции Нового направления, необходимо уточнить, что эта традиционность – не подражание, а ярко выраженное личное отношение художника к традиции[258].

---

[258] «Отсюда – дивные длинные (и такие трудные для исполнения) мелодические линии, словно “бесконечное дыхание”, отсюда – богатое и сложное (не выдуманное, естественное) гармоническое письмо. Церковное творчество Голованова – это свой путь, не “ностальгирующий” (хотя печаль об ушедшем тоже слышна), не “стилизующий” (этого совсем нет). Для него – ничто не ушло, все живо»

Среди множества индивидуальных авторских стилей, вместе составлявших единый «художественный образ» Нового направления, особенно выделяются композиторские стили А. Кастальского, С. Рахманинова, А. Гречанинова, П. Чеснокова, А. Никольского. Они родственны в своей глубинной основе, но обладают яркой самобытностью. И хотя творчество перечисленных авторов оказало влияние на формирование авторского стиля Голованова, а их отдельные сочинения порой служили для него источником вдохновения, мы имеем все основания констатировать самостоятельный, самобытный музыкальный язык автора.

На некоторые особенности музыкального стиля композитора повлияла и многолетняя работа в Большом театре. Подобно тому, как «вокальная» манера исполнения симфонической музыки обнаруживала регентско-хоровой опыт музыканта, его светская оперно-симфоническая деятельность накладывала отпечаток на духовно-музыкальное творчество.

Так, например, признаки симфонизации хорового письма проявляются в мелодизации всех голосов партитуры, сопоставлениях хоровых групп, их перекличках и активном взаимодействии. Это вызывает сходство некоторых фрагментов духовных песнопений Н. С. Голованова с массовыми хоровыми сценами из опер М. Мусоргского и А. Бородина. Стремление композитора передать тончайшие эмоциональные оттенки, присущее оперной эстетике и естественное для дирижера крупного оркестра, проявилось в использовании разнообразных итальянских терминов, указывающих на манеру исполнения произведения.

(*Рахманова М. П.* Николай Голованов: возвращение [Электронный ресурс]. URL: http://pstgu.ru/news/smi/2011/02/23/28281 (дата обращения: 31.03.2017)).
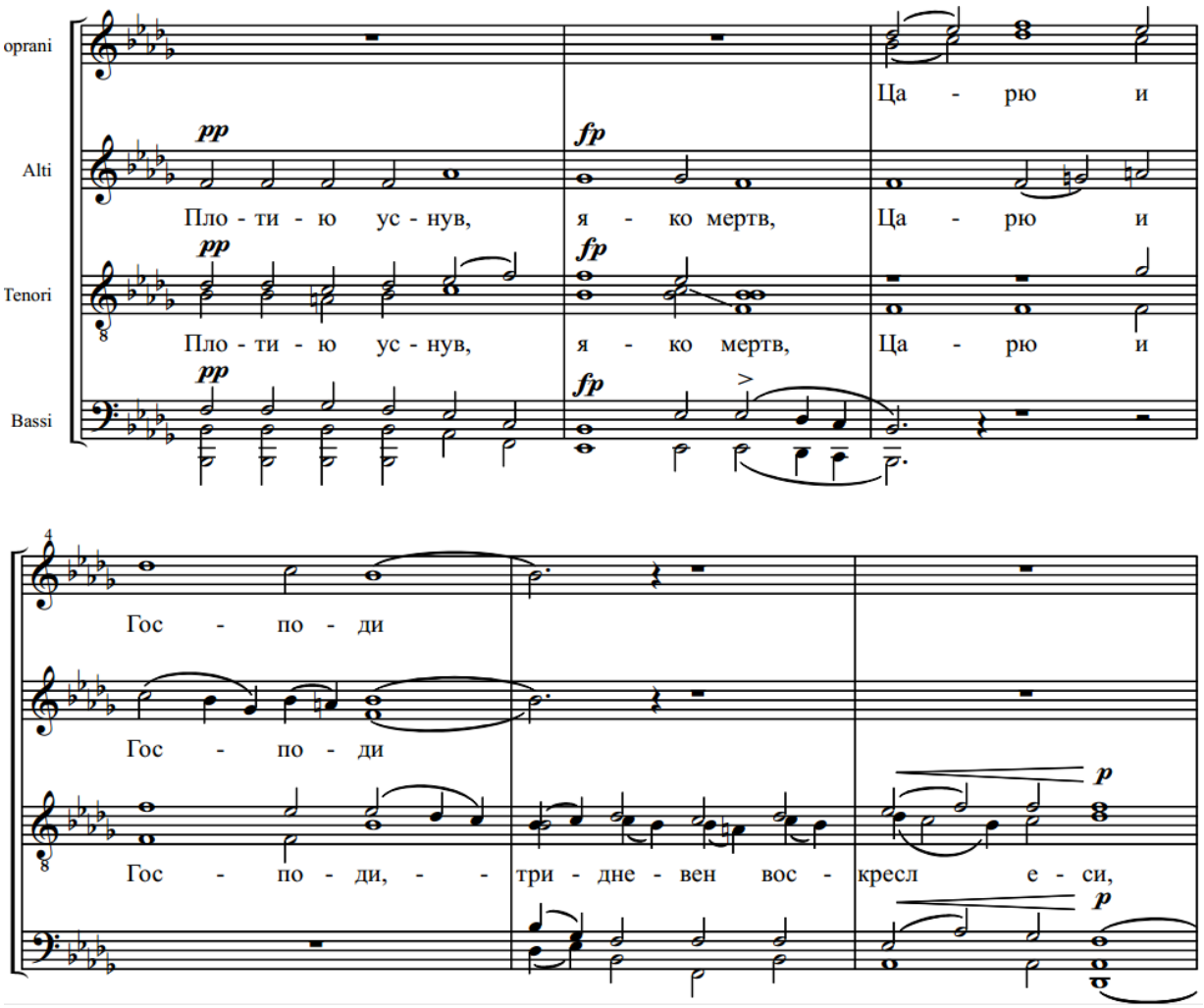


Рисунок 8. «Плотию уснув». Музыка Н. Голованова.

Как уже отмечалось выше, большинство сочинений Н. С. Голованова трудны технически: внутренним слухом композитор ориентировался на те крупные хоровые коллективы, с которыми работал: Синодальный хор, хор Большого театра[259].

---

[259] «Если к перечню выразительных средств прибавить изысканную фактуру, обогащенную полифонической техникой, и хоровую “тембризацию”, насыщенную оркестровым слышанием, то станет ясно, кому предназначены хоровые партитуры. Хорошо обученный профессиональный коллектив, несомненно, донесет смысл и характер музыкального образа, требующего скорее пространства сцены, чем клироса храма. (Видимо, идеал синодального хора, которым руководили великие хормейстеры – Орлов, Данилин, – всю жизнь “управлял” творческим воображением Голованова, тоже бывшего регентом этого уникального коллектива)» (*Даниил (Сарычев), иером.* О церковном пении в Москве (20–30-е годы). С. 211).

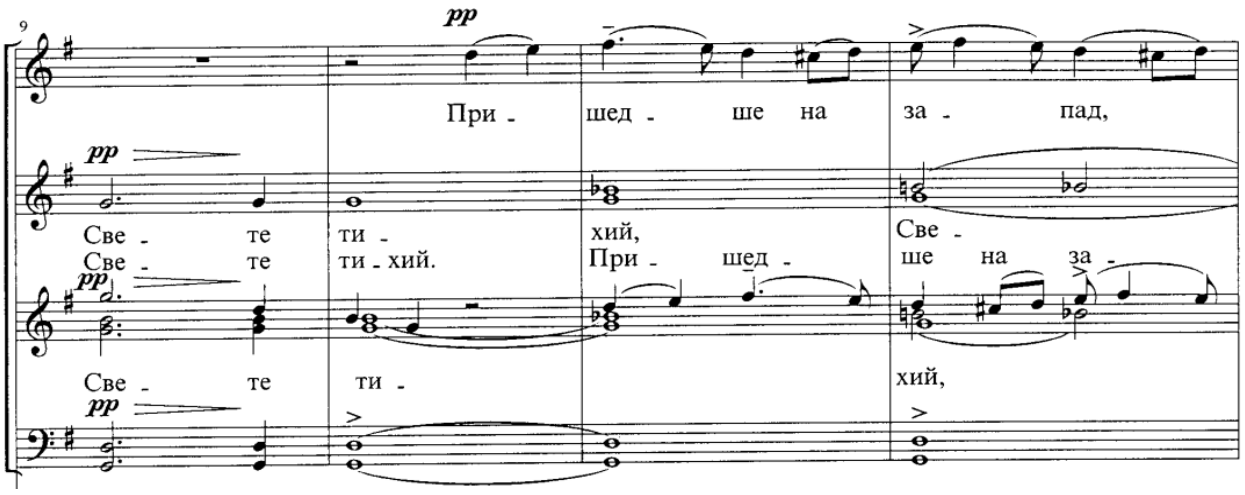


Рисунок 9. «Свете тихий», ор. 39. № 10. Музыка Н. Голованова.

Об этом же свидетельствует и манера музыкального письма автора, учитывающая особенности, связанные со спецификой неокрепших мальчишеских голосов – дискантов и альтов, замененных в современном составе хора женскими голосами – сопрано и меццо-сопрано. Этим объясняется особая манера хорового письма, при которой основная певческая нагрузка часто ложится на партии басов и теноров, составляющие гармоническую основу звучания. Верхние, легкие голоса зачастую дублируют их или ведут собственную мелодическую линию, иногда объединяясь при этом в унисон. Практические указания, оставленные в некоторых авторских партитурах, раскрывают хормейстерское мастерство Н. С. Голованова, его тонкое понимание природы певческого голоса.

Говоря о стиле духовно-музыкальных сочинений Голованова, необходимо учитывать «дореволюционный и постреволюционный периоды; культурный контекст начала XX века и последующей советской жизни; музыкальные идеалы синодальной школы и музыкально-профессиональную среду Большого театра и Госсимфонического оркестра»[260].

---

[260] *Даниил (Сарычев), иером.* О церковном пении в Москве (20–30-е годы). С. 210.

Несмотря на очевидное тяготение Голованова к традиции московской школы, можно легко заметить своеобразный авторский стиль, аккумулирующий его богатый творческий опыт. Сравнивая его ранние и поздние духовно-музыкальные сочинения, мы можем увидеть, что они не остаются стилистически однородными.

Следуя за Н. С. Гуляницкой, мы можем говорить о заметном *стилевом развитии* в духовно-музыкальном творчестве Голованова в самых разных значениях. В ранних опусах, изданных Юргенсоном, можно услышать *московско-синодальную гармонию*, которую отличает ладовая переменность, пластичность, напевность мелодии, льющейся на фоне традиционной аккордики терцового строения, изложенной четырехголосно, свободное голосоведение, допускающее ненормативные удвоения, параллелизмы несовершенных консонансов и т. п.

В более зрелых его работах, сохранившихся в рукописях, заметна обновленная аккордика, включающая многотерцовые образования и побочные тоны. Мы слышим смелые и оригинальные аккордовые сочетания на хроматической основе, часто применяемые в трезвучиях и септаккордах задержания, что можно назвать излюбленным приемом Голованова. Наличествует богатое и разнообразное модуляционное развитие (наряду с диатоническими оборотами), что характерно, например, для ор. 36, 37, 38, 39. «Его стиль, как в свободных сочинениях, так и в обработках уставных мелодий опирается на красочность и богатство гармонии – цепочки обращений септаккордов, эллиптические обороты, органные пункты»[261] (рисунок 10)[262].

---

[261] При трансформации и обновлении музыкальных средств, не теряется ощущение эстетической слаженности и гармоничности образа. «Всем творениям Н. С. Голованова свойственна некая "тихая грусть" с небольшими просветлениями и эмоциональными кульминациями» (*Амерханов А. А.* Современные музыкальные композиции. Путь на клирос. Проблемы гармонизации и обработки одноголосных распевов [Электронный ресурс]. URL: http://www.churchcomposer.ru/articles.html (дата обращения: 29.03.2017)).
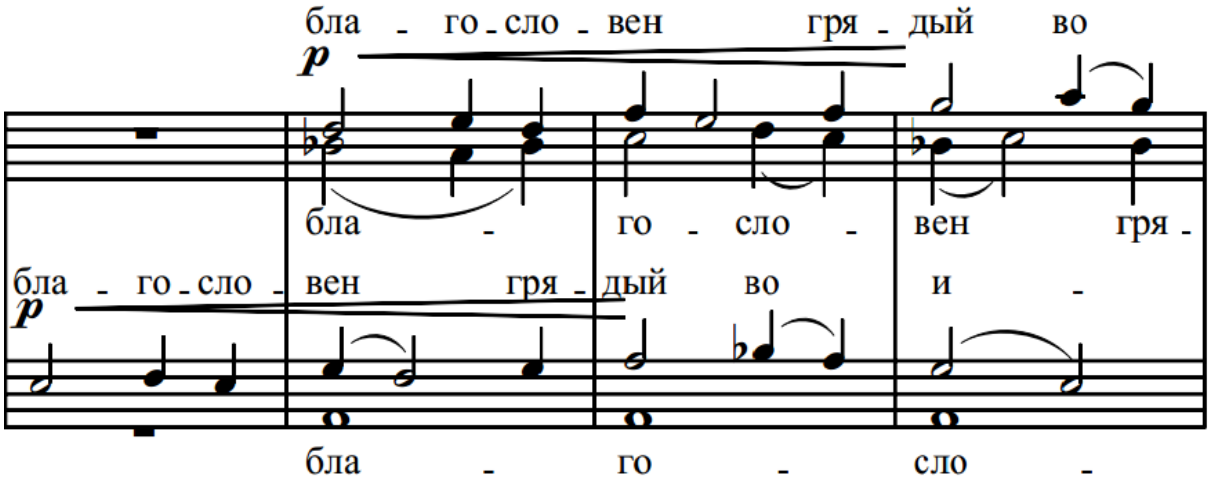


Рисунок 9. «Милость мира». Музыка Н. Голованова.

Вышеизложенное свидетельствует в пользу глубокой церковности творчества Голованова: «В каждый момент композитор твердо слышит и претворяет русскую певческую традицию, слышит богослужебный смысл слова и песнопения в целом»[263].

2.1.5. Вклад Н. С. Голованова в сохранение традиций и развитие богослужебного пения

В настоящее время интерес к творчеству Н. С. Голованова заметно возрос. Духовные произведения Голованова в основном исполняются в концертах, а в церковном обиходе использовались до настоящего времени сочинения для мужского хора из ор. 1 и «Трисвятое» (во второй авторской редакции — ор. 36, № 1). С 1980-х гг., после длительного перерыва, произведения Голованова исполняли хор Издательского отдела Московской Патриархии под управлением иеромонаха Амвросия (Носова), хор Патриаршего подворья под управлением С. В. Кривобокова, Государственный

---

[262] *Амерханов А. А.* Современные музыкальные композиции. Путь на клирос. Проблемы гармонизации и обработки одноголосных распевов [Электронный ресурс]. URL: http://www.churchcomposer.ru/articles.html (дата обращения: 29.03.2017).

[263] *Рахманова М. П.* Николай Голованов: возвращение [Электронный ресурс]. URL: http://pstgu.ru/news/smi/2011/02/23/28281 (дата обращения: 31.03.2017).

академический Московский областной хор под управлением А. Д. Кожевникова и А. М. Рудневского, хор подворья Троице-Сергиевой лавры под управлением В. А. Горбика и другие вокальные коллективы.

Весной и летом 2010 г. в Москве в рамках Пасхального фестиваля в Рахманиновском зале был устроен хоровой концерт, состоявший исключительно из духовных произведений Николая Голованова. В конце июня того же года в Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки открылась выставка «Образы России», изобразительный ряд которой составили главным образом живописные полотна из собрания композитора. На выставке «Образы России» звучали духовные произведения Голованова в записи с концерта на Пасхальном фестивале 2010 г., причем, это были хоры, не исполнявшиеся при жизни композитора. Он писал их после 1918 г. вплоть до последних лет своей жизни. Опубликованные в 2004 г. издательством «Живоносный Источник», эти произведения еще несколько лет ждали своего достойного исполнения[264].

Конечно, нельзя говорить, что имя композитора было совершенно неизвестным на клиросе: отдельные его сочинения иногда пелись разными хорами. Однако лишь развернутое исполнение большим и профессиональным коллективом, в которое вошли песнопения всех поздних опусов, смогло дать истинное представление о Голованове как современном духовном композиторе.

«На этот раз для голововановского концерта был собран большой коллектив под управлением известного хормейстера Алексея Пузакова (регента храма «Всех скорбящих Радость» на Ордынке и Николы в Толмачах при Третьяковской галерее). Хормейстер получил благословение Святейшего

---

[264] «Если прибавить, что в последние годы в концертных залах неоднократно звучала его симфоническая и камерная музыка, что диски с его оперными и симфоническими записями ныне выходят под самыми разнообразными “ярлыками”, то можно, кажется, говорить о “воскрешении Голованова” – как дирижера, как композитора, как личности. В таком масштабе подобные явления происходят редко – видно, есть в фигуре ушедшего более полувека назад Николая Семеновича Голованова нечто, необходимое людям сегодня» (*Рахманова М. П.* Николай Голованов: возвращение [Электронный ресурс]. URL: http://pstgu.ru/news/smi/2011/02/23/28281 (дата обращения: 31.03.2017)).

Патриарха на возрождение исторического имени Синодального хора, и под этим именем руководимый им хор выступил в историческом зале Синодального училища – теперь Рахманиновском зале Московской консерватории. <…> Сложная программа была спета очень достойно»[265].

Будучи продолжателем начатой еще до революции 1917 г. линии приближения богослужебного пения к реальным потребностям Церкви, Н. С. Голованов удачно сочетал в своем творчестве церковный традиционализм и высокое мастерство композитора. Его сочинения – не для повседневного клиросного исполнения, и не для каждого хора. Их сложно адекватно исполнить без работы с партитурой и коллективом. Но, безусловно, – это богослужебная музыка, а для репертуара концертов и звукозаписей – это великолепный и не до конца освоенный материал.

Аудиозапись церковно-музыкального и светского наследия Н. С. Голованова еще впереди, предстоит также реставрация и качественное переиздание многих его дирижерских работ.

Но уже очевидно, что с начала XXI в. происходит значительное влияние творчества Голованова на клиросную и концертную жизнь России. «Нет сомнения, что его имя впишется в плеяду тех музыкантов, творчество которых из “неизвестного” превратилось в известное; тех музыкантов, которые не оставляли служения — *“владычествующей идее” (*Достоевский)»[266].

Подводя итог данной части исследования, можно отметить следующие характерные черты творчества Николая Семеновича Голованова, оказавшие определенное влияние на развитие богослужебного пения Русской Православной Церкви. Это:

---

[265] *Рахманова М. П.* Николай Голованов: возвращение [Электронный ресурс]. URL: http://pstgu.ru/news/smi/2011/02/23/28281 (дата обращения: 31.03.2017)

[266] *Даниил (Сарычев), иером.* О церковном пении в Москве (20–30-е годы). С. 211.

традиционность – то есть стремление сочинять духовные произведения в рамках, поставленных церковной литургической традицией, а не свободным выражением творческой фантазии на духовные темы;

бережное отношение к слову песнопения, стремление подчеркнуть его, донести до молящихся;

церковность духовных сочинений, то есть уместность их во время храмового священнодействия, отсутствие созвучий и динамических нюансов, могущих нарушить течение богослужения;

разумное проявление авторского начала, позволяющее выражать личное благоговение и религиозное чувство в рамках сложившейся церковно-певческой традиции, создавая при этом самобытные и уникальные, безупречные технически, литургические произведения.

2.2. Архимандрит МАТФЕЙ (Мормыль)

Сделанный в данной работе акцент на своего рода творческом тандеме архимандрита Матфея (Мормыля) и диакона Сергия Трубачева — композиторов-священнослужителей, имевших музыкальное и духовное образование и ставивших перед собой задачу максимально адаптировать к нуждам апостольской проповеди наших дней музыкальное наследие древних напевов, далеко не случаен.

Не будет преувеличением сказать, что именно деятельность архимандрита Матфея (Лев Васильевич Мормыль; 1938–2009) выводит богослужебное пение на качественно новый уровень.

Священнослужитель, духовный композитор, заслуженный профессор Московской духовной академии, кандидат богословия, член Синодальной комиссии РПЦ по богослужению, старший регент хора Свято-Троицкой Сергиевой лавры, руководитель объединенного хора Свято-Троицкой Сергиевой лавры и Московских духовных академии и семинарии — эти послушания и звания позволяют понять масштаб его жизни, всецело посвященной Православной Церкви[267].

---

[267] «Такие люди рождаются, может быть, раз в сто лет, может быть, раз в тысячу лет. <…> Это был самородок, который обладал талантом от Бога и этот талант преумножил.< …> Как профессор он был интеллектуальнейшей личностью, – вспоминает ректор Московской духовной академии и семинарии архиепископ Верейский Евгений. – Как регент он трудился не покладая рук. По словам ректора, в последний раз архимандрит Матфей дирижировал хором за несколько дней до своей кончины, сидя в коляске. В последние годы он с трудом ходил и дирижировал сидя. Именно так, сидя в кресле, он вдохновенно дирижировал и на интронизации Патриарха Кирилла, а потом, превозмогая сильную боль, пересел из кресла в коляску, на которой обожавшие его студенты повезли к лифту…»

Будучи пастырем с многолетним стажем, музыкантом, впитавшим уникальные традиции разных регионов России, он соединил традиционный подход к богослужебному пению с тщательным отбором репертуара, позволившим создать новый, узнаваемый и востребованный на клиросе «матфеевский» стиль[268].

Его имя хорошо известно не только специалистам по церковной музыке, священникам и светским музыкантам. Для многих людей, как в нашей стране, так и за рубежом, русское церковное пение ассоциируется именно со звучанием хора Троице-Сергиевой лавры, которым о. Матфей руководил более 30 лет[269]. За это время им была создана уникальная школа церковного пения, переложено большое число песнопений на различные распевы, получившие название Лаврских.

Собственное музыкальное творчество архимандрита Матфея нельзя назвать обширным. Изданы несколько сборников, в том числе «Божественная литургия», «Песнопения Страстной седмицы», «К 2000-летию Рождества Христова» и другие. Но количество гармонизаций, переложений и обработок старинных напевов и сочинений великих мастеров прошлого, сделанных отцом Матфеем за четыре десятилетия, весьма велико. Его музыка всегда уместна и

(*Киреев Ф.* Улица имени архимандрита Матфея (Мормыля) [Электронный ресурс]. URL: http://www.zagorsk.ru/new/2662 (дата обращения: 30.03.2017)).

[268] «Его творчество было священнодействием, – говорит известный московский регент Алексей Пузаков, – он был очень индивидуален и очень убедителен. Создал свой стиль – высокий, музыкальный, духовный и одновременно очень лирический, тонкий. Это был музыкант, личность огромного масштаба, равного которому трудно найти. Его можно поставить в один ряд только с самыми выдающимися церковными музыкантами, такими как Николай Матвеев, а из мастеров ушедшей эпохи – такими, как Николай Данилин или Александр Кастальский. Что-то было пророческое в звучании его хора, да и видом своим он напоминал пророка. Что-то было в этом от танца Царя Давида перед ветхозаветным Ковчегом» (Там же).

[269] Первое упоминание о начальном этапе хоровой деятельности архимандрита Матфея мы встречаем 14 декабря 1967 г., когда на Филаретовском вечере объединенный хор лавры и академии под его управлением исполнил несколько церковных песнопений (Регентская школа. Московская духовная академия. История [Электронный ресурс]. URL: http://www.mpda.ru/regent/history (дата обращения — 28.03.2017)).

удобна за богослужением и для пения, и для восприятия и молитвы. При этом он избегал подписывать свои переложения, ставил инициалы или просто название напева.

Детальный разбор многих аспектов биографии и творческой деятельности архимандрита Матфея сделан в вышедшем недавно монументальном труде группы авторов под редакцией Н. Г. Денисова «Рыцарь регентского служения. Отец Матфей (Мормыль): материалы, воспоминания, исследования»[270]. Однако упоминания о богословско-пастырской деятельности архимандрита Матфея, непосредственно связанной с регентско-певческим послушанием, пока не опубликованы, и в данной работе мы вынуждены неоднократно обращаться к размещенным в Интернете интервью и свидетельствам многочисленных почитателей регента.

Поскольку творческая деятельность отца Матфея была в определенной мере связана с деятельностью диакона Сергия Зосимовича Трубачева, о некоторых аспектах их совместного творчества будет сказано в соответствующей главе, в части, посвященной С. З. Трубачеву.

2.2.1. Творческая деятельность архимандрита Матфея

Архимандрит Матфей (Мормыль) родился 5 марта 1938 г. на Северном Кавказе, в станице Архонская бывшей Терской области (ныне — Пригородном районе Северной Осетии-Алании), в семье казаков с потомственными музыкальными традициями.

В 1956 г. окончил среднюю школу и, намереваясь стать священником, поступил в Ставропольскую духовную семинарию, которую окончил в 1959 г. В классе церковного пения обучался у известного регента, знатока и любителя

---

[270] Рыцарь регентского служения. Отец Матфей (Мормыль): материалы, воспоминания, исследования. СПб. : Пушкинский Дом, 2017. 543 с.

обиходных мелодий – В. П. Первицкого, последователя традиции певческой школы знаменитого хорового дирижера и педагога К. К. Пигрова (1876–1962). С 1957 г., по окончании первого класса семинарии, нес послушание псаломщика и регента левого клироса в Никольской церкви г. Есентуки, где познакомился с известным на Северном Кавказе регентом диаконом Павлом Звоником († 1964), оказавшим на него огромное влияние и положившим начало формирования в молодом семинаристе собственного регентского стиля.

С 1959 г. по 1963 г. обучался в Московской духовной академии. 21 июня 1961 г. принимается в число ее послушников и назначается уставщиком и старшим регентом монастырского хора. С 1961 г. — уставщик и старший регент хора Свято-Троицкой Сергиевой лавры, руководитель объединенного хора Свято-Троицкой Сергиевой лавры и Московских духовных академии и семинарии (МДАиС).

В декабре 1962 г. пострижен в монашество с именем Матфей (в честь апостола и евангелиста Матфея). 30 марта 1963 г. рукоположен во иеродиакона, а 29 марта 1964 г. — во иеромонаха. В 1963 г. успешно защитил кандидатскую работу на тему: «Воскресение Христово в изложении русских богословов-апологетов». С 1963 г. по 2005 г. — преподаватель МДАиС и регентской школы (Церковный устав, Священное Писание Ветхого и Нового Завета и Литургика).

В 1968 г. возведен в сан игумена, а в 1971 г. – в сан архимандрита.

С 1969 г. по 1974 г. – преподаватель Регентского класса. В марте 1984 г. удостоен звания доцента. В январе 1988 г. утвержден в звании профессора. В 2004 г. ему присвоено звание заслуженного профессора Московской духовной академии.

Скончался в ночь на 15 сентября 2009 г.

По свидетельству самого отца Матфея[271], глубокой музыкальностью отличались многие члены его семьи, которые пели в церковном и оперном хоре. Особо вспоминает отец Матфей о своей матери и деде[272]. Таким образом, будущий священнослужитель был приобщен к церковному пению и светской музыкальной культуре, в частности, оперной, уже в раннем возрасте. Сам регент вспоминает, что на формирование его церковно-музыкального вкуса влиял пример живых носителей дореволюционной певческой традиции[273].

Будучи студентом Ставропольской духовной семинарии, Лев Мормыль на каникулах нес послушания псаломщика и регента на левом клиросе в храме г. Ессентуки, где трудились известные музыканты того времени, привившие будущему регенту особое отношение к чтению и пению, требующее вдумчивости и дикции[274]. Такая преемственность опыта мастеров церковного пения сформировала отношение будущего регента к чистому интонированию и дикции как важнейшим аспектам церковного пения.

---

[271] *Матфей (Мормыль), архим*. На чужом основании никогда ничего не строил // Рыцарь регентского служения. Отец Матфей (Мормыль): материалы, воспоминания, исследования. С. 10.

[272] «В моем роду я представляю уже четвертое поколение певчих. Мамочка моя до сих пор поет на клиросе (у нее контральто), хотя ей уже 91 год. Дедушка начинал в местном станичном церковном хоре, затем оказался в конвое наместника Кавказа генерал-губернатора графа Воронцова-Дашкова. При нем был конвой, почетный, видимо, и хор (собственно хор и составлял этот конвой). Это был знаменитый мужской хор, которым руководил Михаил Калатилин. Дедушка был его помощником. Потом он окончил Тифлисскую консерваторию и стал оперным певцом. В 1913 году, как раз в год 300-летия дома Романовых, он пел Ивана Сусанина в “Жизни за царя” Глинки на сцене тифлисской оперы» (Там же).

[273] «В 1945 году, семи лет, я пошел в храм, в Алтарь и на клирос. Стал приобщаться к пению, подсказывал и помогал слепым певцам. У нас в станице и сейчас еще живы две слепые певчие: Анна Михайловна Калашникова и Елена Сергеевна Касьянова – уже совсем старенькие, обеим за 80. Как прекрасно вели они клирос! Слепые певчие составляли как бы костяк ежедневной службы. Был в церкви и праздничный хор. В нем участвовали моя мама и те, которых учил дедушка. Я, конечно, очень полюбил клирос» (Там же. С. 11).

[274] «На правом клиросе хором управлял диакон Павел Звоник – известный на Северном Кавказе регент († 1964). Некоторые его песнопения мы до сих пор поем в Лавре. И что удивительно. Он как диакон не обладал большими вокальными способностями. Но какое имел чутье музыкальное, интонацию, а его произношение – даже как диаконское – насколько проникало в душу и умиляло всех!» (Там же. С. 13).

После поступления в Московскую духовную академию с 21 июня 1961 г. Лев Мормыль был назначен на послушание в хор Свято-Троицкой Сергиевой лавры.

Как вспоминал сам отец Матфей, в условиях разрухи пришлось все начинать «с нуля», потому что братского хора как такового не было. «Был хор смешанный под управлением Сергея Михайловича Боскина. Они начинали в 1946 году, когда Лавру открывали, при о. Гурии. А тут в 1961 году появилась 19 статья из советского законодательства о налогообложениях. И началось. Так их бедняг-певцов, с кем я потом начал работать, без конца вызывали в финотдел, который располагался как раз напротив Лавры… Для меня было ценно, что такой костяк был в хоре — преданный Церкви. Сам регент ушел, а костяк остался. 1 августа я начал петь с народом. А на Покров – со смешанным хором» [275, 276].

Богатый опыт, приобретенный на клиросе и при посещении многочисленных храмов, оказал значительную услугу молодому регенту[277]. По свидетельству отца Матфея, вдумчивому отношению к церковным текстам его научило практическое отсутствие необходимого для богослужения количества книг. «Каждое воскресенье от ранней литургии до Пассии мне приходилось переписывать тексты стихир для моего хора. И тут же, переписывая, ставишь

---

[275] Как вспоминает ученик и помощник архимандрита Матфея регент хора Московской духовной академии игумен Никифор (Кирзин), «в Трапезном храме на ранней Литургии он выходил в народ. Батюшка давал возглас, а отец Матфей пел за хор. Потом какая-то бабушка подойдет, за ней еще кто-нибудь – уже какая-то группа певчих образовалась, из нее и получился такой вот народный хорик» (*Киреев Ф.* Улица имени архимандрита Матфея (Мормыля) [Электронный ресурс] URL: http://www.zagorsk.ru/new/2662 (дата обращения: 30.03.2017)).

[276] *Матфей (Мормыль), архим*. На чужом основании никогда ничего не строил. С. 18–19.

[277] «Практически я учился во время службы. <…> Два года, проведенные в Академии, не прошли даром. Когда приехал сюда, в Лавру, то, прежде всего, ознакомился с местным Обиходом. Ведь в каждом храме существуют свои варианты одних и тех же песнопений. В Ставрополе правый хор у нас пел Бахметьева, а в будние дни – пели все распевы наши – киевские, обычные. В Ставрополе в Андреевском соборе пели только Бахметьева, а в архиерейской церкви – все распевы, которые предписывал исполнять Патриарх Алексий I» (Там же. С. 16).

цезуры, распеваешь тексты стихир… Благодаря регулярному переписыванию текстов стихир многие из них я помню до сих пор наизусть. <…> Очень важно, что в Ставропольской духовной семинарии я приобрел навык работать, готовить стихиры, расписывать, пропевать»[278]. Впоследствии это помогло отцу Матфею заучивать наизусть большие отрывки из богослужения и требовать этого от своих певцов, что не только улучшало качество клиросного пения, но и приучало певцов к вдумчивому отношению к слову песнопения. Многие певцы особо вспоминали о феноменальной памяти отца Матфея, который без труда цитировал целиком стихиры из последований большим церковным праздникам и требовал от певцов знария основных песнопений наизусть, стараясь при этом быть настойчивым в меру пастырской любви[279].

Позитивную роль сыграло и знакомство с монастырскими традициями, ставшее возможным благодаря паломническим поездкам в монастыри, славившиеся своими хоровыми традициями[280].

---

[278] *Матфей (Мормыль), архим*. На чужом основании никогда ничего не строил. С. 15.

[279] «Вспоминается случай, когда он в качестве домашнего задания попросил выучить догматик службы свт. Николаю Мир Ликийскому. Никто из студентов не принял почему-то во внимание его просьбу, и, разумеется, ничего не выучил. Спросив в начале занятия по списку и поняв, что все поленились, отец Матфей закрыл журнал и спокойным, но оскорбленным тоном сказал: “Пошли вон… Все”. Воцарилась звенящая тишина, охота было провалиться сквозь землю! “Пошли вон, кому говорю?!” И все ушли… с комком в горле и внутренним горением совести – обидеть именно его никто не мог себе позволить. К следующей лекции стихиру знал каждый, а престарелый уважаемый архимандрит долго извинялся перед юными студентами, что вспылил» (*Виссарион (Остапенко), иг.* Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Часть 1 [Электронный ресурс]. URL: http://kotovsk-istok.com.ua/culture/79-muzikalnoe-tvorchestvo/2675-pamyati-arkhimandrita-matfeya-mormylya-velikogo-regenta.html (дата обращения: 30.03.2017).

[280] «В первый год мне удалось побывать в Почаеве, слушать монастырское пение, когда там было более 200 монахов, – перед самым гонением; в Киево-Печерской Лавре – перед самым ее закрытием. Я был как раз на празднике князя св. Владимира, 28 июля. Последний раз перед закрытием был в Киевской семинарии на Акафисте св. великомученицы Варвары в Андреевском соборе, когда семинарию перевозили в Одессу. Видите, как важно хоть раз в жизни посмотреть и послушать. <…> Киевские монахи пели по монастырской традиции. Вспоминаю, как почаевские монахи пели тропарь «Пред святою Твоею иконою Владычице»! Неподражаемо! Для меня это было большим счастьем. <…> На втором году я… управлял группой в хоре – десяткой» (*Матфей (Мормыль), архим*. На чужом основании никогда ничего не строил. С. 16).

Обстановка в лавре начала 1960-х годов — в самый разгар хрущевских гонений — была тяжелой[281]. Поэтому лавра как духовное сердце России, была местом особого внимания священноначалия. Отец Матфей много вспоминает о патриархах Алексии I и Пимене, обычаях и традициях, которые вводили почившие первосвятители в хоровом пении и поведении на клиросе[282]. Это позволило передать клиросу возрожденных духовных школ дореволюционные традиции особого отношения к чтению и пению, о чем свидетельствуют записи песнопений хора.

Работе над текстом архимандрит Матфей уделял большое внимание и перед спевкой хора, и во время нее, и во время самого богослужения. Это подтверждают многочисленные свидетельства певцов хора под управлением отца Матфея. Певцы вспоминают, что иногда два часа спевки практически полностью тратились на отработку произношения богослужебного текста[283].

---

[281] «Все тяготы, которые тогда обрушились на верующих, ощущались и в монастыре. Чувствовалось притеснение. Музей – неуправляемый – тоже на Лавру давил. Но, слава Богу! Господь помогал! Приходится только удивляться стойкости, бодрости о. благочинного – о. Феодорита, нашего о. Кирилла, о. Тихона, других наших старцев. <…> По их молитвам создавались и особая теплота, и уют. За стеной Лавры бушевал мир. В печати развернулась жестокая антирелигиозная пропаганда, озлобленность со всех сторон. Но изнутри, сам народ, даже в городе… Что Лавра – сердце России, чувствовали даже безбожники. Они побаивались Лавры. А если сюда и приходили, то никогда не вели себя как хозяева, всегда – с опаской какой-то, будто что-то украли» (*Матфей (Мормыль), архим*. На чужом основании никогда ничего не строил. С. 18).

[282] «Много работал я с хором при Патриархе Пимене – непревзойденном службисте. С ним было петь очень легко. Единственные претензии у него были к нам за то, что мы не вовремя кланяемся, когда идет каждение (то есть когда предстоятель кадит клирошан, они все обязаны кланяться). Вот тут мне попадало. Святейший вызовет в Алтарь и прочесон дает: “Почему, когда священник и предстоятель кадят, хор не кланяется, не отвечает поклоном. Кадим иконам, образу Божию, а что же вы стоите?” Патриарх Пимен даже так говорил: “Регент Нестеров в Дорогомиловском соборе, известнейший, всегда жестом показывал, чтобы хор кланялся при каждении”. Я и сам теперь всегда кланяюсь и всему хору делаю жест. Это – штрих, но свидетельствует о дисциплине. Святейший Пимен, бывало, стоит на кафедре, а сам зорко смотрит на хор. Следит, как кто ведет себя и потом делает внушение: “Так нельзя себя вести”» (Там же. С. 33–34).

[283] «Многим из тех, кто пел в хоре отца Матфея, этот навык вчитываться, вдумываться в слова Священного Писания и богослужения очень пригодился в их последующем церковном служении, а для кого-то, возможно, и предопределил дальнейший жизненный путь. Говорят, и сейчас его певчих можно почти безошибочно узнать по манере произносить возгласы, петь и читать за богослужением. <…> Иногда его дотошность, особенно на клиросе, казалась невыносимой, но из этой дотошности и перфекционизма многие из соприкасавшихся с ним научились очень важной вещи – осознанию необходимости погружаться в самую суть любого порученного дела, не останавливаться на простых

Архимандрит Матфей (Мормыль) пользовался заслуженным уважением своих современников. Отмечая незлобивость и сугубую любовь регента к богослужению[284], Екатерина Садикова, певчая, многолетняя помощница о. Матфея (Мормыля) вспоминает: «Для отца Матфея не существовало никаких личных причин, никаких обстоятельств, которые могли бы служить оправданием для нерадения к службе, и для нас это всегда было образцом. Меня всегда поражало, что какое-то невнимание, нерадение к богослужению, или к пению, или к хору отец Матфей воспринимал так глубоко, как будто это была личная обида…»[285].

Работая над созданием нового репертуара, регенту некоторое время приходилось преодолевать непонимание братии лавры, неодобрительно относящейся к новому репертуару своего хора, включавшему не только возрожденные монастырские напевы, но и сложные композиторские сочинения[286] (Приложение, пример 16).

и примитивных ответах, и вообще – уметь видеть и понимать бесконечную глубину, многоцветность, сложность и разнообразие жизни, уметь терпеливо ждать перед тайной и жить с неразрешенными вопросами» (*Прокопенко М., свящ.* Отец Матфей [Электронный ресурс]. URL: http://www.pravmir.ru/otec-matfej/ (дата обращения: 30.03.2017)).

[284] «Я всегда радуюсь, – вспоминал отец Матфей: праздник идет, в церкви люди молятся, храм полон, особенно, когда весь народ запоет “Верую”. Вот это потрясает, это наша радость и праздник» (*Никифорова А.* Что Церковь, то и я. Беседа с архимандритом Матфеем (Мормылем) [Электронный ресурс]. URL: http://www.bogoslov.ru/text/406168.html (дата обращения: 30.03.2017)).

[285] Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Это был голос Лавры, голос Церкви! [Электронный ресурс]. URL: http://www.pravoslavie.ru/37805.html (дата обращения: 30.03.2017).

[286] Архимандрит Илия, смотритель Патриарших покоев Свято-Троицкой Сергиевой лавры, вспоминал: «Вся братия и я тоже большой пример с него взяли в назидание: он был очень трудолюбив, он жизнь свою отдавал полностью для Церкви, для монастыря, для Духовных школ. <…> Когда я приходил к нему в келию, он всегда писал разные ноты, росписывал разные напевы, перерабатывал... И проводил спевки. <…> Многие наши старцы в 70-е годы роптали на отца Матфея, что он как бы вводит нововведения. Им казалось, что нужно бы петь по-простому, а отец Матфей любил красивое пение». Однажды к отцу Илие подошла «группа людей, лет 60–70. Они сказали: “Отец Илия, мы из лесов Архангельских, ИПЦ – Истинная Православная Церковь… мы впервые услышали такое красивое ваше пение, и из Церкви мы уже никогда не уйдем!” …И тогда я нашим некоторым старцам, которые были против отца Матфея за то, что он вводит новое партесное пение, сказал: “Видите, как людей коснулась Благодать Божия через пение!”» (Там же).

Однако было бы неверным видеть в архимандрите Матфее реформатора, вводящего литургические или музыкальные новшества.

Одной из отличительных черт его деятельности можно считать именно бережное отношение к литургической традиции Русской Православной Церкви. Знакомый с уникальными дореволюционными традициями, отец Матфей, например, возродил в лавре старый дореволюционный обычай: перед пением «Херувимской» два хора — правый и левый выходили перед алтарем и пели «Херувимскую» и «Милость мира»[287].

Начиная с 1950-х гг., все большие церковные события, братские похороны[288], церковные Соборы, похороны патриарха Алексия, избрание патриарха Пимена, празднование 1000-летия Крещения Руси конференции проводились в лавре. Все эти события сопровождал хор отца Матфея.

Было бы недостаточным говорить о церковно-певческом аспекте деятельности архимандрита Матфея. Для нашего исследования необходимо подчеркнуть не только полученное регентом базовое богословское образование, но и вдумчивую работу по составлению текстов и чинов богослужения, как его (образования) результат. Здесь сам факт богословского образования важен в его практическом аспекте. Как свидетельствовал авва Евагрий Понтийский, «если ты богослов, то будешь молиться истинно, а если истинно молишься, то ты — богослов»[289]. Именно отношение музыканта к тексту как богослова-практика,

---

[287] Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Это был голос Лавры, голос Церкви! [Электронный ресурс]. URL: http://www.pravoslavie.ru/37805.html (дата обращения: 30.03.2017).

[288] «Отпевание всегда превращалось в праздник. Но ведь так оно и есть, потому что для верующего православного христианина нет смерти, есть только вечная жизнь, переход» (Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Интервью архиепископа Астраханского и Енотаевского Ионы [Электронный ресурс]. URL: http://astrsobor.ru/pamyati-arkhimandrita-matfeya-mormylya-intervyu-arkhiepiskopa-astrakhanskogo-i-enotaevskogo-iony/ (дата обращения: 30.03.2017)).

[289] *Евагрий Понтийский*. Слово о молитве [Электронный ресурс]. URL: http://www.hesychasm.ru/library/evagri/txt1.htm (дата обращения: 10.10.2017).

всю свою жизнь послужившего храмовой молитве, и позволило выработать уникальный музыкальный язык регента, известный сегодня всему православному миру.

Как известно, деятельность архимандрита Матфея не сводилась только к управлению хором. Свидетельством высокой богословской грамотности стало присвоение ему в марте 1984 г. звания доцента, а в январе 1988 г. – звания профессора кафедры литургического богословия и богослужебного пения.

В преддверии празднования 1000-летия Крещения Руси была создана богослужебная группа священнослужителей, которые занимались подготовкой богослужебных текстов и специального чинопоследования к самому празднику. В состав этой группы был включен архимандрит Матфей. С 1989 г. богослужебная группа была преобразована в Синодальную богослужебную комиссию, «в составе которой отец Матфей участвовал в составлении и редактировании новых богослужебных текстов, а также в решении других литургических вопросов»[290] (Приложение, пример 17).

Именно эта активная вовлеченность регента в богословскую жизнь Русской Церкви сделала, по нашему мнению, хоровую деятельность отца Матфея столь уникальной.

Основываясь на свидетельствах регента и его современников, мы можем сформулировать следующие основные принципы его хоровой деятельности, показывающие его связь с литургической традицией Русской Православной Церкви:

---

[290] *Виссарион (Остапенко), иг.* Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Часть 1 [Электронный ресурс]. URL: http://kotovsk-istok.com.ua/culture/79-muzikalnoe-tvorchestvo/2675-pamyati-arkhimandrita-matfeya-mormylya-velikogo-regenta.html (дата обращения: 30.03.2017).

уважение к традиции церковного пения, готовность постоянно пополнять нотную библиотеку, самокритичность, стремление сверять свои действия с опытом других регентов[291];

готовность экспериментировать, включать в репертуар хора песнопения разных традиций, соответствующие духу богослужения[292];

регулярная работа по отбору и классификации нового нотного материала, собиранию репертуара[293];

постоянная, тщательная работа с текстом произведения на спевках;

готовность к творческой работе с реально существующим коллективом, а не с неким «идеальным» хором[294];

---

[291] «Библиотеку для хора, которую Вы видите, пришлось собирать буквально по крупицам. Многое мне удалось уже собрать к 1962 году. Мне нужно было хотя бы отчасти восстановить то, что имела Лавра. Многие распевы я отыскивал на чердаках, расспрашивал у людей. Удалось! У меня есть даже некоторые номера с автографами о. Нафанаила (Бачкало). Он после закрытия Лавры, здесь в Петропавловской церкви управлял. Многие певчие его помнили, кое-что приносили. Многие распевы отдала Вера Васильевна Матвеева. У Николая Васильевича Матвеева немного взял. Он же ведь здесь и вырос, в Посаде, потом перешел в Тарасовку в 1948 году, а затем ушел в Москву. Сергей Иванович Зубачевский – из местных, интересная личность. Сергей Зосимович Трубачев. Очень ценны были встречи с Николаем Дмитриевичем Успенским. Целые ночи проходили у нас за беседами, когда он сюда приезжал. Общался я и с Виктором Степановичем Комаровым, регентом патриаршего хора. Общение с ними давало мне возможность проверять себя, на верном ли я пути или нет. <…> Ухожу после каждой службы с молитвенным обращением: “Господи! Угодно ли тебе то, что я делаю?” Сказать: “Ох, удалось!” – редчайший случай. Поэтому всегда должен быть самоконтроль, самопроверка. Идешь – как по лезвию бритвы» (*Матфей (Мормыль), архим*. На чужом основании никогда ничего не строил. С. 21).

[292] «В 1968 году мы отмечали 50 лет восстановления Патриаршества. С Николаем Васильевичем Матвеевым мы записали первую пластинку. Одна шестая часть ее – монастырские распевы. <…> Я всегда стремился и стремлюсь, елико возможно, любому песнопению давать апробацию по принципу: насколько оно ближе всего к распеву.

Пласты наследия богаты, разнообразны: от одноголосных мелодий, больших партитур до произведений, близких фольклору, которые тоже иногда пленяют наши клиросы. Так что, даже обычное «Господи помилуй» взвешиваешь – насколько оно соответствует церковности» (Там же. С. 21–22).

[293] «Служба обязательно чем-то пополняется. И даже теперь, в праздник, обязательно вводится что-нибудь новое и свежее» (Там же. С. 22).

[294] «Если на клиросе по каким-то причинам нет постоянных певцов, то я должен быть готовым к тому, чтобы какой-то распев приготовить с прихожанами. Начинаются спевки» (Там же. С. 23).

восприятие пения хора как части богослужебного действия, а не музыкального оформления, исполняемого неверующими певцами безотносительно к тексту и сути богослужения[295];

восприятие хорового пения как формы священнослужения[296], в которое вовлечены и служащий священник, и хористы, привлечение священнослужителей к чтению и пению в храме[297].

2.2.2. Общая характеристика богослужебных сочинений архимандрита Матфея

По замечанию В. И. Мартынова, «в определенных церковных кругах существовала тяга к старым монастырским распевам. Ярким представителем этой тенденции можно считать большого знатока и пропагандиста монастырских распевов регента Троице-Сергиевой лавры архимандрита Матфея (Мормыля)»[298].

---

[295] «Я вообще с особым почтением отношусь к службе Великого Пятка. Это как раз, можно сказать, все то, что можно вынести из мелодий и принести к Голгофе. Это я считаю святой обязанностью каждого регента. Тем более, в этой службе осмогласие представлено во всей своей красоте. Согласно нашему Уставу, у нас в Лавре на 12 Евангелиях читается только само Евангелие и тропари трипеснца. А все антифоны, седальны и все остальное – пропевается. Поэтому я записал все седальны, антифоны на ноты. Теперь это издано. Это мое приношение к 2000-летию Христианства. Прошел год, как я заново отредактировал свой рукописный экземпляр и отправил его в Гефсиманский сад в Иерусалим настоятельнице русского монастыря – матушке Анне. Ведь все страсти Господа начинаются из Гефсиманского сада» (*Матфей (Мормыль), архим*. На чужом основании никогда ничего не строил. С. 29).

[296] «Я считаю, что церковное пение – это богослужение. Распев принадлежит Церкви (не о. Матфею), икона принадлежит Церкви, композиция иконы принадлежит Церкви – если все это соответствует каноническим нормам. Поэтому и пение должно быть богослужением. Поя – служи! Служа – пой!» (Там же. С. 38).

[297] «Быть на службе – это же, как говорится, вариться в общем котле: не пребывать в созерцании, а участвовать в действии. Это так захватывает! Ведь судя по второй главе Типикона, даже служащий священник должен стоять на правом клиросе и участвовать со всей массой, со всем собором молящихся в службе. Сказал Ектению на солее и вернись на клирос, не прячься в Алтарь, нечего стасидии устраивать за иконостасной перегородкой! Не случайно преподобный Сергий похоронен у нас в Троицком соборе с правой стороны, на солее, там, где была его игуменская стасидия. Я считаю: для того, чтобы человек по-настоящему участвовал в службе, ему надо помолиться, напеться, выговориться, а потом идти в Алтарь читать тайные молитвы» (Там же. С. 12).

[298] *Мартынов В. И.* История богослужебного пения. С. 220.

Действительно, именно творческое распространение знаменного и старинных монастырских распевов является значительной заслугой архимандрита Матфея. Его композиторская деятельность естественно вытекает из многолетней работы по собиранию и обработке обширного утерянного и малоизвестного певческого материала в монастырях и храмах России[299].

Как вспоминает сам о. Матфей, к композиторской деятельности его подтолкнула необходимость работать с «подобнами» – особыми напевами, предписываемыми Типиконом для исполнения стихир, имеющих единое ритмическое устройство. Многие напевы, не сохранившиеся в записанном нотами виде, пришлось фиксировать отцу Матфею лично, с голоса носителей старой монастырской певческой традиции[300]. Благодаря трудам отца Матфея практика пения «на подобен» была возрождена во многих монастырях и приходских храмах Русской Церкви. Существующий сегодня распев Троице-Сергиевой лавры – это тоже в значительной степени авторская работа о. Матфея, продолжившего дело, начатое еще до революции 1917 г. иеромонахом Нафанаилом (Бачкало) (рисунок 11).

---

[299] Николай Григорьевич Денисов, доктор искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, начальник Отдела филологии искусствоведения Российского государственного музыкального фонда, член Союза композиторов России, вспоминает: «Он поразил меня своей музыкальной эрудицией, и я никого не знаю из людей, которые знали бы так историю русского церковного пения Синодального периода. Он знал все издания музыкальных сборников: в каком городе этот сборник издан, в каком количестве экземпляров, для какого хора – женского, мужского, смешанного, в узком или широком расположении голоса в этом сборнике представлены…» (Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Это был голос Лавры, голос Церкви! [Электронный ресурс]. URL: http://www.pravoslavie.ru/37805.html (дата обращения: 30.03.2017)).

[300] «В 1961 году, к празднику преп. Сергия мне поручили подготовить стихиры преподобному. Надо было пропеть стихиры на подобен “Свыше званный” – именно на подобен, а не просто на напев четвертого гласа. Надо было искать материал, чтобы перекладывать тексты стихир. Я сделал все, что полагалось. <…> Для меня, конечно, пробным, что ли, камнем были стихиры из служб русским святым на Великой вечерни, там, где поются “Земле русская”, “Русь святая” на подобен “Доме Евфрафов”. <…> Потом мне пришлось взять напев Киево-Печерский, но не в Оптинской редакции, а тот, что попался мне однажды на листочке. Когда я его положил на тексты, это меня заставило на все по-другому смотреть. Так возникла “Русь святая” на новый напев “Доме Евфрафов”. Первый раз мы пели “Русь святую” со смешанным хором в 1963 году на престольном празднике Русским святым, под Успенским собором, там, где находится храм в честь русских святых» (*Матфей (Мормыль), архим*. На чужом основании никогда ничего не строил. С. 28).

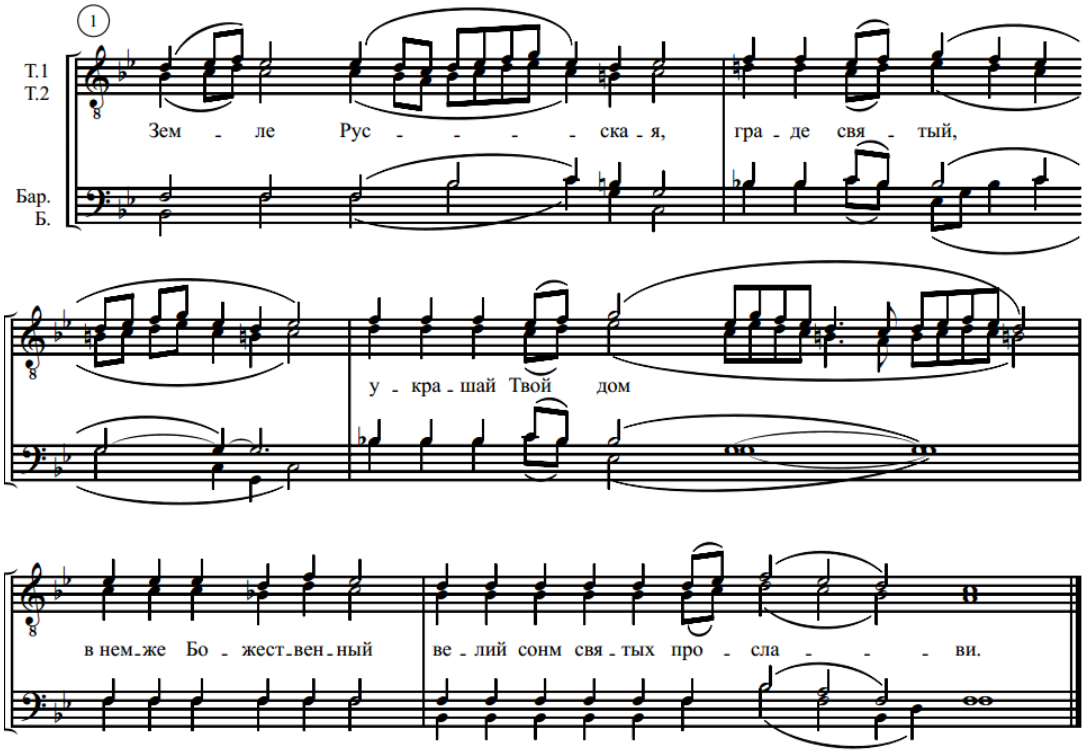


Рисунок 10. Стихира из службы всем русским святым. Переложение архим. Матфея.

Материалы богослужебного репертуара хора Свято-Троицкой Сергиевой лавры запечатлены в увидевших свет после 2000 г. нотных сборниках, которые хранят бесценный опыт его регентского служения в лавре. Однако это лишь незначительная часть того, что хранится в частных архивах и в репертуаре лаврского хора.

«Рождественский праздничный триптих»; «Всенощное бдение»; «Божественная литургия»; «Подобны старинных монастырских напевов»; «Песнопения Постной триоди»; «Песнопения Страстной седмицы» – все эти духовно-музыкальные приношения о. Матфей посвятил 2000-летию христианства.

Значительное место в них занимают упомянутые «подобны». В сборнике Великого поста, например, отражена практика пения лаврским хором нового репертуара Обихода Постной триоди, для которого, начиная с 1979 г. о. Матфей подобрал более аскетичные, строгие песнопения, с большим включением

знаменного, валаамского, соловецкого распевов, Зосимовой пустыни. Тем самым регент добивался более цельного звучания всего богослужения.
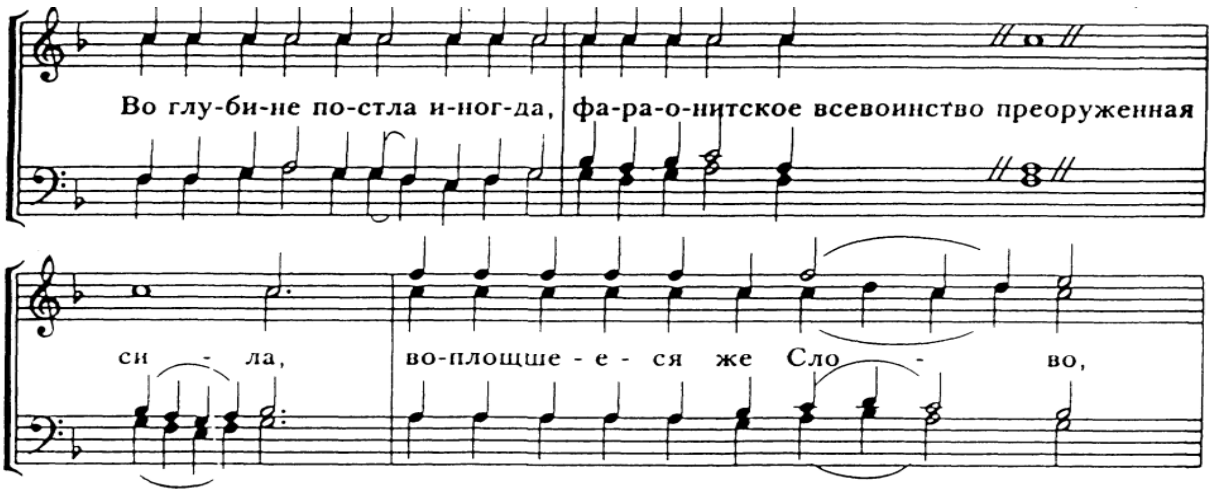


Рисунок 11. Ирмосы прот. Г. Извекова 2-го гласа. Переложение архим. Матфея.

В качестве авторских переложений можно назвать и многочисленные переложения сочинений других композиторов, преимущественно Нового направления, со смешанного хора на мужской, зачастую несущие в себе значительные авторские правки и изменения исходной партитуры (рисунок 12).

Начиная с конца 1960-х гг., появляются записи объединенного хора Свято-Троицкой Сергиевой лавры и Московских духовных академии и семинарии под управлением архимандрита Матфея, постепенно включающие и его собственные переложения и обработки:

1968 г. – запись на фирме «Мелодия» по случаю юбилея 50-летия восстановления патриаршества;

1971 г. — запись в англиканской церкви св. Андрея в Москве;

1978 г. — «Пасха Христова»;

1980 г. — к 70-летию патриарха Московского Пимена;

1981 г. — к 600-летию Куликовской битвы (преимущественно заупокойные песнопения);

1985 г. — к 75-летию патриарха Московского Пимена;

1987 г. — «Песнь всяку духовную принесем Богородице»;

1988 г. — «Хвалите Имя Господне» (Париж);

1988 г. — «О дивное чудо!» (к 1000-летию Крещения Руси) (Париж);

Без года — выступление хора Троице-Сергиевой лавры в Мюнстере, Регенсбурге и Штутгарте;

Без года — литургия в Черниговско-Гефсиманском скиту;

Без года — служба Донской иконе Божией Матери;

1989 г. — «Слава в Вышних Богу!» (песнопения всенощного бдения, литургии и Рождества Христова);

1995 г. — «Академия у Троицы»;

1999 г. (переиздан в 2008 г.) — к 2000-летию Христианства (триптих). В этот юбилейный триптих, посвященный 2000-летию Рождества Христова, вошли богослужебные песнопения Русской Православной Церкви традиционных монастырских напевов;

2003 г. — «О Дивное чудо!»;

2005 г. – «Песнь всяку духовную принесем Богородице»;

2006 г. – «Тебе Бога хвалим» (избранные песнопения Русской Православной Церкви).

2.2.3. Вклад архимандрита Матфея (Мормыля) в сохранение традиций и развитие богослужебного пения

На основании изложенного можно утверждать, что главной заслугой архимандрита Матфея (Мормыля) в сохранении традиций и развитии богослужебного пения является его особое отношение к старинным монастырским напевам, к выравниванию всего репертуара хора по традиционным песнопениям, составляющим единое богослужебное целое, не допускающее концертного эффекта развлечения в храме[301] (Приложение, примеры 19, 20).

Николай Сергеевич Георгиевский, профессор, первый регент Патриаршего кафедрального собора Храма Христа Спасителя, подчеркивает, что эта традиция была результатом глубокого проникновения в опыт своих великих предшественников, в первую очередь регента Николая Васильевича Матвеева: «Он сумел взять все лучшее, все самое личное, которое было у Николая Васильевича. И надо сказать, что у него вышло все прекрасно. Пение отца Матфея было для нас всегда мерилом церковности монашествующих в стенах Святой Лавры. Все записи своего хора в других государствах, которые отец Матфей сделал, сопровождая Святейшего Патриарха, по благословению Священноначалия, будучи в Германии, например, или во Франции, и тот успех, который сопутствовал его хору, говорит об очень многом. Потому что специфика монастырского хора резко отличается от профессионального, и поэтому здесь именно дух преобладал над пением. И у отца Матфея всегда дух

---

[301] «Отец Матфей был воссоздателем церковно-певческой традиции дореволюционной России и основателем особенной, лаврской певческой традиции, которая в тяжелый и сложный период “советского плена” Русской Церкви явила на долгие годы образцом, неким эталоном молитвенного певческого обращения к Богу» (*Никифорова А.* Что Церковь, то и я. Беседа с архимандритом Матфеем (Мормылем) [Электронный ресурс]. URL: http://www.bogoslov.ru/text/406168.html (дата обращения: 30.03.2017)).

преобладал над пением! Дух Православия, дух монастыря, дух монашества в самых лучших формах, в каких он только был»[302].

Сам архимандрит Матфей неоднократно говорил об основополагающих принципах формирования богослужебного репертуара именно в духовных, а не музыкальных категориях, подчеркивая первенство устава, а не музыкального вкуса руководителя хора. Причем это касается не только самого богослужения, но и концерта духовной музыки. По словам великого регента, надо «провести службу так, чтобы не совестно было ни перед Богом и перед Святыми, ни перед нашими распевщиками и музыкантами. Приблизить все, насколько можно, к идеалу»[303].

Использование «подобнов» и монастырских гласовых распевов позволяли архимандриту Матфею выдерживать принцип осмогласия богослужения, избегая монотонности. Негласовые песнопения, Херувимские, «Милость мира» также тщательно подбирались в стилистическом соответствии с текущим гласом.

Здесь мы подходим к другой важной заслуге архимандрита Матфея. Благодаря его кропотливому труду, в обиход многочисленных клиросов Русской Православной Церкви, в первую очередь, однородных хоров, вошли утерянные или малоизвестные произведения, в том числе – монастырские напевы и переложения. Кроме того, благодаря упрощенным переложениям отца Матфея, в репертуар хоров вошли некоторые произведения композиторов Нового направления, имеющие сложную музыкальную фактуру в оригинале, недоступную малым по количеству певцов хорам. В качестве примера можно привести упрощенные при переложении для однородного хора многочисленные

---

[302] *Никифорова А.* Что Церковь, то и я. Беседа с архимандритом Матфеем (Мормылем) [Электронный ресурс]. URL: http://www.bogoslov.ru/text/406168.html (дата обращения: 30.03.2017).

[303] *Матфей (Мормыль), архим*. На чужом основании никогда ничего не строил. С. 22.

сочинения П. Чеснокова (ирмосы «Отверзу уста моя», «Хвалите имя Господне», «Благословен еси Господи», несколько Херувимских песен и т. д.), ирмосы шестого гласа сочинения свящ. Г. Извекова «Яко по суху», многочисленные сочинения А. Кастальского («Хвалите имя Господне», «Ныне отпущаеши», Предначинательный псалом и т. д.), концерт «Господь — просвещение мое» сочинения А. Никольского, сочинения С. Рахманинова и многие другие произведения (рисунки 13, 14).
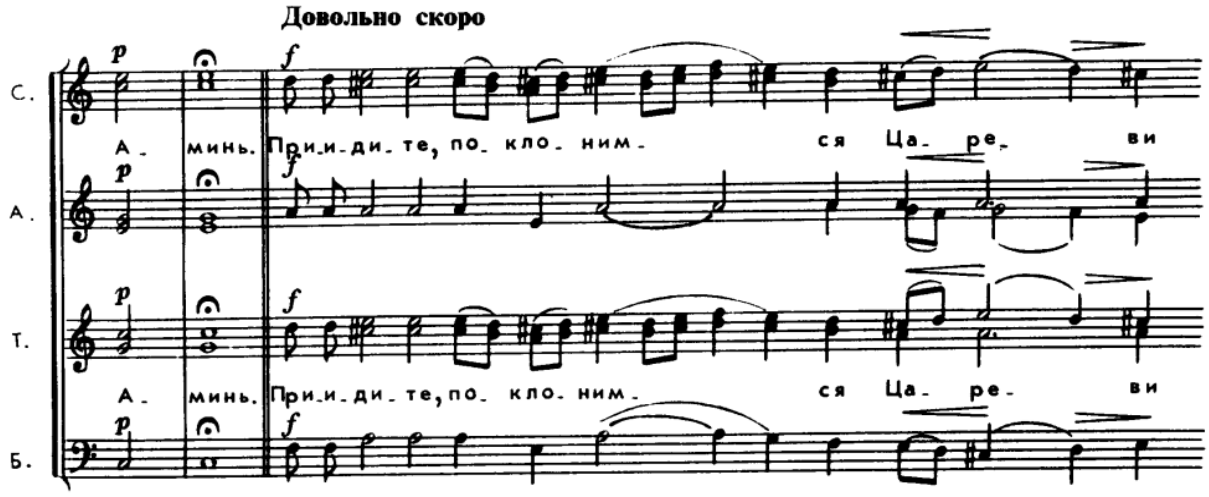


Рисунок 12. С. Рахманинов «Приидите поклонимся».
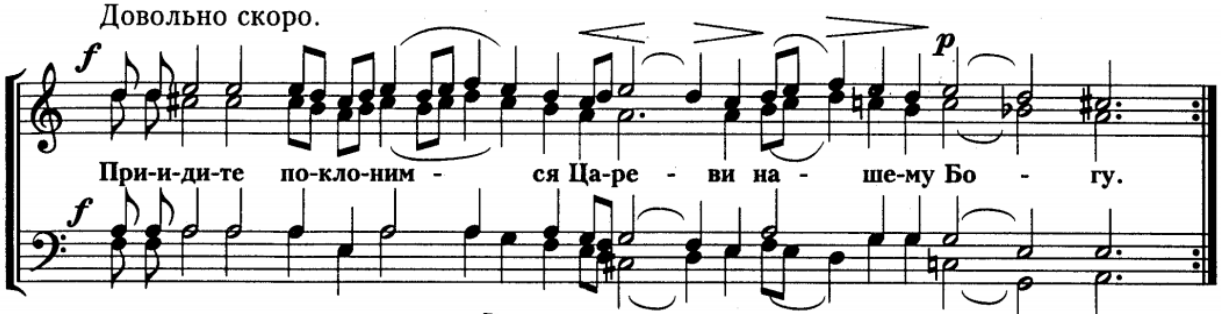


Рисунок 13. С. Рахманинов. «Приидите поклонимся», переложение для однородного хора архимандрита Матфея.

Процесс наполнения хорового и концертного репертуара был осложнен не только отсутствием нотного материала в достаточном качестве и количестве, но и редкостью нот для мужского, однородного хора. Для мужского хора почти не было репертуара. Основная часть репертуара бралась из изданного еще до

революции 1917 г. сборника Е. С. Азеева, разрозненным рукописным переложениям, зачастую анонимным. Архимандрит Матфей, пересмотрев огромное количество нотного материала, отобрал для своего хора песнопения великих русских композиторов: А. Д. Кастальского, П. Г. Чеснокова, А. В. Никольского и других представителей Нового направления (Приложение, примеры 21–27).

Отец Матфей также был вынужден подбирать и особые песнопения для участия хора в разного рода праздниках, юбилеях и концертах. При этом регент уделял большое внимание согласованию текста с музыкой, подбирал сочинения, подчеркивающие те или иные богословские мысли в тексте[304].

Многие современники по достоинству отмечали особое отношение регента к пению как к богословию. Протоиерей Александр Шаргунов, настоятель храма св. Николая Чудотворца в Пыжах, вспоминает: «Можно сказать, что хор, который создал отец Матфей — голос Лавры, голос всей Церкви. <…> Целожизненный труд отца Матфея – это событие и явление. Иконопись называют «богословием в красках», а здесь богословие – в звуках, в пении. Отец Матфей был богословом, поэтому он и исполнил заповедь: «пойте

---

[304] «Например, “Свете тихий”. Какое выбрать? В тексте этого песнопения есть назидательная тематика о Христе – “Свете тихий – Христос”; или о Троице – “Отца и Сына и Святаго Духа пет быти гласы преподобными” и т. д. Я начинаю искать. Одно песнопение – не понравилось. Посмотрел первый номер киевского распева А. Кастальского (в подстрочнике есть советы самого композитора), как его можно приспособить для мужского хора. Далее – “Свете тихий” А. Никольского, или Н. Иванова-Радкевича, “Воскресение Христово” П. Чеснокова (из Всенощной, киевского распева). Смотришь, избранные песнопения, с одной стороны, отвечают потребности службы, а с другой — их можно включить в концерт. Я имею в виду не собственно концертный стиль. Здесь очень важно, как преподнести материал, чтобы оцерковить слух и сердце слушающего, чтобы лицо церкви показать в тех условиях, когда нет икон, когда интерьер совершенно другой. Я это на собственном опыте особенно остро почувствовал 12 февраля 1988 года во время нашего участия в торжествах, проходивших в Париже в здании ЮНЕСКО, в ознаменование 1000-летия Крещения Руси. Предстоял концерт. Мы начали репетировать в пустом зале. Я не мог просто найти звучание хора, как будто его подменили. Здание ЮНЕСКО это же не храм. К концу нашей репетиции староста Елоховского собора Николай Семенович Капчук принес эмблему 1000-летия — хоругвь с изображением св. князя Владимира. Как только он поставил на сцену хоругвь и вокруг нее расположился хор, он сразу преобразился. Все пошло! Песнопения зазвучали! Принимали нас тепло, с пониманием. Есть еще одна сложность при подборе репертуара для мужского хора. В отличие от смешанного, в мужском хоре не все может так красиво звучать, как того хотелось бы. К примеру, “Свете тихий” А. Кастальского» (*Матфей (Мормыль), архим*. На чужом основании никогда ничего не строил. С. 23).

Богу разумно». Отец Матфей преподавал не церковное пение, а Священное Писание Нового Завета, которое, у меня было впечатление, он знал на церковнославянском языке наизусть!»[305].

Ученики архимандрита Матфея также подчеркивают глубоко церковное отношение регента и к самому процессу пения, и к воспитанию певцов.

Ректор Санкт-Петербургских духовных школ архиепископ Петергофский Амвросий (Ермаков) вспоминает об этом так: «Отец Матфей научил нас молиться. Он научил нас любить богослужение и понимать его так, как никто, наверное, не смог бы научить. Он был человеком суровым, с одной стороны. И все, кто прошел через его школу, помнят его крепкий кулак, его несгибаемую волю. Помню, как он любыми путями умел добиваться своей цели – и в области пения, и когда защищал своей коллектив или кого-то из этого коллектива (отстаивал студентов семинарии). <…> Он никогда не вел к себе, он никогда не пытался быть каким-то гуру, авторитетом. Он никогда не заявлял о своем духовничестве. Но это был по-настоящему старец и особого рода духовник, который собрал у своего гроба тысячи людей, тысячи учеников. Он сохранил монастырские напевы многих обителей, закрытых в те страшные годы, а потом, когда эти обители снова возвратились к своей молитвенной жизни, – эти напевы как бы плавно перетекли и на Соловки, и на Валаам, и в Киево-Печерскую Лавру…»[306].

Большое значение отец Матфей уделял качеству хоровой спевки. «Бесконечно преданный возложенному на него послушанию, даже будучи уже пожилым человеком, до последних дней он находил в себе силы подняться с

---

[305] *Никифорова А.* Что Церковь, то и я. Беседа с архимандритом Матфеем (Мормылем) [Электронный ресурс]. URL: http://www.bogoslov.ru/text/406168.html (дата обращения: 30.03.2017).

[306] Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Это был голос Лавры, голос Церкви! [Электронный ресурс]. URL: http://www.pravoslavie.ru/37805.html (дата обращения: 30.03.2017).

одра болезни, чтобы управлять хором, провести очередные спевку или лекцию»[307]. Вынужденный работать с непрофессионалами, причем постоянно меняющимися, он выработал особую манеру работы со строем, дикцией, интонированием[308].

Несмотря на то, что отец Матфей обогатил свой репертуар десятками произведений российских композиторов разных эпох, особое внимание он уделял исполнению обихода церковного пения – простейших музыкальных композиций, составляющих костяк любого богослужения. «…Проба любого хора – Обиход, – отмечал он. – Если у регента есть любовь к Обиходу, то это сразу выявится в хоре, насколько он церковен. Все, что необиходное, требует

---

[307] *Киреев Ф.* Улица имени архимандрита Матфея (Мормыля) [Электронный ресурс]. URL: http://www.zagorsk.ru/new/2662 (дата обращения: 30.03.2017).

[308] «Я всю жизнь работаю над натуральным строем, и благодаря этому мне удается добиться результатов. Когда несколько голосов сводишь воедино, может быть, один из них поет препротивно, но вот какой-то маленький голосок зазвучал, к нему подстроились другие, глядишь – уже совсем другая картина. Система проста: на каждой репетиции один поет, остальные слушают. Затем начинаем все вместе, всем хором анализировать, что получилось удачно, а что нет, и почему. Так от репетиции к репетиции, сравнивая, сопоставляя результаты, учась на ошибках своих и других, ступенька за ступенькой мы продвигаемся вперед. Знаете, как говорят, и мытьем, и катаньем. Хористам я советую работать, как выражаются, по принципу Станиславского: чтобы они ушами смотрели, а пели глазами. Что я имею в виду? Лицом человек должен петь: надбровники, носовой резонатор и тут же корни верхних зубов (верхняя же челюсть пористая, а нижняя сплошная). Теперь, о характере дыхания. Я новичку говорю, что если поставить палец между верхними зубами и нижними – получается щель, через которую он и дышит. Именно сюда, выше этой цели должен подаваться звук. Не знаю, моя эта система или нет. Но благодаря ей мне удается хор удержать в тональности, не дать ему потерять мобильность. Когда певец почувствует, будто он играет на готовом настроенном инструменте, пальцы его идут по клавишам, или по струнам, само собой все и выходит.

Далее по поводу интонации. Я работаю по принципу К. Пигрова и П. Чеснокова, основываясь, как уже говорил выше, на интонациях натурального строя. По восходящей и нисходящей – одни и те же ноты. Это своего рода Горовосходный холм. И там, как в древнерусском церковном звукоряде, где идет сцепление согласий – трихордов. Это очень выручает на полутонах. Когда мы поем знаменный распев, то эти полутоны мне и нужны. Мы ходим, как по лезвию.

А я ведь строю интонацию в пении на том, чтобы у меня за счет верхней челюсти, выше корней верхних зубов, благодаря небу – собирался звук. И чтобы он не уходил ниже верхних зубов, чтобы был – как под колоколом. Тогда можно добиться именно церковной интонации. И действительно, тогда выходит – как киригма – благовестие, возглашение. Только за счет этой части резонаторов можно чего-то достигнуть» (*Матфей (Мормыль), архим*. На чужом основании никогда ничего не строил. С. 25).

большой фильтрации, пересмотра. Иными словами, все должно “подгоняться” к манере Обихода»[309].

Отсюда вырабатывается и особая **культура возгласа** во время совершения богослужения, которая должна быть у священников и диаконов. «Когда ты поешь… звук должен быть слугой слова», — говорил о. Матфей[310].

Примечательно, что, будучи проповедником старинных русских распевов, отец Матфей прохладно относился к идее внедрения в Церкви византийского исонного пения. «Все-таки в каждой церкви — свое пение», — говорил он.

Подводя итоги этого раздела, можно сказать вместе с одним из биографов регента, Н. Г. Денисовым: «Отец Матфей сделал великое дело: он создал музыкальное лицо Русской Церкви советского периода. И подвиг его заключался в том, что он на этом поприще подвизался в трудные советские годы, когда это не поощрялось»[311].

Выделяя характерные черты деятельности архимандрита Матфея (Мормыля), оказавшие определенное влияние на развитие богослужебного пения Русской Православной Церкви, необходимо указать на следующие моменты:

традиционность – то есть стремление сочинять и подбирать к исполнению духовные произведения в рамках, поставленных церковной литургической традицией, а не свободным выражением творческой фантазии на духовные темы;

---

[309] *Матфей (Мормыль), архим*. На чужом основании никогда ничего не строил. С. 26.

[310] Там же. С. 36.

[311] Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Это был голос Лавры, голос Церкви! [Электронный ресурс]. URL: http://www.pravoslavie.ru/37805.html (дата обращения: 30.03.2017).

бережное отношение к слову песнопения, стремление подчеркнуть его, донести до молящихся;

подбор церковных духовных сочинений, уместных во время храмового священнодействия, то есть исключающих созвучия и динамические нюансы, которые могут нарушить течение богослужения;

богословское осмысление текста богослужебных песнопений во время подготовки песнопения на спевке и исполнения песнопения на клиросе во время богослужения, и передача такого восприятия певцам хора и – через четкое и осмысленное исполнение – молящимся в храме;

видение богослужебного пения как формы миссионерского служения, что в годы атеистической власти было одной из немногих форм внешней деятельности Русской Православной Церкви;

обогащение репертуара хоров Русской Православной Церкви обиходными монастырскими песнопениями, монастырскими «подобнами», авторскими сочинениями и сочинениями в тандеме с диаконом Сергием Трубачевым.

2.3. Диакон Сергий Зосимович ТРУБАЧЕВ

Диакон Сергий Зосимович ТРУБАЧЕВ (26 марта 1919 г., село Подосиновец, Великоустюжский уезд, Северо-Двинская губерния — 25 октября 1995 г., Сергиев Посад, Московская область) — советский дирижер, педагог, церковный композитор, православный регент, диакон Русской Православной Церкви, заслуженный деятель искусств Карельской СССР (1957).

Родился 26 марта 1919 г. в селе Подосиновце в семье потомственного священнослужителя Архангельской епархии протоиерея Зосимы Васильевича Трубачева, расстрелянного в феврале 1938 г. в Бутове, и его супруги Клавдии Георгиевны.

По примеру отца Сергей с юных лет пел в церковном хоре и прислуживал в алтаре. С 1932 г. семья репрессированного отца Зосимы поселилась у родственников в Сергиевом Посаде.

В 1936 г. Сергей Трубачев поступил в Музыкальное училище имени Гнесиных, но учеба была прервана призывом в армию и войной. Всю Великую Отечественную Сергей воевал артиллеристом на Белорусском фронте, участвовал в освобождении Смоленска, Минска, Витебска, штурме Кенигсберга. За боевую доблесть был награжден орденами и медалями. После войны продолжал учиться.

В 1950 г. с отличием окончил теоретический факультет Музыкально-педагогического института имени Гнесиных, а в 1954 г., тоже с отличием, – оперно-симфоническое отделение Московской государственной консерватории.

Дирижерская деятельность С. З. Трубачева началась в годы учебы в Сергиевом Посаде. Он организовал хор при местном оптико-механическом заводе, который вскоре выступал уже вполне на профессиональном уровне. Впоследствии создал Петрозаводскую хоровую капеллу, осуществил фондовые записи произведений карельских композиторов.

С 1961 г. С. З. Трубачев преподавал на кафедре оркестрового дирижирования в Институте имени Гнесиных, в 1967 г. был назначен заведующим кафедрой. В 1973 г. С. З. Трубачеву присвоено ученое звание доцента, в 1978 г. он – и. о. профессора. Автор ряда статей, посвященных дирижерскому мастерству, теории и истории дирижерского искусства, а также учебных программ и методических пособий по дирижированию.

Был близок со многими людьми, пережившими годы гонений на Церковь и закрытие лавры. Установил творческие связи с хорами Троице-Сергиевой лавры и Московской духовной академии.

Автор многочисленных церковно-певческих произведений, гармонизаций монастырских и древнерусских распевов, которые органически вошли в ткань богослужения. Творчество Сергея Зосимовича, наряду с произведениями признанных мастеров церковной музыки, заняло заслуженное место в репертуаре хоров Троице-Сергиевой лавры, руководителем которых являлся профессор Московской духовной академии архимандрит Матфей (Мормыль) и других хоров.

Особо следует сказать о творческом содружестве Сергея Зосимовича и архимандрита Матфея. Отец Матфей был первым слушателем, рецензентом и исполнителем большинства произведений С. З. Трубачева. В то же время Сергей Зосимович, будучи опытным педагогом и дирижером, давал советы регенту и хору в отношении исполнительской культуры. В их взаимообщении проявлялись черты соборного церковного творчества, оно приносило обильные плоды: обогатился репертуар хора Троице-Сергиевой лавры, изменились и

обрели завершенность некоторые чинопоследования (Пассия, Погребение Пресвятой Богородицы, Царские часы, утреня Великого пятка) (Приложение, пример 28).

В течение многих лет Сергей Зосимович помогал в постановке клиросного пения многим храмам, расположенным вокруг Троице-Сергиевой лавры (в особенности Черниговскому скиту).

25 октября 1995 г. он скончался от обширного инфаркта миокарда. Отпевание состоялось в Успенском соборе Троице-Сергиевой лавры при многочисленном стечении народа. Погребен на Сергиево-Посадском «новом» кладбище близ села Благовещение.

Феномен творчества диакона Сергия Трубачева еще ждет своего исследователя, хотя интерес к нему уже проявился. Достаточно назвать работы таких известных музыковедов, как Н. С. Гуляницкая, священник Михаил Асмус, Н. С. Асмус.

Прекрасный биографический очерк написан дочерью композитора – М. С. Трубачевой. Под редакцией игумена Андроника (Трубачева) вышел сборник статей отца Сергия, в которых он раскрывает свое отношение к разным областям музыкального творчества, а также сообщает ряд уникальных автобиографических сведений.

Эти уникальные свидетельства родственников и современников композитора позволяют сложить беспристрастную картину его многогранной деятельности, принесшей значительную пользу Русской Православной Церкви и оказавшей влияние на развитие богослужебного пения Русской Православной Церкви в контексте ее литургической традиции.

Помимо многочисленных музыкальных и литературных талантов Сергея Зосимовича Трубачева, несомненно, ждущих своего вдумчивого исследователя,

он вошел в историю и как самобытный и талантливый композитор духовных песнопений.

Его музыка уникальна принадлежностью к двум музыкальным истокам: Новому направлению и древним церковным напевам. Хорошо разбираясь в рукописном и печатном наследии русских духовных композиторов, Сергей Зосимович оказал значительную помощь Издательскому отделу Московской Патриархии. При его непосредственном участии Издательский отдел подготовил и издал в качестве приложений к богослужебным книгам соответствующий нотный материал к следующим богослужебным книгам: Триодь цветная и постная, Чиновник архиерейского служения, Октоих, Ирмологий.

Параллельно с этим С. З. Трубачев участвовал и в издании нотного материала в «Журнале Московской Патриархии», публикуя в числе прочих и некоторые свои произведения. В том же журнале был опубликован ряд статей Трубачева по вопросам церковной музыки и колокольного звона[312].

В течение многих лет Сергей Зосимович помогал в благоустройстве клиросного пения многим храмам, росположенным вокруг Троице-Сергиевой лавры, Черниговскому скиту, имевшему свои певческие традиции, Регентской школе при Московской духовной академии[313].

---

[312] *Трубачев С., диак.* Избранное : Статьи и исследования / Сост. игум. Андроник (Трубачев), М. С. Трубачева, О. С. Никитина. М. : Прогресс-Плеяда, 2005. С. 10.

[313] Преподавательница Л. В. Шишкина вспоминает об этом: «Он приходил к нам на регентское отделение очень часто. В Духовной Академии ежегодно проходят знаменитые Филаретовские вечера, где ежегодно выступает наш регентский хор с экзаменом – концерт-экзамен. И мы каждый год (последние 7–8 лет) пели сочинения Сергея Зосимовича. Он всегда приходил к нам на репетиции. И студенты, которые дирижируют, волновались и ждали этого момента. Сергей Зосимович приходил, делал какие-то замечания, иногда пел. Когда он пел, то все просто замирали. Но вот наступал момент, когда он начинал сам управлять. Тут происходило чудо какое-то, До этого студент искал фразировку, звук, еще что-то. А он, ничего не делая практически, без каких-либо дирижерских жестов, вдруг выстраивал песнопение так, что оно начинало звучать. Ну, просто живое интонирование, живая фраза, слово, простота, естественность, молитвенность начинались в звуке, которых мы сами не могли достичь. Это чудо было на глазах». Во время его отпевания в Успенском соборе Лавры

Особым желанием Сергея Зосимовича было, следуя примеру отца, послужить Господу в священном сане, и в 1995 г., незадолго до смерти, он был рукоположен во диакона епископом (ныне архиепископом) Верейским Евгением.

2.3.1. Совместный вклад архимандрита Матфея (Мормыля) и диакона Сергия Трубачева в развитие богослужебного пения

Известно, что с 1979 г. Сергею Зосимовичу Трубачеву доводилось бывать на богослужениях в Троице-Сергиевой Лавре и слышать пение монастырского хора, которым управлял архимандрит Матфей (Мормыль). У Сергея Зосимовича и отца Матфея сложились дружеские отношения, основанные на профессиональном интересе и родстве духовных идеалов. Впоследствии эти дружеские отношения переросли в творческое содружество. Сергей Зосимович часто приходил на спевки хора. Как отмечал игумен Андроник (Трубачев), «отец Матфей был первым слушателем, строгим рецензентом и исполнителем большинства произведений С. З. Трубачева. В то же время Сергей Зосимович, прослушав хоровое исполнение произведения и будучи сам опытным педагогом и дирижером, давал советы регенту и хору в отношении исполнительской культуры»[314].

Живой интерес к звучанию этого хорового коллектива породил желание сочинять для него такую богослужебную музыку, которая отражала бы сложившиеся певческие традиции и была созвучной, соответствующей тексту песнопения. Сначала отцу Матфею была предложена обработка одного из песнопений знаменного распева. Предложенный вариант был принят и стал исполняться.

антифонно с братским хором архимандрита Матфея пел хор Регентской Школы» (Регентская школа. Московская духовная академия. История [Электронный ресурс]. URL: http://www.mpda.ru/regent/history (дата обращения: 28.03.2017)).

[314] *Трубачев С., диак.* Избранное. Статьи и исследования. С. 10.

В дальнейшем С. З. Трубачев стал писать не только обработки, но и самостоятельные сочинения, предлагая их к исполнению. Во взаимном общении двух мастеров «проявлялись черты соборного церковного творчества, оно приносило обильные плоды. Не только обогатился и стал особенно выразителен репертуар хора Троице-Сергиевой Лавры, но под влиянием репертуара несколько изменились и обрели завершенность некоторые чинопоследования (Пассия, Погребение Пресвятой Богородицы, Царские часы, Утреня Великой Пятницы)»[315] (Приложение, пример 29).

Именно в синергии человеческого и творческого общения С. З. Трубачева и архимандрита Матфея (Мормыля) и рождается уникальный музыкальный язык, особая, миссионерская направленность богослужения к молящемуся человеку (Приложение, примеры 30, 31).

На наш взгляд, именно благоговейное отношение к тексту песнопения в исполнении хора о. Матфея в соединении с особым музыкальным языком, выработанным на основе опыта композиторов Нового направления, московской школы и в, первую очередь, о. Сергия Трубачева, составляет уникальность этих великих музыкантов XX в. В своем сотрудничестве они не только создали шедевры музыкального творчества, востребованные и уместные в храме, но и способствовали выработке особого стиля хорового пения, где развлечение уступает вдумчивой и благоговейной молитве, преображающей и поющих, и слушающих.

Их деятельность выходит за рамки обычной работы с хором и продолжения музыкальных традиций, популяризации старинных распевов и т. п. Они стремились и значительно преуспели в возвращении смысла и любви к богослужению тем, кто не мог по ряду причин самостоятельно понять его. И не в последнюю очередь именно труды о. Матфея воспитали достойную плеяду

---

[315] *Трубачев С., диак.* Избранное. Статьи и исследования. С. 10.

священнослужителей и мирян, некогда певших в его хоре, а ныне являющихся носителями лучших богослужебных традиций РПЦ. Это деятельность апостольская, соединяющая высокий музыкальный профессионализм и традиции православного духовничества.

Благодаря сотрудничеству архимандрита Матфея и диакона Сергия Трубачева, не только красота музыки и ладовая близость русскому фольклору стали определять творчество современных композиторов, но и соответствие музыки богословскому смыслу сочинений.

2.3.2. Общая характеристика богослужебных сочинений диакона Сергия Трубачева

Будучи продолжателем традиции представителей Нового направления, Сергей Зосимович Трубачев создал свой уникальный музыкальный язык. Он вобрал в себя наиболее характерные музыкальные особенности представителей московской школы и обогатил его созвучиями, неожиданными для этого музыкального направления.

Стремление использовать архаичные созвучия, имитирующие эстетику древних распевов, добавлять в качестве акцентов незаполненные квинты, параллельные кварты и прочие, избегаемые в классическом голосоведении интервалы, встречались у представителей московской школы и ранее. В качестве примера можно вспомнить «Литургию» К. Шведова, догматики А. Кастальского, обработки и авторские сочинения П. Чеснокова.

Но именно в творчестве С. З. Трубачева эти акценты стали частью особого музыкального стиля, обусловленного звучанием и смыслом слов богослужебных песнопений. Композитор находит новые гармонии – сдержанные и лаконичные – для максимально возможного изменения концертного принципа богослужения и снижения ущерба для текста песнопений от витиеватых гармонизаций (Приложение, примеры 32, 33, 34).

«Пойте Богу разумно» (Пс. 46, 7–8). Эта строка псалма может стать эпиграфом к творчеству как архимандрита Матфея (Мормыля), так и диакона Сергия Трубачева[316]. По мнению Трубачева, церковный композитор не имеет права быть невеждой в вопросах православного богословия, независимо от степени своего музыкального дарования, потому что «…если православная иконопись есть “умозрение в красках”, то церковное пение – богословие в звуках»[317]. Именно поэтому исследователи творчества композитора подчеркивают, что «музыка С. Трубачева – живое дыхание богословия, выраженного через музыкальную интонацию, отшлифованную в веках и облаченную в гармонию новейшего времени»[318].

С одной стороны, произведения Трубачева доступны, востребованы и не требуют особого подхода; с другой – требуют объяснения в условиях современной культурной ситуации. «“Авторское” и “неавторское” начала переплетались, пересекались, переплавлялись в его богослужебных песнопениях в свойственной его “идиостилю” манере. Нельзя сказать, что он был первым, но нельзя и утверждать, что композитор не создал своего направления в этой области»[319].

Под «неавторским началом» подразумевается погружение Трубачева в эстетику древних распевов, пропагандировать которые он не уставал и устно, и

---

[316] Сам отец Сергий писал об этом так: «Религиозное творчество есть утверждение в Слове Божием, раскрытие души человеческой в познании Бога и действие Слова Божия в нас самих… Святые гимнотворцы открывают нам в слове познание Бога. И все богослужение есть наше восхождение к Богу и призвание его Святого Имени и нисхождение Бога к нам в таинствах, в благодатном воздействии Слова и Имени Божьего… Богословие церковных песнопений – их истинная сущность, форма же их – это конкретное выражение, в котором раскрывается богословие» (*Трубачев С., диак.* Избранное. Статьи и исследования. С. 611).

[317] Там же. С. 521.

[318] *Гуляницкая Н. С.* Диалог? Интертекст? Язык автора? О творческом методе С. Трубачева [Электронный ресурс]. URL: http://www.churchcomposer.ru/fileload/other/Gulianitskaya.Trubachev.pdf (дата обращения: 30.03.2017).

[319] Там же.

письменно. Трубачев считал знаменный распев «высшим проявлением певческого творчества в Древней Руси»[320].
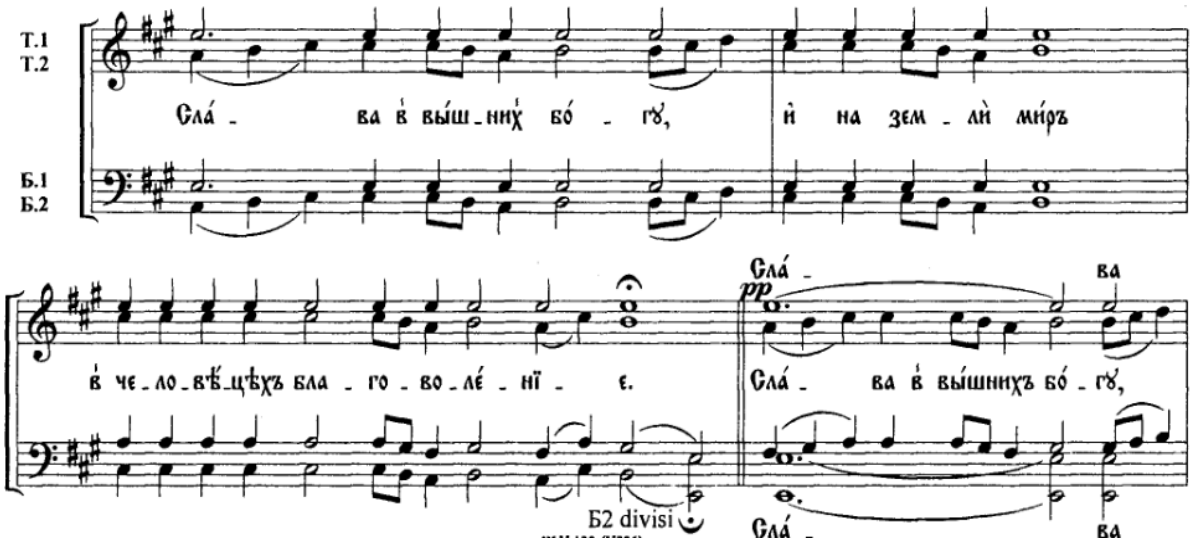


Рисунок 14. Малое славословие. Знаменный распев, гармонизация диак. Сергия Трубачева.

Под «авторским началом» мы понимаем продолжение традиций московской школы с элементами исона и иных особенностей византийского пения. «Партес Трубачева создает впечатление не просто истинно русского песнопения, но и заведомо выгоняет из него светскость. “Малое славословие” гармонизуется в соответствии с характерным для него письмом – октавно-унисонное мелодическое изложение, “педали” по типу исона, строчная структура (рисунок 15). Однако этот древний образ, звучащий в службе XX века, “осовременен”: тональность (A-cis-A), тонико-доминантная ориентация, вариантность. Это перекрестье времен заметно и в других знаменных номерах Всенощной»[321].

---

[320] *Гуляницкая Н. С.* Диалог? Интертекст? Язык автора? О творческом методе С. Трубачева [Электронный ресурс]. URL: http://www.churchcomposer.ru/fileload/other/Gulianitskaya.Trubachev.pdf (дата обращения: 30.03.2017).

[321] Там же.

С. З. Трубачев неуклонно следовал своему принципу возрождения и адаптации древних распевов к практическому исполнению на клиросе сегодня, с учетом сложившихся гармонических вкусов и традиций.

Анализируя сборники его сочинений, мы видим, что практически каждое его произведение – для основных моментов богослужения, за редким исключением, является обработкой, переложением или изложением того или иного старинного церковного распева. Авторское начало проявляется здесь именно в стремлении выявить наиболее яркие моменты этих напевов, подчеркивающие содержание текста песнопения.

На всенощном бдении:

Предначинательный псалом — греческого распева.

«Блажен муж» — обиходного (упрощенного знаменного) распева.

«Свете тихий» — Валаамского (разновидность знаменного) распева.

«Ныне отпущаеши» — Киевского распева.

«Богородице Дево» — стилизация под старинный напев.

Малое славословие — знаменного распева с окончанием собственного сочинения, стилизованным под знаменный распев.

Воскресные тропари третьего и пятого гласов — греческого распева.

«От юности моея» — Соловецкого распева.

Степенны — Соловецкого распева.

Катавасия «Отверзу уста моя» — Соловецкого распева.

Песнь Богородицы — знаменного распева.

«Взбранной Воеводе» — греческого распева.

В песнопениях литургии для смешанного хора автором преимущественно применяется стилизация под старинный напев. Таковы ектении, антифоны, «Приидите поклонимся», Трисвятое, ряд Херувимских[322], «Милость мира», «Един Свят».

Распев использован в одной из Херувимских (Киевский распев), «Достойно есть» (знаменный распев), «О Тебе радуется» (знаменный распев), воскресный и седмичные причастные стихи (обиходная мелодия – упрощенный знаменный распев).

В песнопениях литургии для мужского хора С. З. Трубачев чаще обращается к первоисточникам.

В списке полного собрания его сочинений есть «Единородный Сыне» Киевского распева и обработки напева Гефсиманского скита Троице-Сергиевой лавры, Символ веры и ектении Киевского распева, «Достойно есть» знаменного распева, «О Тебе радуется» (знаменного распева), песнопения перед причащением (знаменного распева).

В авторских сочинениях и значительном количестве свободных духовных сочинений на слова псалмов (запричастные концерты) композитор использовал попевки оригинальных распевов и стилизацию под них, звуками создавая особую атмосферу благоговейного внимания (рисунок 16).

---

[322] Среди Херувимских особо выделяется корректное и удобное для исполнения переложение для смешанного хора популярного сочинения А. А. Архангельского «Херувимская № 6».
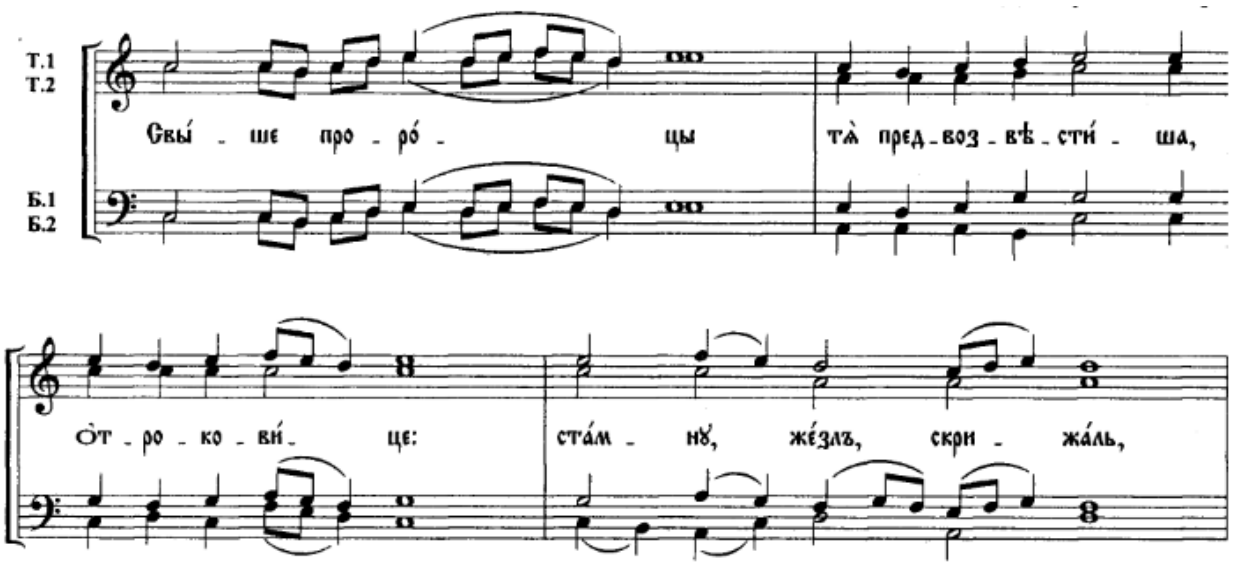


Рисунок 15. «Свыше пророцы». Музыка диак. Сергия Трубачева.

Правильным будет утверждать, что именно синтез высоких богословских предпосылок и подлинного музыкального мастерства, отличающий творчество диакона Сергия Трубачева и архимандрита Матфея (Мормыля), становится благодатной почвой для рождения нового поколения церковных композиторов, которые органично сочетают высокое богословское понимание слова и профессиональное воплощение этого слова в звуках песнопений. Одним из подтверждений тому — творчество митрополита Волоколамского Илариона (Алфеева).

Подводя итог данной части исследования, можно отметить следующие характерные черты творчества диакона Сергия Трубачева, оказавшие определенное влияние на развитие богослужебного пения Русской Православной Церкви:

традиционность, то есть стремление сочинять духовные произведения в рамках, поставленных церковной литургической традицией, а не руководствуясь свободным выражением творческой фантазии на духовные темы;

бережное отношение к слову песнопения, стремление подчеркнуть его, донести до молящихся;

церковность духовных сочинений, то есть уместность их во время храмового священнодействия, отсутствие созвучий и динамических нюансов, могущих нарушить течение богослужения;

разумное проявление авторского начала, позволяющее выражать личное благоговение и религиозное чувство в рамках сложившейся церковно-певческой традиции, создавая при этом самобытные и уникальные, безупречные технически, произведения;

содействие богословскому осмыслению текста богослужебных песнопений во время подготовки песнопения на спевке у архимандрита Матфея (Мормыля);

видение богослужебного пения как формы миссионерского служения, что в годы атеистической власти было одной из немногих форм внешней деятельности Русской Православной Церкви;

обогащение репертуара хоров Русской Православной Церкви обиходными монастырскими песнопениями, монастырскими «подобнами», авторскими сочинениями и сочинениями в тандеме с архимандритом Матфеем (Мормылем).

2.4. Митрополит ИЛАРИОН (Алфеев)

С конца XIX до начала XXI в. можно найти немало упоминаний о композиторах-священнослужителях. Однако, как мы подчеркивали ранее, важен не сам священный сан композитора, но глубокое понимание им значения происходящего в храме, его знакомство с догматическим и литургическим богословием.

Переходя к рассмотрению творчества композиторов-священнослужителей, имеющих высшее музыкальное и духовное образование и ставящих перед собой задачу адекватного выражения богословского смысла богослужебных текстов через личный творческий анализ мирового музыкального наследия христианства, уместно привести в качестве наиболее яркого примера современного богослова и композитора митрополита Волоколамского Илариона (Алфеева).

Причина этого выбора заключается, во-первых, в том, что творчество владыки Илариона является одновременно и профессиональным с музыкальной точки зрения, и богословски корректным. Митрополит Иларион владеет уникальным и ярким музыкальным языком, позволяющим ему воплощать в жизнь произведения разной сложности и задач: от грандиозных ораторий для хора, оркестра и солистов до литургических песнопений, доступных небольшому хору или вокальному квартету.

Во-вторых, творчество митрополита Илариона выглядит органично в контексте творчества целой группы современных композиторов, имеющих и

богословское, и музыкальное образование. Это, в основном, священнослужители, имена которых мы уже упоминали: митрополит Ионафан (Елецких), игумен Никифор (Кирзин), игумен Феофан (Зиборов), монах Давид (Печников) и другие.

Творчество композитора свидетельствует о его глубокой воцерковленности, о достаточном богословском опыте, необходимом для адекватного восприятия и выражения смыслов, заложенных в тексты церковных песнопений.

Митрополит Иларион (Алфеев Григорий Валериевич) родился 24 июля 1966 г. в Москве. С 1973 г. по 1984 г. обучался в Московской средней специальной музыкальной школе им. Гнесиных по классу скрипки, а также на композиторском факультете Московской государственной консерватории.

В 1981 г. поступил чтецом в храм Воскресения Словущего на Успенском вражке (г. Москва). С 1983 г. был иподиаконом у митрополита Волоколамского и Юрьевского Питирима (Нечаева) и работал внештатным сотрудником Издательского отдела Московского Патриархата.

В 1984 г., по окончании школы, поступил на композиторский факультет Московской государственной консерватории. В январе 1987 г. по собственному желанию оставил обучение в Московской консерватории и поступил послушником в Виленский Свято-Духов монастырь.

19 июня 1987 г. в соборе Виленского Свято-Духова монастыря пострижен в монашество, а 21 июня в том же соборе рукоположен во иеродиакона. 19 августа 1987 г. в Пречистенском кафедральном соборе г. Вильнюс рукоположен во иеромонаха. В 1988 –1990 гг. служил настоятелем храмов в городе Тельшяй, селе Колайняй и селе Титувенай Виленской епархии. В 1990 г. назначен настоятелем Благовещенского кафедрального собора города Каунаса. В 1990 г. в качестве делегата от духовенства Виленской и Литовской епархии участвовал в Поместном Соборе Русской Православной Церкви.

В 1989 г. заочно окончил Московскую духовную семинарию, а в 1991 г. – Московскую духовную академию со степенью кандидата богословия. В 1993 г. окончил филиал аспирантуры МДА при Отделе внешних церковных связей Московского Патриархата.

В 1991–1993 гг. преподавал гомилетику, Священное Писание Нового Завета, догматическое богословие и греческий язык в Московских духовных школах. В 1992–1993 гг. преподавал Новый Завет в Православном Свято-Тихоновском богословском институте и патрологию в Российском православном университете святого апостола Иоанна Богослова.

В 1993 г. был направлен на стажировку в Оксфордский университет, где работал над докторской диссертацией на тему «Преподобный Симеон Новый Богослов и православное Предание», совмещая учебу со служением на приходах Сурожской епархии. В 1995 г. окончил Оксфордский университет со степенью доктора философии.

С 1995 г. работал в Отделе внешних церковных связей Московского Патриархата, с августа 1997 г. по 2002 г. возглавляя секретариат по межхристианским связям. В 1995–1997 гг. преподавал патрологию в Смоленской и Калужской духовных семинариях. В 1996 г. читал курс лекций по догматическому богословию в Свято-Германовской православной духовной семинарии на Аляске (США). С 1996 г. по 2004 г. был членом Синодальной богословской комиссии Русской Православной Церкви. В 1997–1999 гг. читал курсы лекций по догматическому богословию в Свято-Владимирской духовной семинарии в Нью-Йорке (США) и по мистическому богословию Восточной Церкви на богословском факультете Кембриджского университета (Великобритания). В 1999 г. Свято-Сергиевским православным богословским институтом в Париже удостоен степени доктора богословия.

14 января 2002 г. в Москве в Храме Христа Спасителя рукоположен во епископа.

1 февраля 2005 г. избран приват-доцентом богословского факультета Фрибургского университета (Швейцария) по кафедре догматического богословия. 24 августа 2005 г. удостоен Макариевской премии за труд «Священная тайна Церкви. Введение в историю и проблематику имяславских споров».

1 февраля 2010 г. возведен в сан митрополита.

18 августа 2010 г. назначен настоятелем Патриаршего подворья – храмов святых мучеников Михаила и Феодора Черниговских и Усекновения главы Иоанна Предтечи под Бором. В 2010 г. избран почетным доктором Российского государственного социального университета и почетным профессором Русской христианской гуманитарной академии. В 2012 г. – почетным профессором Уральского государственного горного университета и почетным профессором Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского. В 2013 г. – почетным доктором Института теологии Белорусского государственного университета. В 2014 г. – почетным доктором Российского государственного гуманитарного университета и почетным доктором Великотырновского университета имени святых Кирилла и Мефодия (Болгария). Действительный член Академии Российской словесности. Член Союза композиторов России. Председатель редакционного совета «Журнала Московской Патриархии», председатель редакционной коллегии журналов «Церковь и время» (Москва), «Богословские труды» (Москва), член редакционной коллегии сборника «Studia Monastica» (Барселона), научно-исторической серии «Византийская библиотека» (Санкт-Петербург).

Имеет церковные, государственные, общественные, академические и иные награды.

Автор более 800 публикаций по патристике, догматическому богословию, церковной истории, проблемам духовного образования, а также переводов творений отцов Церкви с греческого и сирийского языков.

Автор многих музыкальных произведений[323].

***

С 15 лет будущий композитор нес церковные послушания под духовным водительством известных архипастырей, имеет опыт приходской и монастырской жизни, преподавательской деятельности. Широкую известность самобытного и востребованного композитора владыка Иларион приобретает в начале 2000-х гг. В России и за рубежом широкая музыкальная общественность благодарно приняла новую и одновременно традиционную музыку композитора, оценив, в первую очередь, «Страсти по Матфею» и другие концертные произведения.

Сочинения владыки Илариона стали одним из самых удачных миссионерских проектов по вовлечению широких слоев общественности в России и за рубежом в ареал православной культуры.

Ясная и свежая музыка, доступная и неискушенному слушателю, и способному оценить ее музыкальные свойства меломану, сопровождает классический текст, взятый, как правило, из Священного Писания или основных богослужебных последований церковного года.

Несмотря на то, что тема данной работы непосредственно не касается инструментальных и светских работ композитора, они заслуживают отдельного упоминания. Очевидно, что у священнослужителя и богослова и светские работы несут на себе отпечаток особого сосредоточенного отношения к миру, к взаимоотношениям человека и человека, человека и Бога.

К числу таких работ следует отнести «Песни о смерти»: Сюиту для голоса с оркестром на слова Федерико Гарсиа Лорки (сочинение 1984 г.,

---

[323] Митрополит Иларион (Алфеев). Биография [Электронный ресурс]. URL: http://www.churchcomposer.ru/bishop_hilarion/index.html (дата обращения: 28.03.2017).

оркестровка 2011 г.) и Concerto grosso для двух скрипок, альта, виолончели, клавесина и струнного оркестра (первое исполнение 16 апреля 2012 г.).

В своем композиторском творчестве митрополит Иларион гармонично использует интонации русского церковного пения, элементы музыкального стиля барокко и стиля русских композиторов XX в., представителей Нового направления. По словам известного российского музыковеда ректора Московской консерватории имени П. И. Чайковского профессора А. С. Соколова, «впервые в новейшей истории епископ Русской Православной Церкви, профессиональный композитор, создал совершенно новое направление в музыке... Мы благодарны владыке Илариону за возвышенность и чистоту звучания, за интонационную искренность, за доступность изложения. Мы нуждаемся в такой современной, доступной, чистой, тональной музыке. Музыке, которая восстанавливает утраченную связь с публикой»[324].

Творчество митрополита Илариона, на наш взгляд, определенным образом связано с заявленной нами темой работы. Его деятельность является частью процесса развития русского богослужебного пения в русле литургической традиции Русской Православной Церкви, в известной мере продолжая музыкальные традиции композиторов Нового направления.

При этом создаваемые им песнопения исходят из живого личного религиозного восприятия автором-священнослужителем тех слов и богослужебных образов, которыми наполнено православное богослужение. Текст в таких песнопениях превалирует над музыкой, неизменно яркой и самобытной по музыкальному языку, имеющей миссионерский характер проповеди звуками.

---

[324] Современная православная музыка. Статьи [Электронный ресурс]. URL: http://www.churchcomposer.ru/articles.html (дата обращения: 10.06.2017).

Раскрытию именно этих граней творчества композитора посвящены следующие разделы.

2.4.1. Творчество митрополита Илариона (Алфеева)

В оценке творчества митрополита Илариона важную роль играет его глубокое понимание церковной традиции, совмещенное с классическим музыкальным образованием. Как известно из биографии композитора, в годы обучения в Московской консерватории он был чтецом и иподиаконом в храме Воскресения Словущего в Брюсовом переулке, где служил известный ценитель церковной музыки, проповедник, видный церковный деятель митрополит Питирим (Нечаев) († 2003). Особая музыкальная атмосфера в храме, где за богослужением пел один из лучших хоров Москвы, исполнялись древние распевы, наложила свой отпечаток на будущего композитора.

Неудивительно, что свое музыкальное творчество будущий митрополит направил на то, чтобы доступными ему средствами говорить о Христе.

Давая характеристику духовно-музыкальному творчеству митрополита Илариона, уместно обратиться к отзывам его современников, широко известных в музыкальной среде, и его ближайших помощников.

Руководитель Синодального хора Алексей Александрович Пузаков, исполнитель большинства сочинений владыки, говоря о мотивах духовно-музыкального творчества митрополита Илариона, подчеркивает: «Владыка Иларион остается в первую очередь пастырем Христовой Церкви и использует музыкальные средства для проповеди Евангелия. Его основные произведения, которые условно можно назвать светскими, потому что они написаны для исполнения в концертном зале, — “Страсти по Матфею” и “Рождественская оратория” – посвящены Христу, Его Рождеству, страданиям и Воскресению. <...> Владыка пишет музыку так, чтобы она была понятна современному человеку, и необязательно, чтобы это был подготовленный слушатель. При этом музыка написана профессионально, добротно и качественно. <…>

Главная миссионерская задача творчества владыки Илариона – донести Христово слово до современной аудитории. <…> Призыв Христа “оставь все и следуй за Мной” был для него приоритетом и смыслом жизни, который нисколько не изменился и по сей день. Люди, которые познали истину, должны стараться этой истиной поделиться с теми, кто еще находится в поиске»[325].

Заслуживает внимания свойственный музыкальному языку владыки синтез традиций западной христианской музыки и православного церковного пения. Как явление этот синтез существует уже давно, ознаменовав начало эпохи перемен в российском обществе конца XVII – начала XVIII вв. Поставленные перед задачей изложить новым музыкальным языком литургические песнопения, многие русские композиторы, начиная с XVII в., в той или иной степени руководствовались им в своем творчестве.

В сочинениях митрополита Илариона этот синтез Востока и Запада предстает перед нами в новом аспекте, что особенно заметно в концертных произведениях владыки. Они соответствуют духовным истокам и литургической традиции Русской Православной Церкви, при этом внося свой вклад в область европейской христианской культуры, делая музыкальное наследие Православной Церкви ближе людям, воспитанным на классической европейской музыкальной культуре.

Сам митрополит Иларион о мотивах и задачах своего творчества говорит так: «Годы моей учебы в Оксфорде, пребывание в зарубежных командировках и служение за пределами России укрепили меня в мысли о том, что русская православная традиция несет свой особый духовный импульс, способный не только обогатить западную христианскую культуру, но и органично взаимодействовать с ней. Во многом это касается русской духовной музыки,

---

[325] Музыкальная проповедь. О творчестве архиепископа Илариона. Интервью с А. А. Пузаковым [Электронный ресурс]. URL: http://www.taday.ru/text/281464.html (дата обращения: 29.03.2017).

где мы находим отображение двух направлений – знаменного пения, восходящего к духовному наследию Византии, и партесного пения, пришедшего к нам из Европы. <...> Часто бывает, что человеку легче воспринимать проповедь Слова Божия, когда она облечена в звуки и краски. <…> Для меня музыка – это проповедь Христа. А проповедь никогда не должна превращаться в монолог: это диалог со слушателем…»[326].

Это свидетельство иерарха подтверждает мысль об апостольском характере трудов церковных музыкантов разных поколений, объединенных единым усилием проповеди Евангелия музыкальными средствами.

Немногочисленные ранние духовные работы композитора, не объединенные в циклы, датируются концом 1980-х гг.

В 2006–2007 гг. после значительного перерыва владыка митрополит вернулся к активной композиторской деятельности, написав новые духовные сочинения, которые можно условно разделить на литургические и внелитургические, концертные.

Литургические сочинения: «Да исправится молитва моя» для мужского трио (1987) (Приложение, пример 35) и «Ныне силы небесныя» для смешанного хора (1989). «Божественная Литургия» № 1 для смешанного хора (2006); «Всенощное бдение» для солистов и смешанного хора (2006) (Приложение, примеры 36, 37, 38); Переложение «Божественной Литургии» для мужского хора (2007); «Божественная Литургия» № 2 для смешанного хора (2007); «Со святыми упокой» для смешанного и мужского хора (2008).

Концертные (внелитургические) сочинения: «Страсти по Матфею» для солистов, хора и струнного оркестра (2006). «Рождественская оратория» для солистов, хора мальчиков, смешанного хора и симфонического оркестра (2007);

---

[326] Интервью с архиепископом Иларионом (Алфеевым) [Электронный ресурс]. URL: http://www.taday.ru/text/282321.html (дата обращения: 29.03.2017).

«Memento» для симфонического оркестра (2007); «Песнь восхождения», симфония для хора и оркестра (2008), «Stabat Mater» для солистов, хора и оркестра (2011).

2.4.2. Литургические сочинения митрополита Илариона (Алфеева)

Ранние духовные работы композитора написаны для богослужебного употребления во время Великого поста. Это «Да исправится молитва моя» для мужского трио (1987) и «Ныне силы небесныя» для смешанного хора (1989).

Трио «Да исправится молитва моя» представляет собой положенные на музыку на церковнославянском языке стихи одного из центральных песнопений литургии Преждеосвященных Даров, отрывки из псалма 140, 1–4 ст.

Трио состоит из четырех музыкально однородных стихов, выдержано в мажорном ключе, без театрального драматизма, нередко встречающегося в сочинениях авторов XIX – начала XX в. на этот текст (рисунок 17). Спокойствие и литургическую уместность произведения, не нарушающего эмоционально ход богослужения, подчеркивает и выбранная композитором основная тональность (соль мажор). Надо отметить и сбалансированное соотношение текста и мелодии трио, подчеркивающей смысловые кульминации. В качестве особой музыкальной краски используется движение параллельной заполненной квинты, повторяемое во всех стихах.
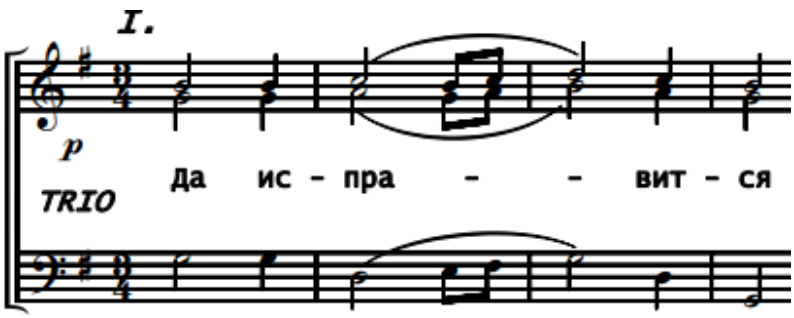


Рисунок 16. «Да исправится». Музыка митр. Илариона (Алфеева).

То же можно сказать и еще об одном раннем произведении композитора «Ныне силы небесныя», которое является аналогом Херувимской песни для литургии Преждеосвященных Даров.

«Божественная Литургия» № 1 (2006)

Из поздних литургических сочинений митрополита Илариона, в первую очередь следует отметить «Божественную Литургию» для смешанного хора (2006). Первое ее исполнение хором Государственной Третьяковской галереи под управлением Алексея Пузакова в московском храме святителя Николая в Толмачах состоялось 6 июля 2006 г. С тех пор она вошла в репертуар многих хоровых коллективов России и Зарубежья.

«Божественная Литургия» существует в двух авторских вариантах: для смешанного и мужского хоров. Они не содержат принципиальных отличий в партитуре и отличаются естественным для тесситурных особенностей составов хоров выбором тональностей. Преобладающая тональность варианта (оригинала) литургии для смешанного хора – фа мажор, для варианта (реплики) для однородного хора – си бемоль мажор.

«Божественная Литургия» включает в себя следующие части: ектения великая, «Благослови, душе моя, Господа», ектения малая, «Хвали, душе моя, Господа», «Единородный Сыне», ектения малая, блаженны, «Приидите, поклонимся», «Господи, спаси благочестивыя», «Святый Боже», аллилуия, ектения сугубая, ектения перед Херувимской песнью, Херувимская песнь, ектения после Херувимской песни, «Отца и Сына», «Милость мира», «Тебе поем», «Достойно есть», «Един Свят», причастен, причащение, «Видехом свет истинный», «Да исполнятся», ектения по святом причащении, «Буди имя Господне», многолетие, «От восток солнца до запад» (на архиерейском служении), «Тон деспотин» (на архиерейском служении) (Приложение, примеры 45, 46).

В «Божественной Литургии» преобладает авторское преломление обиходных и старинных напевов, традиционных для Нового направления. В большинстве песнопений, например, в ектениях и антифонах, угадываются мелодические группы, схожие с центонами знаменного, Киевского и греческого распевов и связывающие стилистически все части цикла (рисунки 18, 19, 20).
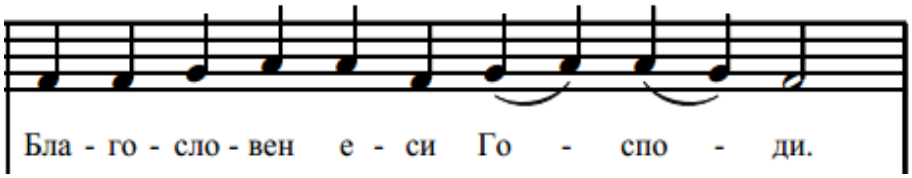


Рисунок 17. Первый антифон. Музыка митр. Илариона (Алфеева).
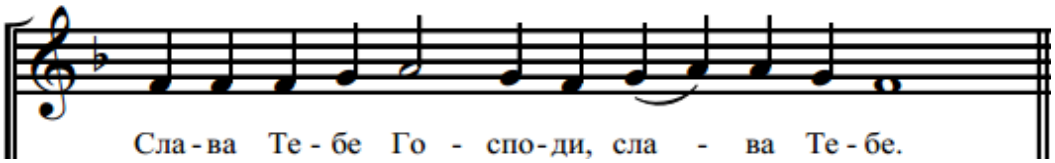


Рисунок 18. Опевы Евангелия. Музыка митр. Илариона (Алфеева).
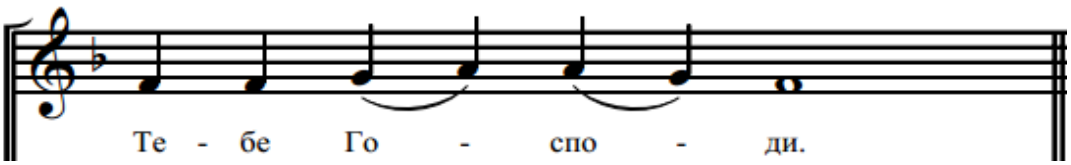


Рисунок 19. «Тебе Господи» из сугубой ектении. Музыка митр. Илариона (Алфеева).

Это, помимо музыкального единства, придает всей работе характер традиционности, не нарушающей, а подчеркивающей движение авторской мысли. Единственный раз в качестве музыкальной основы для «Единородный Сыне» автором прямо указан знаменный распев (рисунок 21), а для песнопения «Един Свят, Причастен» и «Милость мира» — Киевский.

В песнопении «Единородный Сыне» несколько раз встречается имитация византийского исона – неподвижного баса, на фоне которого развивается мелодия знаменного распева.
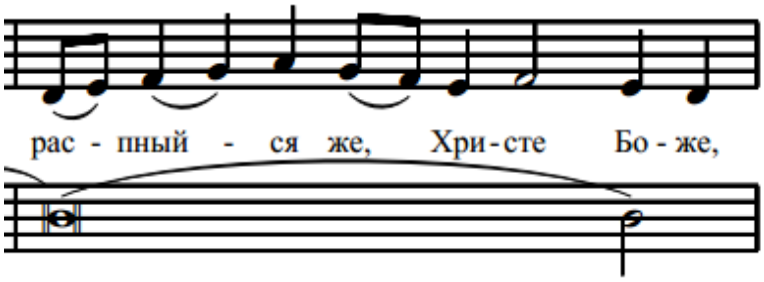


Рисунок 20. «Единородный Сыне». Музыка митр. Илариона (Алфеева).

«Трисвятое» и «Аллилуия» объединены единой авторской мелодией, частично переходящей затем в сугубую ектению. Музыка имеет подчеркнуто спокойный характер, сопутствуя чтению апостольских и евангельских отрывков за литургией (рисунки 22, 23).
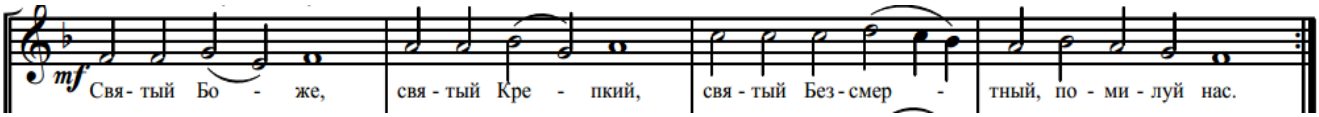


Рисунок 21. «Трисвятое». Музыка митр. Илариона (Алфеева).
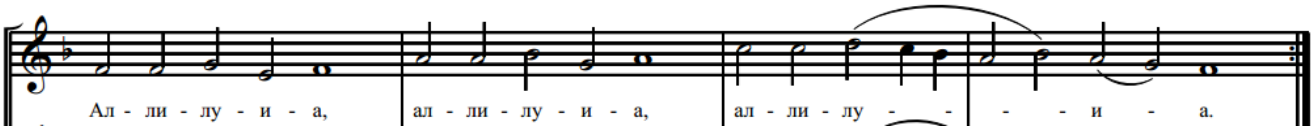


Рисунок 22. «Аллилуия». Музыка митр. Илариона (Алфеева).

«Херувимская песнь» имеет подвижный характер, подчеркивая происходящее во время ее исполнения перенесение проскомидийного Хлеба и Вина с жертвенника на престол (рисунок 24).
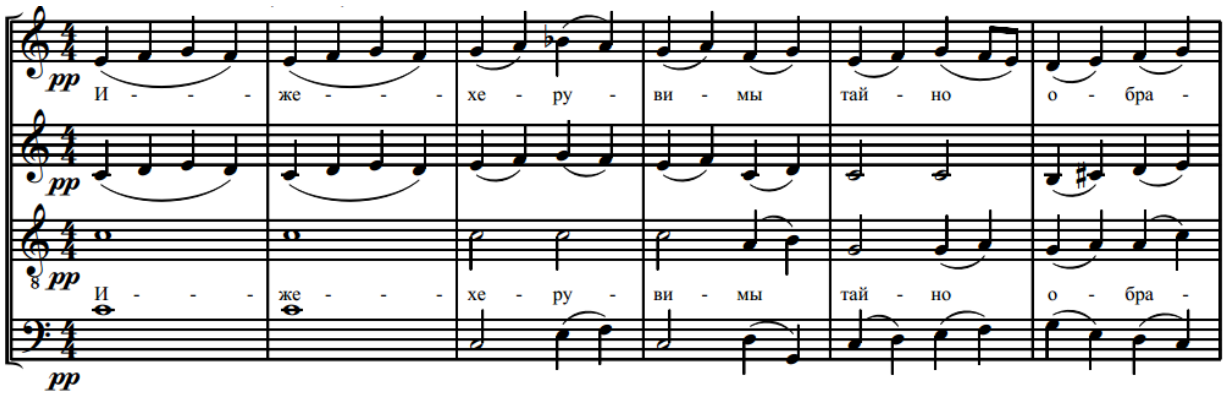


Рисунок 23. Начало Херувимской песни. Музыка митр. Илариона (Алфеева).

Стоит особо отметить, что автор сознательно нарушает композиторский шаблон, вошедший в практику еще с XVIII в., и для слов «Яко да Царя» выбирает не бравурную, имитирующую фанфары музыку, контрастирующую с первыми тремя частями, а повторяет мелодию первой части. Тем самым молящиеся не отвлекаются от сути происходящего в храме, и смысл текста самой Херувимской песни не разрывается.

В «Милости мира» как и в «Един Свят», указано использование мелодии Киевского напева. Оба этих произведения стилистически едины, что обусловлено и литургическим единством данных моментов богослужения (рисунки 25, 26).
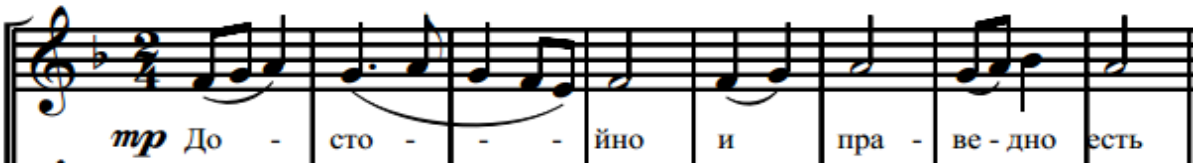


Рисунок 24. «Милость мира». Музыка митр. Илариона (Алфеева).
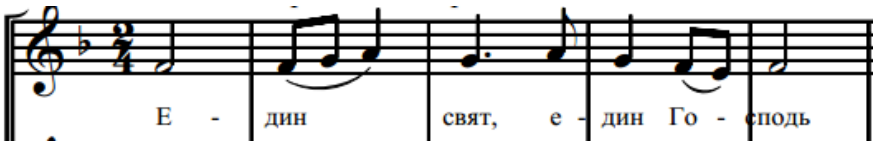


Рисунок 25. «Един Свят». Музыка митр. Илариона (Алфеева).

Немаловажно заметить, что, будучи священнослужителем и богословом, композитор тонко чувствует, в какой момент необходимы протяжные мелодии,

а где достаточно речитатива. Это делает сочинение владыки Илариона удобным для исполнения и с музыкальной, клиросной точки зрения, и для совершающего литургию священника.

«Всенощное бдение» (2006)

«Всенощное бдение» для солистов и смешанного хора, написанное в том же 2006 г., также прочно вошло в репертуар православных хоров. Впервые оно было исполнено в Большом зале Московской консерватории 7 декабря 2006 г. хором Государственной Третьяковской галереи под управлением Алексея Пузакова.

В цикл песнопений «Всенощного бдения» входят следующие части: «Благослови, душе моя, Господа», «Блажен муж», «Свете тихий», «Ныне отпущаеши», «Богородице Дево, радуйся», «Буди имя Господне», Псалом 33-й, малое славословие, ектения великая, полиелей, тропари воскресные, ектения малая, «От юности моея», ектения малая на каноне, «Величит душа моя Господа», великое славословие, ектения сугубая, ектения просительная, «Взбранной Воеводе», «Под Твою милость» **(**Приложение, примеры 39, 40, 42, 43, 44).

Мирная и другие ектении стилистически связывают всенощное бдение с Божественной литургией, и повторяются дважды – на великой вечерне и утрене.

Выделяются из общего течения музыки песнопения «Ныне отпущаеши», «Богородице Дево» на вечерне и «Полиелей» на утрене (Приложение, примеры 41, 48), подчеркивая соответствующие моменты богослужения. Отметим связывающее упомянутые вечерние песнопения «Ныне отпущаеши» и «Богородице Дево» характерное мелодическое поступательное движение в пределах восходящей и нисходящей квинты. Этот музыкальный штрих также усиливает впечатление единства песнопений цикла (рисунки 27, 28, 29).
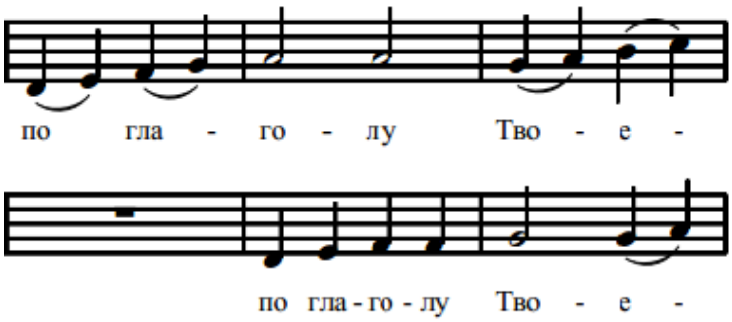


Рисунок 26. «Ныне отпущаеши». Музыка митр. Илариона (Алфеева).
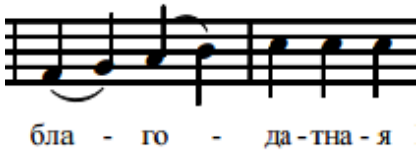


Рисунок 27. Богородице Дево. Музыка митр. Илариона (Алфеева).

Музыка цикла «Всенощное бдение» представляет собой авторское сочинение. Лишь в нескольких случаях указан конкретный традиционный распев, положенный в основу мелодии.
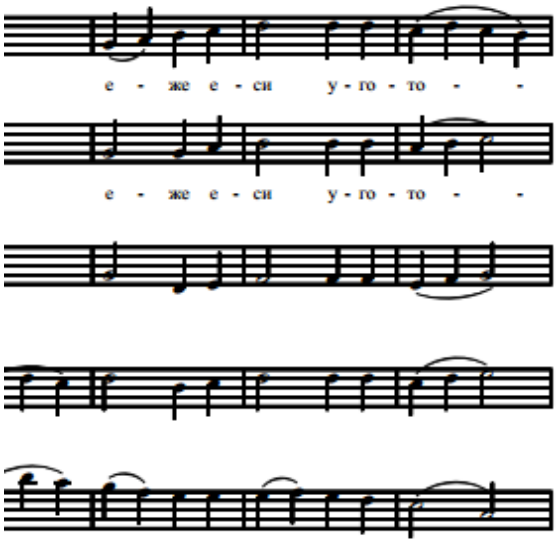


Рисунок 28. «Ныне отпущаеши». Музыка митр. Илариона (Алфеева).

Так, для 103-го псалма избран греческий распев. В мелодии 33-го псалма узнается основа седьмого гласа московского обихода. В качестве мелодической основы для песнопения «Благословен еси Господи» автором указан малый

знаменный распев, мелодия которого проводится в разных группах голосов. В отдельных местах великого славословия угадываются попевки знаменного распева. В качестве мелодической основы для песнопения «Взбранной Воеводе» автором указан современный греческий распев.
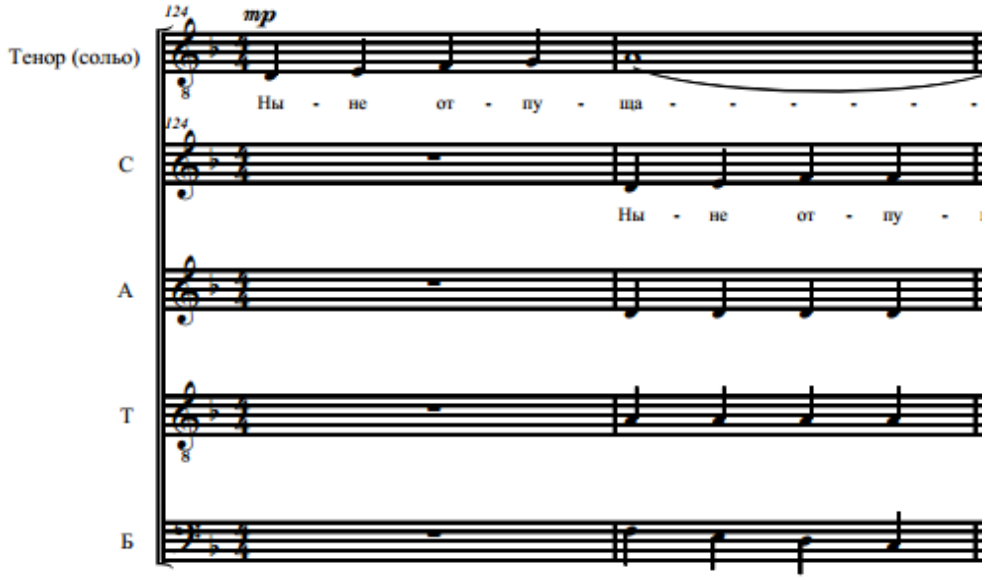


Рисунок 29. «Ныне отпущаеши». Музыка митр. Илариона (Алфеева).

Автором широко используется характерный для сочинений композиторов Нового направления музыкальный принцип запева, когда вначале проходит мелодическое вступление у части голосов хора, а остальные партии (как правило, басы), вступают позже, имитационным или разнотемным многоголосием (рисунки 30, 31, 32, 33).
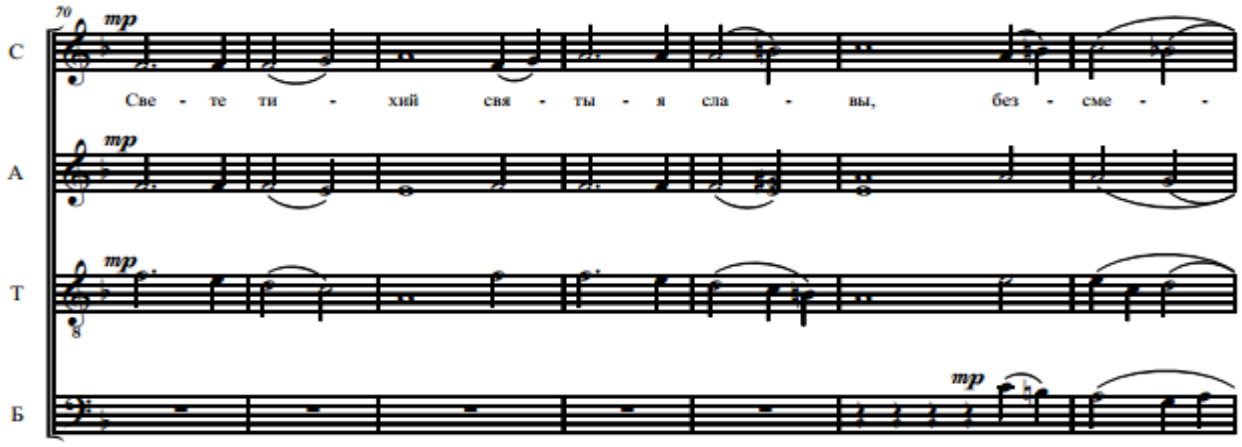


Рисунок 30. «Свете тихий». Музыка митр. Илариона (Алфеева).
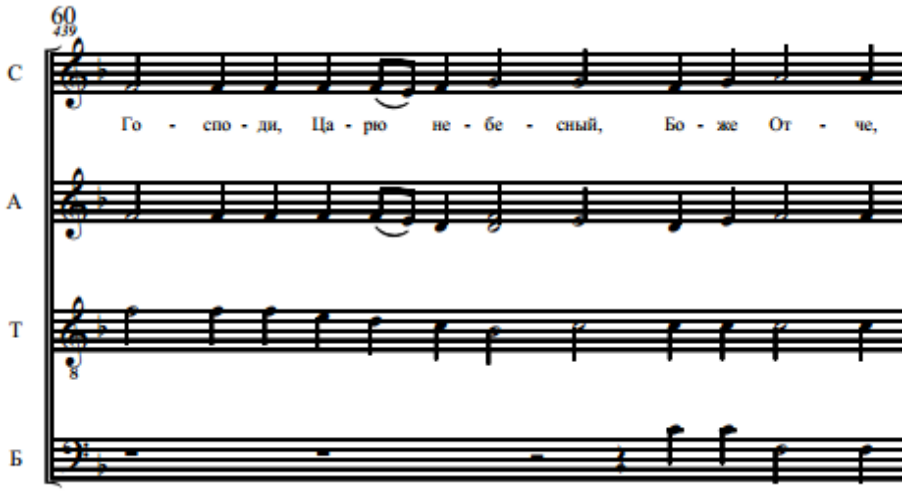


Рисунок 31. Великое славословие. Музыка митр. Илариона (Алфеева).

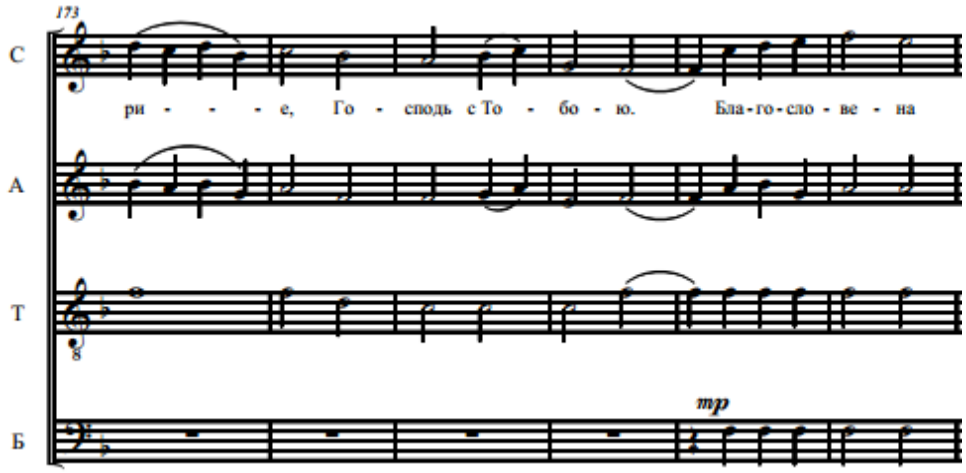


Рисунок 32. «Богородице Дево». Музыка митр. Илариона (Алфеева).

Полифоничность придает музыкальной ткани объем и дает возможность молящимся осознать важность происходящих в этот момент священнодействий.

В некоторых частях («Блажен муж», «Благословен еси, Господи») автором применяется органный пункт, привносящий в звучание оттенок греческого исона (рисунки 34, 35).
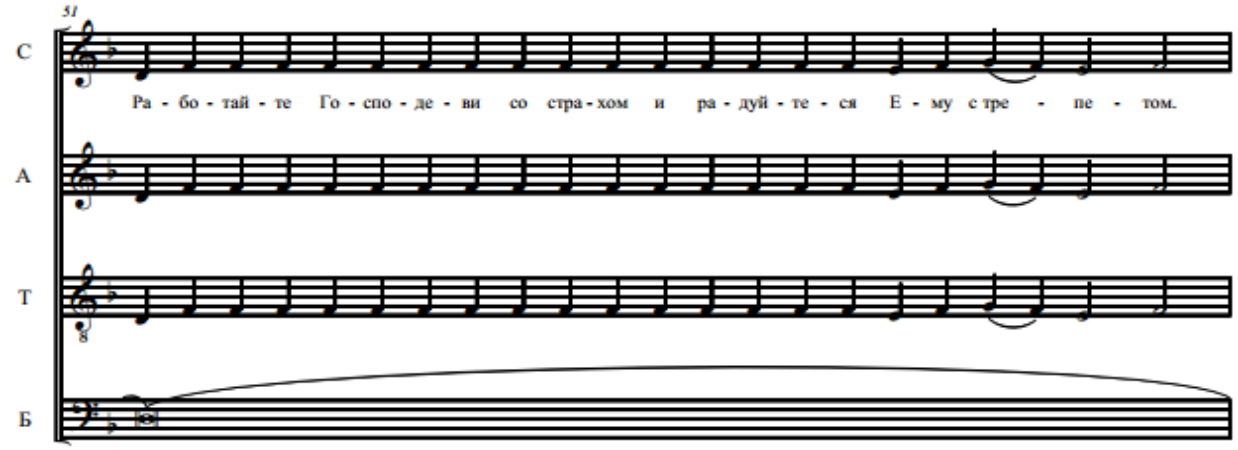


Рисунок 33. «Блажен муж». Музыка митр. Илариона (Алфеева).
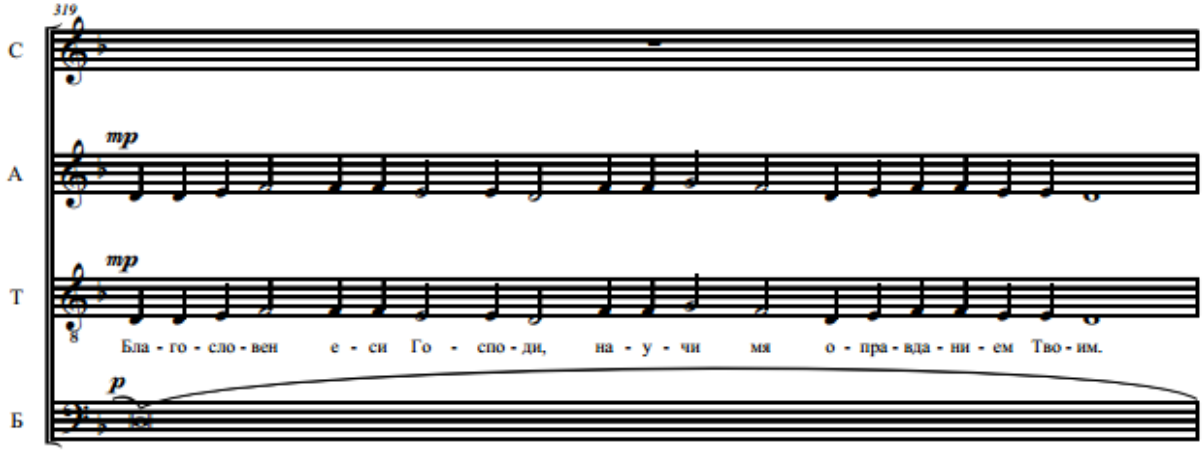


Рисунок 34. Тропари по Непорочных. Музыка митр. Илариона (Алфеева).

В целом также необходимо отметить стилистическое единство всех частей цикла «Всенощное бдение». Оно достигается как с помощью выбора тональностей (основные тональности – фа мажор, ре минор), особыми сходными музыкальными приемами – «запевами», так и использованием единых мелодических попевок. Эти моменты, а также взаимопроникающие ектении, связывают между собой и части цикла «Всенощное бдение», и «Всенощное бдение» в целом с циклом «Божественной Литургии».

Обладая стилистическим единством, музыка «Всенощного бдения» тем не менее разнообразна: каждая ее часть самобытна, обладает узнаваемым и ярким музыкальным обликом, не нарушая при этом течения богослужения,

поскольку написана с учетом священнодействий, совершаемых во время ее исполнения.

«Со святыми» (2008)

В 2008 г. владыка Иларион создает небольшое произведение для заупокойного богослужения на канонический текст, взятый из панихиды: «Со святыми упокой, Христе, души раб Твоих, идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь безконечная» (Приложение, пример 47).

Это произведение существует в двух редакциях: для смешанного и однородного хора.

Выдержанное в минорных красках (основная тональность – ми минор), оно является авторским прочтением текста с элементами традиционных напевов, что особенно заметно в линии басового голоса на стыке фраз (см. рисунок 36).

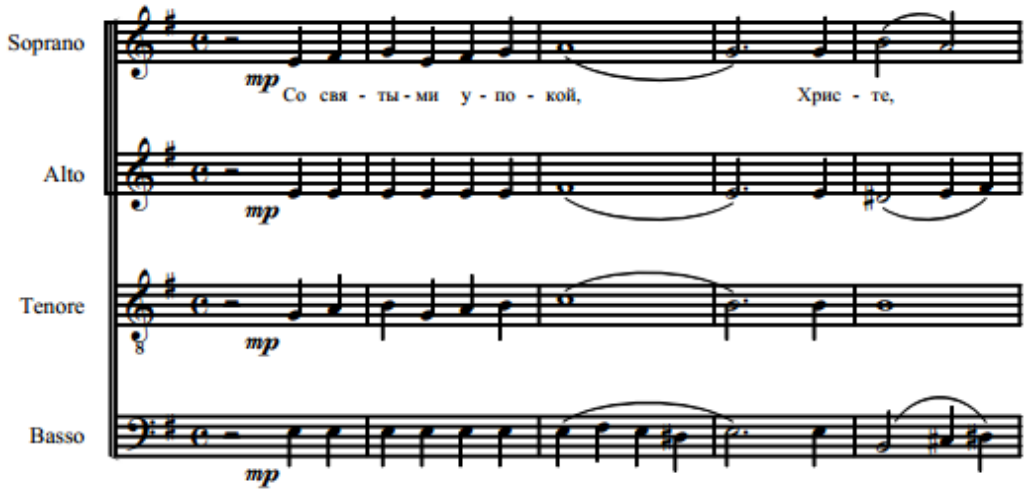


Рисунок 36. «Со святыми». Музыка митр. Илариона (Алфеева).

Здесь используется параллельное движение голосов в терцию и сексту, придающее обиходное звучание произведению, схождение мелодии в унисон.

В целом произведение звучит торжественно и печально, не вступая в смысловое противоречие с положенным в основу текстом.

2.4.3. Концертные сочинения митрополита Илариона (Алфеева)

Говоря о миссионерской направленности развития богослужебной музыки в XX–XXI вв. в русле литургической традиции Русской Православной Церкви, мы отмечаем и то влияние, которое церковные композиторы оказали и на смежные с богослужебной музыкой области.

Как уже неоднократно отмечалось выше при рассмотрении творчества светских композиторов духовной музыки, с конца 1980-х гг. особое значение приобретает жанр внелитургического духовного концерта. Создателями подобных произведений в большинстве случаев становятся мало знакомые с церковной традицией композиторы, для которых этот жанр является выражением собственной религиозности, с ее достоинствами и изъянами. В ряду черт таких произведений можно отметить экстатичность и чрезмерную эмоциональность, не столько связывающих слушателя с религиозной традицией, сколько с фантазиями автора на духовные темы. В этом случае достоинства подобных произведений ограничиваются, как правило, их музыкальной и эмоциональной составляющей.

Однако в тех случаях, когда за создание концертной духовной музыки берется автор, хорошо знакомый с литургической традицией Православия, имеющий личный опыт храмовой молитвы, его сочинения можно оценить уже не как внелитургическую, а как паралитургическую музыку. Иными словами, такая музыка не просто исполняется вне богослужения, но несет в себе черты апостольской проповеди и позволяет людям вне храма знакомиться с многовековым богатством Православного Предания, литургической традиции нашей Церкви.

В ряду авторов подобных духовных концертов необходимо назвать имена Арво Пярта, Джона Тавенера, митрополита Илариона (Алфеева).

Концертных (внелитургических) сочинений митрополита Илариона несколько. Это:

1. «Страсти по Матфею» для солистов, хора и струнного оркестра (2006).
2. «Рождественская оратория» для солистов, хора мальчиков, смешанного хора и симфонического оркестра (2007).
3. Оркестровая фуга «Memento» для симфонического оркестра (2007).
4. «Песнь восхождения», симфония для хора и оркестра (2008).
5. «Stabat Mater» для солистов, хора и оркестра (2011).

В отличие от упомянутых выше литургических произведений, они не предназначены для богослужебного употребления, значительно отличаются друг от друга по характеру изложения, структуре и музыкальному языку, и одновременно объединены несколькими особенностями, позволяющими отнести их к области паралитургической музыки.

Это, в первую очередь, нарративное изложение Евангелия, в чистом виде положенное в основу «Страстей по Матфею» и «Рождественской оратории». Тексты псалмов использованы для «Песни восхождения», а в «Stabat Mater» введен канонический литургический латинский текст, употребляемый в западной (католической) традиции.

«Страсти по Матфею» (2006)

«Страсти по Матфею» для солистов, хора и струнного оркестра – это произведение миссионерской направленности, отвечающее общим принципам творчества митрополита Илариона. Именно поэтому оно исполняется в основном в концертах духовной музыки[327]. Одной из целей написания

---

[327] Первое исполнение: Большой зал Московской Консерватории, 27 марта 2007 г. Исполнители: Хор Государственной Третьяковской галереи и Большой симфонический оркестр имени Чайковского. Дирижер Владимир Федосеев. Повторно исполнено 29 марта 2007 г. в Риме, в концертном зале Auditorium Conciliazione, тем же составом. 29 сентября 2007 г. прозвучало в Мельбурне (Австралия) в исполнении Мельбурнского королевского филармонического оркестра, Хора Петропавловского собора и хора певческой школы «Schola cantorum» под управлением Эндрю Уэйлса (Мировой премьерой Stabat Mater митрополита Илариона (Алфеева) завершился II Рождественский фестиваль

«Страстей» было приобщить людей к событиям служб Страстной седмицы, обычно проходящих незамеченными для нецерковных людей.

«Страсти по Матфею» включают в себя чередование сольных, хоровых и инструментальных частей. Либретто составлено автором на основе текстов, взятых из Евангелия (они повествуют о последних днях земной жизни Христа), и фрагментов богослужебных последований Страстной седмицы (Приложение, пример 49).

«Страсти» включают следующие части:

1.Тайная вечеря: хор: «Плач священный придите, воспоим Христу».

2. Тайная вечеря: Евангелист: Совет первосвященников, предательство Иуды.

3. Тайная вечеря: хор и речитатив: «Тече глаголя Иуда беззаконным книжником».

4. Тайная вечеря: Евангелист: Тайная вечеря.

5. Тайная вечеря: хор: «Един от вас предаст Мя».

6. Тайная вечеря: Евангелист: Посвящение апостолов.

7. Тайная вечеря: хор и речитатив: «Странствия Владычня».

8. Тайная вечеря: Фуга.

9. Тайная вечеря: Евангелист: Предсказание об отречении Петра.

10. Тайная вечеря: хор и речитатив: «Аще и вси отвергнутся».

11. Тайная вечеря: Ария.

духовной музыки [Электронный ресурс]. URL: http://www.blagovest-info.ru/index.php?ss=2&s=3&id=45136 (дата обращения: 27.03.2017)).

12. Тайная вечеря: Евангелист: Гефсиманское борение.

13. Тайная вечеря: хор и речитатив: «Днесь Зиждитель небесе и земли».

14. Тайная вечеря: хор: Блаженны.

15. Суд: Евангелист: Арест Иисуса.

16. Суд: хор и речитатив: «Ученик Учителя соглашаше цену».

17. Суд: Хорал.

18. Суд: Евангелист: Иисус на суде у Каиафы.

19. Суд: хор: «Одеяйся светом, яко ризою».

20. Суд: Евангелист: Отречение Петра.

21. Суд: хор и речитатив: «Трижды отрекся Петр».

22. Суд: Ария.

23. Суд: Евангелист: Конец Иуды.

24. Суд: хор: «Кий тя образ, Иудо».

25. Суд: Евангелист: Иисус перед Пилатом.

26. Суд: хор и речитатив: «Егда предстал еси Каиафе, Боже».

27. Суд: Фуга.

28. Хор: «Да молчит всякая плоть человека».

29. Евангелист: Путь на Голгофу.

30. Хор: Кресту Твоему.

31. Хор: «Днесь висит на древе».

32. Евангелист: Распятие.

33. Хор: «Искупил ны еси клятвы законныя».

34. Евангелист: Смерть Иисуса.

35. Хор: «Тебе поем».

36. Евангелист: Землетрясение.

37. Хорал и речитатив: «Вся тварь изменяшеся страхом».

38. Ария: Плач Богородицы

39 Хор: «Не рыдай Мене, Мати».

40. Хор и речитатив: «Воскресни, Боже, суди земли».

41. Фуга.

42. Погребение: Евангелист: Иосиф Аримафейский.

43. Погребение: хор: «Благообразный Иосиф».

44. Погребение: Евангелист: Стража у гроба.

45. Погребение: Ария.

46. Погребение: хор: «Сошел еси во ад».

47. Погребение: Фуга.

48. Погребение: хор: «Смерть Твою, Господи, возвещаем, и воскресение Твое исповедуем».

Как видно из содержания произведения, значительное место в нем занимает не только чтение Евангелия со сцены (15 эпизодов), но и исполнение значимых богослужебных текстов из последования Страстной седмицы (14 эпизодов). Тем самым слушателю предлагается сокращенная версия богослужения и достигается упомянутый выше миссионерский эффект, которого добивался автор.

Вот что пишет о своем сочинении сам митрополит Иларион: «В своем сочинении я опирался на музыкальное видение баховской эпохи: именно потому я назвал свое сочинение “Страстями по Матфею” – чтобы не возникало вопросов, на кого я ориентируюсь. Но это “не цитирование и не рекомпозиция, не пародия и не деконструкция”. Добавлю, это и не стилизация. Музыка Баха для меня – ориентир, эталон, потому и отдельные баховские интонации естественно вплетаются в музыкальную ткань моего сочинения. Но старую форму “Страстей”, восходящую к добаховской эпохе (вспомним замечательные “Пассионы” Шютца), я наполнил новым содержанием»[328].

Отвечая на вопрос об оригинальности своего произведения и смысле нового содержания, заявленного выше, митрополит Иларион говорит: «Оригинальность этого сочинения заключается, во-первых, в его христоцентричности. В русской светской музыкальной традиции вплоть до последней четверти XX века не было произведений, посвященных жизни, страданиям, смерти и воскресению Христа. Евангелие не воспринималось нашими светскими композиторами как достойный сюжет для музыкального творчества. Русские оперы и оратории писались на исторические или романтические сюжеты, религиозный элемент в них не был центральным. Я же в своем сочинении опирался на евангельский сюжет и на богослужебные тексты, которые, опять же, лишь в редких случаях использовались в нашей светской музыке. Структура моего сочинения напоминает структуру Последования Страстей Христовых, совершаемого в канун Великой пятницы. Это богослужение иногда называют Службой двенадцати Евангелий, потому что евангельские отрывки в ней перемежаются с тропарями, стихирами и канонами, содержащими богословский комментарий к евангельскому тексту.

---

[328] «В прокат выходит новая драма Лунгина, идеей для которой послужила современная оратория "Страсти по Матфею"» [Электронный ресурс]. URL: https://www.newsru.com/cinema/20mar2012/lungin.html (дата обращения: 10.10.2017).

Таким же комментарием к евангельской истории Страстей Христовых является моя музыка»[329].

Таким образом, мы видим, что по мысли автора, данное произведение является уникальной возможностью прикоснуться к евангельским событиям, переживаемым во время богослужений Страстной седмицы в православных храмах, для всех людей, не имеющих по какой-либо причине возможности храм посетить. Это миссионерское сочинение адресовано и невоцерковленным христианам, и вообще неверующих людям, интересующимся данной тематикой. Но уместно оно и для воцерковленных прихожан, потому что позволяет понять и прочувствовать давно знакомый текст с неожиданной стороны, иллюстрируя строки Писания музыкой.

Избранный владыкой жанр «страстей» не случаен. Как отмечает музыковед Ольга Гарбар, «история музыки знает огромное множество «Страстей» (т. е. Пассионов) – католических, протестантских, даже карнавальных и в стиле «рок»… Но впервые в истории музыкальной традиции произведение такого масштаба написано на канонический текст Евангелия от Матфея и богослужебные тексты Православной Церкви. Оратория наполнена интонациями русского церковного мелоса, но также впитала в себя стилистику и приемы европейской барочной музыки. При всем этом она отличается от сходных сочинений подлинно православным пониманием Страстей Спасителя: в музыке отсутствуют натурализм, театральность, «страдания» потрясают не описанием физических мук, а внутренним состоянием, душевным напряжением, духовным смыслом. Музыка владыки Илариона ведет человека к духовному через душевное. Его оратория – не просто музыкальное произведение, полное страстей, борений, всевозможных концертных эффектов,

---

[329] «В прокат выходит новая драма Лунгина, идеей для которой послужила современная оратория "Страсти по Матфею"» [Электронный ресурс]. URL: https://www.newsru.com/cinema/20mar2012/lungin.html (дата обращения: 10.10.2017).

это скорее духовное действо, проповедь Слова Божьего, приобщение всех нас Тайнам Божественного бытия. Высокое музыкальное мастерство, разнообразие, цельность, эмоциональная насыщенность, духовная глубина и доступность для неискушенного слушателя – все эти качества делают данное произведение уникальным явлением в истории современного музыкального искусства»[330].

Эти мысли прямо подтверждает сам композитор: «“Страсти по Матфею” – первое музыкальное сочинение, написанное для концертной сцены, но основанное на традициях русской церковной музыки. В XIX–XX вв. существовал водораздел между музыкой для богослужебного употребления, и музыкой светской, концертной. Первая звучала почти исключительно в храмах, вторая – в концертных залах и театрах. Мне же хотелось создать некий синтез этих двух традиций, преодолеть искусственный водораздел между ними. Мне хотелось, чтобы люди, которые не ходят в церковь регулярно, смогли пережить те же чувства, какие испытывают православные верующие, когда присутствуют на богослужениях Страстной Седмицы. Для меня “Страсти по Матфею” – не только музыкальный, но еще и миссионерский проект. Я хотел, чтобы, услышав эту музыку, люди потянулись в церковь»[331].

Впервые в XX–XXI вв. западноевропейский жанр пассионов был не просто адаптирован к православным текстам и музыкальным образам, но и приобрел самобытное православное содержание, став частью храмового искусства, свидетельствующего о Христе всем людям. Как свидетельствует владыка Иларион, в качестве либретто он использовал богослужебные тексты, которые сам выбирал, иногда адаптируя их или сокращая для того, чтобы они легче ложились на музыку. «Моей задачей было написать серию музыкальных

---

[330] «В прокат выходит новая драма Лунгина, идеей для которой послужила современная оратория "Страсти по Матфею"» [Электронный ресурс]. URL: https://www.newsru.com/cinema/20mar2012/lungin.html (дата обращения: 10.10.2017).

[331] Там же.

фресок, которые в совокупности составляли бы цельную иконографическую композицию, посвященную Страстям Христовым. Если иконы и фрески – это умозрение в красках, то мне хотелось создать умозрение в музыке, то есть такую музыку, которая была бы наполнена церковным, богословским содержанием», – говорит композитор[332].

«Рождественская оратория» (2007)

«Рождественская оратория» для солистов, хора мальчиков, смешанного хора и большого симфонического оркестра[333] так же является миссионерским проектом. В основу «Рождественской оратории» положено евангельское повествование о рождении и первых днях земной жизни Иисуса Христа. В либретто также использованы богослужебные тексты Православной Церкви, посвященные праздникам Благовещения Пресвятой Богородицы, Рождества Христова и Сретения Господня.

Речитативы баса и баритона-Евангелиста чередуются с музыкальными номерами для солистов с оркестром, одного или двух хоров с оркестром, солистов с хором, оркестра без хора, а также двух хоров a’ cappella, звучащих антифонно. Партитура включает три арии – для дисканта, сопрано и баса, две оркестровые фуги – для полного симфонического оркестра и струнного состава, многочисленные хоровые номера.

---

[332] «В прокат выходит новая драма Лунгина, идеей для которой послужила современная оратория "Страсти по Матфею"» [Электронный ресурс]. URL: https://www.newsru.com/cinema/20mar2012/lungin.html (дата обращения: 10.10.2017).

[333] Первое исполнение: Национальная кафедральная базилика, Вашингтон (США), 17 декабря 2007 г. Исполнители: Хор Государственной Третьяковской галереи, Хор Академического музыкального колледжа при Московской консерватории, Московская хоровая капелла мальчиков, Вашингтонский хор мальчиков, Центральный симфонический оркестр Министерства обороны. Дирижер Валерий Халилов. Тем же составом исполнено в Нью-Йорке 18 декабря и Гарварде 20 декабря. 7 января 2008 г. исполнено в Большом зале Московской Консерватории. Исполнители: Хор Государственной Третьяковской галереи, Хор Академического музыкального колледжа при Московской консерватории, Московская хоровая капелла мальчиков, Большой симфонический оркестр имени Чайковского. Дирижер Алексей Пузаков. Солисты: Евгений Нестеренко, Хибла Герзмава, протодиакон Виктор Шиловский.

«Рождественская оратория» состоит из следующих частей:

Часть 1

Хор: «Приидите, поклонимся».

Речитатив: из пророка Исайи 12,16; 7:13–15; 8:9–10.

Фуга.

Евангелист: от Луки 26–35,38.

Ария: «Совет превечный».

Евангелист: от Матфея 1:18–23.

Хор: «С нами Бог».

Евангелист: от Луки 2:1,3–7.

Хор: «Богородице Дево, радуйся».

Евангелист: от Луки 2:8–14.

Хор: «Слава в вышних Богу».

Евангелист: от Луки 2:15–20.

Интермеццо.

Хор: «Христос раждается, славите».

Часть 2

Евангелист: от Луки 2:21–22,25–32.

Ария: «Ныне отпущаеши».

Евангелист: от Луки 2:33–38.

Хор.

Евангелист: от Матфея 2:1–6.

Хор: «Рождество Твое, Христе Боже наш».

Евангелист: от Матфея 2:7–12.

Хор: «Дева днесь Пресущественнаго раждает».

Евангелист: от Матфея 2:13–18.

Ария.

Евангелист: от Матфея 2:19–23.

Фуга.

Речитатив: 1 Иоанна. 1:1–2; 4:7–10; 5:19–20.

Заключительный хор.

Как видно из содержания, «Рождественская оратория», подобно «Страстям по Матфею», является сокращенной версией праздничного православного богослужения, предлагая слушателям те же образы и смыслы, что и молящимся в храме. Тринадцать отрывков из Священного Писания и девять текстов из богослужения праздника способствуют достижению поставленной автором цели.

Подчеркнем и миссионерский успех сочинений владыки Илариона, отразившийся в отзывах современников. Композиторы и певцы, дирижеры и деятели культуры отмечают не только уникальность и свежесть музыкального языка митрополита Илариона[334], но и высокую духовность[335] его произведений[336].

---

[334] «Меня восхищает и удивляет, что православный епископ выступил как композитор-новатор! Он первый, кто сумел использовать баховскую форму оратории и наполнить все 28 номеров православным каноническим духом! При этом владыка использовал современный русский язык. Это сделано смело, с новаторским подходом», – Евгений Нестеренко, советский и российский оперный

Критики считают «Рождественскую ораторию» интересной как для светской публики, так и для верующих христиан. Знакомые тексты из Евангелия и известные православные молитвы в ней исполнены не только хором, но и оркестром, включающим струнные, деревянные духовые, медные духовые и ударные.

Это позволяет по-другому переживать традиционные тексты. «Например, молитву “Богородице Дево, радуйся” исполняет хор детей (олицетворяющий ангелов) и оркестр, которые в конце сливаются с хором взрослых голосов. По словам владыки Илариона, звучание детских и взрослых голосов вместе с оркестром передает ликование ангелов, людей и всего живого о рождении Спасителя. Оратория передает атмосферу храма, богослужения. И, как международный язык, доступный всем слышащим, позволяет чувствовать ту светлую радость, которую несет праздник Рождества для христиан. <…> Общая драматургия произведения – от мрака к свету, от Ветхого Завета к

певец (бас), солист Большого театра. Народный артист СССР (1976), Герой социалистического труда (1988), профессор («Рождественская оратория» архиепископа Илариона: святочный подарок университетского храма [Электронный ресурс]. URL: http://www.taday.ru/text/279224.html (дата обращения: 10.06.2017)).

[335] «Когда слушаешь музыку епископа Илариона (Алфеева), то сразу ощущаешь ее удивительную отрешенность от суеты мира сего. С полной ясностью понимаешь, что это не просто музыкальное произведение, полное страстей, борений, всевозможных концертных эффектов, нет, в первую очередь, это – молитва, выраженная в звуках, сакральное действо, погружение в высшие духовные субстанции. Поэтому творчество епископа Илариона невозможно отнести лишь к категории композиторской: скорее, это духовное делание, обращение к Господу, проповедь Слова Божьего, приобщение всех нас тайнам Божественного бытия», – Антон Висков, член-корреспондент Международной академии творчества. Композитор Международного фонда единства православных народов арт-директор и композитор Московского ансамбля духовной музыки «Благовест». Член Союза композиторов России, Российского авторского общества (Там же).

[336] «Когда я приступил к работе над партитурой, то понял, что в ней много замечательных страниц, страниц, наполненных духовностью. <…> Это музыка, которая проникает в душу любого человека. Епископ Иларион известен мне с той поры, когда он был еще студентом Московской консерватории. Это профессиональный музыкант, который, к нашему удивлению, ушел с 3 курса, посвятив себя Церкви. <…> И сейчас, еще будучи молодым епископом (ему еще 40 лет), он объединил свой церковный и композиторский опыт, создав некий новый жанр. Это не музыка для Литургии, но тем не менее она ведет человека к Богу через знание о Боге, к духовному через душевное. <…> Это совершенно необыкновенное ощущение новой России. Это не просто новый жанр, а новое явление в культуре и духовности», – Владимир Федосеев, дирижер, член Патриаршего совета по культуре (Русская Православная Церковь) (Там же).

Новому, от томительного ожидания пришествия Мессии к ликующей радости о спасении человечества воплотившимся Богом. В славословии родившемуся в Вифлееме Богомладенцу ангелы соединяются с людьми: эту двуединую хвалу символизирует пение двух хоров»[337].

В оратории довольно много минорных фрагментов. Особенно в начале, что обосновано сюжетом: Благовещение, бегство в Египет, Рождество, поклонение волхвов, избиение младенцев, плач Рахили. Новаторство митрополита Илариона как композитора в том, что он «совместил ораториальный западноевропейский канон с православной интонацией»[338].

«Песнь восхождения» (2008)

Для концертно-миссионерских целей предназначена и симфония для хора и оркестра «Песнь восхождения» на тексты Псалтири (2008)[339].

Симфония была написана автором в августе 2008 г. В основу либретто лег канонический текст семи псалмов из Псалтири в Синодальном переводе. Два из этих псалмов имеют подзаголовок «Песнь восхождения», что и дало название всей симфонии.

Многие композиторы XVIII–XX вв. обращались к тексту псалмов. Среди наиболее известных произведений XX в. на слова Псалтири можно упомянуть «Симфонию псалмов» И. Стравинского и ораторию «Чичестерские псалмы» Л. Бернстайна. Новая симфония митрополита Илариона продолжает эту традицию уже в XXI в.

---

[337] Мировой премьерой Stabat Mater митрополита Илариона (Алфеева) завершился II Рождественский фестиваль духовной музыки [Электронный ресурс]. URL: http://www.blagovest-info.ru/index.php?ss=2&s=3&id=45136 (дата обращения: 27.03.2017).

[338] Там же.

[339] Первое исполнение: Колонный зал Дома Союзов (Москва), 12 ноября 2009 г. Исполнители: Хор Государственной Третьяковской галереи, Большой симфонический оркестр им. Чайковского. Дирижер Алексей Пузаков.

Симфония состоит из пяти частей, каждая из которых имеет свою внутреннюю драматургию. Эти части описывают восхождение человека, надеющегося на Бога, из глубин отчаяния к высотам восторженной хвалы Господу.

В первой части симфонии звучат слова 129-го псалма: «Из глубины взываю к Тебе, Господи. Господи! Услышь голос мой». Этот скорбный псалом выражает состояние души человека, который находится на грани отчаяния и взывает к Богу с молитвой о спасении.

Первая часть написана в жанре пассакалии и имеет традиционную для нее форму вариаций на basso ostinato. В качестве остинатного баса избрана натуральная ре-минорная гамма, многократно возникающая в подголосках и звучащая то в нисходящем, то в восходящем порядке. В оркестре поначалу доминируют струнные инструменты, разделенные на девять партий. Затем к струнным присоединяется хор. В заключительных тактах добавляются духовые и ударные инструменты.

В основу второй части легли слова псалма 120: «Возвожу очи мои к горам, откуда придет помощь моя». Основная тема псалма – надежда на Бога, Который хранит верующего от всякого зла.

Вторая часть написана в форме фуги на тему, сотканную из си-минорного трезвучия. В экспозиции звучит только струнный состав. В разработке к нему подключается хор: полифоническая структура оркестровой партии чередуется с короткими фразами хора a’ cappella гомофонно-гармонического склада, исполняемыми в темпе более медленном, чем оркестровая музыка. Диалог между оркестром и хором завершается доминантсептаккордом, после которого, опять же в си миноре, без перерыва начинается третья часть симфонии.

Эта часть, написанная на слова 136-го псалма («На рекáх Вавилонских, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе»), представляет собой лирическую кульминацию симфонии. Псалом 136 повествует о трагической

судьбе еврейского народа во время вавилонского пленения. Основные темы псалма – тоска по родине, клятва на верность отечеству, воспоминания о песнях родной земли.

Третья часть симфонии написана в строфической форме со сдвигом на полтона вверх в каждой новой строфе. В соответствии с текстом одного из стихов псалма («На вербах посреди Вавилона повесили мы наши арфы») к звучанию оркестра добавляется арфа.

Начиная с четвертой части, эмоциональный строй симфонии меняется, переходя к настроению торжественной хвалы. В основу текста четвертой части легли слова псалма 134: «Хвалите имя Господне, хвалите, рабы Господни, стоящие в доме Господнем, во дворах дома Бога нашего».

Если в первых двух частях симфонии подчеркнут оркестровый пласт фактуры и преобладает минорный колорит, то в четвертой части оркестр отступает на второй план, звучание хора окрашено, напротив, в мажорные тона. Мужской и женский составы хора сопоставляются антифонно.

Заключительная часть симфонии написана на слова последних трех псалмов Псалтири: 148, 149 и 150-го. Хоровые голоса здесь сливаются в речитатив, исполняемый мужчинами и женщинами в октаву в сопровождении оркестра. Хор как бы скандирует слова псалма, с каждой фразой поднимаясь на полтона выше.

В словах псалма 150 упоминаются музыкальные инструменты, они же вступают в момент их упоминания в тексте, становясь проявлением музыкальной звукоизобразительности. В частности, на словах «хвалите Его со звуком трубным» звучат трубы, на словах «хвалите Его с тимпаном и ликами» звучат литавры (тимпаны), на словах «хвалите Его на струнах и органе» вступает орган.

В заключительных тактах симфонии звучит пассакалия из первой части, однако теперь ре-минорная гамма превращается в ре-мажорную, что придает музыке иной, контрастный колорит. Симфония завершается многократным торжественным и ликующим «Аллилуия».

Максимально простые средства музыкальной выразительности являются отличительной чертой данной симфонии.

Заметно стремление автора к сознательному упрощению музыкального языка и использованию прозрачных музыкальных средств, таких как натуральная минорная гамма, минорное трезвучие, унисон хоровых голосов, ладовый контраст минором и одноименного мажора, строфичекая форма,

«Как и для других вокально-симфонических произведений митрополита Илариона, для симфонии “Песнь восхождения” характерно отсутствие стилевого единства. Автор опирается на различные стилистические парадигмы, включая элементы музыкального минимализма (в первой, второй и пятой частях) и даже популярного песенного жанра (в третьей части).

Лишь в четвертой части, написанной в жанре хорового концерта, прослеживается прямая генетическая связь с православной церковной традицией.

Композитор использовал внушительный оркестровый состав, включающий струнную группу, деревянные и медные духовые, ударные, арфу и орган. Смешанный хор, в соответствии с пожеланием композитора, должен быть разделен на мужскую и женскую группы, расставленные на сцене по разные стороны»[340].

---

[340] «5 апреля симфония митрополита Илариона "Песнь восхождения" была исполнена в московском Храме Христа Спасителя» [Электронный ресурс]. URL: http://churchcomposer.ru/news77.html (дата обращения: 10.10.2017).

«Stabat Mater» (2011)

Особое место в творчестве композитора занимает его последнее на сегодняшний день сочинение – «Stabat Mater» для солистов, хора и оркестра (2011)[341]. Здесь в качестве текста избран не евангельский отрывок или иной текст Священного Писания, а поэтическое сочинение на латинском языке, автором которого считается итальянский поэт XIII в. Якопоне да Тоди. Первая часть текста повествует о страданиях Богоматери во время распятия Христова, а вторая выражает мольбу грешного человечества о прощении согрешений и даровании Рая после смерти.

Stabat mater dolorosa juxta Crucem lacrimosa, dum pendebat Filius.	Стояла Мать скорбящая возле креста в слезах, когда на нем висел Сын,
Cuius animam gementem, contristatam et dolentem pertransivit gladius.	Чью душу стенающую, сочувствующую и страдающую, пронзил меч.
O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta, mater Unigeniti!	О, как печальна и сокрушенна была Она, благословенная Мать Единородного!
Quae maerebat et dolebat, pia Mater, dum videbat nati poenas inclyti.	Как горевала и страдала благочестивая Мать, когда видела муки Сына восславленного.
Quis est homo qui non fleret, Christi matrem si videret	Кто из людей не заплакал бы, Мать Христа увидев

[341] Мировая премьера Stabat Mater митрополита Илариона (Алфеева) состоялась в Москве 22 января 2012 г. Она ознаменовала завершение II Московского Рождественского фестиваля духовной музыки, который проходил в Московском международном доме музыки с 8 по 22 января.

in tanto supplicio?

в таких мучениях?

Quis non posset contristari Christi Matrem contemplari dolentem cum Filio?

Кто может не посочувствовать Матери Христа, наблюдая страдания Ее вместе с Сыном?

Pro peccatis suae gentis vidit Iesum in tormentis, et flagellis subditum.

За грехи своего рода видела она Иисуса, в муках плетям подставленного,

Vidit suum dulcem Natum moriendo desolatum, dum emisit spiritum.

Видела Сына милого, родного, в смерти оставленного, когда испустил дух.

Eia, Mater, fons amoris me sentire vim doloris fac, ut tecum lugeam.

О, Мать, источник любви! дай мне почувствовать силу страданий и скорбеть вместе с Тобой.

Fac, ut ardeat cor meum in amando Christum Deum ut sibi complaceam.

Заставь гореть сердце мое в любви к Христу Богу, чтобы Ему уподобиться.

Sancta Mater, istud agas, crucifixi fige plagas cordi meo valide.

Святая Мать, сделай это; запечатлей раны Распятого в моем сердце.

Tui Nati vulnerati, tam dignati pro me pati, poenas mecum divide.

Твоего израненного Сына, соблаговолившего принять за меня муки, страдания со мною раздели.

Fac me tecum pie flere, crucifixo condolere, donec ego vixero.

Позволь мне рыдать с Тобою, сострадать Распятому, пока я буду жив.

Iuxta Crucem tecum stare,	У креста с Тобою стоять,
et me tibi sociare	Тебе всей душой сопутствовать
in planctu desidero.	в плаче хочу.
Virgo virginum praeclara,	Дева дев Пресветлая!
mihi iam non sis amara,	не будь же ко мне сурова,
fac me tecum plangere.	позволь мне рыдать с Тобою.
Fac, ut portem Christi mortem,	Позволь разделить с Тобой смерть Христа,
passionis fac consortem,	страсти сделай причастником
et plagas recolere.	и раны освежи.
Fac me plagis vulnerari,	Соделай, чтобы я был уязвлен ранами,
fac me Cruce inebriari,	дай мне испить от Креста
et cruore Filii.	и крови Сына.
Flammis ne urar succensus,	Да не сгорю я в пламени [адском],
per te, Virgo, sim defensus	Тобою, Дева, буду защищен
in die iudicii.	в день Страшного суда.
Christe, cum sit hinc exire,	Христос, когда я покину этот мир,
da per Matrem me venire	дозволь мне молитвами Матери прийти
ad palmam victoriae.	к победному венцу.
Quando corpus morietur,	Когда тело умрет,
fac, ut animae donetur	соделай, чтобы душе [моей] была дана
paradisi gloria. Amen.	слава райская. Аминь.

Как мы видим из приведенного выше текста, несмотря на неправославный его источник, само произведение не выпадает из ряда паралитургических произведений, потому что привлекает внимание слушателя

к евангельскому сюжету. Использование же привычных для мирового культурного сообщества форм позволяет не просто создать очередное произведение на данный текст, но и напоминает о непреходящих евангельских ценностях, имеющих значение для всех народов Земли.

«По мнению митрополита Илариона, текст Stabat Mater очень близок к православному богослужению, в особенности к службам Страстной седмицы. “Это очень эмоциональный текст, он легко ложится на музыку”, — сказал автор»[342].

Как рассказал митрополит Иларион журналистам перед началом концерта, идея написать «Stabat Mater» посетила его еще в 2007 г., когда он работал над другим музыкальным произведением – «Страстями по Матфею». «В Евангелии от Матфея ничего не сказано о Матери Божией, стоящей у креста, – напомнил митрополит Иларион, – вот почему хотя в его “Страстях по Матфею” эта тема присутствует, она не является доминирующей. “Мне хотелось написать сочинение, которое было бы посвящено именно этой теме. Это вечная тема: Мать, плачущая о страданиях своего ребенка, и Божия Матерь, которая плачет о страданиях всего мира и с молитвой обращается к своему Сыну – воплотившемуся Богу”»[343].

Сочинение состоит из четырех частей, которые некоторое время существовали в виде отдельных оркестровых пьес. Автор, в 2007 г. возглавлявший в сане епископа Венскую епархию Русской Православной Церкви, написал сначала две части: вторую и третью, фугу «Memento» и арию. Впоследствии появились первая и четвертая части.

---

[342] Митрополит Иларион (Алфеев). Биография [Электронный ресурс]. URL: http://www.churchcomposer.ru/bishop_hilarion/index.html (дата обращения: 28.03.2017).

[343] Мировой премьерой Stabat Mater митрополита Илариона (Алфеева) завершился II Рождественский фестиваль духовной музыки [Электронный ресурс]. URL: http://www.blagovest-info.ru/index.php?ss=2&s=3&id=45136 (дата обращения: 27.03.2017).

Первая часть – оркестровое и хоровое вступление на канонический текст «Stabat Mater». Выразительному и сдержанному развитию минорной мелодии, исполняемой смешанным хором, контрастирует эмоционально взволнованное волнообразное движение струнных инструментов. В основу второй части положена написанная в 2007 г. оркестровая фуга «Memento», обогащенная партиями хора, продолжающего исполнение канонического текста секвенции. Третья часть – «Sancta Mater» – более прозрачна, чем две предыдущие: это ария для меццо-сопрано в сопровождении оркестра. Четвертая часть – хоровое завершение цикла.

2.4.4. Вклад митрополита Илариона (Алфеева)

в сохранение традиций и развитие богослужебного пения

в Русской Православной Церкви конца XX – начала XXI в.

Творческая деятельность митрополита Илариона продолжается почти три десятилетия. За это время автор не только создал ряд уникальных произведений, но и дал недвусмысленную оценку своему музыкальному стилю как миссионерскому направлению[344].

Цель творчества владыки – просвещение через музыку светом Евангелия. И этой цели служат как литургические хоровые песнопения, так и паралитургические сочинения для солистов, хора и оркестра, о чем недвусмысленно свидетельствует и сам автор. Так, обращаясь к публике перед началом Рождественского концерта 2012 г., митрополит Иларион отметил, что фестиваль духовной музыки является продолжением рождественских богослужений: ведь тексты произведений, звучащих на концертах, говорят о том же, о чем и литургические. Их основная тема – «Слово стало плотию и обитало с нами, полное благодати и истины». «Бог стал человеком, Он

---

[344] *Попова Е. В.* Заметки о духовно-музыкальном творчестве митрополита Илариона // Музыковедение. 2010. № 9. С. 42–45.

пребывает среди нас, и именно Его божественное присутствие наполняет смыслом нашу человеческую жизнь», – сказал иерарх[345].

При этом митрополит Иларион, используя евангельский и богослужебный канонический текст в таких своих произведениях, как «Рождественская оратория», «Страсти по Матфею» и «Песнь Восхождения», «выступает не только как композитор, но и как либреттист, и создает новый тип крупной жанровой формы»[346]. Эта жанровая форма, используя структуру традиционных страстей-пассионов и ораторий, позволяет приобщить самый широкий круг слушателей к богослужебному богатству Русской Православной Церкви и, в конечном счете, к Евангелию.

Таким образом, «современные духовные композиторы, привлекая канонический текст как некую “доструктурную данность”, могут воплощать его основной богословский смысл и в оригинальную жанровую форму (внелитургические произведения), и в уставное “последование” (литургические произведения). План выражения – это те “конструктивные принципы”, которые в единстве с содержательной моделью представляют художественный стиль произведения. Авторы избранных духовных сочинений, с одной стороны, сохраняют традиционное наследие и методы работы с ним, а с другой – привносят современные способы музыкальной интерпретации текста, его эстетически-художественного оформления»[347].

Подобно тому, как диакон Сергий Трубачев стремился максимально приблизиться к смыслу богослужения, обращаясь в своем творчестве к древним

---

[345] Stabat Mater близка к православным богослужениям Страстной седмицы. Интервью с архиепископом Иларионом (Алфеевым) [Электронный ресурс]. URL: http://www.nsad.ru/articles/mitropolit-ilarion-alfeev-stabat-mater-blizka-k-pravoslavnym-bogosluzheniyam-strastnoj-sedmicy (дата обращения: 15.06.2017).

[346] *Попова Е. В.* Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм» (конец XX – начало XXI в.) : Автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02. М., 2011. С. 205.

[347] Там же.

распевам и создавая напевы в их стиле и духе, митрополит Иларион в литургических циклах, опираясь на обиход и древние распевы, создает свои, уникальные авторские мелодии, выражающие смысл богослужебных текстов, о чем подробнее упоминалось выше.

«Литургическая музыка, обусловленная уставными признаками, дает образцы современной интерпретации малых и крупных жанров (в творчестве диакона Трубачева, митрополита Илариона). Внелитургическая музыка – область авторских решений – демонстрирует разнообразие во всем художественном потенциале музыкального стиля. Таким образом, духовная музыка наших дней – это поиск новых форм, музыкально-выразительных средств и образно-смысловых интерпретаций в рамках современного эстетического сознания, не теряющего связи с отечественной традицией»[348]. Очевидно, что музыкальную жизнь России начала XXI в. уже невозможно представить без его сочинений.

Подводя итог данной части исследования, можно отметить следующие характерные черты творчества митрополита Илариона (Алфеева), оказавшие определенное влияние на развитие богослужебного пения Русской Православной Церкви. Это:

традиционность – то есть стремление сочинять духовные произведения в рамках, поставленных церковной литургической традицией;

бережное отношение к слову песнопения, стремление подчеркнуть его, донести до молящихся;

церковность духовных сочинений, то есть уместность их во время храмового священнодействия, отсутствие созвучий и динамических нюансов, могущих нарушить течение богослужения;

---

[348] *Попова Е. В.* Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм» (конец XX – начало XXI в.). С. 205.

разумное применение авторского начала, позволяющее выражать личное благоговение и религиозное чувство в рамках сложившейся церковно-певческой традиции, создавая при этом самобытные и уникальные, безупречные технически, внелитургические или паралитургические произведения;

видение богослужебного пения как формы миссионерского служения в XXI в., как одну из форм внешней деятельности Русской Православной Церкви;

обогащение репертуара хоров авторскими песнопениями, востребованными в Русской Православной Церкви и в иных православных Церквах, регулярно используемыми в концертах духовной музыки;

создание новой жанровой миссионерской формы на основе традиционного жанра пассионов и ораторий.

3. ОБЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД И НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ

3.1. Основные тенденции

Как следует из приведенных выше свидетельств очевидцев и ряда документов, до середины 70-х гг. XX в. значительное количество авторских сочинений, написанных для богослужебного употребления, в той или иной степени несли на себе отпечаток стиля представителей Нового направления. При этом древние церковные напевы нередко игнорировались, либо использовались в качестве материала, вольно изложенного в более или менее сложных гармонизациях.

Данное явление представляется нам следствием невозможности полноценной церковной жизни в годы атеистических гонений на Русскую Православную Церковь при советской власти. Косвенным подтверждением этого становится бурное развитие церковной музыки в русских православных общинах Западной Европы и США. Здесь уместно вспомнить отца и сына Кедровых, М. Е. Ковалевского, Е. И. Евца, И. А. Гарднера и других зарубежных композиторов XX в., создавших многочисленные гармонизации старинных распевов.

Это подтверждает и заметное изменение репертуарной политики, произошедшее в два этапа и повлиявшее на выбор богослужебных песнопений для практического применения на клиросе храма.

Конец XIX – середина XX в.: богослужебные песнопения, опосредованно ориентированные на западноевропейскую светскую и религиозную музыку, в результате деятельности композиторов Нового направления стали чередоваться в практическом применении на клиросе с гармонизациями древних распевов и авторскими сочинениями, имеющими свойственную русской народной песне ладовую структуру. В той или иной форме этот процесс продолжается и в настоящее время.

С конца 1970-х гг. и до наших дней очевидно стремление некоторых композиторов – И. А. Гарднера, диакона Сергия Трубачева, архимандрита Матфея (Мормыля), митрополита Илариона (Алфеева), и других – к созданию индивидуализированного стиля богослужебных песнопений. Этот стиль основан не только на анализе и рецепции предыдущих музыкальных течений, но и на стремлении сопроводить богослужение максимально подходящей для этого музыкой, ориентированной прежде всего на богословское содержание текстов, употребляемых в храме за богослужением.

В творчестве некоторых авторов эти процессы взаимопересекаются, рождая новую богослужебную музыку, востребованную сегодня в Русской Православной Церкви.

Анализируя процесс изменения репертуара, мы можем проследить преемственность традиций церковного пения в советской России, которые бережно соблюдались многочисленными церковными композиторами и регентами, внесшими значительный вклад в сокровищницу богослужебного пения. «Даже в самые трудные времена появлялись новые переложения и композиции. Автором таковых мог быть регент данного хора, но мог быть и приглашенный композитор. Самая известная и яркая “связка” такого рода

имелась в Москве: Виктор Степанович Комаров как регент кафедрального собора и Александр Александрович Третьяков как композитор»[349].

В условиях гонений в первую очередь речь шла о сохранении дореволюционных традиций, причем без их критического осмысления. «Просматривая имеющиеся сведения о репертуаре хоров, репертуары ранних звукозаписей, сразу отмечаешь многослойность и даже пестроту: сохранялось все, что было накоплено в церковном опыте, – от Сарти до Кастальского»[350]. Последствия этого процесса ощущаются до сих пор и не позволяют говорить об однородности изменений в репертуарной политике во всех храмах России.

В целом надо признать доставшуюся от дореволюционной практики и господствующую до сих пор традицию концерта в храме. Это означает не только исполнение масштабных музыкальных полотен во время причащения священнослужителей (так называемые «запричастные концерты»). Концертным является также принцип богослужебного пения, подразумевающий превалирование эстетического начала над религиозным, то есть навязывание молящимся в храме чувств и переживаний того или иного композитора и, опосредованно, регента, подбирающего репертуар хора. Эти чувства имеют, как правило, весьма поверхностное отношение к самим богослужебным текстам и общему течению храмового богослужения и носят характер развлечения стоящих в храме людей, подразумевая, что более простые музыкально композиции будут восприниматься прихожанами с меньшим интересом.

Отличительной чертой концертного принципа пения является также широкое привлечение наемных певцов, зачастую неверующих, поющих ради материального вознаграждения или, гораздо реже, ради эстетического

---

[349] *Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017).

[350] Там же.

удовольствия. «Еще осталось довольно много храмов, где сохраняются традиции концерта. Особенно это сложно искоренить в храмах, которые не закрывались во время советского периода. Там поют музыканты, они не знают, как это делать, они поют ноты. И это очень сильно чувствуется»[351].

Концертная форма богослужебного пения приводит к тому, что «во время богослужения алтарь живет своей жизнью, а клирос своей; в алтаре происходит одно священнодействие, а на клиросе – совсем другое: скорее концерт, чем богослужение. Для исполнения за одной церковной службой регент чаще всего подбирает песнопения, написанные разными авторами, в разные эпохи, в разном стиле. Это создает диссонанс между внутренним строем литургии как единого целого и теми пьесами, не имеющими между собой никакой внутренней связи, которые предлагаются слушателю в качестве музыкального сопровождения»[352].

Однако традиция концертного пения не является единственной. С середины XX в. на репертуар многих монастырей и храмов стал влиять также процесс возрождения древних и монастырских распевов. Это движение зародилось в крупных духовных центрах – в первую очередь, в Троице-Сергиевой и Киево-Печерской лаврах и духовных школах при них. Оказывая значительное влияние на музыкальные вкусы выпускников этих духовных школ, монастырские напевы как отражение искренней веры праведных людей, выраженные в звуках, через священнослужителей и регентов стали проникать и в репертуар хоров приходских храмов. Примечательно, что в основном этот процесс подразумевает распространение рукописных нот, отражающих живую клиросную традицию. «В XX веке киево-печерский распев не только разрастался чисто количественно, но и претерпевал некоторые качественные

---

[351] Обсуждение доклада о. Димитрия Арзуманова «Музыкальные стили и богослужебное пение» [Электронный ресурс]. URL: http://kliros.org/content/view/83/8 (дата обращения: 26.03.2017).

[352] *Иларион (Алфеев), архиеп*. Православие. Т. 2. С. 219.

изменения. <…> Многие монахи были недовольны некоторыми европейскими стандартами гармонизации и голосоведения, свойственными дореволюционному пятитомному изданию киево-печерского распева. В новых рукописных сборниках гармонизация и голосоведение были максимально приближены к практике простого монашеского пения»[353].

Процесс изучения и рецепции монастырских напевов продолжается до сего дня[354].

Важным наследием лучшей дореволюционной практики является сохранившееся высокое требование к дикции певцов и чтецов и манере пения. Несмотря на то, что до сих пор отсутствие внятной дикции за богослужением является одной из серьезнейших проблем, надо отметить то влияние, которое оказала на светскую исполнительскую манеру церковная манера пения. Знакомясь с записями выдающихся церковных хоров и сравнивая их пение с искусством других выдающихся исполнителей, можно утверждать, что лучших церковных певцов выделяет особенная подача слова и интонация даже в небогослужебном репертуаре[355].

---

[353] *Мартынов В. И.* История богослужебного пения. С. 215–216.

[354] Важным свидетельством этого процесса является отражение динамики роста исследований по теме знаменного пения и церковной музыки вообще в советской периодике и монографиях, посвященных данной проблематике. См. об этом, например: Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9 : Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1 : 1920–1930-е годы. С. 13–84.

[355] «Иногда это может даже играть против них: например, запись Ивана Семеновича Козловского в партии Лоэнгрина в одноименной опере Вагнера сейчас слушать трудновато, а Юродивый в “Борисе Годунове” Мусоргского он – единственный и неповторимый. Другой пример: на радио искали запись последнего ариозо Снегурочки из оперы Римского-Корсакова, причем запись такого качества, какое можно было бы сопоставить в радиопередаче с прекрасным исполнением “Смерти Изольды” Вагнера немецкой певицей. И только одна запись допускала подобное сопоставление, то есть верное и очень высокое, религиозное понимание музыки Римского-Корсакова: это была запись Елизаветы Шумской, которую учил ее муж, талантливый выпускник Синодального училища хормейстер Сергей Шумский» (*Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017)). Подобное можно сказать и о выдающемся теноре середины XX в. Георгии Виноградове, фразировка и дикция которого поражают слушателя его аудиозаписей, и о многих других советских исполнителях. Причем это заметно не только по отношению к певцам.

На выпущенном Подворьем Троице-Сергиевой лавры диске с записью пения Патриаршего хора под управлением В. С. Комарова (концерт в Большом зале консерватории в 1948 г. во время празднования 500-летия автокефалии Русской Православной Церкви) мы можем услышать гимн Советского Союза в исполнении этого хора. Этот гимн, предназначенный для коммунистического, заведомо враждебного религии государства, был исполнен «с церковным отношением к слову. <…> Церковный хор, церковная трактовка, церковный регент за пультом. <…> Может, еще, отчасти, и оттого так звучит, что в хоре стояли мужчины, которые за три года до того вернулись с войны»[356].

По нашему мнению, такое взаимопроникновение разных ветвей русской культуры не случайно, потому что и классическое искусство, и церковное пение «в своих высочайших образцах обращается к метафизике мира, сама является звучащей метафизикой»[357].

Не будет преувеличением сказать, что сегодня, в отличие от прошедших веков, церковная музыка живет огромным наследием прошлого. В этом отношении можно согласиться с И. А. Гарднером, говорившем о незавершенности процесса поиска «русского стиля».

Однако говорить о значительной динамике изменения репертуарной политики хора было бы преждевременно. В выборе репертуара клироса существует разумная доля консерватизма. Далеко не все многообразие новых песнопений на литургические тексты принимается Церковью и приветствуется за богослужением. И это не произвол церковных властей или случайность.

На проблему выбора песнопения указывал еще А. Кастальский: «(Нотная. – *Иг. С.*) …литература стала истинно велика и обильна, но... порядка

---

[356] *Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017).

[357] Там же.

в ней нет. Вы найдете и "Свете тихий" с громогласным началом, и знаменные догматики с гармонизацией доброго немца, и развязное употребление песенных оборотов, и много другого... Но если регент возымеет дерзновенную мысль выбрать себе репертуар песнопений, отвечающий моментам богослужения… то ему придется плохо: мало найдет он в себе подходящего в огромных ворохах печатной и писанной нотной бумаги»[358]. Эта проблема лишь усилилась в советские годы. «Возвышенные голоса духовной музыки из недр преисподней империи зла… были скорее диалоги одиночек с Богом, чем социокультурный хор»[359]. Выражая личное понимание отношений с Богом, невоцерковленные композиторы игнорировали сам текст, на который писалась музыка. Насыщенный глубочайшим богословским содержанием, текст «пропадает» в потоке оторванных от традиционных литургических форм музыке, становится второстепенным для восприятия молящихся. В таком случае, по верному замечанию митрополита Илариона (Алфеева), «богослужение, утратившее свое исконное богословское содержание, перестает быть критерием для верующего, перестает быть школой богословия и богомыслия»[360].

Кроме того, из приведенных выше примеров деятельности композиторов и регентов рассматриваемого периода видно, что впервые за долгое время в XX — начале XXI в. была осознана необходимость корреляции певческой практики с литургической традицией Русской Православной Церкви, и это представляется крайне важным в деле возрождении Православия в России.

Продолжением дореволюционной традиции является устойчивость состава певчих в советскую эпоху, связанная с небольшим количеством

---

[358] Александр Дмитриевич Кастальский [Электронный ресурс]. URL: http://kliros.org/content/view/151/3/1/3/ (дата обращения: 10.10.2017).

[359] *Шиповальников А., Левинтов А.* Гармонии небесных сфер из преисподней [Электронный ресурс]. URL: http://lebed.com/1999/art1040.htm (дата обращения: 10.10.2017).

[360] *Иларион (Алфеев), архиеп.* Православие. Т. 2. С. 219.

действующих православных храмов при достаточном количестве профессиональных певцов, готовых петь церковный репертуар.

Отец Сергий Голубцов приводит важные статистические данные, позволяющие проанализировать данный процесс: «В 1959 году в Совете по делам религий была собрана специальная статистика по певчим Москвы, их социальному положению и возрасту. Были затребованы через благочинных соответствующие списки, при составлении которых, как отмечалось, “многие лица отказались дать свои данные и ушли из состава церковных хоров”. По этой статистике “на 1 мая 1959 года в 36 московских церквах состояло 895 человек штатных певчих, в том числе мужчин 355 (40 %) и 540 женщин. Они подразделялись по возрасту: от 18 до 30 лет – 27 человек, от 30 до 40 лет – 51, от 40 до 50 лет – 150, старше 50 лет – 667. По социальному положению: работающих в советских учреждениях – 205 (23 %); пенсионеров – 150 (17 %); нигде не работающих – 540 (60 %). Из числа работающих: 57 человек – артисты и певцы театров, хоров, ансамблей, в том числе 10 человек из ВТО (Всесоюзного театрального общества), 29 человек из НИИ, 10 человек из Государственного комитета по радиовещанию и телевидению, 50 человек с заводов и фабрик, 10 – из министерств и ведомств, 50 – из разных учреждений. Поскольку по статистике подавляющее большинство певчих – люди старше 50, то понятно, каким слуховым опытом они могли обладать, какой клиросной традицией владеть”»[361].

Это позволяет объяснить парадокс, заметный в беседах с регентами старшего поколения. От них часто можно услышать, что в советские годы, несмотря на борьбу с религией, работать с хором было легче, потому что действующих храмов было мало, а хороших, с детства воцерковленных певцов достаточно. Из них можно было выбирать лучших. При этом большинство

---

[361] *Голубцов С., протод*. Церковная Московия в 1935–1965 годах // Церковно-исторический вестник. 2004. № 11. С. 4–71.

прихожан разбирались в богослужении и церковном пении не хуже регента. При желании люди могли сделать вполне аргументированное и обоснованное замечание регенту и певцам. Так возникала противоречивая ситуация: хорошего регента и хвалили, и одновременно жестко ограничивали в репертуаре. Что-либо новое воспринималось с трудом, независимо от того, было ли это возрождением забытых традиций или внедрением сочинений современников.

После 1988 г., в связи со значительным увеличением количества действующих православных храмов и монастырей, устойчивость состава хора заметно снизилась. При разнообразии оплачиваемых мест работы певец зачастую выбирает наиболее высокооплачиваемый хоровой коллектив, легко меняет его при появлении хора с еще более высокой оплатой пения. Этот негативный процесс, начатый после 1980-х гг., продолжается.

3.2. Специфика развития богослужебного пения, изменения и развитие богослужебных обычаев в советский период и на рубеже XX–XXI вв.

В результате невольного разрыва богослужебной дореволюционной традиции, в изучаемый нами период в богослужебной практике Русской Православной Церкви произошли важные изменения, которые значительно повлияли на литургическую традицию Русской Православной Церкви в XX – начале XXI в. Они касаются:

изменения репертуарной политики хоров,

изменения состава хоров,

изменения богослужебных обычаев.

Эти изменения стали возможны благодаря иному отношению к подбору репертуара хоров и к соблюдению богослужебного устава, иным условиям пения хора, обусловленными общими изменениями жизни Церкви в рассматриваемый период.

Высказывания о том, что предшествующий революции 1917 г. период идеален в плане совершения богослужений, тогда как наше время — время забвения традиций и деградации, не представляются верными: это подтверждают исторические свидетельства. Как уже отмечалось выше, из отрицательных моментов дореволюционного наследия можно отметить слабую дикцию церковных певцов и чтецов, которая была общим недостатком многих

церковных коллективов на протяжении последних столетий[362] и с которой боролись выдающиеся регенты и священнослужители.

Современники упоминают и пренебрежительное отношение к церковным певцам, небрежное отношение к церковному пению, формальный подход к изучению богослужебного устава, практике пения и чтения в учебных заведениях как основных причинах, препятствовавших богослужению стать катехизаторской платформой для деятельности священнослужителей и привлечения в храм прихожан[363].

Наоборот, в исследуемый период происходит заметное изменение отношения к богослужебному пению в целом и к статусу церковного регента и певца в частности, которые все чаще воспринимаются не как наемные артисты для создания необходимого музыкального фона богослужения, но как часть прихода, церковнослужители, озвучивающие молитву всех прихожан.

В результате исследования были выявлены и проанализированы следующие **примеры изменения и развития богослужебных обычаев** в рассматриваемый период (1917–2017 гг.):

1. Расположение клироса.

---

[362] Еще в инструкции для регента Синодального хора, составленной в 1836 г. Московской синодальной конторой, содержится требование того, «чтобы певчие не произносили слов сквозь зубы или в нос, по провинциальному выговору. Добрая метода пения требует, чтобы певчие все и каждый как в простом, так и в нотном пении произносили сколь возможно чище и явственнее слова, ибо церковная музыка служит, собственно, для выражения слов… Добрый вкус требует, чтобы в пении церковном избегать двух крайностей, равно неприличных храму Божию: излишней утонченности, приличной театру, и грубого крика, к которому особенно склонны богатые, не имеющие вкуса и образования. Доброта голосов, согласие их между собой, равновесие в силе, верность в тонах, простота, одушевляемая благоговением, чистое открытое и благородное произношение слов – вот совершенство церковного пения, до которого надлежит доводить хор… Певчим вести себя в храме чинно и благоговейно, из церкви не выходить, за службой не разговаривать, делать поклоны при архиерейских благословениях и диаконских каждениях... Регент или помощник его, давая такт рукой для показания меры, должен наблюдать в сем, сколько возможно, скромность, ибо смелое махание рукой соблазняет простой благочестивый русский народ» (Цит. по: *Горина Т. И.* К проблеме «церковности» богослужебного пения Русской Православной Церкви. Петрозаводск, 2005. С. 40).

[363] «Исполнение устава служб и техника пения есть дело дьячковское, немногим выше искусства звонить: вот глубочайшая, на дне лежащая посылка, в силу которой ум богослова отвращается от казуистики устава и от церковных нот» (См.: *Гиляров-Платонов Н. П.* Из пережитого // Автобиографические воспоминания.. СПб. : Наука, 2009. Т. 1. С. 79–82).

Изначально певчий в храме — это мужчина, церковнослужитель с особым посвящением (поставле́нием, хиротéсией[364]) и статусом. В 364 г. Лаодикийский собор 15-м правилом постановил, чтобы только певцы, «состоящие в клире, на амвон входящие и по книге поющие, пели в церкви». Певчие в храме издревле становились на особые клиросы, оставаясь, впрочем, на виду у молящихся.

Однако со второй половины XVII в. в Русской Православной Церкви заметно активизировался процесс выделения профессиональных хоровых коллективов соборов и монастырей, исполняющих многоголосные произведения в храме, из числа прихожан. Певцы, номинально оставаясь членами прихода и клира, со временем переставали получать хиротесию, все чаще становились наемными, а руководитель хора при наборе певцов исходил, в первую очередь, из их профессиональных качеств[365]. Хор все более отделялся от молящихся, что находило внешнее проявление — **клиросы специально отгораживались от народа большими иконами** или **помещались на высокие балконы.**

Сегодня эта традиция соблюдается не повсеместно. При строительстве новых храмов все чаще клиросы вновь устраиваются там, где все прихожане могут видеть певцов (что хорошо сказывается на поведении последних), или даже выносятся в народ, в том числе для общего пения. Особенно это заметно при богослужениях с участием крупных хоровых коллективов, стоящих прямо в храме, не отделенных от молящихся иконами или перилами.

2. Состав хора.

В XX в. **изменилось представление о том, какой состав хора количественно и качественно необходим для совершения богослужения.**

---

[364] См.: Чин хиротесии (поставления) в певца // Чиновник архиерейского священнослужения. М. : Изд. Московской Патриархии, 1982. Кн. 1. С. 201.

[365] С XX в. петь на клиросе могут и практически нерелигиозные люди.

Несмотря на то, что к XX в. в России прочно укрепилось полифоническое хоровое пение[366], представление о минимальном составе хора теоретически совпадало с современным греческим. Несмотря на развитие хорового пения по образцу западноевропейской полифонии, утвержденные Святейшим Синодом сборники церковного пения по-прежнему содержали лишь одноголосную мелодию без гармонизации для удобства пения одним человеком — псаломщиком, дьячком, каковой и осуществлял церковное пение во многих сельских и городских приходах. Иначе говоря, одного певца было вполне достаточно для пения за богослужением, по крайней мере, будничным, и это не воспринималось как нечто исключительное, хотя эта практика и не представлялась современникам идеальной.

Сегодня же нормой воспринимается участие в общественном богослужении хорового коллектива, состоящего из **нескольких человек**, как правило, не менее трех или четырех.

В XX в. происходят не только количественные изменения в составе хора. Практически до конца XIX в. женщины пели на клиросе только в женских монастырях, женских гимназиях и приютах. С **1880 г.,** благодаря смелой инициативе А. А. Архангельского, **партии сопрано и альта поют женщины**. В эпоху гонений на Церковь и резкого снижения количества поющих в храме мужчин партии сопрано и альта (иногда тенора) повсеместно, за редчайшими исключениями, поют женщины, что не совсем обычно еще для конца XIX в.

Если в 1922 г. женщина-псаломщик воспринималась как диковинка[367], то в результате массовых арестов мужчин, священнослужителей и мирян, в 1920–

---

[366] Интересно мнение почившего митрополита Волоколамского и Юрьевского Питирима, немало сил отдавшего популяризации и распространению знаменного распева в его изначальном, одноголосном виде: «Я прекрасно отдаю себе отчет в том, что для нашего времени знаменное одноголосное пение, я бы не сказал чужое, но все же не свое. Люди привыкли к многоголосию, пусть сложному по-композиторски, но современному пению…» (*Питирим (Нечаев), митр*. В Церкви должна быть особая культура пения. С. 18).

[367] *Иоанн Златоуст, свт.* Полное собрание творений : в 12 т. М., 2009. Т. 12. С. 122.

1930-х гг. пономарить в большинстве приходов Русской Церкви начали монахини-алтарницы[368].

С 1988 г., в условиях резкого увеличения количества храмов Русской Православной Церкви, как кафедральные архиерейские богослужения, так и поездки правящих архиереев по приходам все чаще сопровождает **женское трио**. Эта тенденция усилилась и продолжалась с началом процесса образования новых епархий и митрополий (с 2010 г.).

Гендерные изменения коснулись и руководства хором. Если до 70-х гг. XX в. регенты церковных хоров в подавляющем большинстве были мужчинами, то с 1990-х гг. все чаще регентами хоров становятся женщины.

3. Исполнение старинных распевов.

Читая воспоминания музыкантов и мемуаристов Синодального периода вплоть до начала XX в. можно заметить умолчание о случаях аутентичного исполнения старинных распевов — знаменного или греческого, сербского, болгарского. В качестве исключения можно отметить гармонизацию византийского напева тропаря Пасхи на греческом языке протоиерея Михаила Лисицына (1872–1918) и немногие другие примеры.

Исключение составляли национальные храмы и представительства церквей — греческие и грузинские. Знаменный распев хоть и перестал после 1905 г. быть исключительной особенностью старообрядческого и единоверческого богослужения, но исполнялся в основном лишь в гармонизациях разной степени сложности.

Интересно свидетельство о церковной жизни советской эпохи, начиная с конца 1920-х гг. и вплоть до 1980-х, Анатолия Свенцицкого (племянника новомученика протоиерея Валентина Свенцицкого), который много пишет о

---

[368] *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М. : Языки славянской культуры, 2002. С. 129.

хорах, о внешней красоте православного богослужения. Он прямо и осмысленно призывает обновляющуюся русскую церковную жизнь вернуться именно к этому наследию, а не к унисону или к общенародному пению. Так, например, он утверждает, что «призывы к скромности на руку атеистам, а по-настоящему церковный хор должен быть высокопрофессиональным и петь роскошный, богатый репертуар, привлекая народ в храм»[369].

По свидетельствам очевидцев, еще в конце 1980-х гг. в церкви Воскресения Словущего на Брюсовом переулке во время исполнения за богослужением древнерусских многоголосных песнопений, когда музыканты специально собирались послушать редкое для того времени пение, постоянные прихожане пожилого возраста выходили из церкви: пение не соответствовало устоявшейся привычке.

Начиная с 1988 г., появляется интерес к старинным распевам, который лишь возрастает в последние годы. Как правило, так поются тропари Пасхи или иные краткие песнопения, но встречаются приходы (например, храм Александрийского подворья в Москве), где богослужения поются древним распевом целиком. Значительно увеличилось количество храмов, где эпизодически или регулярно исполняются знаменные песнопения без композиторской гармонизации и обработки — догматики, тропари, великопостные песнопения. Во многих храмах поют как аутентичные песнопения, так и стилизации под них.

Возрос интерес регентов и певцов к **аутентичному исполнению древней богослужебной музыки**. Это и расшифровки крюковых записей знаменного распева, и византийское пение греческой и сербской традиции, и строчное многоголосие. Создаются коллективы — светские и монастырские, пропагандирующие современные богослужебные традиции Сербии, Греции, в

---

[369] *Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017).

особенности Святой Горы Афон, активно участвующие и в концертной деятельности, и в пении за богослужением. Есть храмы и монастыри, где песнопения греческой богослужебной традиции исполняются на церковнославянском языке. В ряде храмов возрождается традиция знаменного пения по крюкам или квадратной нотации (храм Спаса Нерукотворного Образа Спасо-Андроникова монастыря).

Особенно стоит отметить хоры Данилова монастыря (г. Москва), Новодевичьего женского монастыря (г. Екатеринбург), мужской хор подворья Оптиной пустыни в Санкт-Петербурге, детского хора п/у Ирины Болдышевой, хор п/у монахини Иулиании (Денисовой) и другие.

4. Репертуар хора.

До 1990-х гг. представлялось невозможным изменение сложившегося в предшествующие десятилетия репертуара хора в дни церковных праздников. В определенной мере на это влияло восприятие Церкви как места утешения, связывающего человека с иным миром, эстетически отличным от советской действительности, напоминая о дореволюционных обычаях, и способствовало сохранению сложившегося образа русского церковного пения в годы гонений.

При подборе песнопений к тому или иному празднику регенты так же не могли не учитывать привычки «маститых» прихожан, особенно если они являлись близкими знакомыми настоятеля или были благотворителями храма[370]. Только к концу XX в. стала преодолеваться сложившаяся **традиция**

---

[370] «Вполне понятно, что в первый день Рождества обязателен за обедней концерт Бортнянского “Слава в вышних Богу…” — и ничто другое. Или в первый день Пасхи “Да воскреснет Бог…” того же Бортнянского, или в Троицу “Преславная днесь” (Дегтярева)… Это было везде... Мне кажется, если спой не то, так, пожалуй, тебя и с клироса-то вытолкают прихожане. Ко мне, бывало, подходили: “А что же вы вот это или вот то не спели?!” Да петь, допустим, не с кем, певчие заболели. “Ну вот, а мы стояли, ждали”» <…> «Как же не спеть на Рождество “С нами Бог” Зиновьева? Зиновьев – это традиция в Москве, обязательно надо спеть, народ ждет. У меня еще, по-моему, не было такого, чтобы не пели Зиновьева, даже при малом составе хора. На Успение мы поем “В молитвах неусыпающую Богородицу” – концерт Рахманинова. И вот один раз я подумал: стихиру споем вместо концерта, потому что певчих-то немного у меня. А в храме говорят: “Как же так, чтобы на Успение да не спеть "В молитвах неусыпающую…" ?!” Спели. Так, Шорина каждый год поется “Прежде шести дней Пасхи”, тоже традиционно» (*Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения:

неизменяемого репертуара в дни крупных церковных праздников. В советскую эпоху в постоянном практическом применении в храмах были клиросные традиции, далеко не всегда оправданные с точки зрения вкуса и здравого смысла. Но они, так или иначе, соотносились с дореволюционной практикой и в результате законсервировали приходской репертуар. С одной стороны, это позволило сохранить многие дореволюционные традиции церковного обихода. Подобная традиционность способствовала устойчивости церковно-певческого репертуара данного города и данного храма, накладывая отпечаток и на общецерковную традицию. С другой – это крайне затруднило полноценное развитие богослужебной жизни приходов, желавших отказаться от концертного пения за богослужением для лучшей взаимосвязи песнопений и литургических действий. Такая традиционность препятствовала не только развитию богослужебного пения, но и пониманию текста песнопения, надежно скрывавшегося за привычными музыкальными эффектами.

Исходя из приведенных свидетельств, можно объяснить сложившееся противоречие и понять почему, несмотря на годы гонений, требовавших максимальной собранности и релевантности богослужебной практики богословской теории и литургической традиции, пение в большинстве русских храмов, судя по воспоминаниям и записям крупных столичных хоров XX в., не было строгим. Оно, скорее, стремилось «к яркости, лиричности чувств, часто к развернутому хоровому звучанию, к картинности, к солированию, в общем – к некоему благолепию и великолепию, к изобилию, а не к аскетизму»[371].

Сегодня репертуар песнопений на клиросах в храмах Русской Православной Церкви **стилистически разнообразен** и **эклектичен**. Даже в

15.06.2017)). К этому можно добавить и традиционную просьбу прихожан и настоятелей храмов спеть в дни Постной триоди «Покаяния» Веделя, ирмосы Бортнянского «Помощник и Покровитель», ирмосы Веделя на Пасху и т. п.

[371] *Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017).

пределах одного города, особенно в столичных храмах, песнопения кардинально отличаются не только по степени сложности, но и по стилю. В одном храме за одним и тем же богослужением могут петь по обиходу Троице-Сергиевой лавры и Московской духовной академии, следовать дореволюционному репертуару, исполнять отдельные песнопения старинными напевами. В «малом храме Крутицкого подворья поет один певец – Глеб Печенкин: и русское, и греческое, и по крюкам, и по византийским невмам. Никого подобное многообразие ныне не смущает»[372]. Также в одном и том же храме разные хоровые коллективы (праздничный и будничный, левый и правый клиросы) могут исполнять за богослужением песнопения, весьма различные по стилистике, в том числе за одним и тем же богослужением.

В связи с увеличением числа храмов и нехватки достаточного для классического четырехголосного пения количества певцов, большое распространение получили двух- и трехголосные сочинения и изложения старинных, в основном, греческих напевов. Наличие на клиросе одного, двух или трех певцов разной степени музыкальной подготовки создает основу для сложения разностилевого репертуара, с четко прослеживаемым уклоном к простоте и традиционности песнопений, что актуально и по сей день.

5. Изменение продолжительности богослужения.

Из других заметных изменений в церковной практике советского периода надо отметить **увеличение времени богослужения** за счет стремления к более строгому, по сравнению с дореволюционной практикой, исполнению церковного устава[373].

---

[372] *Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017).

[373] Подробнее см.: *Денисов Н. Г.* Традиционное пение в православном храме // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М. : Паломник, 2005. С. 124.

В дореволюционной России происходило практически повсеместное сокращение богослужения[374]. По свидетельству протоиерея Анатолия Правдолюбова, на статиях на утрене в Великую субботу в одной статие читали не больше 12 стихов. Сокращалось и чтение Великого канона прп. Андрея Критского, и многие другие богослужения. Сегодня подобное сокращение порицается и молящимися, и священноначалием.

Как вспоминал архимандрит Матфей (Мормыль), полностью петь изобразительные антифоны литургии, «Во царствии Твоем» и «Величит душе моя Господа» стали лишь **с 1950-х гг.** благодаря трудам преподавателей Московской духовной академии[375].

Благодаря теоретическим и практическим трудам выдающихся литургистов советского периода, в первую очередь, архимандрита Матфея (Мормыля), произошли **изменения и в литургической практике**, возвращающие богослужения к уставным требованиям. Тут можно отметить исполнение хором тропарей на Блаженных на литургии, в сознании многих являющееся сугубо монастырским обычаем, и пения «Да исправится» на Литургии Преждеосвященных Даров одним певцом попеременно с хором, а не

---

[374] «В Соборе служили страшно быстро. …Псаломщик, весьма почтенный и уважаемый человек, так перебил язык, что совершенно ничего невозможно было у него разобрать. Острословы говорили о “Верую...” и “Отче наш...”, которые тогда было принято читать и на Литургии, что из всего можно только разобрать: “Верую во Единаго Бога Отца – Творца – конца – Аминь”. И: “Отче наш – хлеб наш – от лукаваго”. Плачевный опыт соборного нашего служения до революции! <…> Но с внешней стороны, особенно обеспеченным классам, и мне, по моей глупой младости, все казалось великолепным» (*Даниленко Б., прот*. Материалы к творческой биографии И. А. Гарднера (1898–1984). М.; Мюнхен, 2008. 324 с.).

[375] «Учась в семинарии, мы задавали вопросы профессору Дмитрию Петровичу Огицкому о допустимости сокращений при богослужении. Огицкий, будучи инспектором семинарии, слыл знатоком литургики, являлся членом Синодальной богослужебной комиссии, которую возглавлял владыка Афанасий (Сахаров). Они и внедряли определенные установки: полностью петь "Хвали, душе моя", "Во царствии Твоем", "Величит душе моя" и т. д. За истекшие сорок лет, с 1957-го по 1998-й, я больше нигде не встречал, чтобы на приходах названные песнопения Литургии сокращали. Так что, думать и говорить, что до революции все было благополучно, – не следует. <…> Еще пример. Как-то с одним из моих знакомых, живущих во Франции, мы заговорили об Евгении Ивановиче Евце, теперь уже покойном. В частности, о том, что он, дескать, новую струю принес в храм св. Александра Невского, когда приехал из Туниса, из Алжира. Собеседник: "Был замечательный человек, регент. Но когда просишь его пропеть песнопение, побольше стишков, в ответ он: "Ничего не знаю. Как при Царе-батюшке пели и все"» (*Матфей (Мормыль), архим*. На чужом основании никогда ничего не строил. С. 32).

трио или дуэтом, как утвердилось в Синодальный период[376], и пение стихир с канонархом, пение 33-го псалма на литургии и т. п.

Способствовало увеличению продолжительности богослужения и традиция **повсеместного произнесения проповедей** не только в воскресные дни и праздники, но и в будни, появившаяся вскоре после революции 1917 г. как стремление максимального воцерковления и сплочения верных прихожан Русской Православной Церкви[377]. До революции проповеди произносились реже, в воскресные и праздничные дни и не повсеместно. Этот процесс был сдержан в 1950–1990-е гг. требованием чиновников советского Комитета по делам религий в обязательном порядке согласовывать с ними тексты всех проповедей, но с новой силой возродился после празднования 1000-летия Крещения Руси в 1988 г.

6. Общенародное пение.

Важным отличием рассматриваемого периода является и процесс **общенародного пения,** поощряемый многими священнослужителями.

Прихожане под влиянием общих тенденций возрождения традиционного подхода к богослужебной музыке перестают быть молчаливыми слушателями непрерывного духовного концерта, призываются к пониманию смысла богослужебных текстов в первую очередь и лишь в последнюю — наслаждаются красотой звучащих мелодий.

---

[376] Так, до революции песнопение из литургии Преждеосвященных Даров «Да исправится молитва моя» исполнялось, несмотря на прямое указание богослужебного Устава, тремя или двумя певцами. Архимандрит Матфей (Мормыль) вспоминл: «Когда Патриарх Пимен приехал в Лавру, я подошел к нему, попросил благословения: "Ваше Святейшество! Позвольте пропеть "Да исправится" одному певцу, как в Уставе сказано". Он: "Хорошо. В скиту так пели". Вышло удачно. Однако реакция была самой различной, многие меня осуждали. Обычно ведь в храмах это песнопение исполняет трио. <…> Видите, каким образом утвердилось Уставное определение в отношении песнопения "Да исправится молитва моя" – утвердилось, закрепилось. Так же на протяжении XX века многие другие Уставные вещи возвращаются» (*Матфей (Мормыль), архим*. На чужом основании никогда ничего не строил. С. 35).

[377] *Денисов Н. Г.* Традиционное пение в православном храме. С. 124.

Этому способствует общая тенденция возвращения в обиходную практику осмысленных элементов богослужения, например, традиции проповеди после чтения Евангелия и внятное чтение отдельных молитв на Божественной литургии.

Общее пение всех молящихся является залогом внешнего выражения внутреннего единства стоящих в храме людей. «Древнее унисонное пение было доступно не только профессионалам, но и всей церковной общине. В настоящее время всенародное пение существует только в некоторых областях, например в Закарпатье, где за богослужением, как правило, поют все прихожане, руководимые псаломщиком. В большинстве же храмов народ участвует лишь в исполнении нескольких песнопений – Символа веры и “Отче наш” за литургией, “Воскресение Христово видевше” за всенощным бдением. <…> Между тем традиция всенародного пения заслуживала бы большей поддержки со стороны церковного руководства и приходских священников, поскольку она позволяет верующим более глубоко пережить и осмыслить богослужебные тексты, почувствовать себя участниками богослужения, а не только его свидетелями и слушателями»[378].

Процесс минимализации участия всех молящихся в богослужении был завершен к началу второго тысячелетия. Если в богослужебных книгах XII–XIII вв. еще можно встретить отдельные упоминания о некоторых ответах мирян на возгласы священнослужителей, то в последующие века все песнопения богослужения, в том числе и Символ веры, и «Отче наш» на Божественной литургии повсеместно исполнялись псаломщиком или хором, а миряне в подавляющем большинстве случаев присутствовали за богослужением молча.

---

[378] *Иларион (Алфеев), архиеп.* Православие. Т. 2. С. 888.

Начиная с 1930-х гг. появляется обычай пения Символа веры и «Отче наш», а также некоторых других песнопений, всеми молящимися[379]. Несмотря на то, что далеко не всеми священнослужителями и певцами это было воспринято положительно, к началу XXI в. почти повсеместно установился обычай **общенародного исполнения** таких песнопений, как «Сподоби, Господи», «Богородице Дево», «Взбранной воеводе», «Воскресение Христово видевше» на всенощном бдении; Символа веры, «Отче наш», «Тело Христово» на литургии и пр.

Все чаще появляются известия о практике общенародного пения всей Божественной литургии, в том числе и в древней певческой традиции, как, например, в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры.

7. Литургические изменения. Изменение времени совершения богослужения.

Некоторые изменения непосредственно не связаны с церковным пением, но подтверждают общую тенденцию возвращения к древним традициям, а не к развитию дореволюционной практики.

Из таких литургических изменений, соотносящихся с уставными требованиями или смыслом священнодействий, стоит отметить появление практики **совершения Литургии Преждеосвященных Даров вечером**[380]. Как явствует из документов Священного Синода, разбиравшего этот вопрос применительно к нуждам западноевропейских епархий Русской Православной Церкви, этот вопрос нуждался в особом богословско-историческом обосновании и вступал в противоречие со сложившейся до 1968 г. практикой.

---

[379] Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9 : Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1 : 1920–1930-е годы. С. 333.

[380] «Священный Синод Русской Православной Церкви о вечернем служении Преждеосвященной литургии и о евхаристическом посте» [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/svyashhennyj-sinod-russkoj-pravoslavnoj-cerkvi-o-vechernem (дата обращения: 25.03.2017).

После 1988 г. этот обычай получает все большее распространение из-за соответствия смыслу совершаемого богослужения как вечернего причащения. Из храмов, практикующих вечернюю литургию, можно отметить Иоанно-Богословский храм при Санкт-Петербургской духовной академии, храм при Казанской духовной семинарии и многие другие.

8. Изменение цвета облачений.

Упоминавшееся выше изменение цвета некоторых богослужебных облачений, естественно, не связано напрямую с практикой богослужебного пения, но продолжает в известной мере обозначенную нами тенденцию сохранения и развития литургической традиции Русской Православной Церкви и косвенно подтверждает основные выводы данного исследования.

Если в римско-католической церкви различие богослужебных цветов играет большую роль и письменно зафиксировано в монастырских уставах с IX в., то для Православной Церкви в целом и для Русской в частности подобного значения цвет риз практически не имел. Учитывая, что во многих храмах письменно засвидетельствовано наличие вообще одного или двух комплектов богослужебных священнических риз[381], говорить о смене их по цветам представляется невозможным. Богослужебным Уставом предписано лишь сменить светлые (белые) ризы на багряные в Великий пост, и наоборот, для празднования Пасхи. Других богослужебных цветов наш Устав не знает. Лишь с середины XX в. в церковной практике Русской Церкви начала складываться система соответствия тех или иных цветов тем или иным праздникам и чинам святых, основывающаяся на традициях крупных монастырей и соборов, которые отличались друг от друга.

---

[381] Так, мы находим указание ризничему от 1910 г.: «Ризы на священнослужение и все прочее выдавать по приличию дней – высокоторжественных, праздничных, воскресных, полиелейных и седмичных» (*Серафим (Кузнецов), игум.* Мужской общежительный устав. М., 2000. С. 97).

Эти традиции не всегда были осмысленными с точки зрения православной догматики. Так, под влиянием римско-католической церкви с 1730 г. в Русской Церкви появился обычай совершать отпевания и панихиды в черных ризах. Однако черный цвет практически отсутствует на православных иконах и символизирует отчание, траур и даже ад. Поэтому, до начала XX в. эпизодически, а после Второй мировой войны повсеместно **белые ризы на отпевании сменили черные.** В настоящий момент черные ризы в заупокойных богослужениях не используются вовсе.

Все чаще, хотя и не повсеместно, в Великий пост священнослужители надевают фиолетовые, «багряные» ризы, как это предписано Уставом, а не черные. Это тоже свидетельствует об осмыслении обычая с точки зрения богословия цвета, восходящего к иконописной практике, а не о простом следовании сложившейся традиции.

9. Частота причащения.

Изменилась, и довольно заметно, практика причащения Святых Христовых Таин. Если до 1990-х гг. миряне причащались от одного до четырех раз в году, а причащение на Рождество и Пасху в подавляющем большинстве храмов просто не предлагалось, то в последние десятилетия входит в обыкновение практика более **частого причащения**, поддержанная церковным священноначалием документально[382]. Сегодня подразумевается нормальным причащение раз в месяц и чаще. Есть прецеденты причащения мирян на каждой литургии, что более соответствует и смыслу таинства, и древнему обычаю Церкви.

10. Древние литургии.

---

[382] Проект документа «О подготовке ко Святому Причащению» [Электронный ресурс]. URL: http://www.patriarchia.ru/db/text/3225677.html (дата обращения: 10.10.2017).

С 60-х гг. XX в. в России благодаря авторитету митрополита Никодима (Ротова) († 1979) стала распространяться практика совершения иерусалимской **литургии апостола Иакова** в редакции игумена Филиппа (Гарднера), неизвестной в дореволюционной практике. Можно встретить эпизодические свидетельства о появлении традиции служения других древних литургий разных традиций и редакций[383]. Появляются сочинения современных церковных авторов на тексты этих литургий. Это можно считать прямым следствием процесса евхаристического возрождения XX в., у истоков которого стоял праведный Иоанн Кронштадтский и другие авторитетные богословы и литургисты.

В приведенных случаях мы видим возвращение к теоретическим основам и богослужебному Уставу, а не развитие непосредственно предшествующих по времени форм и опыта. Вне зависимости от оценки этого процесса, его можно объяснить пробудившимся интересом к литургическому богословию, что подтверждается и приведенными выше в данной работе сведениями о творчестве композиторов второй половины XX в.

---

[383] Что происходило не без влияния известных священнослужителей, например, святителя Иоанна (Максимовича), принимавшего участие в совершении литургии по западному обряду и даже поставившего епископа для православных галликанского обряда с согласия Синода РПЦЗ (см.: *Дамаскин (Христенсен), иером*. Не от мира сего. М., 1995. С. 294).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исторический период, в рамках которого проводилось данное исследование, определен XX–XXI вв., то есть временем решающих событий и перемен в жизни Русской Церкви. Особенно трудным для исследования представляется период с конца 1920-х по конец 1980-х гг. ввиду противоречивости известных на сегодня источников по истории богослужебного пения нашей Церкви этого времени.

Для достижения цели исследования нам было важно выявить или опровергнуть взаимосвязь литургических задач и обычаев и практики богослужебного пения от предшествующей революционным событиям эпохи до наших дней.

Характеризуя **развитие богослужебного пения в контексте литургической традиции** на основании проведенного исследования, можно выделить следующие позиции, коррелирующие с выносимыми на защиту положениями:

1. Анализ деятельности ведущих композиторов и регентов исследуемого периода показывает, что происходившие в богослужебно-певческой практике Русской Православной Церкви изменения не случайны, но находятся в прямой зависимости от теории пения, разработанной богословами первых веков христианства и акцентирующей текст песнопений. На примере творчества, в частности, архимандрита Матфея (Мормыля) и митрополита Илариона

(Алфеева) видно, как музыка богослужебных песнопений подчеркивает текст таким образом, чтобы сделать возможной молитву в храме.

Состояние и развитие богослужебного пения в рассматриваемую в данной работе эпоху свидетельствует о высоком уровне общего богословского самосознания Церкви. На практике этим принципам следовало большинство из композиторов и регентов XX в., творчество которых было исследовано в данной работе. Особенно стоит отметить Н. С. Голованова, В. С. Комарова, Н. В. Матвеева, архимандрита Матфея (Мормыля), диакона Сергия (Трубачева), митрополита Илариона (Алфеева), митрополита Ионафана (Елецких) и др. Деятельность этих церковных музыкантов позволяет говорить о **преемственности традиций** – литургических и певческих. Именно благодаря их усилиям в течение XX в. богослужебное пение не становилось лишь развлечением слушателей-прихожан, а постоянно возвращало молящихся к сути святоотеческих текстов.

Оценка современного состояния богослужебного пения, как следует из текста третьей главы, становится плодотворной лишь в контексте литургической традиции Русской Православной Церкви, что подразумевает соотнесенность богослужебного пения с его теоретическими предпосылками, а не только с точки зрения тех или иных тенденций развития музыкальной культуры России XX – начала XXI в. При этом рассмотрение в первой главе работы ряда периодов последнего столетия показывает, что эта соотнесенность становится особенно заметной во время гонений на Церковь в XX в. Появление и возрождение духовных школ — одна из характерных особенностей этих периодов – позволяет взглянуть на церковное пение релевантно богословской базе, что дает возможность осознать суть происходящих в Церкви процессов. **Именно эти причины объясняют нелинейность развития церковного пения в России и связанных с ним богослужебных обычаев.**

2. Обобщая сказанное, надо отметить, что сложившаяся в рассматриваемый период ситуация прямо исходит из общих тенденций развития богослужебного пения в России, начиная с конца XVII в.

Традиция богословского осмысления богослужебной музыки как миссионерского делания, неразрывно связанного с личной верой и благочестием автора и исполнителей песнопений, была в значительной степени ослаблена к середине XVII в. Богослужебное пение стало восприниматься как разновидность хоровой музыки, безотносительно к личным качествам и композитора, и исполнителей, что подтверждается появлением новых трудов по теории музыки, в том числе работы Н. Дилецкого.

Элемент развлечения, вошедший в практику церковного пения со второй половины XVII в., прервал поступательное развитие пения и в значительной степени разорвал его связь с теоретическими основами, заложенными богословами христианской Церкви.

Этому способствовали и общая тенденция к секуляризации жизни, характерная для второй половины XVII в., усилившаяся после реформ Петра I, и старообрядческий раскол, оторвавший от канонической Церкви тысячи религиозно активных людей, и другие факторы.

Церковный хор, певший с конца XVII в. не только на клиросе, но в операх и на светских приемах, перестал мыслиться как нечто сакральное, как и само церковное пение. При сочинении песнопений для богослужения композиторы свободно использовали отрывки из оперных сочинений или переделанный до неузнаваемости традиционный напев, украшая его в духе стилистики западноевропейской музыки. Задачей такой музыки стало *развлечение* людей в храме, и люди реагировали соответственно, посещая храмы как концертные залы и временами даже аплодируя во время богослужения.

Таким образом, мы видим, что с XVIII в. церковное пение в России в значительной мере определяется тенденцией к музыкальному

профессионализму и виртуозности. Образцами для подражания оказываются произведения западноевропейских современников. Следствием этого становится появление целого пласта церковно-певческих композиций, в которых доминирует не текст, а настроение, обусловливаемое эмоциями автора или его видением духовной жизни.

Признавая ненормальность сложившейся ситуации, голоса священноначалия и церковных критиков тем не менее были слишком слабы, чтобы что-либо изменить в ней. Лишь появившийся в конце XIX — начале XX в. русский или московский стиль, иначе называемый *Новое направление* стал первой ступенью к пониманию важности глубокого соответствия пения храмовому священнодействию.

Начавшийся процесс обогащения певческой традиции Русской Православной Церкви новыми произведениями явился прямым следствием переосмысления музыкального облика православных богослужебных песнопений. Это обусловлено распространением тенденций русского возрождения во всех сферах жизни российского общества в целом и творчеством композиторов Нового направления в частности.

Большой заслугой этих музыкантов стало создание национальной духовно-музыкальной школы, представившей новые подходы к композиции. Музыкальный язык их песнопений — органическое сочетание традиционных обиходных напевов, «русского лада», то есть созвучий и мелодий, характерных для русской музыкальной традиции, и новаторского, композиторского начала.

Обращаясь к творчеству упомянутых в работе музыкантов, можно полагать, что до возрождения интереса композиторов и регентов второй половины XX в. к святоотеческому (и в первую очередь литургическому) богословию роль музыкальной составляющей часто была если не самодовлеющей, то преобладающей.

Композиторы Нового направления, видя просветительскую цель в духовной музыке, делали попытки реализовать ее посредством создания особого, не имеющего прежде аналогов национального духовно-музыкального языка и национальной школы, что является их общепризнанной заслугой. Тем не менее, ввиду отсутствия у них богословского образования и ясного понимания целей и задач богослужебного пения, последнее нередко воспринималось ими как эмоциональная иллюстрация текста, облекшаяся в русские ладовые созвучия череда музыкальных пьес. Это прослеживается как в преобладании музыкальной составляющей над текстом песнопений, естественным образом отодвигающей текст на второй план, так и в широком использовании музыкальных средств, отвлекающих и развлекающих человека, молящегося в храме.

Одновременно появляются произведения, которые зачастую вообще игнорируют происходящее во время пения в храме священнодействие. В этом случае церковное пение рассматривается исключительно как музыкальный материал, где богослужебный текст играет второстепенную роль. Само богослужение в таком случае становится набором музыкальных номеров, под которые должны подстраиваться и священнослужители, и молящиеся. Такое отношение к тексту сочиняемых песнопений показывает непонимание его смысла композиторами, отсутствие у них осознания его богословской значимости, первостепенности. Именно это явление впоследствии и получило название «церковной музыки».

Тем не менее начатый усилиями композиторов Нового направления процесс возвращения к древнерусским и древнехристианским принципам церковного пения приводит к появлению церковных музыкантов, соединяющих музыкальные дарования со знанием православного богословия.

Появляется возможность церковного творчества, переходящего за сугубо музыкальные рамки, соотносящегося с многовековой литургической традицией

Русской Православной Церкви, носящего черты апостольского служения, проповеди слова богослужения. В этом случае при сочинении новых произведений учитываются и лучшие традиции церковного пения, и общий культурный фон изучаемой эпохи. При таком подходе к пению на первое место выходит текст песнопения, а музыкальный облик способствует тому, чтобы адекватно донести его до молящегося.

В результате исследования становится очевидным, что с середины 60-х гг. XX в. благодаря деятельности архимандрита Матфея (Мормыля) возникает особое отношение к богослужебному пению, которое рассматривается сквозь призму догматического богословия. Вопрос уместности того или иного песнопения не ограничивается теперь лишь музыкальными критериями, но решается, исходя из соответствия богослужебной музыки догматическому содержанию и ее уместности при совершении литургических священнодействий.

Этот процесс усиливается в конце XX — начале XXI в. благодаря трудам уже упоминавшихся выше композиторов — мирян и священнослужителей.

Одним из важных результатов нашего исследования является констатация того факта, что Русская Православная Церковь прошла через 70-летнее испытание богоборчества, переосмыслив прежние богослужебные формы в русле изначальной литургической традиции Православия, показав свою внутреннюю творческую силу. Условия атеистического гонения способствовали появлению многих произведений, проникнутых живым религиозным чувством и по праву вошедших в сокровищницу русского духовного музыкального творчества.

3. Изучение воспоминаний современников о деятельности композиторов Нового направления (*первая глава*) показывают, что для автора литургической музыки и регента важна глубокая вера, личное благочестие и **богословская грамотность**, которая позволяет соотносить музыкальную составляющую с

временны́ми и прочими параметрами богослужения, создавать и исполнять произведения, не нарушающие общий строй священнодействия. По справедливому замечанию прот. Николая Лосского, литургическое пение является предметом богословия и по существу исполняемых текстов, и по призванию к обо́жению всей человеческой природы, в том числе и самого голоса человека. «Предназначение певчего, композитора, регента, хориста — не в том, чтобы “доставлять себе удовольствие”, но чтобы служить литургии, т. е. общине народа Божия, собравшегося в церковь»[384]. **Такой взгляд на пение является залогом сохранения подлинной литургической традиции как следования догматическому учению Церкви.**

4. Исследование деятельности композиторов во *второй главе*, вытекающее из общей части рассуждений о подходе к пению в храме и вне его как к части литургической традиции, показывает, что оно становится формой миссионерской, апостольской деятельности Церкви, проповеди Евангелия композиторами и регентами второй половины XX в. посредством донесения текста песнопения, являющегося частью церковного Предания. И наоборот, разлад между словом и музыкой «лишает пение его богословского, а значит и литургического характера»[385]. Из этого следует, что пение перестает быть лишь музыкальным фоном для священнодействия и накладывает определенные обязательства на певцов и слушателей.

5. Анализ музыкальной деятельности композиторов конца XX – начала XXI в. показывает, что невозможно рассматривать вопросы пения в отрыве от евхаристического богословия, как общего процесса возрождения интереса внутри самой Церкви к сугубой вовлеченности в богослужебную жизнь каждого молящегося. Это подтверждается изменениями в литургическо-

---

[384] *Лосский Н., свящ.* Очерк богословия литургической музыки. С. 52.

[385] Там же.

певческой жизни Русской Православной Церкви, желанием «приблизить современное евхаристическое богословие и религиозное сознание к древней практике, провозглашающей богослужение общим делом всей Церкви, а не только клерикальным актом, направленным на удовлетворение частных религиозных нужд»[386]. Именно релевантность этому процессу позволяет делать музыкальное прочтение богослужебных текстов более удобным для совершения богослужения.

Изучение данного процесса позволяет также принципиально определить репертуар хоров как свободный от того или иного стиля или распева, имеющего свои достоинства и недостатки, установить его прямую зависимость от задачи, которую ставит сегодня Церковь в контексте евхаристического богословия. Первично осознанное участие молящихся в богослужении, вторична форма пения, выбираемая для осуществления тех целей, какие ставит перед собой та или иная конкретная община. «Чисто эстетическое удовольствие не способствует объединению в едином Духе общины, собранной на молитву. Слушание музыки, цель которой — лишь эстетическая красота, как и созерцание прекраснейшей картины в музее, даже и с религиозным сюжетом, приводит лишь к изоляции каждого в вертикальном направлении, противоположном горизонтали литургического собрания»[387].

По утверждению некоторых исследователей (И. Гарднер, В. Мартынов), подобное отношение к тексту исходит из общих тенденций развития богослужебного пения в России, начиная с конца XVII в. В творчестве ряда композиторов игнорируется и характер, и продолжительность священнодействий, и сама возможность следить за текстом песнопения. Особенно яркой иллюстрацией этого непонимания значения богослужебного

---

[386] *Митрович М.* Литургическая традиция монастыря Хиландар : Дис. … канд. богословия. Сергиев Посад : МДА, 2007. (Рукопись.)

[387] *Лосский Н., свящ.* Очерк богословия литургической музыки. С. 55.

текста является приведенное в разделе *«Русский стиль»: особенности музыкального языка»* авторское описание-программа сочинения «Отче наш» Н. И. Компанейского. Имеющиеся талантливые исключения лишь подтверждают такую тенденцию.

Общий взгляд на богослужение как на действия священно- и церковнослужителей под аккомпанемент хора, которому отдается в этом процессе явное первенство, как на музыкальный фон для богослужения и развлечение подтверждается в цитируемом в том же разделе письмом П. И. Чайковского ректору Киевской духовной академии (1886).

Как уже отмечалось выше, эти явления под влиянием евхаристического богословия постепенно осознаются как негативные. С изменением взгляда на литургию как на общее дело всех молящихся в храме и возрождением практики частого причащения появляется тяготение к иным певческим формам, никак не вытекающим из предыдущих, что особенно заметно из наблюдения над общим развитием хоровой музыки в России.

Сохранение подлинной церковности вновь осознается композиторами и регентами и проявляется не только в следовании той или иной собственно музыкальной традиции, но, прежде всего, в следовании догматическому учению Православной Церкви. Это осознание придает особое значение певческой практике рассматриваемого периода и выявляет ее уникальную особенность, свойственную данному этапу ее развития.

На основании исследованных источников констатировалось, что все изменения, произошедшие в течение десятилетий, начиная с середины XX по начало XXI в., продиктованы литургической необходимостью и богословски оправданы. Это касается:

- приведения строя и времени совершения богослужения в большее соответствие с Богослужебным уставом;

- более осмысленного отношения к способу исполнения ряда произведений, что продиктовано пониманием их смысла и места в богослужении;
- изменения состава певцов клироса;
- усиления феномена общенародного пения;
- большего внимания к знаменному и другим старинным распевам;
- большего внимания к тайным молитвам и проч.

Мы видим, как ряд новых традиций, в том числе широкое включение в клиросную практику женщин (регентов и певиц), неизвестное предыдущим периодам церковной истории и, на первый взгляд, формально не соответствующее традиции церковного пения, берут свое начало в учении Церкви о равном достоинстве перед Богом мужчины и женщины, соответствуя ее апостольскому характеру.

Эти выводы стали возможными при решении ряда более узких **специальных задач.**

Было проведено изучение и исследование музыковедческой литературы, соответствующей теме исследования, позволившее, в пределах выбранной темы, характеризовать богослужебное пение с его внешней, собственно музыкальной стороны.

Значительную роль сыграли записи бесед с композиторами и регентами, приведенные в тексте работы. Свидетельства участников и очевидцев процесса, не всегда полностью совпадающие в оценках происходивших процессов, позволяют увидеть суть данных процессов изнутри, понять их глубинную взаимосвязь, вычленить главное и второстепенное.

В немалой степени на исследование повлияла обработка устных свидетельств очевидцев, создающих фон описываемым событиям. Несмотря на субъективизм подобных свидетельств, эта информация позволила понять

настроение эпохи, проследить направление развития пения, сделать ряд немаловажных выводов. Особенно ценными представляются воспоминания, относящиеся к 1920–1930 гг., раскрывающие причины обращения церковных композиторов к светской работе, а также характеризующие состояние церковных клиросов этих лет.

Систематизация певческого опыта Русской Православной Церкви с точки зрения развития и сохранения традиций позволила в каждый конкретный период установить стойкость церковной полноты в следовании литургической традиции и преодолении богословски неоправданных нововведений.

Полученный результат подтверждается и анализом изменений в богослужебной практике Русской Православной Церкви, и связью их с деятельностью вышеупомянутых церковных музыкантов.

Мы видим, что не все дореволюционные традиции и обычаи вошли в современную певческую практику, полностью сохранившись. Рассмотрев произошедшие изменения, подчеркнем, что они способствовали возвращению к уставному богослужению, пониманию его смысла и значения. Это в свою очередь также было бы невозможно без соответствующего богословского образования композиторов-авторов и понимания его приоритетности в изменениях сложившейся дореволюционной практики.

Итоги проведенного исследования дают возможность полагать, что наступил исторический шанс для возвращения храму и богослужению его исконного назначения — быть местом молитвы православных христиан, использующих традиции в той мере, в какой они помогают совершению богослужения. **Осмысленное участие всех молящихся в Евхаристическом богослужении и является главным критерием отбора произведений для исполнения за богослужением**. Все большее миссионерское значение проповеди православной христианской традиции вне богослужения обретают концерты духовной музыки, позволяющие людям, далеким от Церкви,

приобщиться к литургическому наследию Православной Церкви и Евангельскому благовествованию.

Изменения в клиросной и богослужебной практике Русской Православной Церкви в XX в. свидетельствуют о глубинном потенциале Церкви, апостольских принципах ее существования, которые не всегда заметны из-за временны́х наслоений, но так или иначе проявились в эпоху гонений. Этому же способствует рост уровня богословского образования в предшествующие 1917 г. десятилетия, ставший еще более существенным после Собора 1917–1918 гг. и приводящий к переосмыслению многих обычаев и обрядов с точки зрения их содержания и значения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Нотные издания, указатели и каталоги нотных изданий, описания рукописей

1. *Архангельский, А. А.* Литургия св. Иоанна Златоустого (заупокойная) для четырехголосного хора / А. А. Архангельский. – СПб., 1891. – 40 с.

2. *Архангельский, А. А.* Панихида для четырехголосного хора / А. А. Архангельский. – СПб., 1891. – 34 с.

3. *Архангельский, А. А*. Пение всенощного бдения для четырехголосного хора / А. А. Архангельский. – Петроград, 1916. – 26 с.

4. *Архангельский, А. А.* Пение литургии св. Иоанна Златоуста в духе древних напевов православной церкви / А. А. Архангельский. – М., 1913. – 20 с.

5. *Богомолова, М. В., Кобяк, Н. А.* Описание певческих рукописей XVII–XX вв. Ветковско-Стародубского собрания МГУ / М. В. Богомолова, Н. А. Кобяк // Русские письменные и устные традиции и духовная культура. (По материалам археогр. экспедиций МГУ 1966–1980 гг.) / Отв. ред. И. Д. Ковальченко. – М., 1982. – 227 с.

6. Богородичны на «Господи воззвах...», именуемые догматиками, богородичны на стиховнах, антифоны и ирмосы воскресные всех восьми гласов. Киевского роспева. Переложение А. С. Фатеева. – СПб., 1901. – 118 с.

7. Божественная литургия. Богослужебные песнопения Православной Церкви / Сост., ред. и комм. диак. Дмитрия Болгарского. – Киев, 2004. – 421 с.

8. *Бортнянский, Д. С.* 10 концертов двухорных / Д. С. Бортнянский ; ред. П. И. Чайковский. – М., 1898. – 148 с.

9. *Бортнянский, Д. С.* 35 концертов для смешанного хора без сопровождения / Д. С. Бортнянский ; ред. П. И. Чайковский. – М., 1995. – 398 с.

10. *Гарднер, И. А.* Собрание духовных песнопений для хора без сопровождения / И. А. Гарднер. – М., 2008. – 228 с.

11. Главнейшие песнопения Божественной Литургии, молебного пения, панихиды и всенощного бдения, переложенные для хора мужских голосов С. В. Смоленским. Вып. 1. Песнопения Божественной Литургии. – СПб., 1893. – 48 с.

12. *Голованов, Н. С.* Духовные произведения для смешанного хора a cappella / Н. С. Голованов ; ред. и примеч. О. И.Захаровой. — М. : Изд. Правосл. центра «Живоносный Источник», 2004. — 258 с.

13. *Гречанинов, А. Т.* Литургия св. Иоанна Златоуста. Ор. 13 / А. Т. Гречанинов. – М., б. г. – 63 с.

14. *Гречанинов, А. Т.* Демественная литургия для хора, солистов в сопровождении фортепиано / А. Т. Гречанинов. – СПб., 2000. – 84 с.

15. Избранные русские канты XVIII века: Для хора или ансамбля солистов без сопровожд. / Публ. В. Копыловой. – Л., 1983. – 79 с.

16. Древние письменные источники X–XIII вв.: Указатель рукописей и публикаций / Ред. Я. Н. Щапов. – М., 1991. – 80 с.

17. *Иоанн Златоуст, святитель*. Полное собрание творений : в 12 т. / Святитель Иоанн Златоуст. – М. : Изд. им. святителя Игнатия Ставропольского, 2009. – 12 т.

18. *Ионафан (Елецких), архиеп.* Чернобыльская литургия / Архиеп. Ионафан (Елецких). – Киев, 2009. – 50 с.

19. *Кастальский, А. Д.* Избранные произведения / А. Д. Кастальский. – М., б. г. – [Без сквозной нумерации].

20. *Климент Александрийский.* Строматы : в 3 т. / Подг. текста, пер. пред. и комм. Е. В. Афонасина. – СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2003. – 544 с.

21. Литургия: Неизменяемые песнопения для монастырских хоров / Сост. архим. Матфей (Мормыль). – Коломна, 2009. – 606 с.

22. Песнопения Постной Триоди: Нотный сборник / Сост. архим. Матфей (Мормыль). – Коломна, 2010. – 269 с.

23. Песнопения Страстной седмицы: Нотный сборник / Сост. архим. Матфей (Мормыль). – Коломна, 2010. – 431 с.

24. *Матфей (Мормыль), архим*. Рождественский праздничный триптих: Нотный сборник / Сост. архим. Матфей (Мормыль). – Сергиев Посад : Изд. Троице-Сергиевой лавры, 2001. – 104 с.

25. *Нафанаил (Бачкало), иером*. Песнопения Божественной Литургии для смешанного и однородных мужского и женского хоров / Иером. Нафанаил (Бачкало). – М., 1911. – Ч. 1. – 110 с.

26. *Нафанаил (Бачкало), иером.* Песнопения всенощного бдения для смешанного и однородных мужского и женского хоров / Иером. Нафанаил (Бачкало). – М., 1911. – Ч. 2. – 187 с.

27. *Нафанаил (Бачкало), иером.* Песнопения заупокойных служб для смешанного и однородных мужского и женского хоров / Иером. Нафанаил (Бачкало). – М., 1912. – Вып. 4. – 81 с.

28. *Никольский, А. В*. Неизменяемые песнопения всенощного бдения, ор. 26 / А. В. Никольский. – М., б. г. – 48 с.

29. Новые памятники знаменного распева / Сост. М. Бражников. – Л., 1967. – 302 с.

30. Нотный обиход Киево-Печерской Успенской лавры. – Киев, 1910. – 160 с.

31. Обиход нотного пения по древнему роспеву, употребляемому в первоклассном ставропигиальном Соловецком монастыре, содержащий церковные песнопения полного круга служб всего лета: всенощного бдения, литургии, равно песнопений из постной и цветной триодей, а также на разные случаи : в 3 ч. – М. : Изд. Соловецкого монастыря, 1912. – 184 с.

32. Памятники музыкального искусства: Отечественные нотные издания первой половины XIX века (Сводный каталог) : в 2 ч. – М., 1988–1990. – 2 ч.

33. Памятники русской духовной музыки: Тысяча лет русской церковной музыки / Сост. И. В. Ефимова. – Washington (DC), 1990. – 773 с.

34. *Парфентьева, Н. В.* Произведения мастеров знаменного пения XIX — начала XX в.: Нотное приложение (Расшифровка знаменной нотации) / Н. В. Парфентьева // Парфентьев, Н. П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв. – Челябинск, 1996. – С. 237–254.

35. Русский хоровой концерт конца XVII — первой половины XVIII в. : Хрестоматия / Сост. и иссл. Н. Д. Успенский. – М., 1976. – 240 с.

36. Русское хоровое многоголосие XVII–XVIII вв. : Хрестоматия / Сост. Н. В. Заболотная. – М., 1993. – 252 с.

37. Сборник духовно-музыкальных песнопений разных авторов для малого смешанного хора из произведений современных авторов. № 14: На Литургии. – Петроград, б. г. – 46 с.

38. Сборник духовно-музыкальных песнопений разных авторов для небольшого смешанного хора из произведений современных авторов. № 12: На Литургии. – Петроград, б. г. – 49 с.

39. Сборник песнопений Божественной Литургии. – Рим, 1980. – 352 с.

40. Сводный каталог российских нотных изданий. – СПб., 1996. – 394 с.

41. *Смоленский, С. В.* Панихида на темы из древних роспевов для хора мужских голосов / С. В. Смоленский. – СПб., 1905. – 18 с.

42. *Танеев, С. И.* Собрание духовных песнопений: для хора без сопровождения / С. И. Танеев ; сост., вступ. ст. и коммент. Н. Ю. Плотниковой. – М., 2010. – 83 с.

43. Толкования к надписаниям псалмов (О смысле музыки) / Пер. с греч.: С. С. Аверинцева // Памятники византийской литературы IV–IX вв. – М. : Наука, 1968. – 355 с.

44. *Трубачев, С., диак.* Полное собрание богослужебных песнопений : в 2 т. / Диакон С. Трубачев ; сост. игумен Андроник (Трубачев), диакон Михаил Асмус. – М., 2007. – Т. 1. – 293 с.

45. *Трубачев, С., диак*. Полное собрание богослужебных песнопений : в 2 т. – М., 2011. Т. 2. – 352 с.

46. *Успенский, Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства / Н. Д. Успенский. – Л., 1968. – 669 с.

47. Хоровые концерты XVIII — начала XIX в.: М. Березовский, Д. Бортнянский, А. Ведель / Сост. и ред. В. М. Иконника. – Киев, 1988. – 135 с.

48. *Христофор.* Ключ знаменной. 1604 / Публ., пер. М. В. Бражникова, Г. А. Никишова / Памятники русского музыкального искусства. Вып. 9. – М. : Музыка, 1983. – 296 с.

49. Церковно-певческий сборник. Антифоны праздничные. – 3-е изд. – СПб., 1903. – 49 с.

50. Церковные хоры. Ч. 1: Песнопения Всенощного бдения / Сост. А. В. Касторский. – 5-е изд. – Б. м., б. г. – 92 с.

51. Церковные хоры. Часть 2: Песнопения Божественной Литургии / Сост. А. В. Касторский. – 3-е изд. – СПб., 1914. – 94 с.

52. *Чесноков, П. Г.* Главнейшие песнопения всенощного бдения. Для смешанного хора. Ор. 44 / П. Г. Чесноков. – М., б. г. – 96 с.

53. *Чесноков, П. Г.* Литургия св. Иоанна Златоуста. Для малого смешанного хора. Ор. 42 / П. Г. Чесноков. – М., б. г. – 41 с.

Научные исследования и другие публикации

54. *Артемова, Е. Г.* Н. И. Компанейский — критик и композитор (1848–1910) / Е. Г. Артемова // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. Наука. История. Образование. Практика музыкального оформления богослужения : Сб. ст., воспомин., архивных док. – М., 2002. – 496 с.

55. *Белоненко, А. С.* Список научных трудов М. В. Бражникова / А. С. Белоненко (сост.) // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. – Л. : Музыка, 1979. – С. 62–72.

56. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., авт. вступ. ст. А. В. Ивашкин. – М., 1994. – 302 с.

57. *Бондаренко, С. В.* Русское церковное пение 1917–1990-е гг. в воспоминаниях современников / С. В. Бондаренко. – М. : Московская регентско-певческая семинария, 2007. – 220 с.

58. *Василий Великий, святитель.* Толкование на псалом 28 // Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийской. – СПб., 1911. – Т. 1. – 644 с.

59. *Владышевская, Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – М. : Знак, 2006. – 472 с.

60. *Волковинский, С. А.* Жизненный путь и творческое наследие иеромонаха Троице-Сергиевой Лавры Нафанаила (Бачкало) / С. А. Волковинский // Вестник ПСТГУ. Серия V: Музыкальное искусство христианского мира. – 2008. – Вып. 2 (3). – С. 139–146.

61. *Гарднер, И. А.* Богослужебное пение Русской Православной Церкви / И. А. Гарднер. – М. : ПСТБИ, 2004. – Т. 1. Сущность, система и история. – 489 с. – Т. 2. История. – 521 с.

62. *Гарднер, И. А.* / Церковное пение и церковная музыка / И. А. Гарднер // О церковном пении : Сб. ст. – М. : Лодья, 2001. – С. 146–155.

63. *Гарднер, И. А.* Указатель русской и иностранной литературы по вопросам русского церковного пения / И. А. Гарднер. – Мюнхен, 1958. – 35 с.

64. *Гиляров-Платонов, Н. П.* Из пережитого : в 2 т. / Н. П. Гиляров-Платонов // Автобиографические воспоминания. СПб. : Наука, 2009. – Т. 1. – 82 с.

65. *Голованов, Н. С.* Сборник статей и воспоминаний / Н. С. Голованов ; ред.-сост. Е. А. Грошева, В. И. Руденко. – М., 1982. – 296 с.

66. *Голубцов, С., протод*. Церковная Московия в 1935–1965 годах / Протод. С. Голубцов // Церковно-исторический вестник. – 2004. – № 11. – С. 4–71.

67. *Горина, Т. И.* К проблеме «церковности» богослужебного пения Русской Православной Церкви / Т. И. Горина. – Петрозаводск, 2005. – 40 с.

68. *Григорий Нисский, святитель*. Толкования к надписаниям псалмов / Святитель Григорий Нисский. – М. : Изд-во им. свт. Игнатия Ставропольского, 1998. – 143 с.

69. *Григорьева, А. В.* Отзвуки «Русского духовного ренессанса» или активное созидание нового? / А. В. Григорьева // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. – М., 2002. – С . 345–364.

70. *Гуляницкая, Н. С.* Методы науки о музыке / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 2009. – 256 с.

71. *Гуляницкая, Н. С.* Неизвестный Н. С. Голованов / Н. С. Гуляницкая // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. Наука. История. Образование. Практика музыкального оформления богослужения : Сб. ст., воспомин., архивн. док. – М., 2005. – С. 206–211.

72. *Гуляницкая, Н. С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 443 с.

73. *Гуляницкая, Н. С.* Русская духовная музыка: панорамный обзор явлений XX века / Н. С. Гуляницкая // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. – М., 2002. – С. 336–345.

74. *Гуляницкая, Н. С.* Современное богослужебное пение из репертуара Троице-Сергиевой Лавры / Н. С. Гуляницкая // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. – М., 2005. – С. 78–85.

75. *Даниил (Сарычев), иером*. О церковном пении в Москве (20–30-е годы) // Московская регентско-певческая семинария. 1998–1999. – М. : Святитель Киприан, 2000. С. 271–278.

76. *Даниленко, Б., прот.* Материалы к творческой биографии И. А. Гарднера (1898–1984). – М. ; Мюнхен, 2008. – 324 с.

77. *Денисов, Н. Г.* Традиционное пение в православном храме // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. – М., 2005. – С. 61–78.

78. *Дилецкий, Н. П.* Идеа грамматики мусикийской. An idea of music's grammar / Публ., пер., исслед. и коммент. В. Протопопова. – М. : Музыка, 1979. – 639 с.

79. Династия Агафонниковых. Статьи, воспоминания, дневники / Сост. Н. Ф. Ржевская ; гл. ред. А. А. Агафонов. – М. ; Подольск, 2005. – 360 с.

80. *Дмитриева, Л. А*. Из моего прошлого / Л. А. Дмитриева ; публ. С. Г. Зверевой // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 1998–1999. – М., 2000. – С. 266–270.

81. *Жадановский, А., еп*. Воспоминания / Еп. А. Жадановский. – М. : ПСТГУ, 1995. – 294 с.

82. *Иларион (Алфеев), архиеп*. Православие : в 2 т. / Архиеп. Иларион (Алфеев). – М. : Изд. Сретенского монастыря, 2009. – Т. 2. – 976 с.

83. *Каптерев, Н. Ф.* Патриарх Никон и его противники в деле исправления церковных обрядов / Н. Ф. Каптерев. – М. : Индрик, 2003. – 248 с.

84. *Киприан (Керн), архим*. Литургика, гимнография и эортология / Архим. Киприан (Керн). – Париж : Вода живая, 1964. – 157 с.

85. *Ковская, М. А*. О церковном пении в Духовных школах 1940–1960-х годов / М. А. Ковская // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. – М., 2005. – С. 413–421.

86. *Ковская, М. А., Журавлев, Н. В.* «Пойте Богу разумно…»: Виктор Степанович Комаров в воспоминаниях современников (1893–1974) // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. – М., 2002. – С. 237–253.

87. *Кручинина, А. Н.* Воспоминания о М. В. Бражникове / А. Н. Кручинина // Ленинградская консерватория в воспоминаниях : Сб. : в 2-х т. / Под общ. ред. Г. Г. Тигранова. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1987–1988. – Т. 1. – С. 232–234.

88. *Серафим (Кузнецов), игум*. Мужской общежительный устав / Игум. Серафим (Кузнецов). – М. : Изд-во им. Святителя Игнатия Ставропольского, 2000. – 336 с.

89. *Лебединская, М. В*. День за днем. Воспоминания о М. В. Бражникове / М. В. Лебединская. – СПб. : Петро-РИФ, 1994. – 63 с.

90. *Левашев, Е. М.* Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова. 1825–1917: Исторический очерк, нотография, библиография / Е. М. Левашев. – М., 1994. – 120 с.

91. *Лосский, Н., свящ*. Очерк богословия литургической музыки / Пер. М. Лифоровой / Свящ Н. Лосский. – СПб., 2011. – 73 с.

92. *Мазур, А., архидиак*. Самое главное — это молитва / Архидиак. Мазур А. // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. – М., 2005. – С. 31–47.

93. *Мак-Ким, Д. К.* Вестминстерский словарь теологических терминов / Д. К. Мак-Ким. – М. : Республика, 2004. – 503 с.

94. *Манько, Т. В.* Русская школа хорового исполнительства : Автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02 / Манько Татьяна Владимировна. – Ростов-на-Дону, 2006. – 31 с.

95. *Мартынов, В. И*. Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалмом… / В. И. Мартынов // Музыкальная академия. – 1991. – № 6. – С. 37–44.

96. *Мартынов, В. И.* История богослужебного пения / В. И. Мартынов. – М., 1994. – 240 с.

97. *Мартынов, В. И*. Конец времени композиторов / В. И. Мартынов. – М. : Русский путь, 2002. – 296 с.

98. Мастер русской гармонии. К 80-летию Андрея Николаевича Мясоедова : Сб. ст. и материалов. – М. : Изд-во ПСТГУ, 2009. – 336 с.

99. *Матфей (Мормыль), архим*. На чужом основании никогда ничего не строил… / Архим. Матфей (Мормыль) // Московская регентско-певческая семинария : Сб. ст., воспомин., архивн. док. 1998—1999. – М., 2000. – С. 66–91.

100. *Металлов, В., прот*. Очерк истории православного церковного пения в России / Прот. В. Металлов. – Сергиев Посад : Изд. Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1995. – 168 с.

101. *Митрович, М.* Литургическая традиция монастыря Хиландар : Дис. … канд. богословия / Митрович Миладин. – Сергиев Посад : МДА, 2007. – 257 с.

102. Музыка из бывшего СССР : Сб. – М. : Композитор, 1996. – 336 с.

103. *Нефедова, В. Г.* Пение в церковных торжествах в 1970-х годах / В. Г. Нефедова // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. – М., 2005. – С. 421–423.

104. *Окунев, Н. П*. Дневник москвича (1917–1924) / Н. П. Окунев. – Париж : YMCA-Press, 1990. – 600 с.

105. *Пимен (Хмелевский), архиеп*. Дневники. Русская Духовная Миссия в Иерусалиме, 1955–1957 / Архиепю Пимен (Хмелевский). – Саратов : Изд-во Саратовской епархии, 2008. – 512 с.

106. Письмо протоиерея Анатолия Правдолюбова к Геннадию Николаевичу Нефедову / Публ. К. А. Нефедовой и И. Г. Нефедовой // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. – М., 2002. – С. 274–336.

107. Письмо протоиерея Анатолия Правдолюбова к протоиерею Алексию Беляеву о «Литургических заметках» священника [Сергия] Желудкова //

Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. – М., 2005. – С. 277–343.

108. *Питирим (Нечаев), митр.* В Церкви должна быть особая культура пения / Митр. Питирим (Нечаев) // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. – М., 2005. – С. 13–23.

109. *Плотникова, Н. Ю.* А. В. Александров — автор духовно-музыкальных композиций 1884–1946 / Н. Ю. Плотникова // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. – М., 2005. – С. 378–393.

110. *Плотникова, Н. Ю.* Русская духовная музыка XIX — начала XX века: страницы истории / Н. Ю. Плотникова. – М., 2007. – 308 с.

111. *Полторухин, А. С.* Жанровый и стилевой аспекты духовной музыки Н. С. Голованова : Автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02 / Полторухин Андрей Сергеевич. – Ростов-на-Дону, 2012. – 28 с.

112. Поместный Собор Русской Православной Церкви 1917–1918 года. О церковном пении : Сб. протоколов и докладов / Сост., вступ. ст. Е. В. Русол. – М. : ПСТБИ, 2002. – 232 с.

113. *Попова Е. В.* Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм» (конец XX – начало XXI в.) : Автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17. 00. 02 / Попова Елена Викторовна. – М.: 2011. – 26 с.

114. *Попова, Е. В.* Заметки о духовно-музыкальном творчестве митрополита Илариона / Е. В. Попова // Музыковедение. – 2010. – № 9. – С. 42–45.

115. *Правдолюбов, А., прот.* Из воспоминаний о регентах и церковных хорах / Прот. А. Правдолюбов // Московская регентско-певческая семинария. 1998–1999. – М., 2000. – С. 136–143.

116. *Правдолюбова, К. А.* Наследие протоиерея Анатолия Правдолюбова (вехи жизни и творчества) / К. А. Правдолюбова // Московская регентско-певческая семинария. 1998–1999. – М., 2000. – С. 113–119.

117. *Протопопов, В. В.* Русское церковное пение : Опыт библиогр. указ. от сер. XVI в. по 1917 г. / В. В. Протопопов. – М. : Музыка, 2000. – 139 с.

118. *Пузаков, А. А.* Дар церковного регента — особый / А. А. Пузаков // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. – М., 2005. – С. 89–96.

119. *Рахманова, М. П.* Русская духовная музыка в XX веке / М. П. Рахманова // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М. Г. Арановский. – М. : ГИИ, 1997. – С. 371–405.

120. *Рахманова, М. П.* Страстная седмица в духовном творчестве Гречанинова / М. П. Рахманова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. – М. : Композитор, 1999. – Вып. 2. – С. 41–65.

121. Русская духовная музыка в документах и материалах : в 12 т. – М. : Языки русской культуры, 1998. – Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения. – 234 с.

122. Русская духовная музыка в документах и материалах. – М. : Языки русской культуры, 2006. – Т. 5. Александр Кастальский. Статьи, материалы, воспоминания, переписка. – 953 с.

123. Русская духовная музыка в документах и материалах : в 12 т. – М. : Языки славянской культуры, 2015. – Т. 9. Русское православное церковное пение в XX веке : Советский период. – Кн. 1. 1920–1930-е годы. – 608 с.

124. Русское церковное пение XI–XX вв. : Исследования, публикации 1917–1999. – М. : Изд-во МГУ, 2001. – 207 с.

125. Рыцарь регентского служения. Отец Матфей (Мормыль): материалы, воспоминания, исследования. – СПб. : Пушкинский Дом, 2017. – 543 с.

126. *Самуилова, С. С., Самуилова, Н. С.* Отцовский крест. В городе. 1886–1931 / С. С. Самуилова, Н. С. Самуилова. – СПб. : Сатисъ, 1996. – С. 31–37.

127. *Свенцицкий, А. Б.* Невидимые нити. Церковь, события, люди / А. Б. Свенцицкий. – М., 2009. – 432 с.

128. Святейший Патриарх Московский и всея Руси Пимен (Извеков). М., 2002. – С. 95–99.

129. *Тальберг, Н. Д.* К вопросу о русском церковном пении / Тальберг, Н. Д. // О церковном пении : Сб. ст. / Сост. О. В. Лада. - М. : Лодья, 2001. – С. 97–99.

130. *Трофимчук, М. Х.* Академия у Троицы. Воспоминания о Московских Духовных школах (1944–2004) / М. Х. Трофимчук. – Сергиев Посад : Изд. Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2005. – 640 с.

131. *Трубачев, С., диак.* Избранное. Статьи и исследования / Диак. С. Трубачев ; сост. Андроник (Трубачев), игум., М. С. Трубачева, О. С. Никитина. – М., 2005. – 720 с.

132. *Филарет (Вахромеев), митр*. Богослужение — это славословие Богу… / Митр. Филарет (Вахромеев) // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. – М., 2005. – С. 23–31.

133. *Фролов, С. В.* М. В. Бражников (1902–1973): Жизнь, отданная одному делу (Вст. ст.) / С. В. Фролов // Лебединская М. В. Воспоминания о М. В. Бражникове. – СПб.: Петро-РИФ, 1994. – С. 4–8.

134. *Холопова, В. Н.* София Губайдулина. Путеводитель по произведениям / В. Н. Холопова. – 2-е изд., доп. – М. : Композитор, 2001.– 56 с.

135. *Шишигин, В., диак*. Святейший Патриарх Московский и всея Руси Пимен (Извеков). К 70-летию со дня рождения / Диак. В. Шишигин // Журнал Московской Патриархии. – 1980. – № 7. – С. 4–7.

136. *Шмеман А., прот.* Введение в литургическое богословие / Прот. А. Шмеман. – Париж, 1961. – 247 с.

137. *Шульгин, Д. И.* Признание Эдисона Денисова / Д. И. Шульгин. – М., 1998. – 389 с.

138. *Ювеналий (Поярков), митр*. Человек Церкви: Воспоминания о митр. Никодиме (Ротове) / Митр. Ювеналий (Поярков). – М. : Изд. Московской епархии, 1998. – 260 с.

139. Campbell, S. Russians on Russian Music 1880–1917. An Anthology. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – 267 p.

140. Jensen, C. R. Musical Cultures in Seventeenth Century. Russia. Russian Music Studies. – Indianapolis (IN) : Indiana University Press, 2009. – 359 p.

141. Lossky, N. Essai sur une théologie de la musique liturgique: Perspective orthodoxe. – Paris : Cerf, 2003. – 114 p.

142. Wellesz, E. A History of Byzantine Music and Hymnography. – Oxford: Oxford University Press, 1962. – 461 p.

Электронные ресурсы

143. 5 апреля симфония митрополита Илариона "Песнь восхождения" была исполнена в московском Храме Христа Спасителя [Электронный ресурс]. Режим доступа : http://churchcomposer.ru/news77.html (дата обращения: 10.10.2017).

144. Александр Архангельский. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.peoples.ru/art/music/conductor/alexander_arhangelskiy/ (дата обращения: 27.03.2017).

145. *Алексий (Симанский), патр.* О церковном пении. Речь святейшего патриарха Алексия I, произнесенная в Московской духовной академии 18 апреля 1948 года [Электронный ресурс] / Алексий (Симанский), патр. – Режим доступа : https://pravbeseda.ru/library/?page=book&id=551 (дата обращения: 29.03.2017).

146. *Амерханов, А. А.* Современные музыкальные композиции. Путь на клирос. Проблемы гармонизации и обработки одноголосных распевов [Электронный ресурс] / А. А. Амерханов. – Режим доступа : http://www.churchcomposer.ru/articles.html (дата обращения: 29.03.2017).

147. Апокалипсис от граммофона. Исполнилось 65 лет Владимиру Мартынову [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.izvestia.ru/news/371612 (дата обращения: 28.03.2017).

148. Арво Пярт. Биография [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.churchcomposer.ru/pdf.php?uri=fileload/poleva/pol_01d.pdf (дата обращения: 28.03.2017).

149. Библиотека учебной и научной литературы. Словари и справочники. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://sbiblio.com/biblio/dict.aspx?d=11111111111111111111111111111111111111111&key=%ea%f3%eb%fc%f2%f3%f0%fb&pid=244&wh=1 (дата обращения: 27.03.2017).

150. *Бояринцев, В. В.* А. В. Преображенский о проблемах церковно-певческой культуры (по материалам периодики) [Электронный ресурс] / В. В. Бояринцев : Дипломная работа. – М. : Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2005. – Режим доступа : http://lib.pstgu.ru/catalog_resources/ (дата обращения: 30.03 2017).

151. *Бровина, И. В.* Традиции древнерусского певческого искусства в творчестве современных композиторов: Произведения для хора a cappella [Электронный ресурс] / И. В. Бровина. – СПб., 2005. – Режим доступа :

http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/tradicii-drevnerusskogo-pevcheskogo-iskusstva-v-tvorchestve-sovremennyh.html (дата обращения: 30.03.2017).

152. *Бурдин, М., свящ.* Батя. Памяти отца Матфея (Мормыля) [Электронный ресурс] / Свящ. М. Бурдин. – Режим доступа : http://www.pravmir.ru/batya-pamyati-otca-matfeya-mormylya/ (дата обращения: 30.03.2017).

153. *Вениамин (Федченков), митр.* Отче наш. Молитва Господня [Электронный ресурс] / Митр. Вениамин (Федченков). – Режим доступа : http://www.pravmir.ru/otchenash/ (дата обращения: 29.03.2017).

154. *Виссарион (Остапенко), игум*. Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Часть 1 [Электронный ресурс] / Игум. Виссарион (Остапенко). – Режим доступа : http://kotovsk-istok.com.ua/culture/79-muzikalnoe-tvorchestvo/2675-pamyati-arkhimandrita-matfeya-mormylya-velikogo-regenta.html (дата обращения: 30.03.2017).

155. В прокат выходит новая драма Лунгина, идеей для которой послужила современная оратория «Страсти по Матфею» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://www.newsru.com/cinema/20mar2012/lungin.html (дата обращения: 10.10.2017).

156. Губайдуллина София Асгатовна. Биографические сведения [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.famhist.ru/famhist/gub/0002667b.htm (дата обращения: 27.03.2017).

157. *Гуляницкая, Н. С.* Диалог? Интертекст? Язык автора? О творческом методе С. Трубачева [Электронный ресурс] / Н. С. Гуляницкая. – Режим доступа : http://www.churchcomposer.ru/fileload/other/Gulianitskaya.Trubachev.pdf (дата обращения: 30.03.2017).

158. *Гуляницкая, Н. С.* Наука о церковно-русском пении [Электронный ресурс] / Н. С. Гуляницкая. – Режим доступа :

http://hor.by/2010/12/gulyanitskaya-church-singing/ (дата обращения: 30.03.2017).

159. *Гуляницкая, Н. С.* Nova musica sacra: жанровая панорама [Электронный ресурс] / Н. С. Гуляницкая. – Режим доступа : http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=3792 (дата обращения: 29.03.2017).

160. Данилов Николай Сергеевич (1895–1971) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://pravkrug.ru/o-tserkvi/istoriya-khristianstva/item/247-%D1%80%D0%B5%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B-xx-%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0.html#m1 (дата обращения: 10.10.2017).

161. Джузеппе Сарти. Биография [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.c-cafe.ru/days/bio/10/002.php (дата обращения: 28.03.2017).

162. *Дмитриева, Л. А.* Из моего прошлого [Электронный ресурс] / Л. А. Дмитриева. – Режим доступа : http://www.seminaria.ru/chsing/dmitr_vosp.htm (дата обращения: 29.03.2017).

163. *Евагрий Понтийский.* Слово о молитве [Электронный ресурс] / Евагрий Понтийский. – Режим доступа : http://www.hesychasm.ru/library/evagri/txt1.htm (дата обращения: 10.10.2017).

164. *Жиромская, В. Б.* Религиозность народа в 1937 году (по материалам Всесоюзной переписи населения) [Электронный ресурс] / В. Б. Жиромская. – Режим доступа : http://www.bogoslov.ru/biblio/text/254508/index.html (дата обращения: 30.03.2017).

165. Знаменное пение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rpsc.ru/history/drevlepravoslavnie-tradicii/znamennoe-penie (дата обращения: 26.03.2011).

166. *Зяблицина, Н. И.* «Богословие стихир»: Интервью с регентом хора Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета Татьяной

Королевой [Электронный ресурс] / Н. И. Зяблицина. – Режим доступа : http://ikliros.com/blog/bogoslovie-stikhir (дата обращения: 25.03.2017).

167. Иларион (Алфеев), митр. Биография [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.churchcomposer.ru/bishop_hilarion/index.html (дата обращения: 28.03.2017).

168. Интервью с архиепископом Иларионом (Алфеевым) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.taday.ru/text/282321.html (дата обращения: 29.03.2017).

169. История ткани и ткацкого производства [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://stud24.ru/labour-law/istoriya-tkani-i-tkackogo-proizvodstva/500218-1950774-page1.html (дата обращения: 29.03.2017).

170. *Карманов, К.* Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Часть 2 [Электронный ресурс] / К. Карманов. – Режим доступа : http://xn--d1abd2bs.xn--p1ai/regentskoe-masterstvo/velikie-uchitelya-peniya/343-pamyati-arkhimandrita-matfeya-mormylya.html (дата обращения:30.03.2017).

171. *Киреев, Ф.* Улица имени архимандрита Матфея (Мормыля) [Электронный ресурс] / Ф. Киреев. – Режим доступа : http://www.zagorsk.ru/new/2662 (дата обращения: 30.03.2017).

172. *Ключевский, В. О.* Русская история. Полный курс лекций. [Электронный ресурс] / В. О. Ключевский. – Режим доступа : http://bibliotekar.ru/rusKluch/60.htm (дата обращения: 27.03.2017).

173. Концепция миссионерской деятельности Русской Православной Церкви [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.patriarchia.ru/db/text/220922.html (дата обращения: 28.10.2017).

174. *Коробейникова, Е. В.* Митрополит Арсений (Стадницкий) о церковном пении [Электронный ресурс] / Е. В. Коробейникова : Дипломная работа. –

М. : Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2007. – 87 с. – Режим доступа: http://lib.pstgu.ru/catalog_resources/ (дата обращения: 30.03 2017).

175. *Медушевский, В. В.* Интонация как язык домостроительства благодати [Электронный ресурс] / В. В. Медушевский. – Режим доступа: http://www.churchcomposer.ru/fileload/other/med_01d.pdf (дата обращения: 26.03.2017).

176. *Медушевский, В. В.* О происхождении и сущности серьезной музыки [Электронный ресурс] / В. В. Медушевский. – Режим доступа : http://www.portal-slovo.ru/art/36037.php (дата обращения: 29.03.2017).

177. *Меньшов, Н. П.* О псаломщиках [Электронный ресурс] / Н. П. Меньшов. – Режим доступа : http://chibisovitc.livejournal.com/134298.html?thread=466842 (дата обращения: 25.03.2017).

178. Мировой премьерой Stabat Mater митрополита Илариона (Алфеева) завершился II Рождественский фестиваль духовной музыки. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.blagovest-info.ru/index.php?ss=2&s=3&id=45136 (дата обращения: 27.03.2017).

179. *Митрофанов, Г., прот*. Канонизация новомучеников и исповедников российских в Русской Православной Церкви [Электронный ресурс] / Прот. Г. Митрофанов. – Режим доступа : http://www.pravmir.ru/protoierej-georgij-mitrofanov-kanonizaciya-novomuchenikov-i-ispovednikov-rossijskix-v-russkoj-pravoslavnoj-cerkvi/ (дата обращения: 27.03.2017).

180. Многоголосное пение [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://roman.by/r-4937.html (дата обращения: 25.03.2017).

181. Московский Синодальный хор. История хора [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://fondgb.ru/index.php?ss=28&s=53&id=34239 (дата обращения: 25.03.2017).

182. Музыкальная проповедь. О творчестве архиепископа Илариона. Интервью с А. А. Пузаковым [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.taday.ru/text/281464.html (дата обращения: 29.03.2017).

183. Невмы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/5414/%D0%9D%D0%B5%D0%B2%D0%BC%D1%8B (дата обращения: 26.03.2017).

184. *Никифорова, А.* Что Церковь, то и я. Беседа с архимандритом Матфеем (Мормылем) [Электронный ресурс] / А. Никифорова. – Режим доступа : http://www.bogoslov.ru/text/406168.html (дата обращения: 30.03.2017).

185. *Никодим (Милаш), еп.* Правила Святых Апостолов и Вселенских соборов с толкованиями [Электронный ресурс] / Еп. Никодим (Милаш). – Режим доступа : https://azbyka.ru/otechnik/Nikodim_Milash/pravila-svjatyh-apostolov-i-vselenskih-soborov-s-tolkovanijami/226 (дата обращения: 26.03.2017).

186. Обсуждение доклада о. Димитрия Арзуманова «Музыкальные стили и богослужебное пение» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://kliros.org/content/view/83/8 (дата обращения: 26.03.2017).

187. Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Интервью архиепископа Астраханского и Енотаевского Ионы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://astrsobor.ru/pamyati-arkhimandrita-matfeya-mormylya-intervyu-arkhiepiskopa-astrakhanskogo-i-enotaevskogo-iony/ (дата обращения: 30.03.2017).

188. Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Это был голос Лавры, голос Церкви! [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.pravoslavie.ru/37805.html (дата обращения: 30.03.2017).

189. *Петюкова, О. Н.* Правовые формы отношений советского государства и Русской православной церкви в 1917–1945 годах [Электронный ресурс] / О. Н. Петюкова. – Режим доступа : http://dibase.ru/article/21032011_petukovaon/5 (дата обращения: 31.03.2017).

190. Письмо протоиерея Анатолия Сергиевича Правдолюбова к Геннадию Николаевичу Нефедову [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.seminaria.ru/epistola/pap_letter03.htm (дата обращения: 29.03.2017).

191. Поет патриарший хор п/у В.С.Комарова. Концерт, посвященный 500-летию автокефалии Русской Православной Церкви. БЗК, 16.07.1948. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://intoclassics.net/news/2009-05-09-5750 (дата обращения: 29.03.2017).

192. Полемика вокруг книги Владимира Мартынова «Пение, игра и молитва в русской богослужебной системе» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://kliros.ru/stat/chalaev.html (дата обращения: 26.03.2017].

193. *Польдяева, Е.* Апокриф или послание? О творчестве Алемдара Караманова [Электронный ресурс] / Е. Польдяева. – Режим доступа : http://www.opentextnn.ru/music/personalia/karamanov/#_ftn1 (дата обращения: 10.10.2017).

194. Последний регент Казанского собора. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://blagovestchoir.narod.ru/stuff/fateev_paper.html (дата обращения: 25.03.2017).

195. *Поспелов, П.* Владимир Мартынов пишет музыку, которую осудил в своей книге [Электронный ресурс] / П. Поспелов. – Режим доступа : http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=2529 (дата обращения: 28.03.2017).

196. *Поспеловский, Д. В.* Сталин и Церковь: «конкордат» 1943 г. и жизнь Церкви [Электронный ресурс] / Д. В. Поспеловский. – Режим доступа : http://www.bogoslov.ru/biblio/text/255661/index.html (дата обращения: 12.06.2017).

197. Приветствие Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла митрополиту Волоколамскому Илариону по случаю дня его Ангела [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.churchcomposer.ru/news94.html (дата обращения: 28.03.2017).

198. *Прокопенко, М., свящ.* Отец Матфей [Электронный ресурс] / Свящ. М. Прокопенко. – Режим доступа : http://www.pravmir.ru/otec-matfej/ (дата обращения: 30.03.2017).

199. Регентская школа. Московская духовная академия. История [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.mpda.ru/regent/history (дата обращения: 28.03.2017).

200. Речь Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла на братской встрече со Святейшим Патриархом Константинопольским Варфоломеем [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.patriarchia.ru/db/text/685764.html (дата обращения: 31.03.2017).

201. *Рахманова, М. П.* Николай Голованов: возвращение [Электронный ресурс] / М. П. Рахманова. – Режим доступа : http://pstgu.ru/news/smi/2011/02/23/28281 (дата обращения: 31.03.2017).

202. *Рахманова, М. П.* Русский стиль А. Д. Кастальского [Электронный ресурс] / М. П. Рахманова. – Режим доступа : http://trsobor.ru/russkij-stil-a-d-kastalskogo/ (дата обращения: 27.07.2017).

203. *Рахманова, М. П.* Старообрядчество и «Новое направление» в русской духовной музыке [Электронный ресурс] / М. П. Рахманова. – Режим доступа : http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=article.rachmanova (дата обращения: 17.06.2017).

204. *Рахманова, М. П.* Церковь жила, а значит — пела [Электронный ресурс] / М. П. Рахманова. – Режим доступа : https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172 (дата обращения: 15.06.2017).

205. «Рождественская оратория» архиепископа Илариона: святочный подарок университетского храма [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.taday.ru/text/279224.html (дата обращения: 10.06.2017).

206. *Ромащук, И.* Современная музыка в современном мире. Православный взгляд [Электронный ресурс] / И. Ромащук. – Режим доступа : http://www.churchcomposer.ru/articles.html (дата обращения: 31.03.2017).

207. Русская духовная музыка в XVIII веке [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://bibliofond.ru/view.aspx?id=91652 (дата обращения: 15.10.2017).

208. Святейший Патриарх Кирилл поздравил митрополита Волоколамского Илариона с днем тезоименитства [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.churchcomposer.ru/news94.html (дата обращения: 10.07.2017).

209. *Сергеев, Н. С.* Регенты Москвы в период гонения на Церковь в XX веке [Электронный ресурс] / Н. С. Сергеев : Дипломная работа. – М. : ПСТГУ, 2010. – Режим доступа : http://pravkrug.ru/o-tserkvi/istoriya-khristianstva/item/247-%D1%80%D0%B5%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B-xx-%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0.html (дата обращения: 10.06.2017).

210. Современная православная музыка. Статьи [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.churchcomposer.ru/articles.html (дата обращения: 10.06.2017).

211. Stabat Mater близка к православным богослужениям Страстной Седмицы. Интервью с архиепископом Иларионом (Алфеевым) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.nsad.ru/articles/mitropolit-ilarion-alfeev-stabat-mater-blizka-k-pravoslavnym-bogosluzheniyam-strastnoj-sedmicy (дата обращения: 15.06.2017).

212. *Тальберг, Н. Д.* К вопросу о русском церковном пении [Электронный ресурс] / Н. Д. Тальберг. – Режим доступа : http://do.gendocs.ru/docs/index-170329.html?page=28 (дата обращения: 11.06.2017).

213. Ткани и орнаменты допетровской Руси XVI–XVII века [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://maskball.ru/dress/tkani_ornamenty_russkiy_kostum.html (дата обращения: 10.06.2017).

214. Традиции древнерусского певческого искусства в творчестве современных композиторов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://cheloveknauka.com/traditsii-drevnerusskogo-pevcheskogo-iskusstva-v-tvorchestve-sovremennyh-kompozitorov (дата обращения: 10.06.2017).

215. Ульянич Виктор Степанович. Биография [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.churchcomposer.ru/comp_uliyanich/biography (дата обращения: 28.03.2017).

216. *Умнов, А. Ю.* Из истории мужского хорового исполнительства в России [Электронный ресурс] / А. Ю. Умнов // Карельская государственная педагогическая академия. – Режим доступа : https://revolution.allbest.ru/culture/00486498_0.html (дата обращения: 10.06.2016).

217. *Филоненко, А. С.* Богословие общения и евхаристическая антропология [Электронный ресурс] / А. С. Филоненко. – Режим доступа : http://www.bogoslov.ru/text/876935.html (дата обращения: 20.03.2016).

218. *Шестаков, В. П.* Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения (вступ. ст.) [Электронный ресурс] / В. П. Шестаков. – Режим доступа : http://podelise.ru/docs/11364/index-4976-1.html (дата обращения: 10.06.2016).

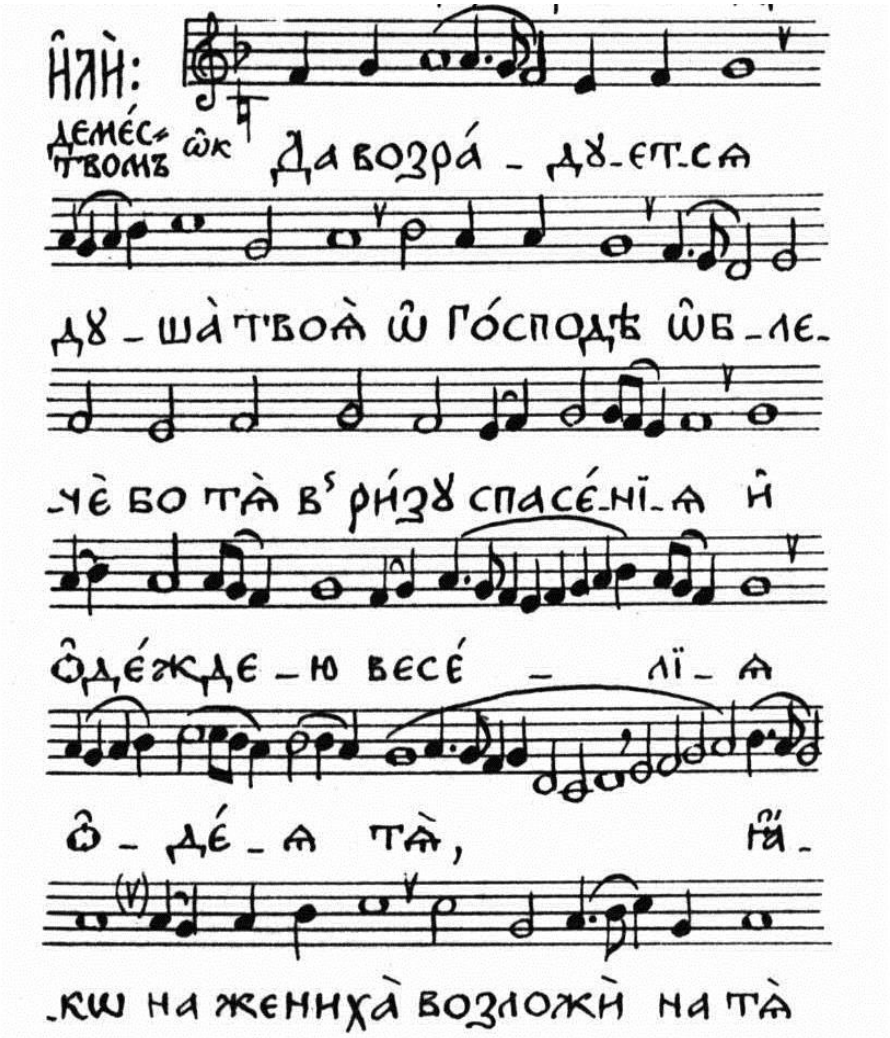
219. *Шиповальников, А., Левинтов, А.* Гармонии небесных сфер из преисподней [Электронный ресурс] / А. Шиповальников, А. Левинтов. – Режим доступа : http://lebed.com/1999/art1040.htm (дата обращения: 10.10.2017).

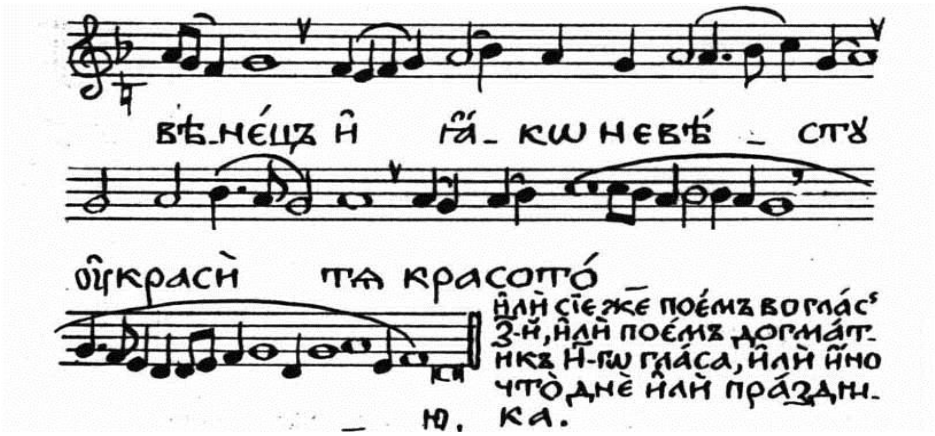
220. *Янгичер, В., прот*. Святейший Патриарх Пимен как регент [Электронный ресурс] / Прот. В. Янгичер. – Режим доступа : http://www.mpda.ru/site_pub/334521.html (дата обращения: 10.10.2017).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Нотные тексты произведений отдельных авторов (и фрагментов произведений), иллюстрирующие положения основного текста диссертации
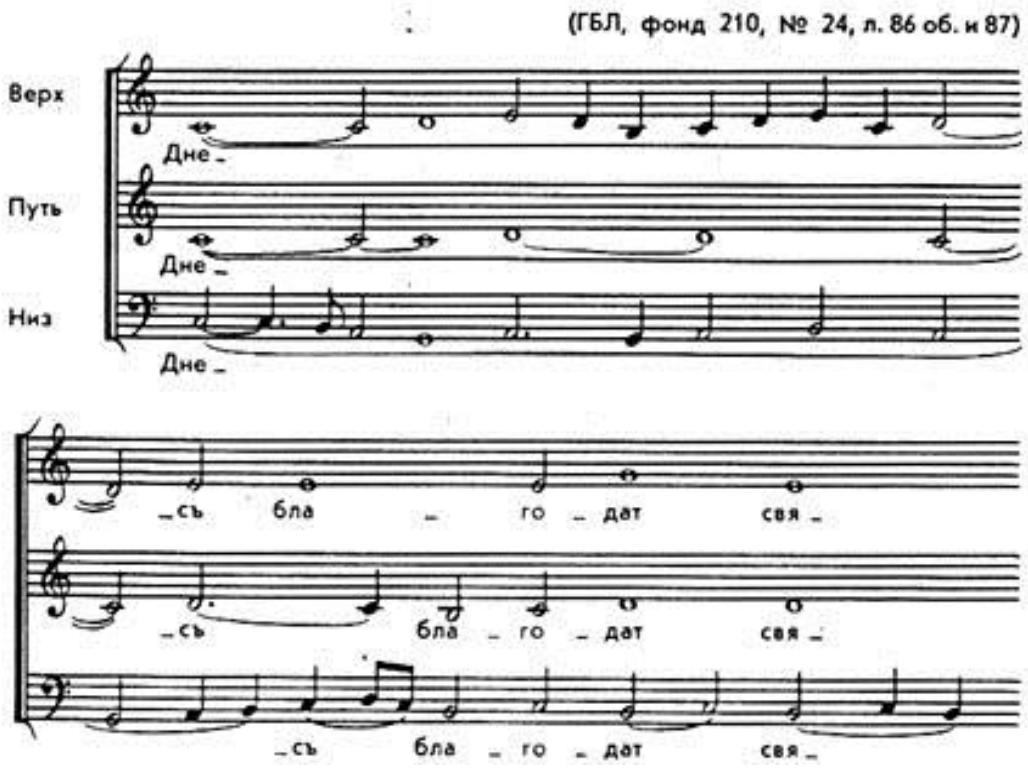
Пример 1. Образец одноголосного демественного распева: «Да возрадуется»:

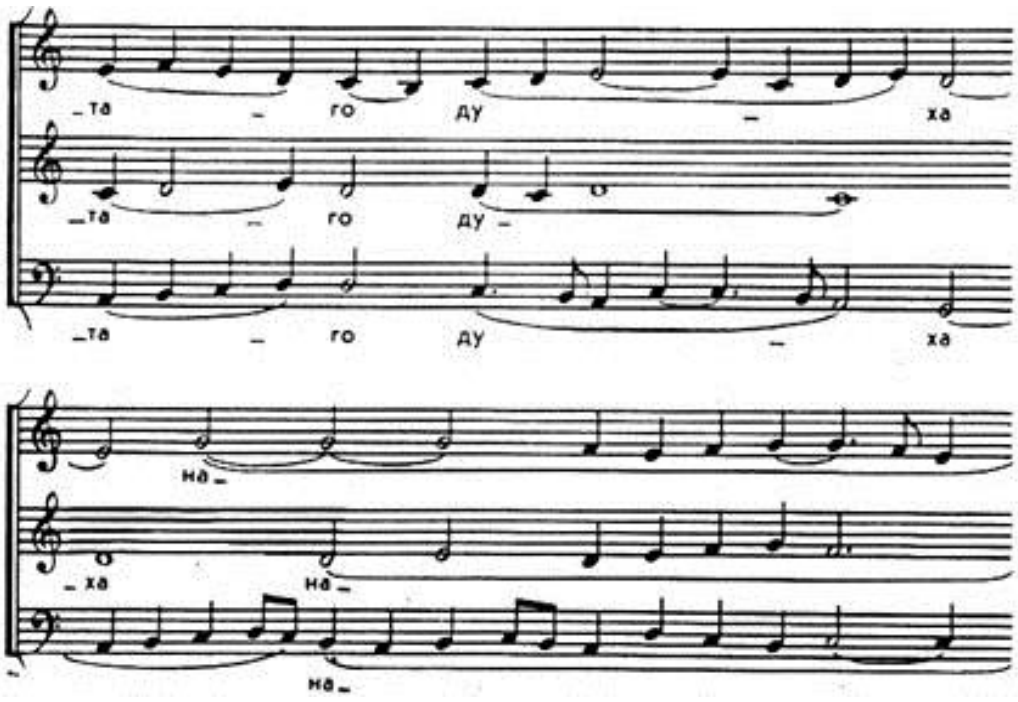




Пример 2. Демественное многоголосие.
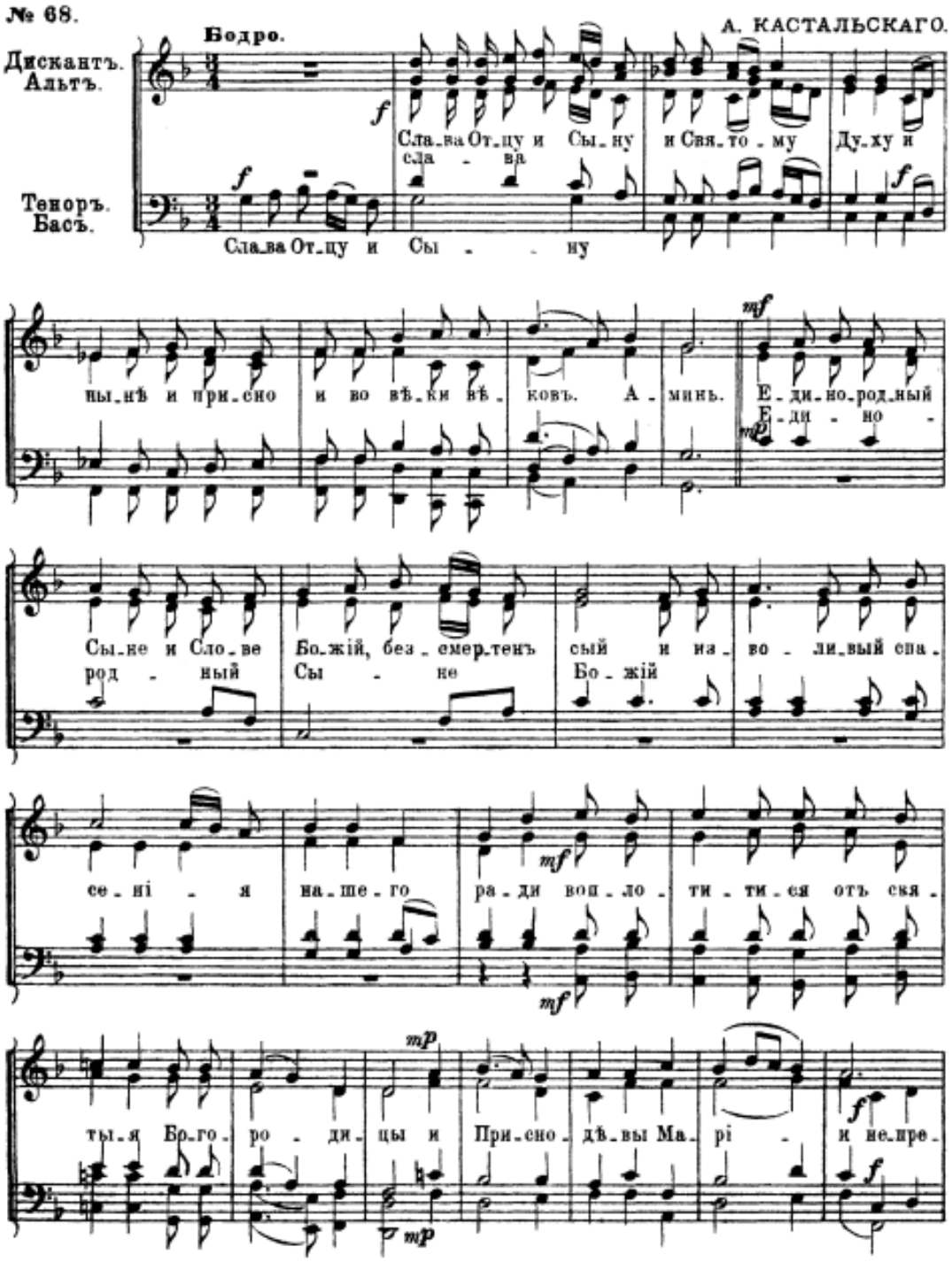
Стихира «Днесь благодать» (Начало):
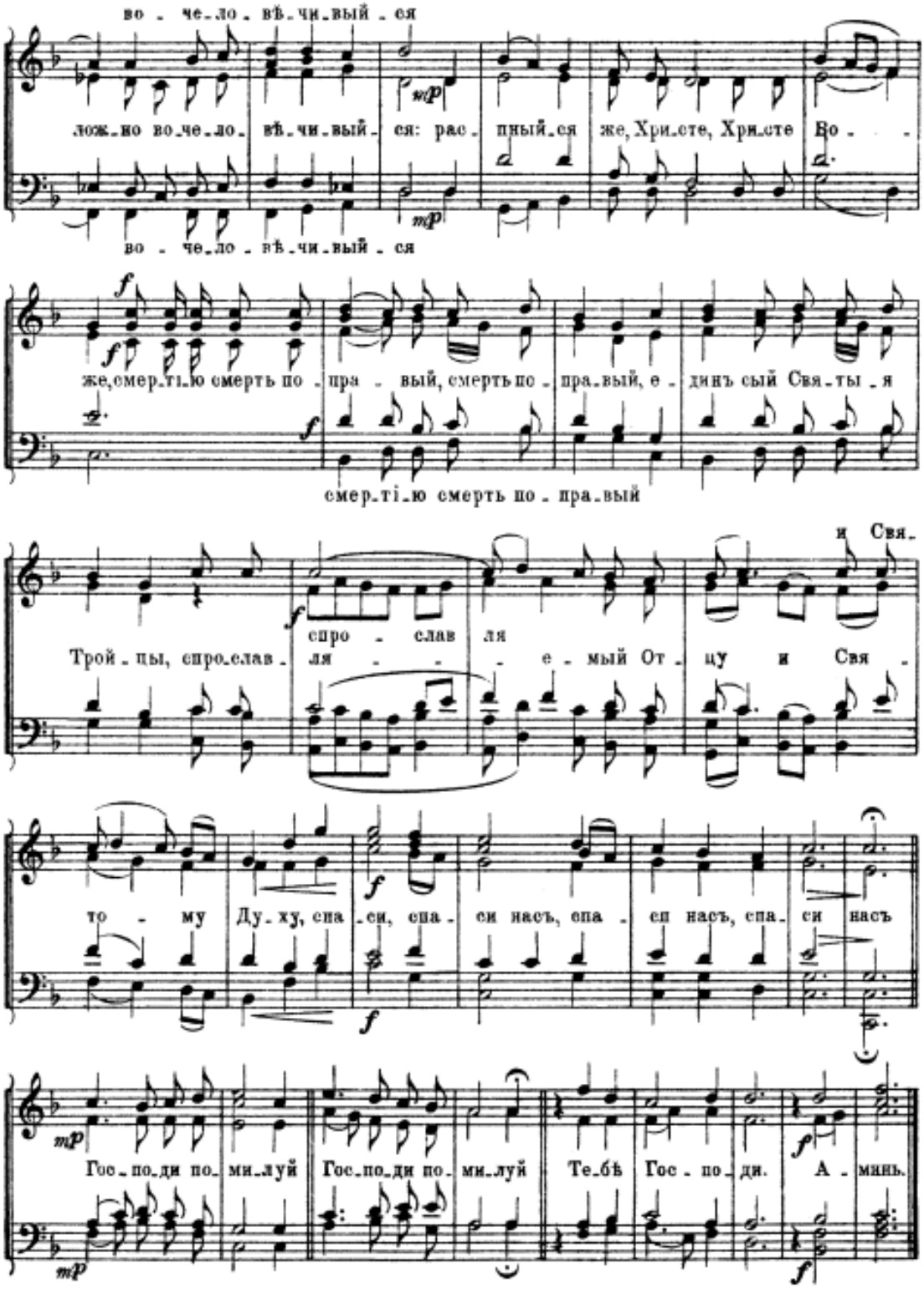



_та _ го ду _ ха
_та _ го ду _
_та _ го ду _ ха
на _
_ ха
на _
на _

Пример 3. А. Кастальский.
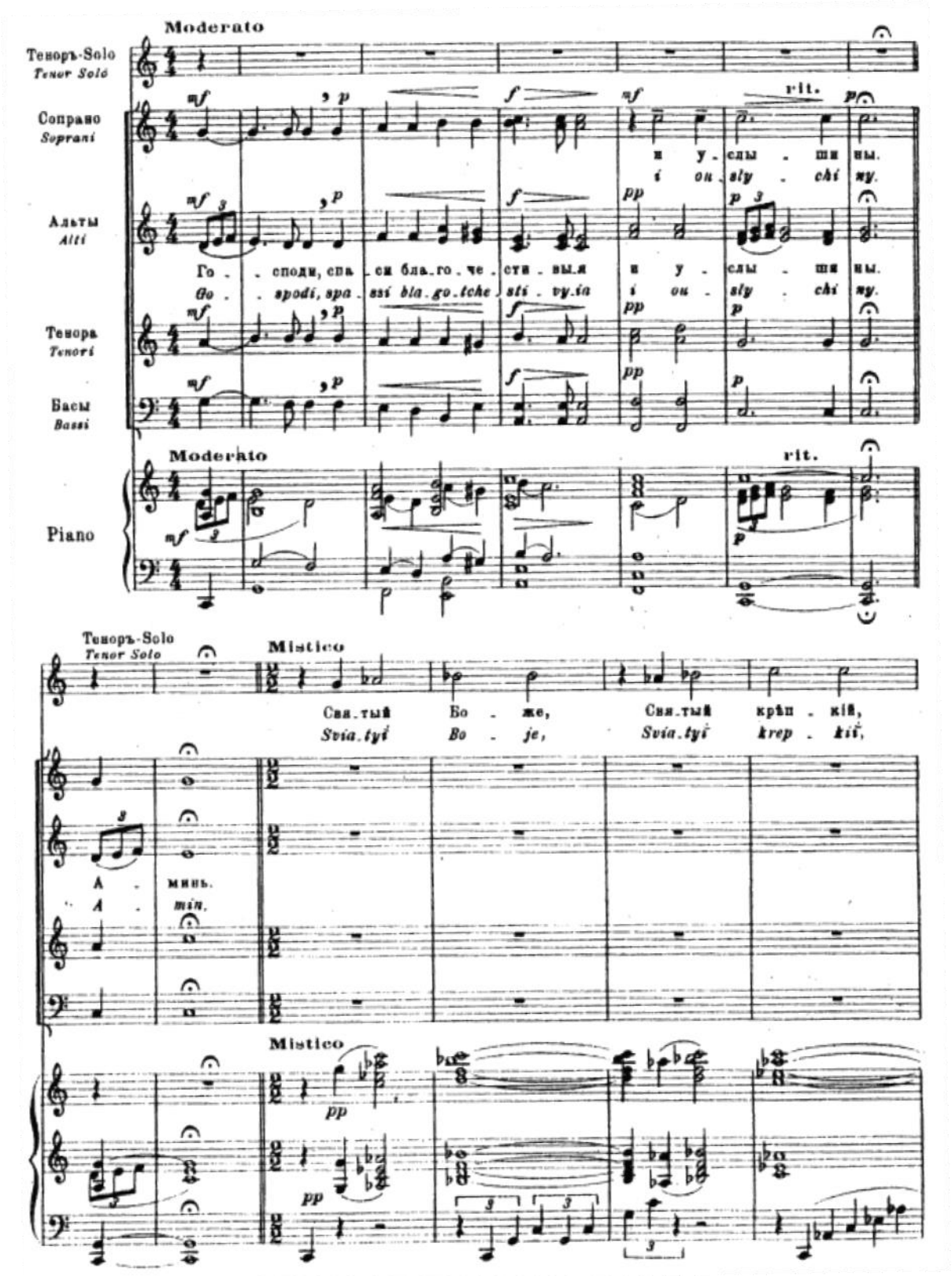
«Единородный Сыне» «Демественное»:
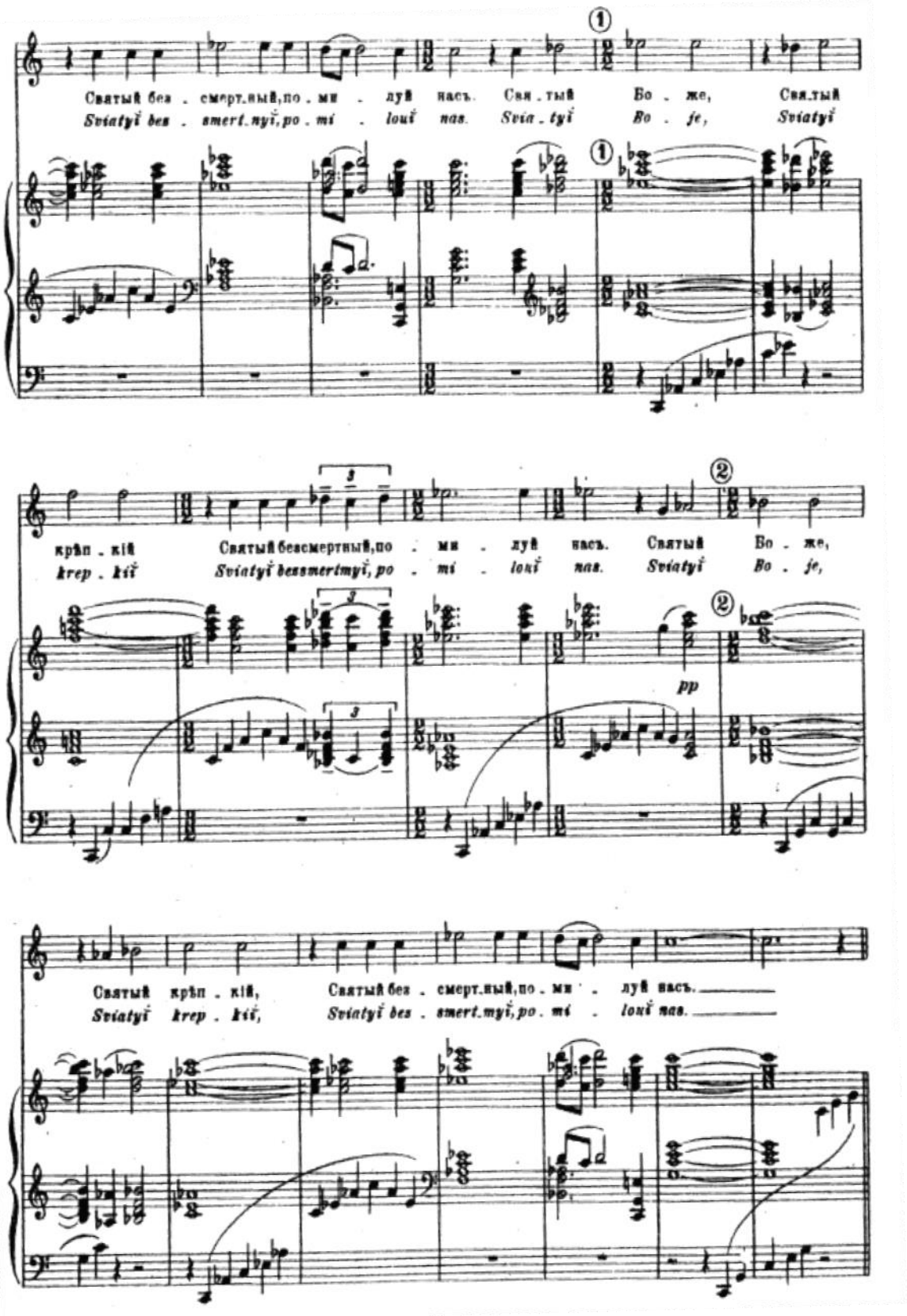



во - че-ло-вѣ-чи-вый-ся
ложно во-че-ло-вѣ-чи-вый-ся: рас-пный-ся же, Хри-сте, Хри-сте Во -
во - че-ло-вѣ-чи-вый-ся
же, смер-ті-ю смерть по-пра-вый, смерть по-пра-вый, е-динъ сый Свя-ты-я
смер-ті-ю смерть по-пра-вый
и Свя-
Трой-цы, спро-слав-ля-е-мый От-цу и Свя-
спро-слав-ля
то-му Ду-ху, спа-си, спа-си насъ, спа-си насъ, спа-си насъ
Гос-по-ди по-милуй Гос-по-ди по-милуй Те-бѣ Гос-по-ди. А-минь.

Пример 4. А. Гречанинов.
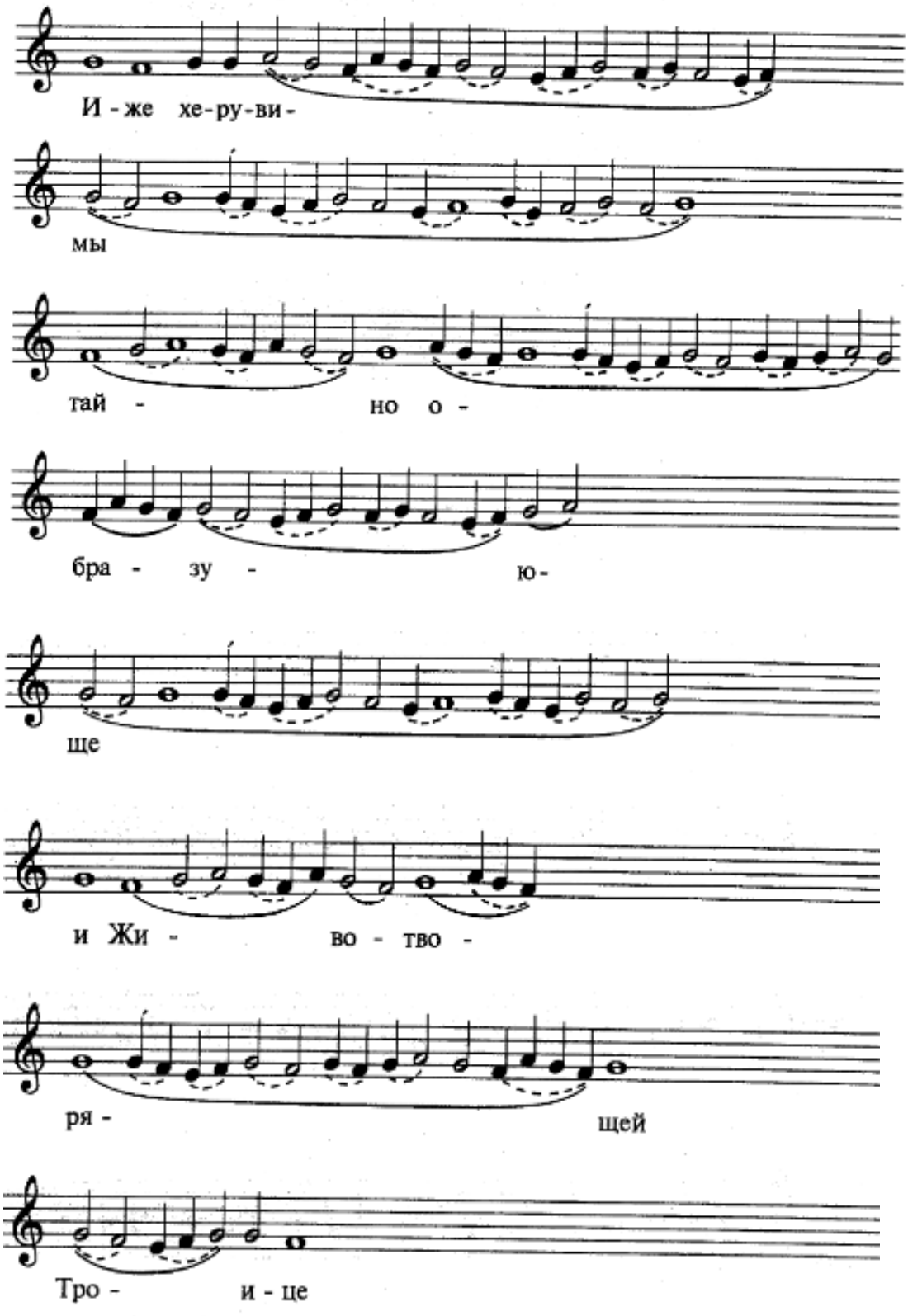
Трисвятое из Демественной литургии ор. 76:




Святый без . смерт.ный,по . ми . луй насъ. Свя . тый Бо . же, Свя.тый
Sviatyĭ bes . smert.nyĭ,po . mi . louĭ nas. Svia . tyĭ Bo . je, Sviatyĭ
крѣп . кій Святый безсмертный,по . ми . луй насъ. Святый Бо . же,
krep . kiĭ Sviatyĭ bessmertnyĭ, po . mi . louĭ nas. Sviatyĭ Bo . je,
pp
Святый крѣп . кій, Святый без . смерт.ный,по . ми . луй насъ.
Sviatyĭ krep . kiĭ, Sviatyĭ bes . smert.nyĭ,po . mi . louĭ nas.

Пример 5.

Херувимская песнь знаменного распева (начало):



Пример 6. А. Кастальский.
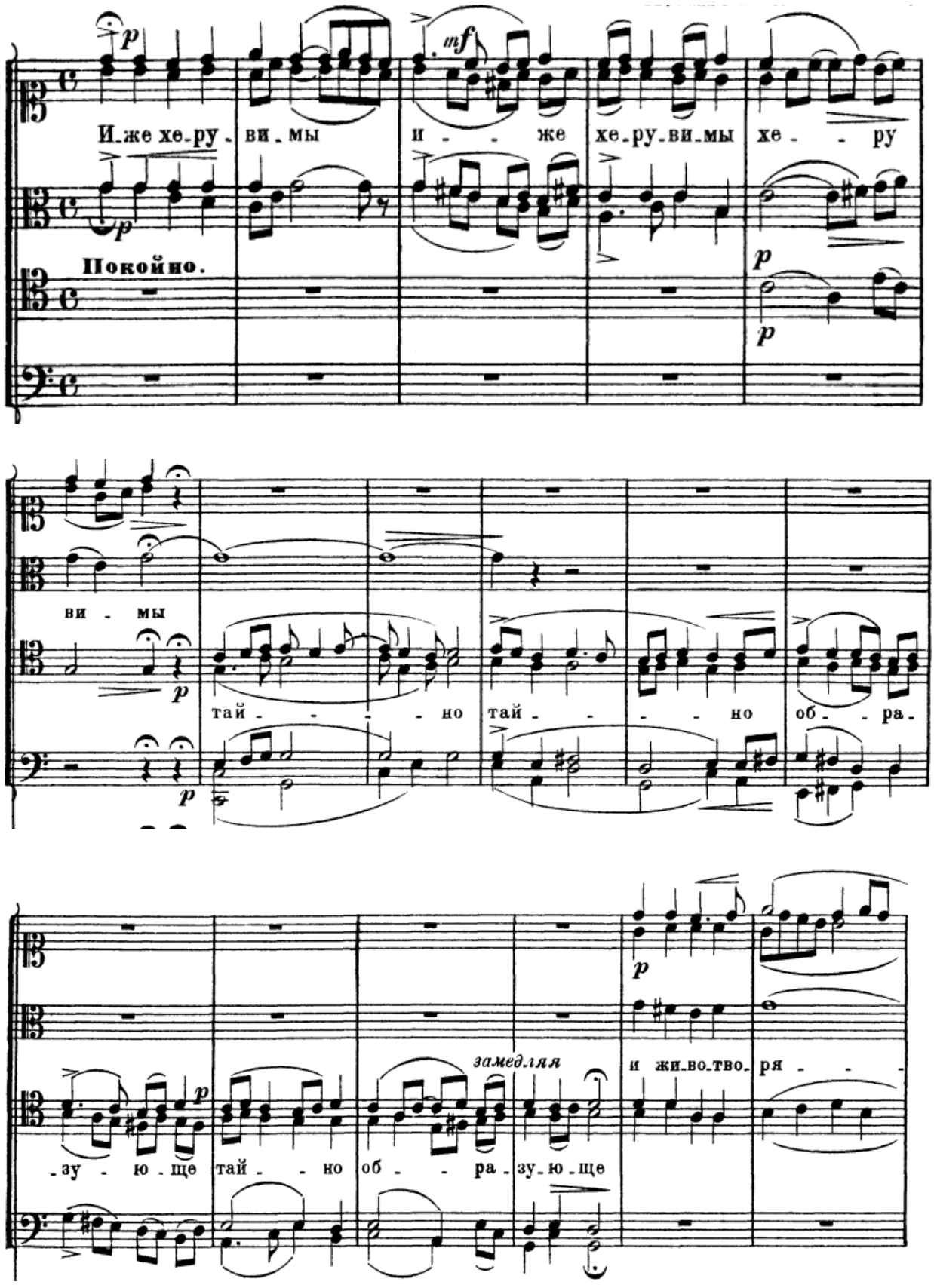
Херувимская песнь, гармонизация знаменного распева (начало):
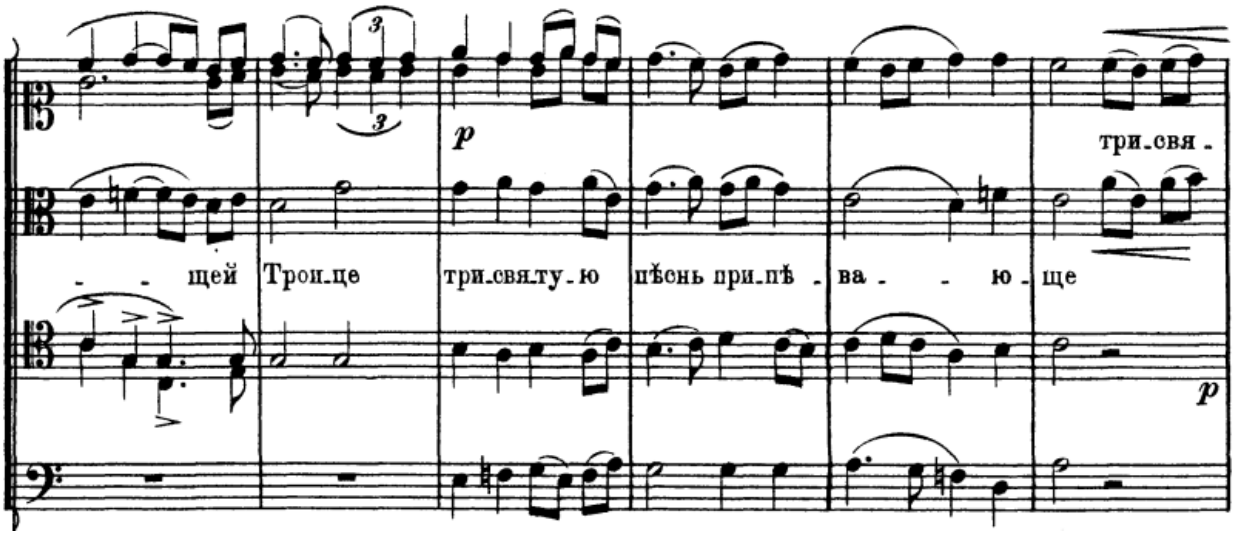
«“Первым по времени (1897 год) ценным своим сочинением, – пишет А. Кастальский, – я считаю знаменную Херувимскую, в чем схожусь во мнении с критиками, отметившими в ней применение впервые новых приемов гармонизации и новых хоровых звучностей, зависящих от различных комбинаций голосов”.

Действительно, в “Херувимской” впервые появляются композиционные приемы, которые найдут отражение во всех последующих опусах, – это сопоставление мужских и детских групп, облегчение звучания за счет “снятия” басов и введения их именно в тот момент, когда необходимо придать конкретной фразе дополнительный звуковой объем.

Здесь уже ясно выкристаллизовывается принцип подголосочной полифонии, слышны интонации протяжной песни. В заключительном восьмитакте “Херувимской” на тоническом органном пункте, Кастальский применяет прием, доселе не встречающийся в церковной музыкальной литературе, а именно – избранную попевку, имитирует в нисходящем порядке, с интервалом вступления голосов всего в одну четверть»[388].

[388] *Попова Е. В.* Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм» (конец XX – начало XXI в.) : Автореф. дисс. … канд. искусствоведения. М., 2011. 26 с.


И_же хе_ру_ви_мы и - - же хе_ру_ви_мы хе - - ру
Покойно.
ви - мы
тай - - - - но тай - - - - но об - - ра_
-зу - ю_ще тай - - но об - - ра_зу_ю_ще
замедляя
и жи_во_тво_ря - - -

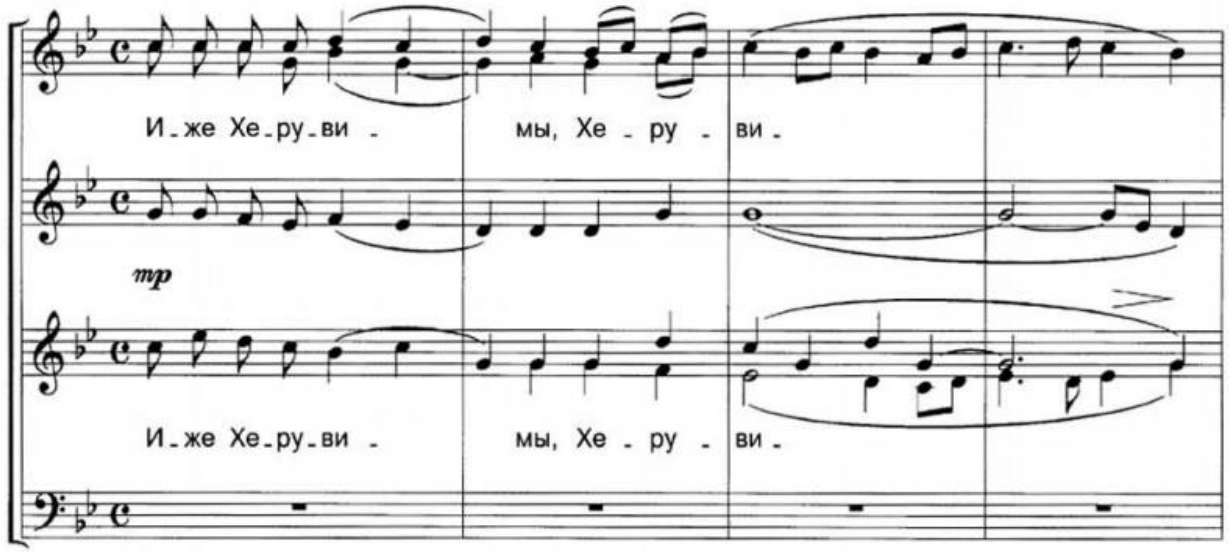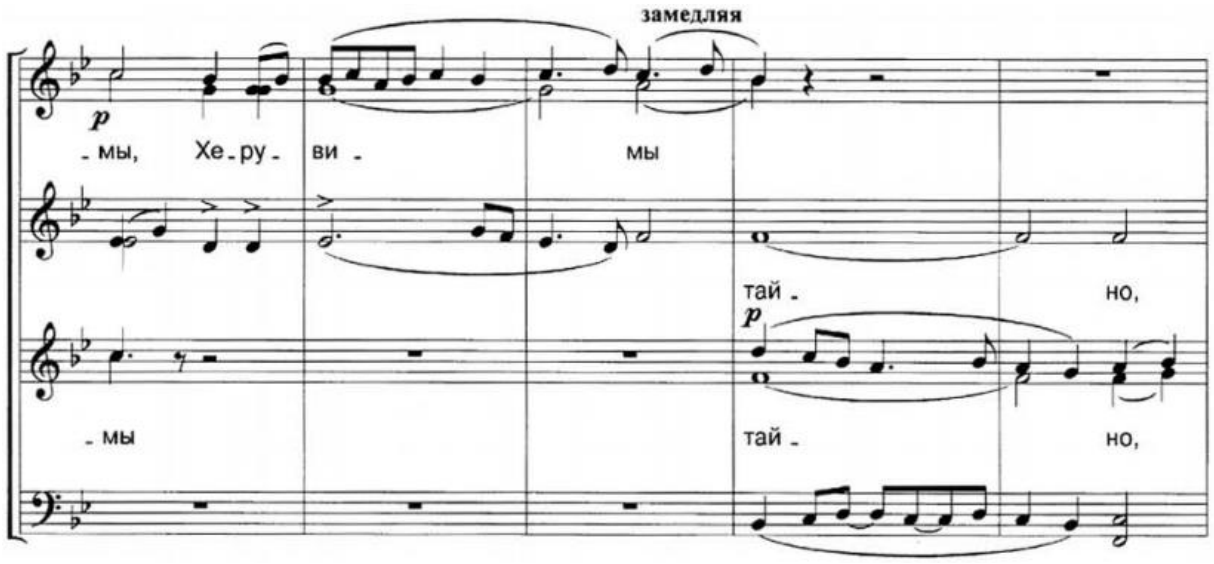


Пример 7. А. Кастальский.

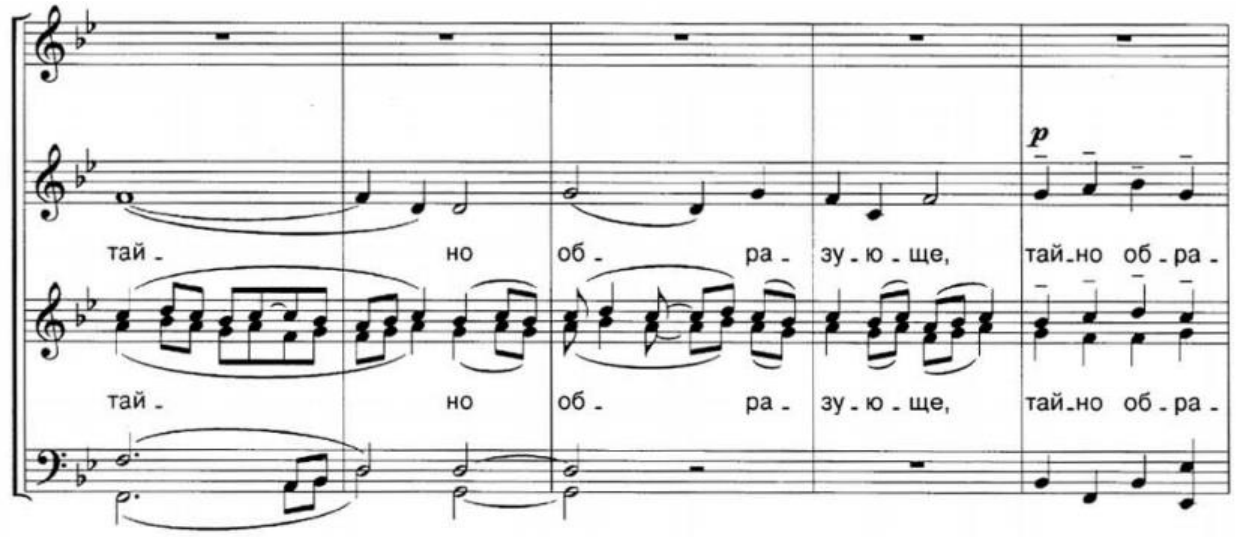
Херувимская песнь, гармонизация напева Московского Успенского собора (начало):
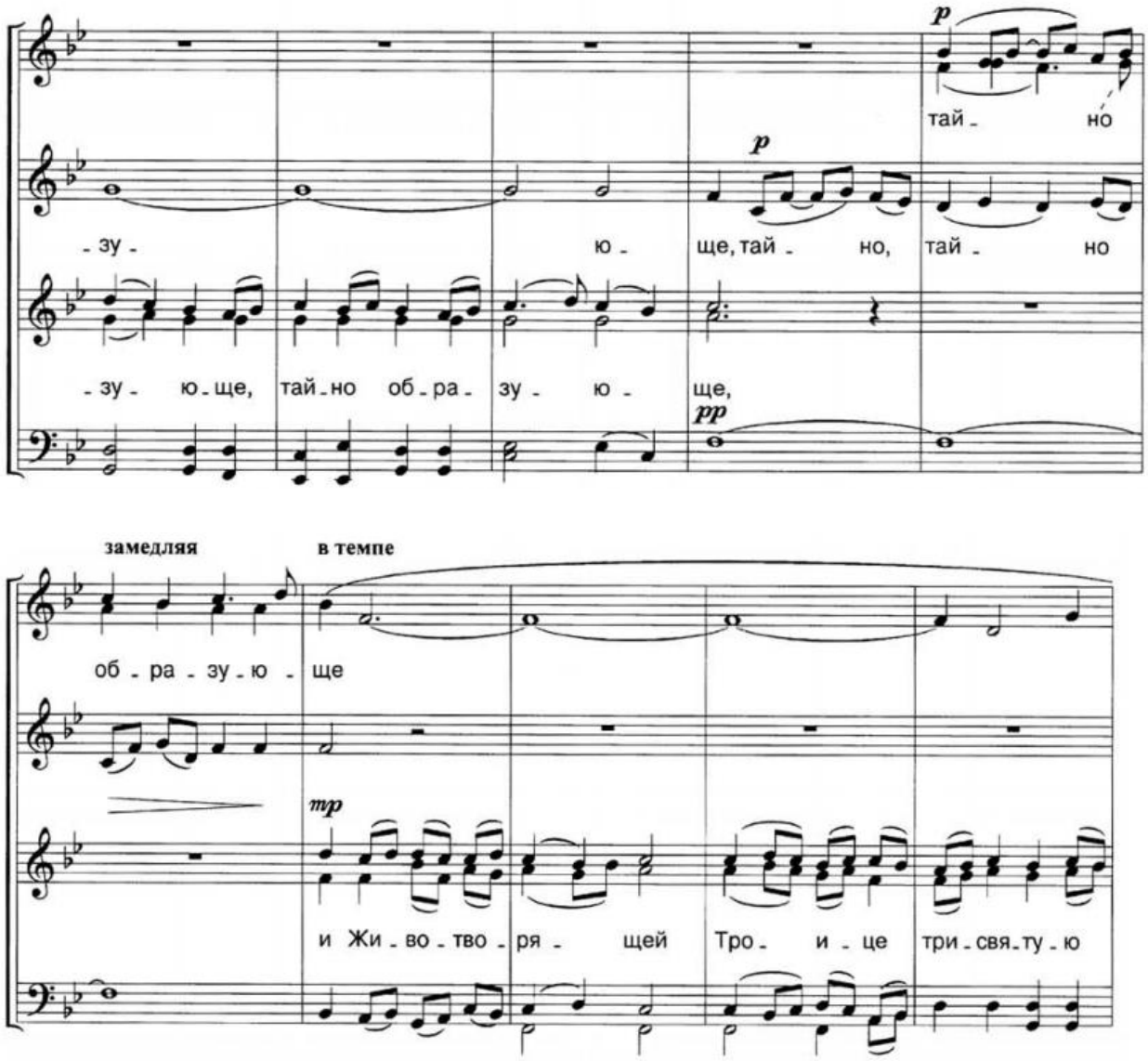
«Положение распева в обработках среднего и позднего периода несколько иное. Здесь распев буквально "гуляет" по хоровым партиям. Остальные голоса, порой, настолько тождественны распеву и по голосоведению и по диапазону, что найти основную мелодию представляется довольно сложно. Самые яркие сочинения этого периода – "Херувимская" напева Московского Успенского Собора»[389].

[389] *Попова Е. В.* Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм» (конец XX – начало XXI в.) : Автореф. дисс. … канд. искусствоведения. М., 2011. 26 с.


И - же Хе - ру - ви - мы, Хе - ру - ви -
mp
И - же Хе - ру - ви - мы, Хе - ру - ви -
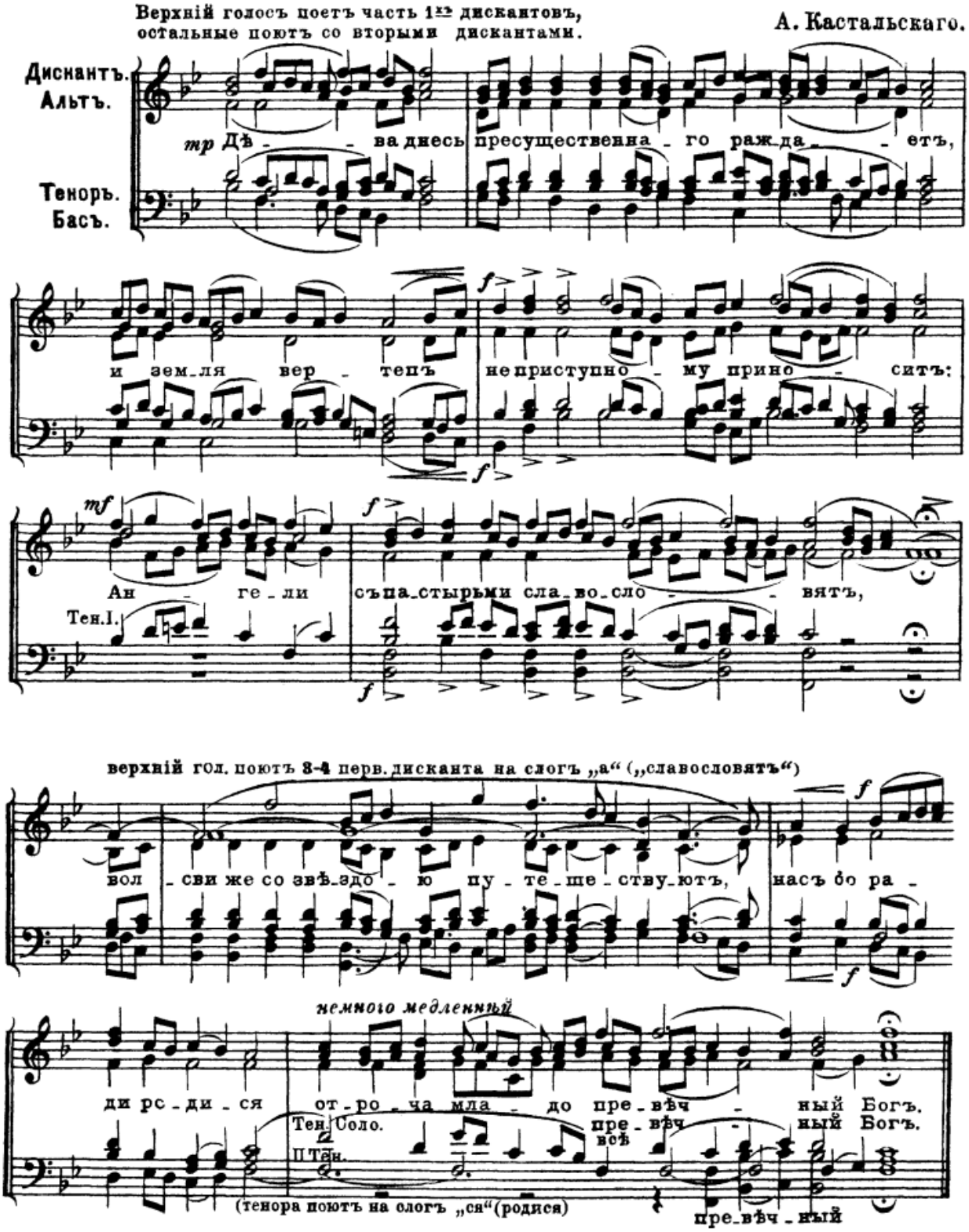

замедляя
p
- мы, Хе - ру - ви - мы
тай - но,
p
- мы
тай - но,


p
тай - но об - ра - зу - ю - ще, тай - но об - ра -
тай - но об - ра - зу - ю - ще, тай - но об - ра -
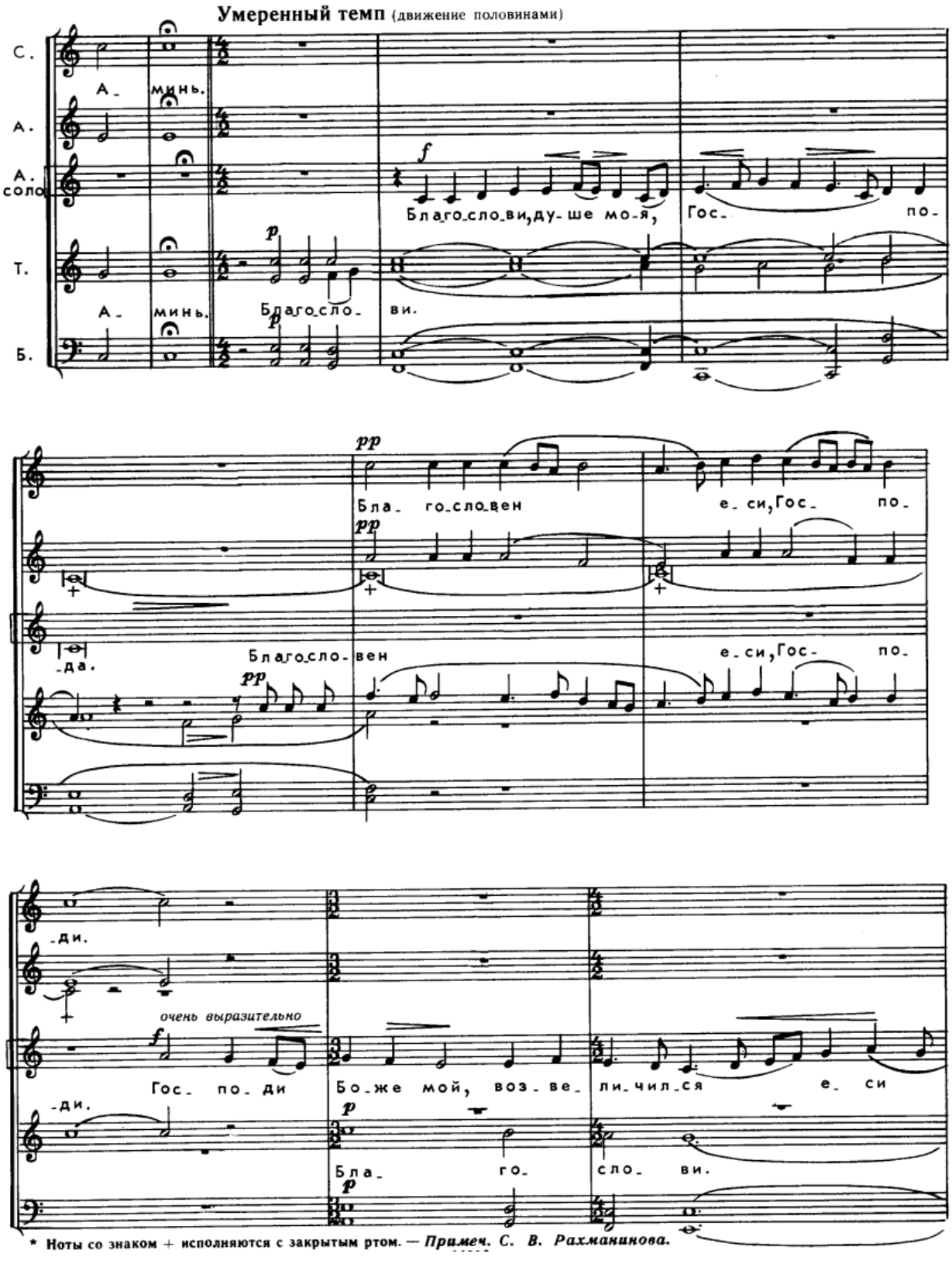

p
тай - но
p
- зу - ю - ще, тай - но, тай - но
- зу - ю - ще, тай - но об - ра - зу - ю - ще,
pp
замедляя
в темпе
об - ра - зу - ю - ще
mp
и Жи - во - тво - ря - щей Тро - и - це три - свя - ту - ю

Пример 8.

А. Кастальский. «Дева днесь»:
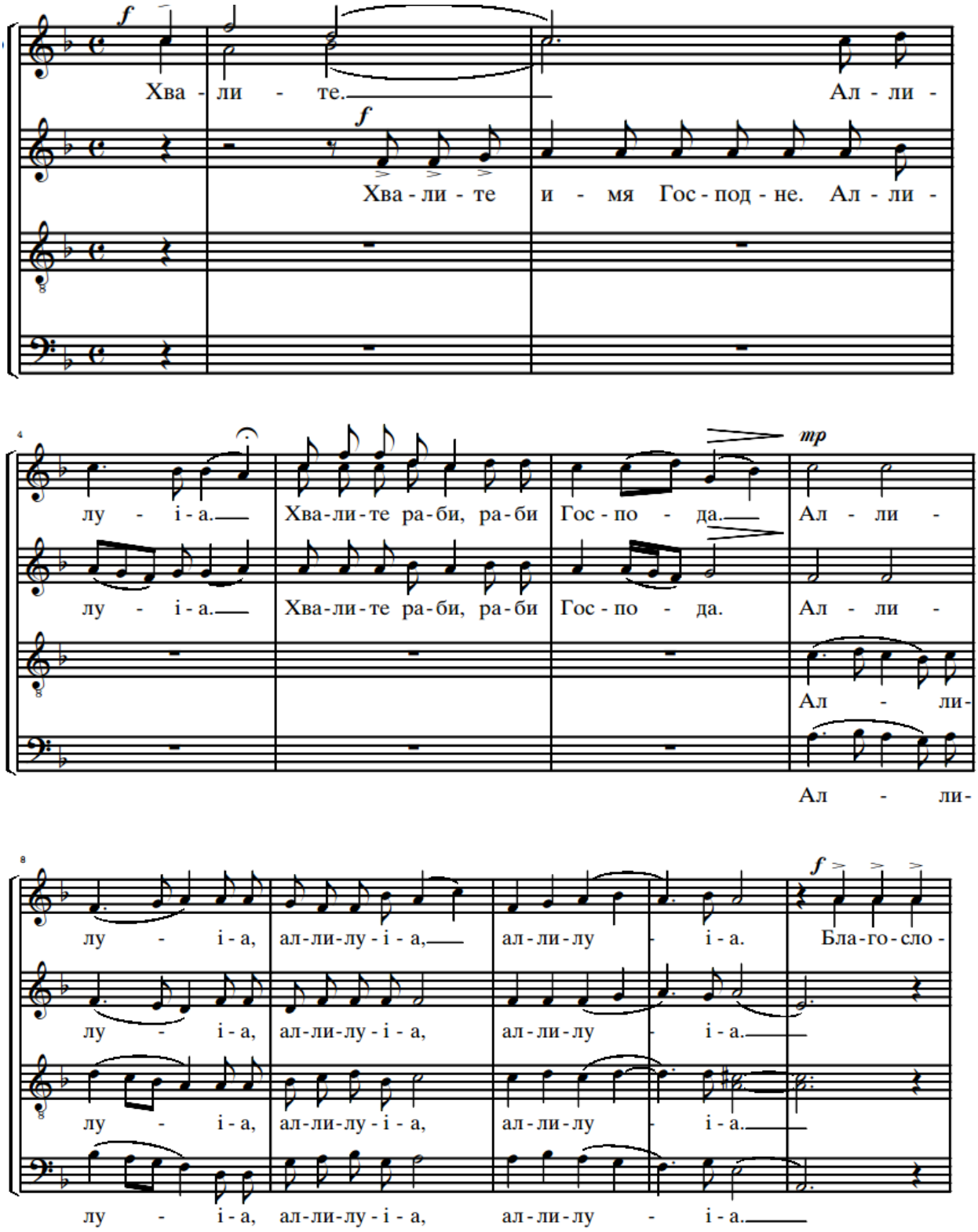


Пример 9. С. Рахманинов. «Благослови, душе моя», гармонизация греческого распева (начало):
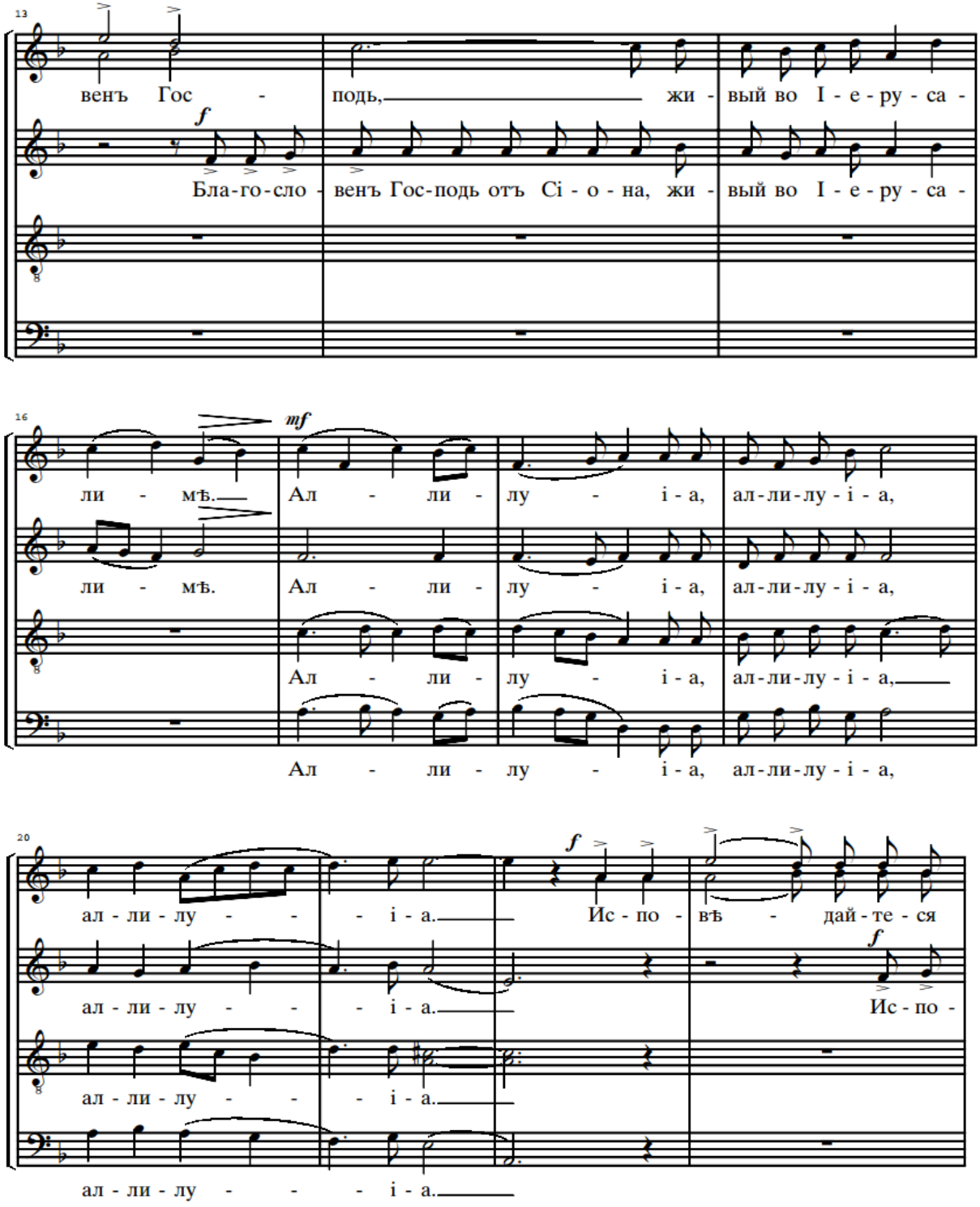


Пример 10.

А. Кастальский. «Хвалите имя Господне»,
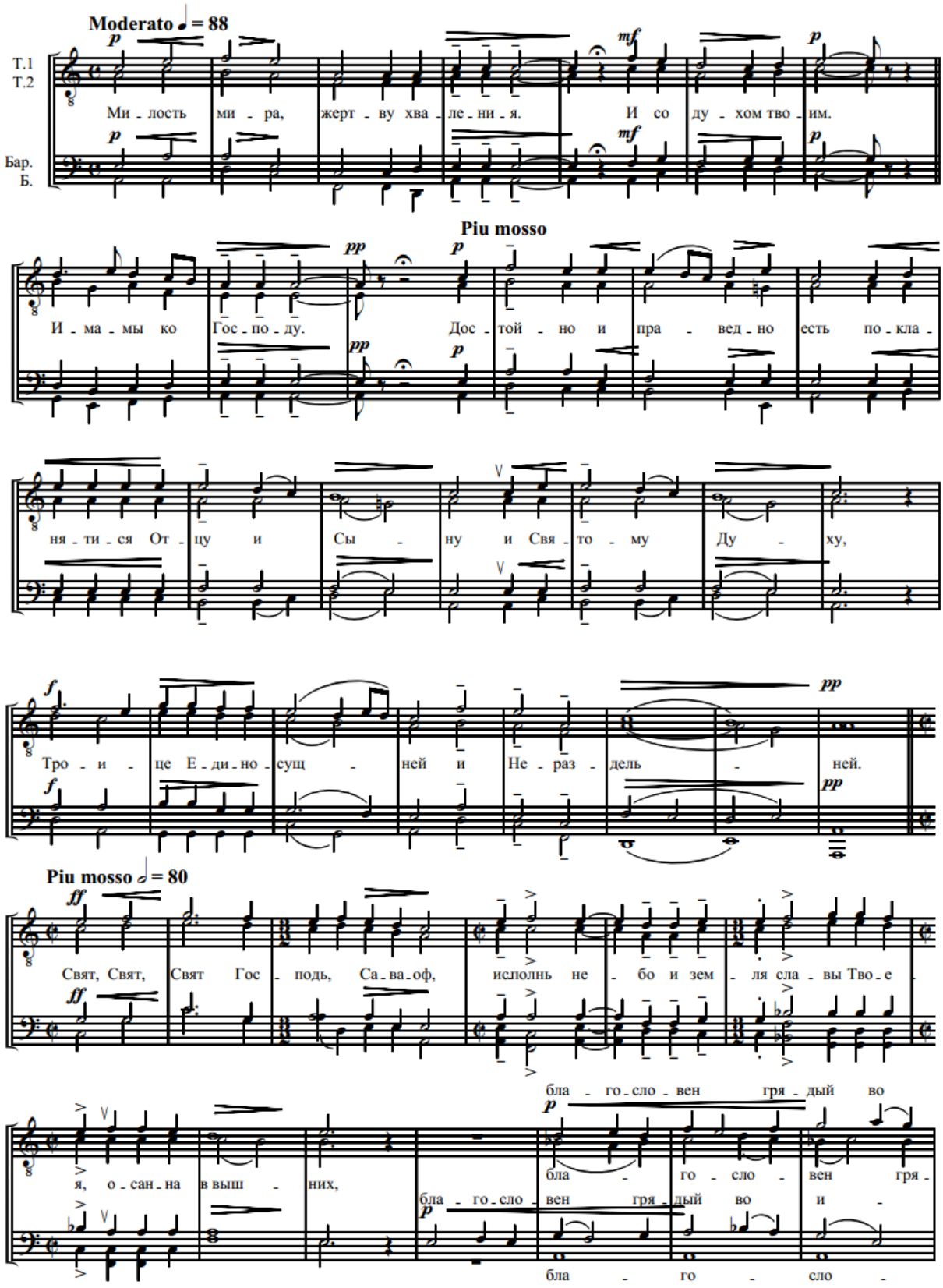
гармонизация киевского распева (начало):
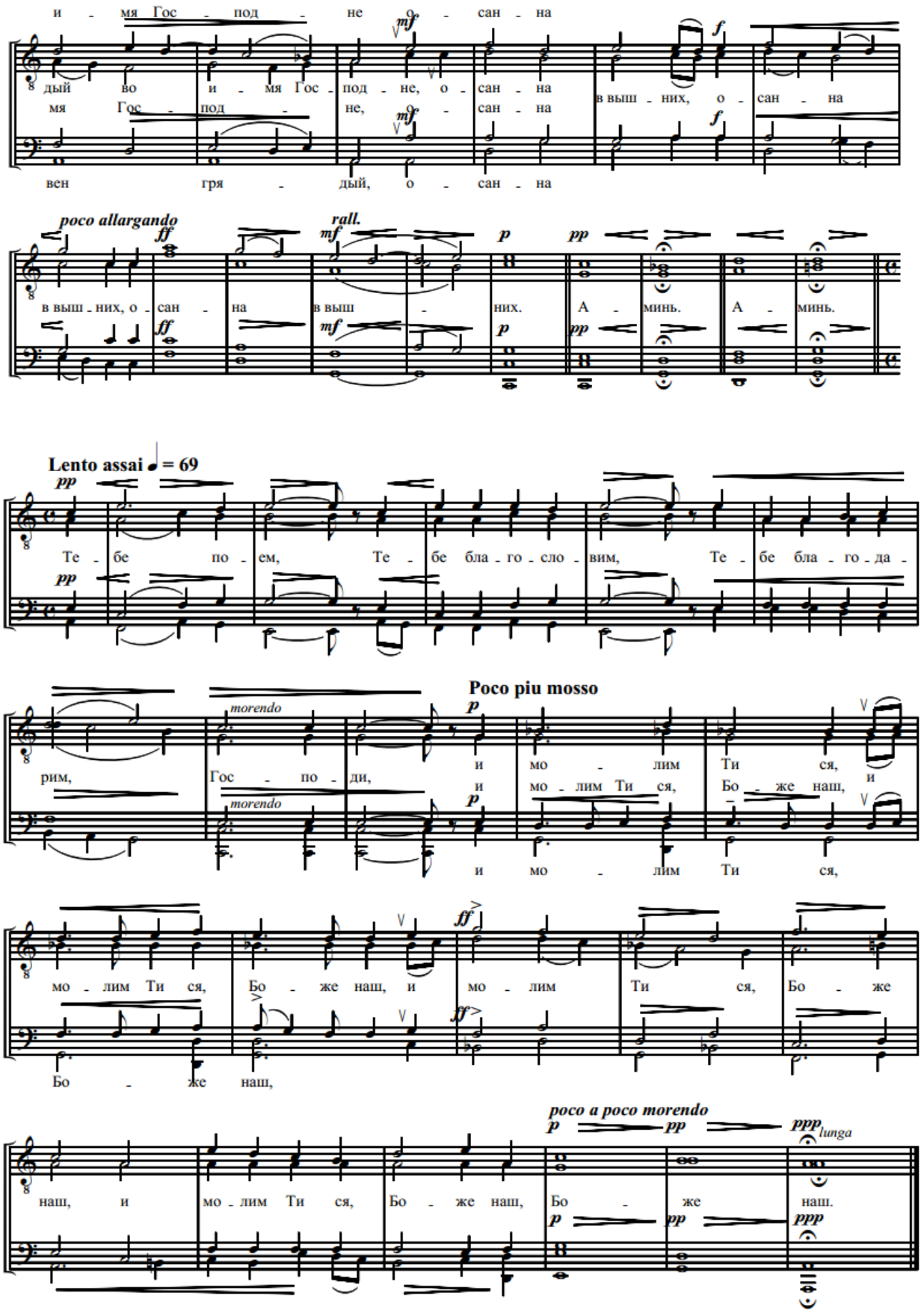



13
венъ Гос - подь, жи - вый во І - е - ру - са -
f
Бла-го-сло - венъ Гос-подь отъ Сі - о - на, жи - вый во І - е - ру - са -
16
mf
ли - мѣ. Ал - ли - лу - і - а, ал-ли-лу - і - а,
ли - мѣ. Ал - ли - лу - і - а, ал-ли-лу - і - а,
Ал - ли - лу - і - а, ал-ли-лу - і - а,
Ал - ли - лу - і - а, ал-ли-лу - і - а,
20
f
ал - ли - лу - - - і - а. Ис - по - вѣ - дай - те - ся
f
ал - ли - лу - - - і - а. Ис - по -
ал - ли - лу - - - і - а.
ал - ли - лу - - - і - а.

Пример 11.
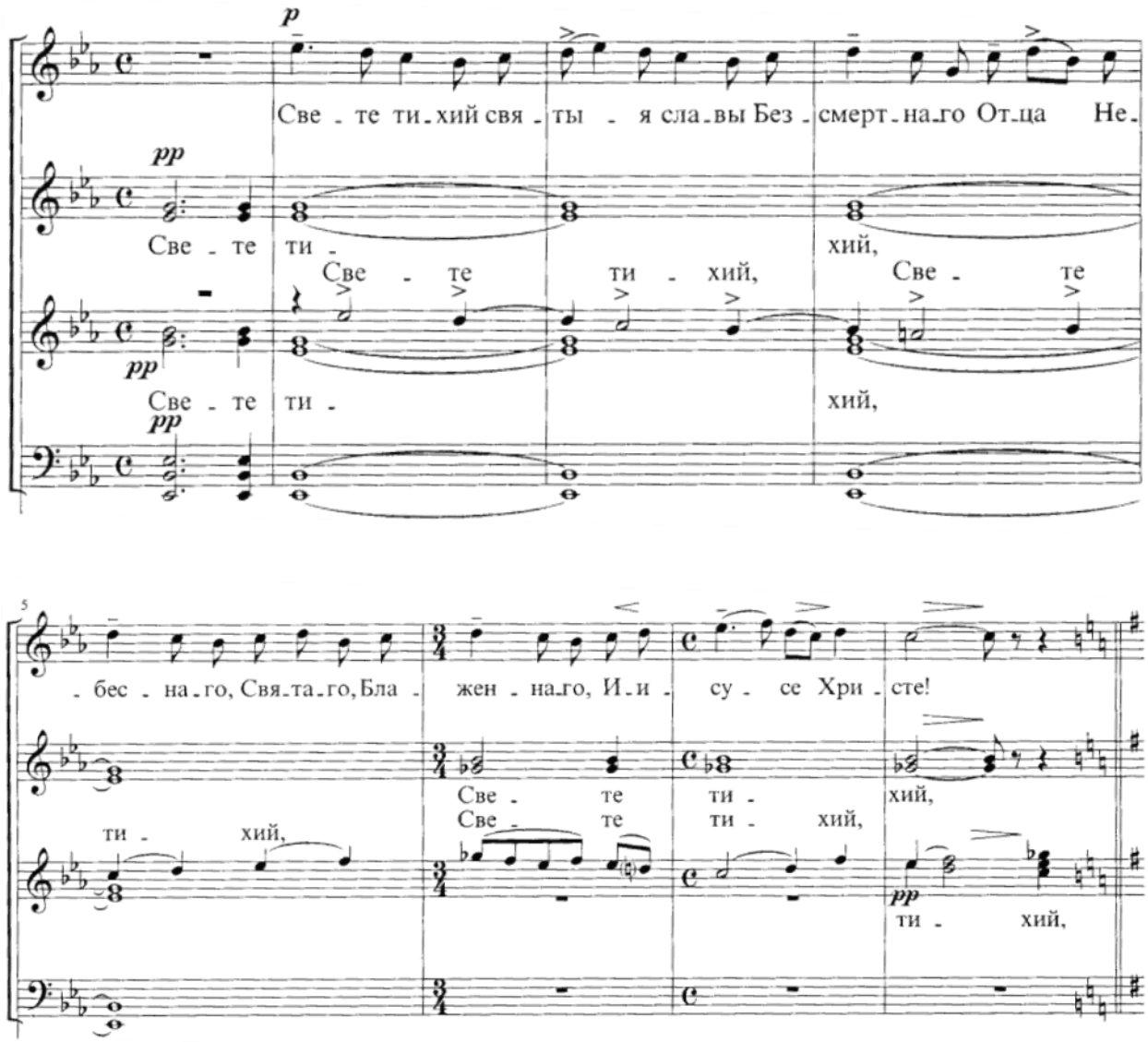
Н. Голованов. «Милость мира»:

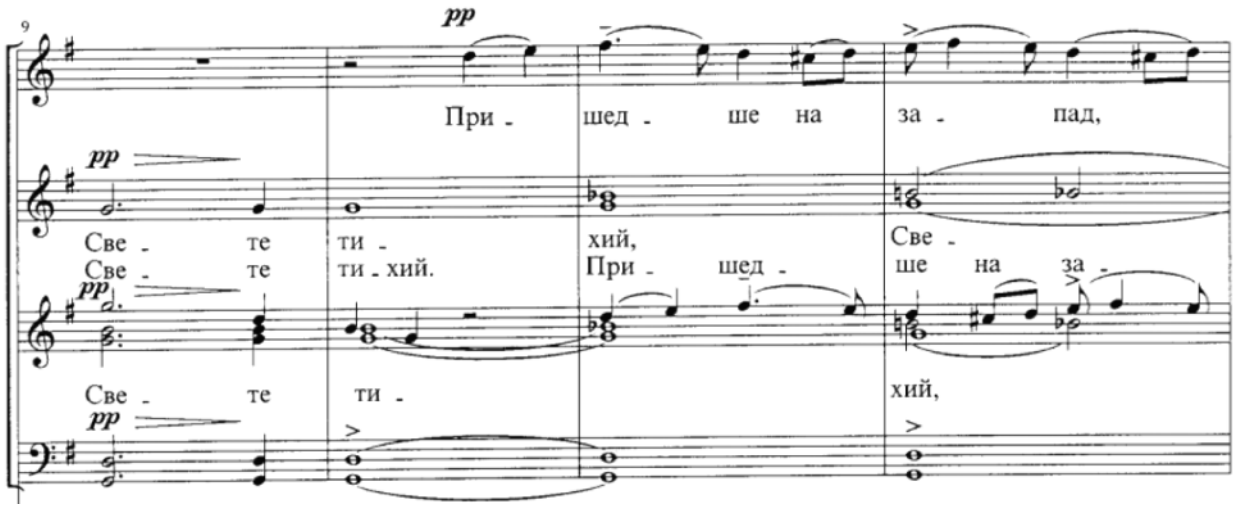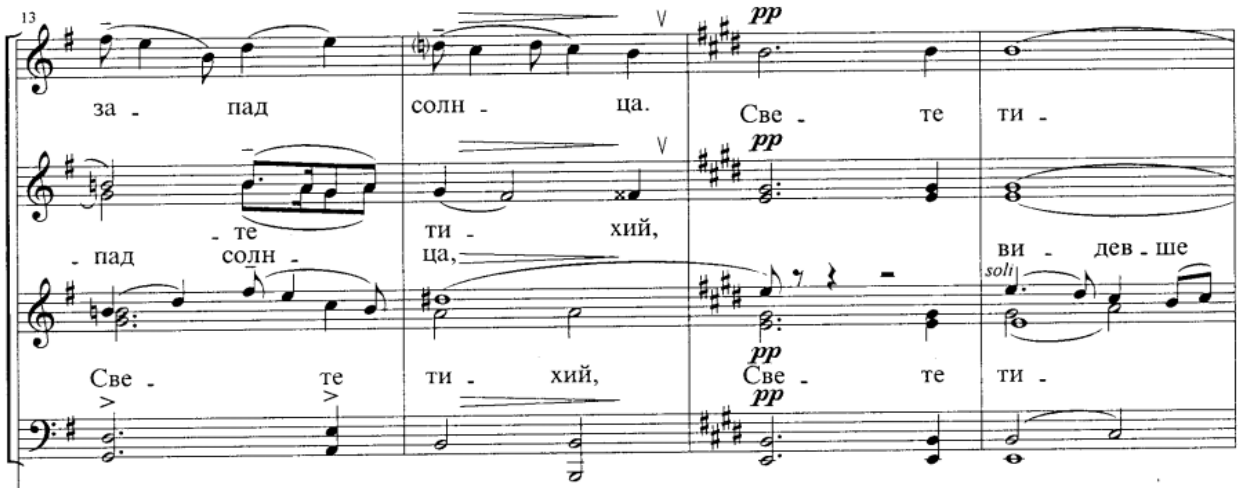



и - мя Гос - под - не о - сан - на
дый во и - мя Гос - под - не, о - сан - на
мя Гос - под - не, о - сан - на
вен гря - дый, о - сан - на
в выш - них, о - сан - на
poco allargando
rall.
в выш - них, о - сан - на в выш - них.
А - минь. А - минь.
Lento assai ♩ = 69
Те - бе по - ем, Те - бе бла - го - сло - вим, Те - бе бла - го - да -
рим, Гос - по - ди, и мо - лим Ти ся, и
morendo
Poco piu mosso
и мо - лим Ти ся, Бо - же наш, и
и мо - лим Ти ся,
мо - лим Ти ся, Бо - же наш, и мо - лим Ти ся, Бо - же
Бо - же наш,
poco a poco morendo
наш, и мо - лим Ти ся, Бо - же наш, Бо - же наш.
lunga

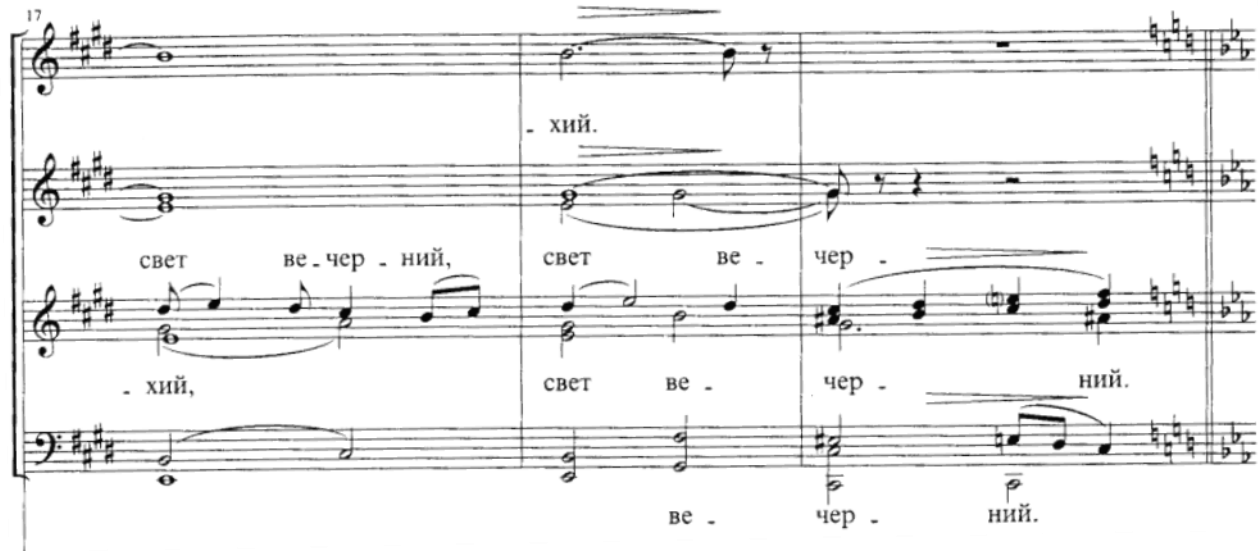
Пример 12.

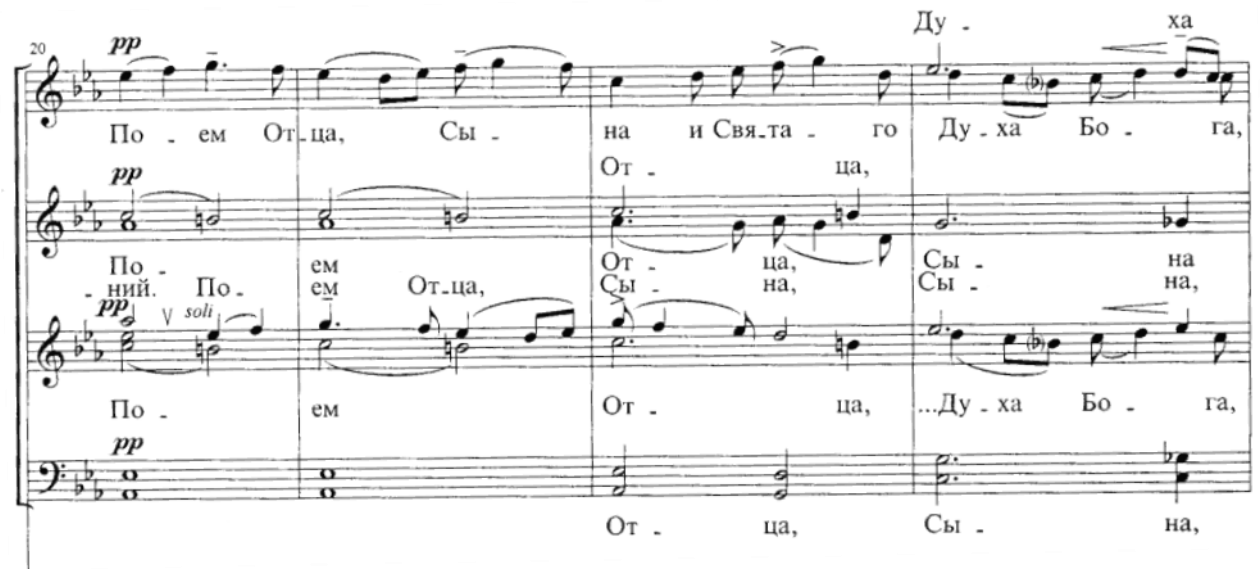
Н. Голованов. «Свете тихий»:
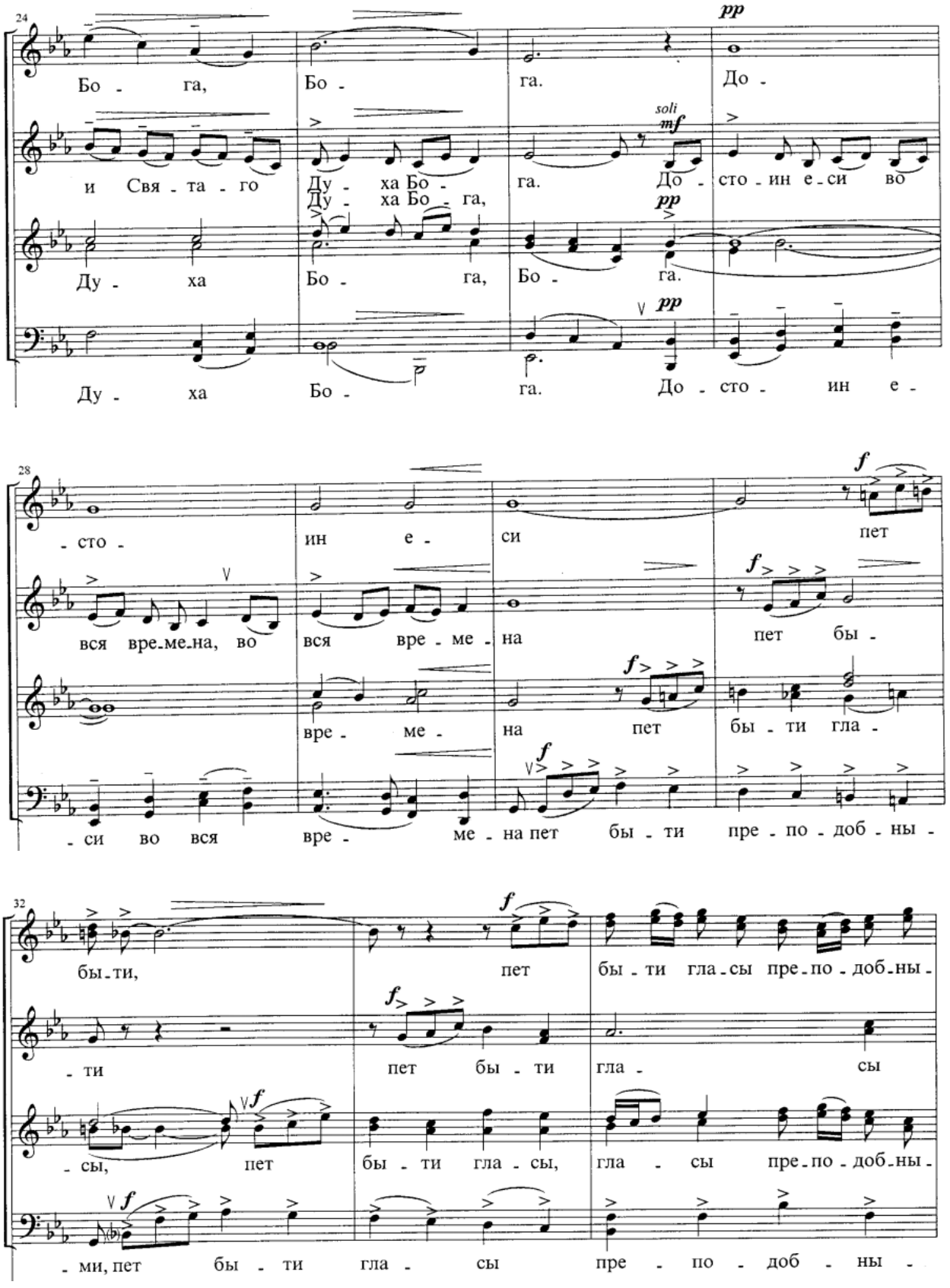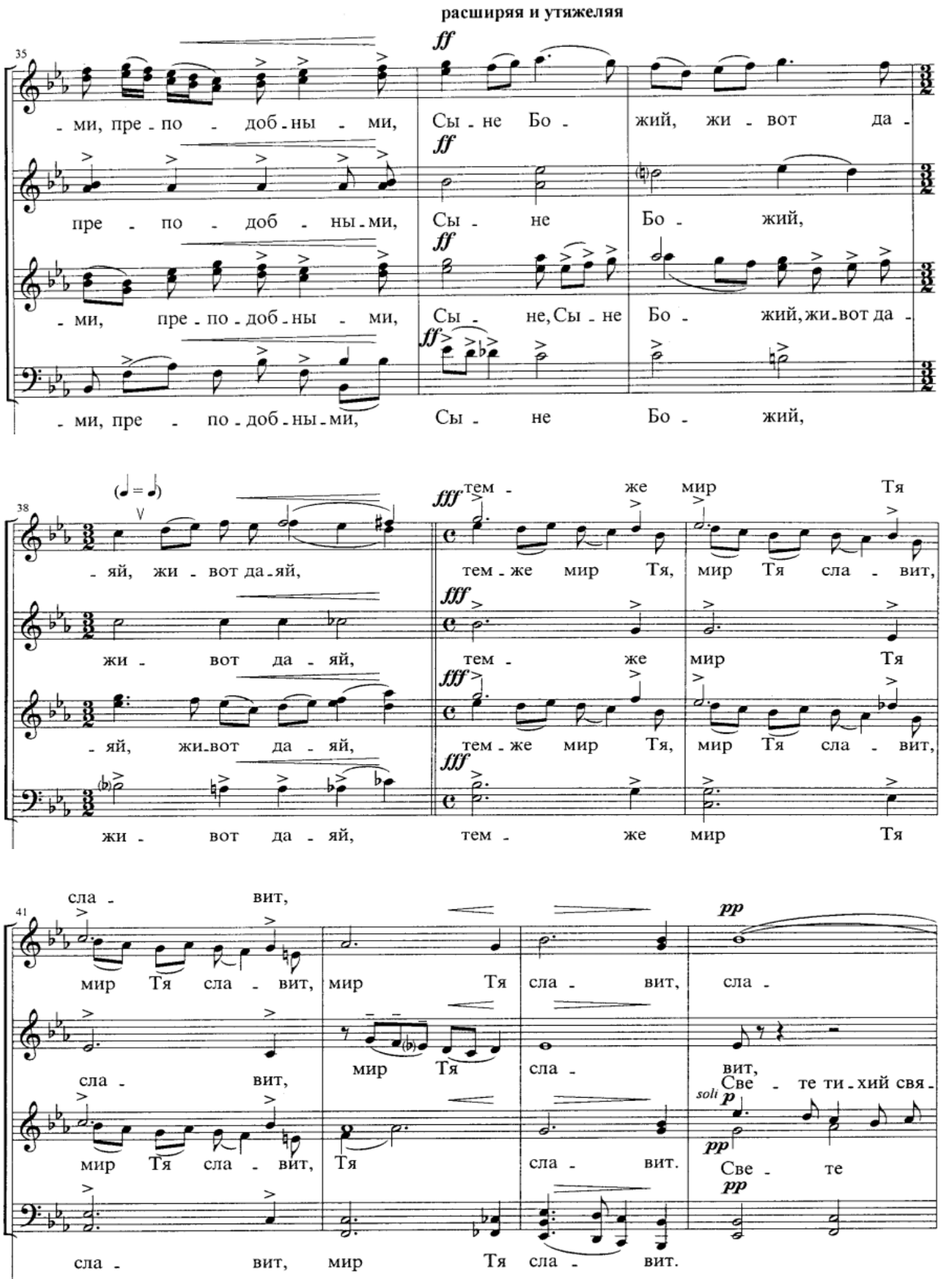



9
pp
При - шед - ше на за - пад,
pp
Све - те ти - хий, Све -
Све - те ти - хий. При - шед - ше на за -
pp
Све - те ти - хий,
pp

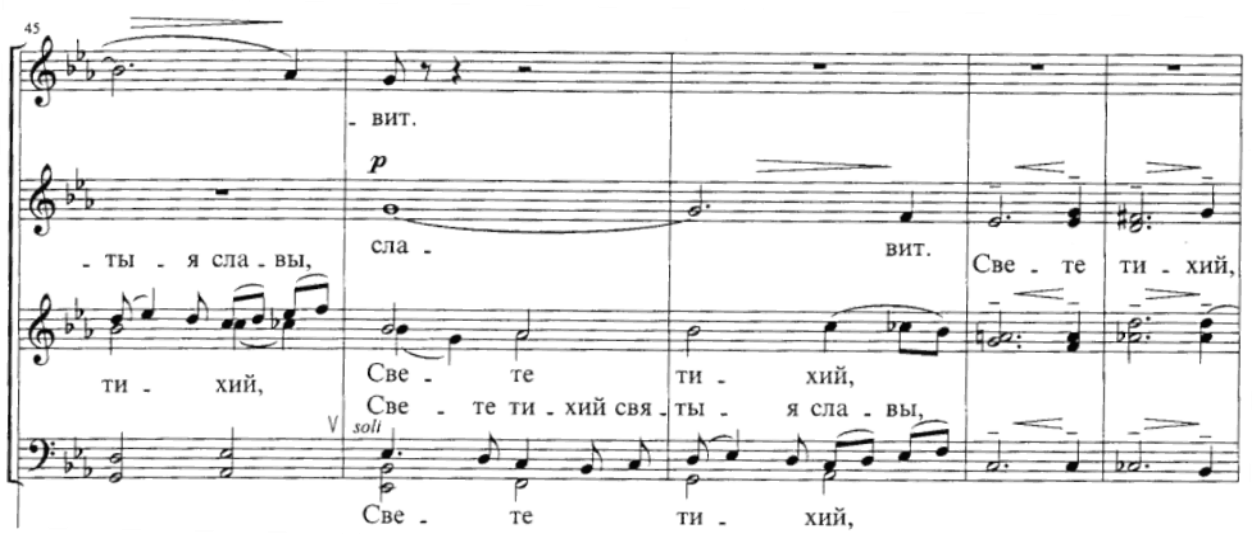

13
за - пад солн - ца. Све - те ти -
- те ти - хий, ви - дев - ше
- пад солн - ца,
Све - те ти - хий, Све - те ти -
pp
soli

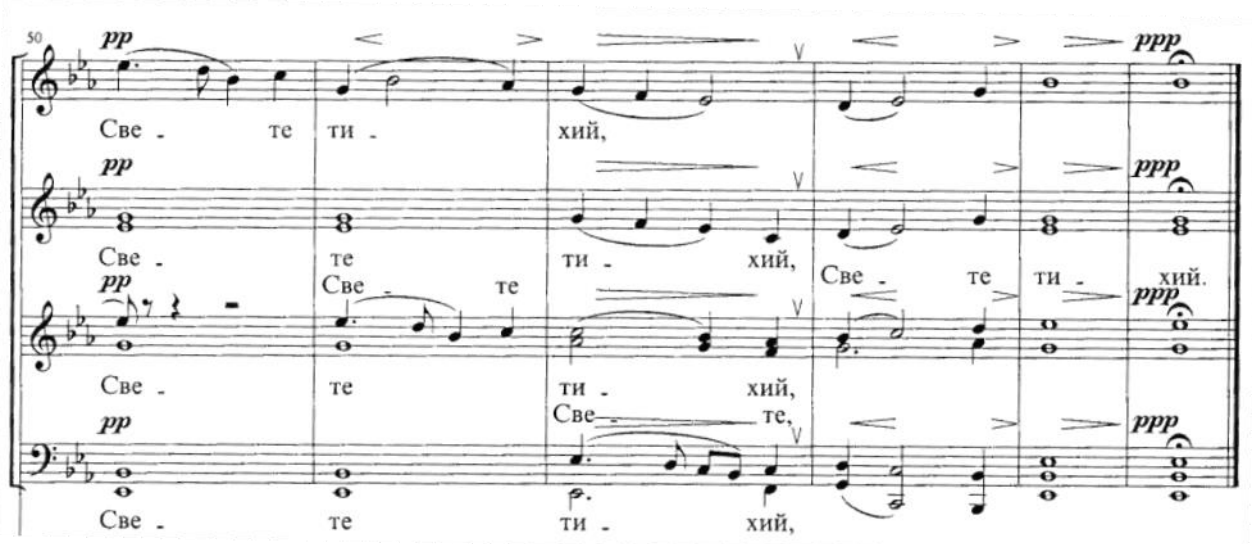

17
- хий.
свет ве - чер - ний, свет ве - чер -
- хий, свет ве - чер - ний.
ве - чер - ний.


20
Ду - ха
По - ем От - ца, Сы - на и Свя - та - го Ду - ха Бо - га,
От - ца,
По - ем От - ца, Сы - на
- ний. По - ем От - ца, Сы - на, Сы - на,
По - ем От - ца, ...Ду - ха Бо - га,
От - ца, Сы - на,
pp
soli


24
Бо - га, Бо - га. До -
pp
soli
mf
и Свя - та - го Ду - ха Бо - га. До - сто - ин е - си во
Ду - ха Бо - га,
pp
Ду - ха Бо - га, Бо - га.
pp
Ду - ха Бо - га. До - сто - ин е -
28
- сто - ин е - си пет
f
вся вре-ме-на, во вся вре - ме - на пет бы -
f
вре - ме - на пет бы - ти гла -
f
- си во вся вре - ме - на пет бы - ти пре - по - доб - ны -
32
бы - ти, пет бы - ти гла - сы пре - по - доб - ны -
f
- ти пет бы - ти гла - сы
f
- сы, пет бы - ти гла - сы, гла - сы пре - по - доб - ны -
f
- ми, пет бы - ти гла - сы пре - по - доб - ны -

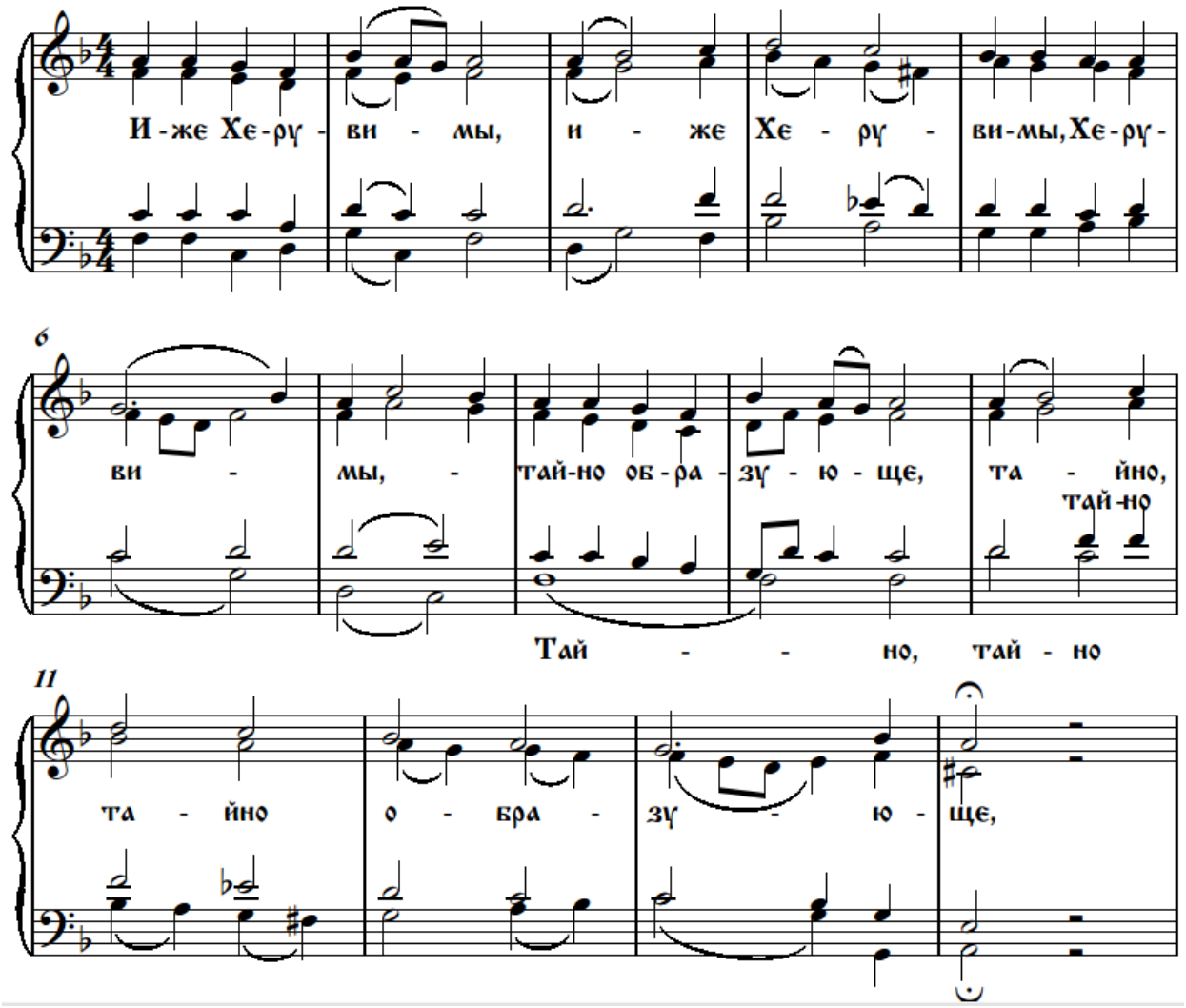

расширяя и утяжеляя
35
ff
- ми, пре - по - доб - ны - ми, Сы - не Бо - жий, жи - вот да -
пре - по - доб - ны - ми, Сы - не Бо - жий,
- ми, пре - по - доб - ны - ми, Сы - не, Сы - не Бо - жий, жи - вот да -
- ми, пре - по - доб - ны - ми, Сы - не Бо - жий,
38
(♩ = ♩)
fff
- яй, жи - вот да - яй, тем - же мир Тя, мир Тя сла - вит,
жи - вот да - яй, тем - же мир Тя
- яй, жи - вот да - яй, тем - же мир Тя, мир Тя сла - вит,
жи - вот да - яй, тем - же мир Тя
41
сла - вит,
мир Тя сла - вит, мир Тя сла - вит, сла -
сла - вит, мир Тя сла - вит,
мир Тя сла - вит, Тя сла - вит.
pp
soli p
Све - те ти - хий свя -
pp
Све - те
pp
сла - вит, мир Тя сла - вит.
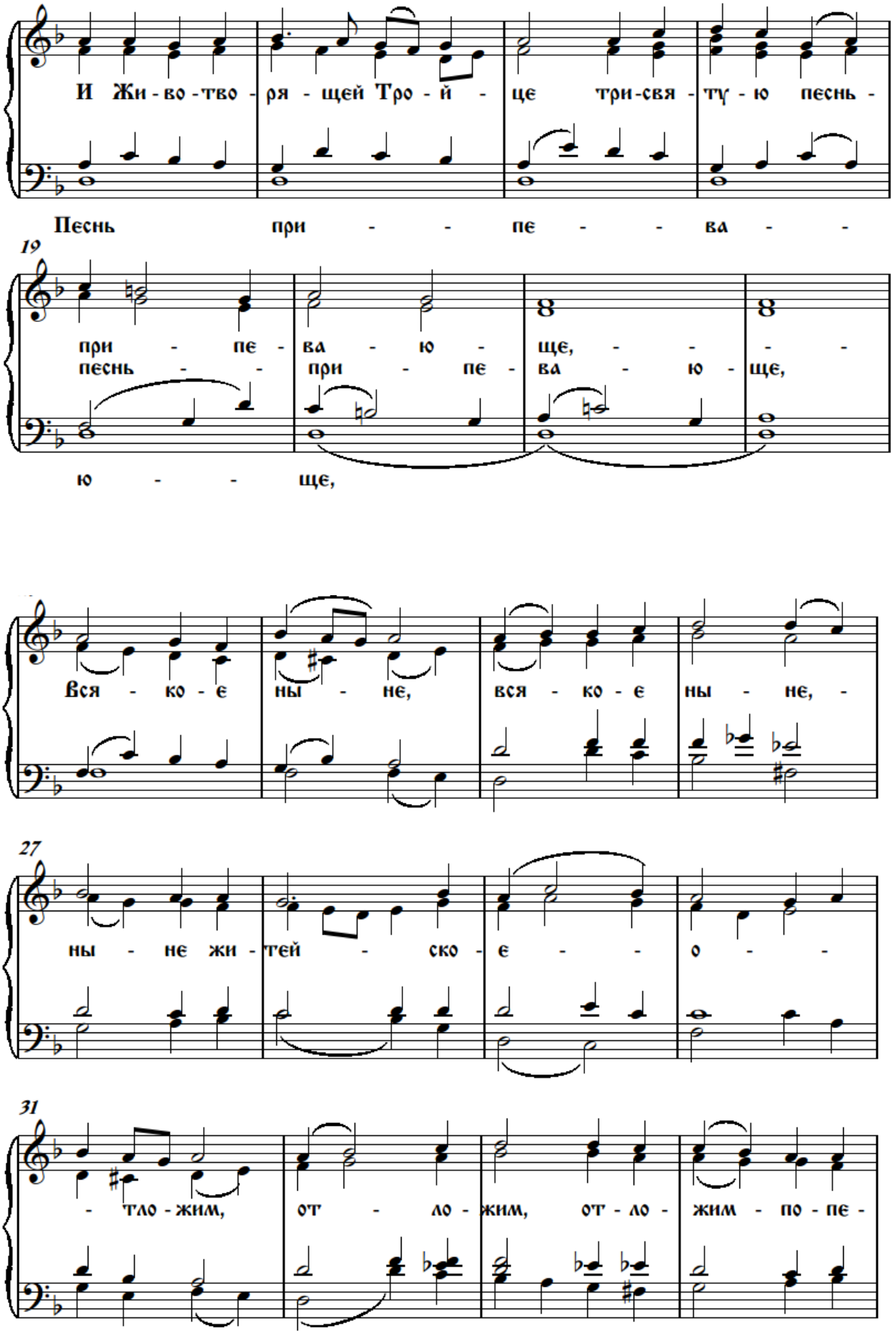

45
- вит.
p
- ты - я сла - вы,
сла -
вит.
Све - те ти - хий,
ти - хий,
Све - те
ти - хий,
Све - те ти - хий свя - ты - я сла - вы,
soli
Све - те
ти - хий,
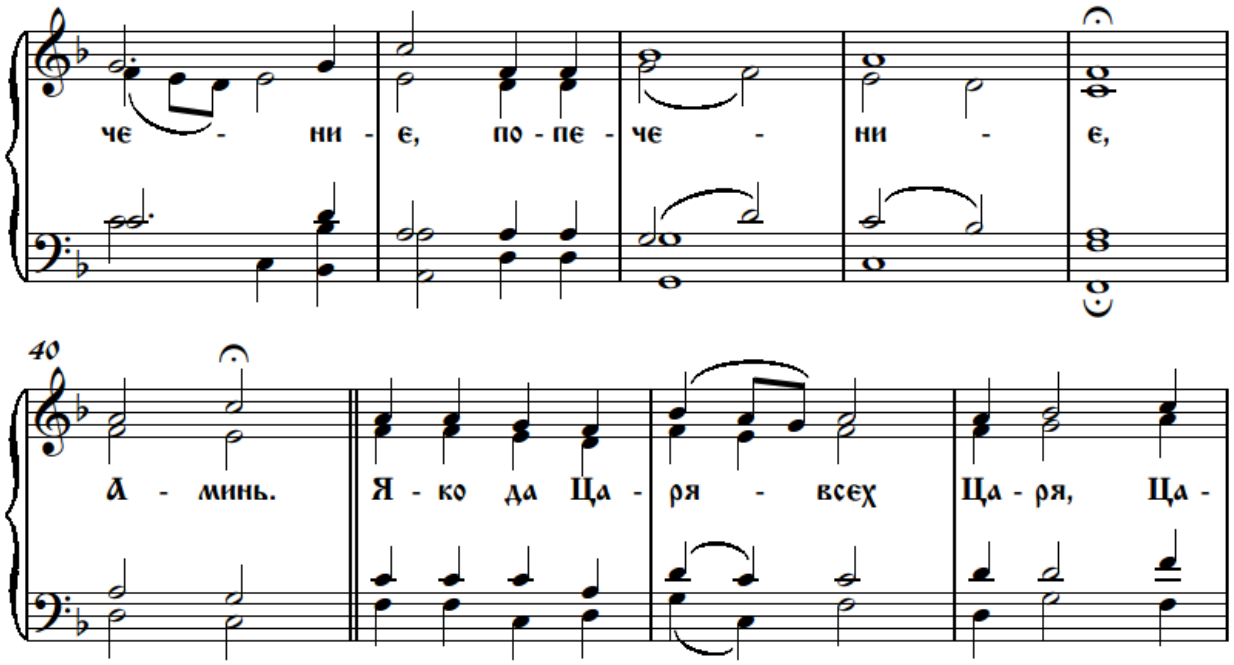

50
pp
ppp
Све - те ти - хий,
Све - те
ти - хий,
Све - те ти - хий.
Све - те
ти - хий,
Све - те,
Све - те
ти - хий,
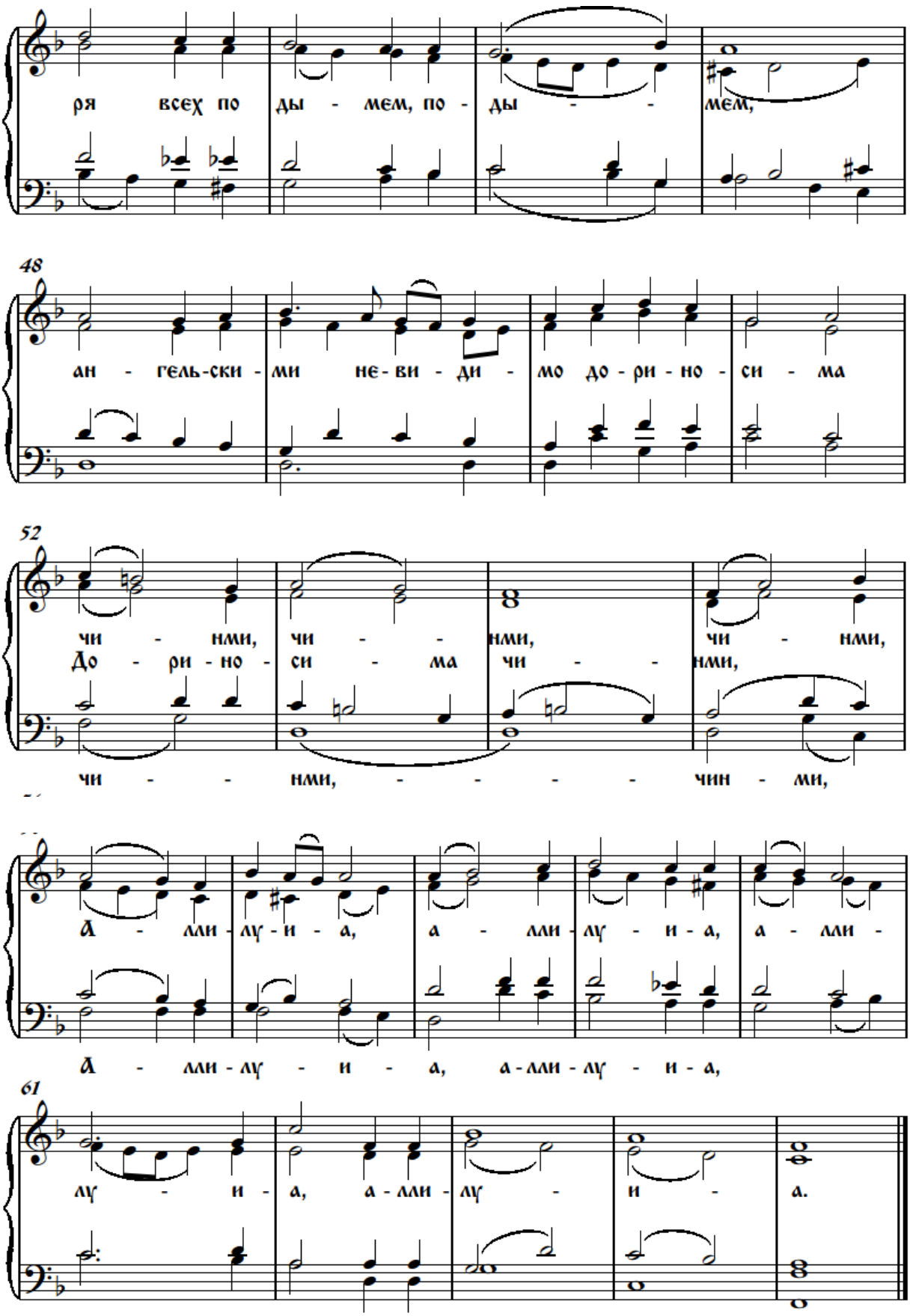
Пример 13.

Н. Голованов. «Херувимская песнь»:
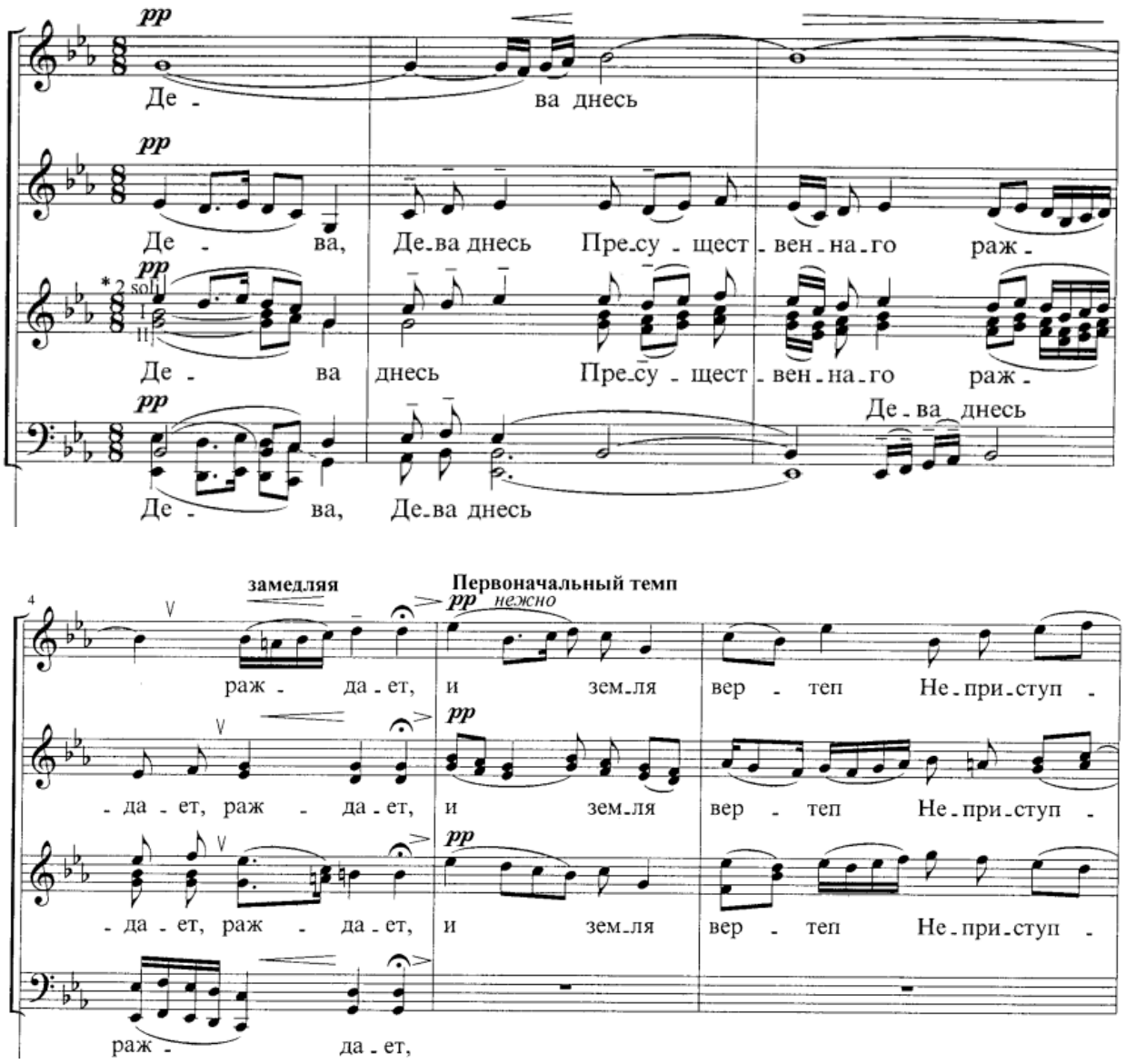



И Жи - во - тво - ря - щей Тро - й - це три-свя - ту - ю песнь -
Песнь при - - - пе - - - ва - -
19
при - пе - ва - ю - ще, - - - -
песнь - - при - пе - ва - ю - ще,
ю - - ще,
Вся - ко - е ны - не, вся - ко - е ны - не, -
27
ны - не жи - тей - ско - е - - о - -
31
- тло - жим, от - ло - жим, от - ло - жим - по - пе -

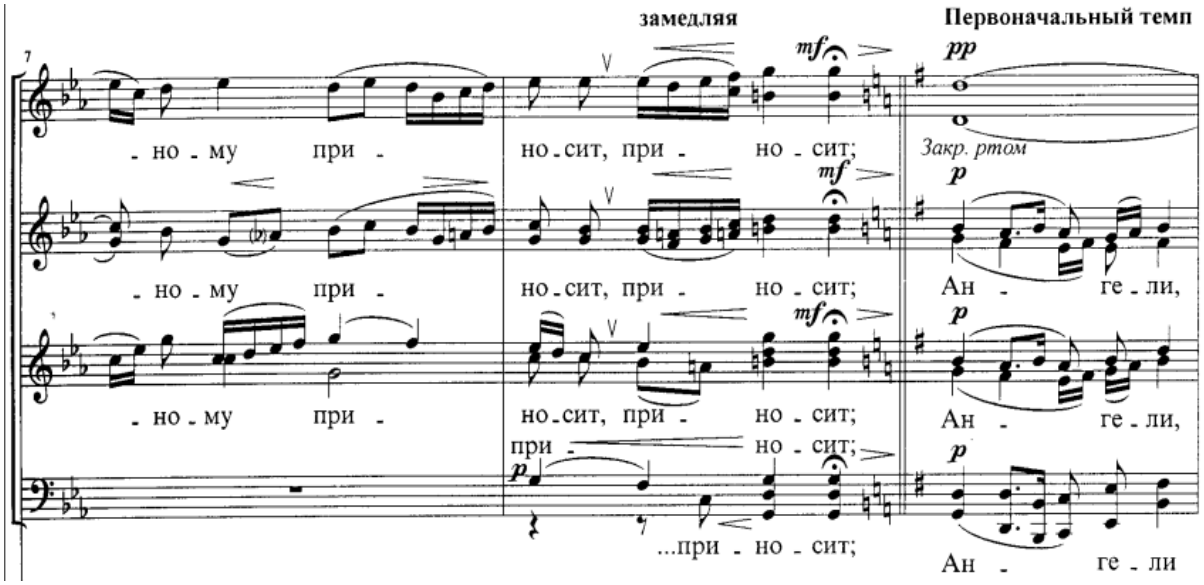

че - ни - є, по - пє - че - ни - є,
40
А - минь. Я - ко да Ца - ря - всєх Ца - ря, Ца -
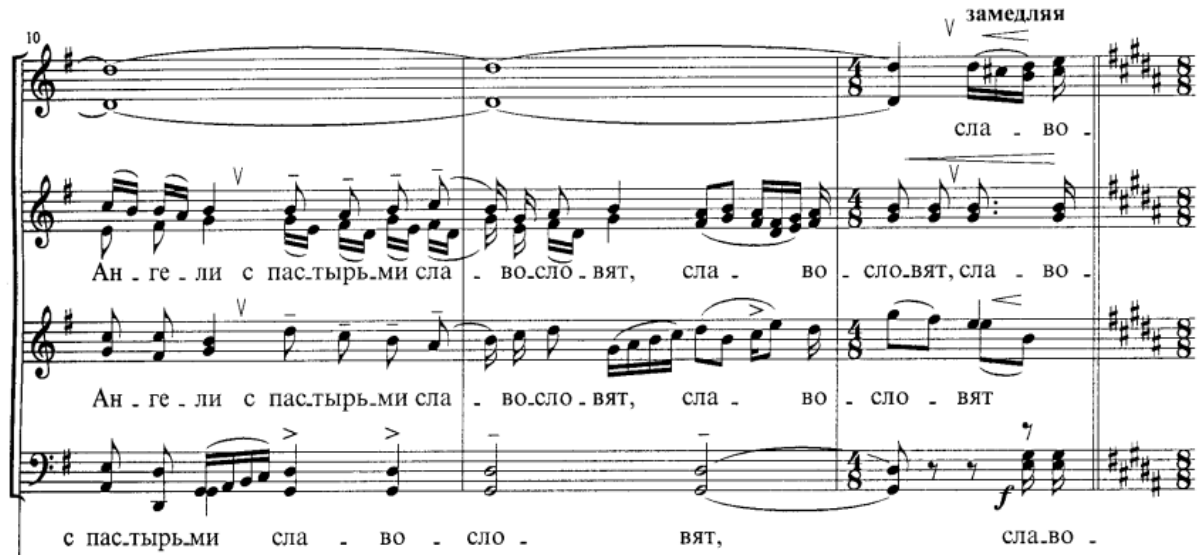

ря всех по ды - мем, по - ды - - мем,
48
ан - гель-ски - ми не- ви - ди - мо до - ри - но - си - ма
52
чи - нми, чи - - нми, чи - нми,
До - ри - но - си - ма чи - - нми,
чи - - нми, - - - - чин - ми,
Ал - лли - лу - и - а, а - лли - лу - и - а, а - лли -
Ал - лли - лу - и - а, а - лли - лу - и - а,
61
лу - и - а, а - лли - лу - и - а.
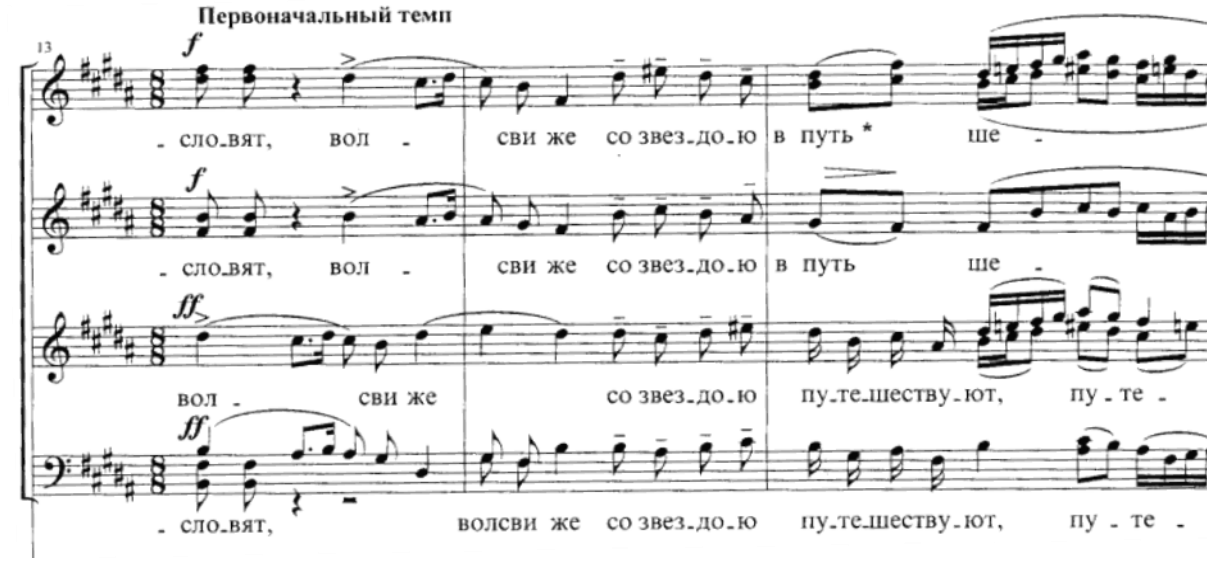
Пример 14.
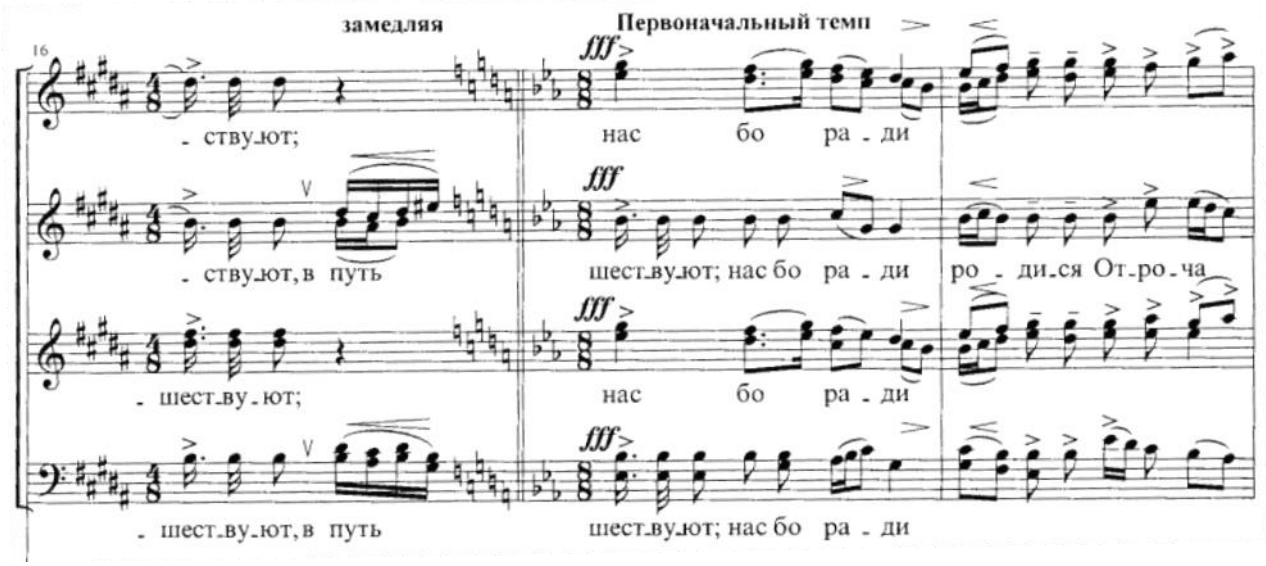
Н. Голованов. «Дева днесь»:
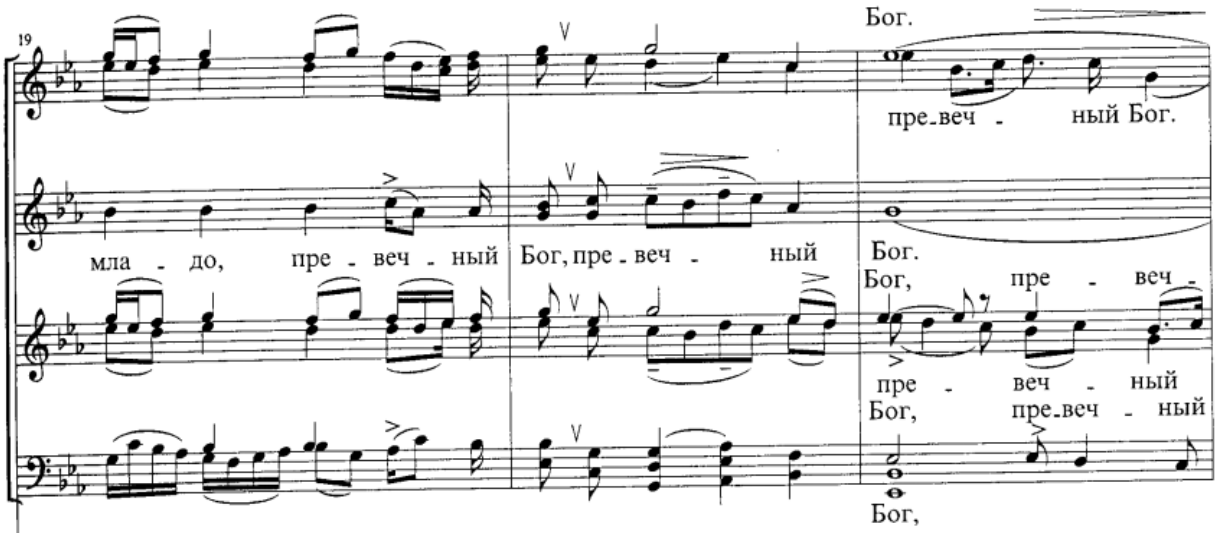


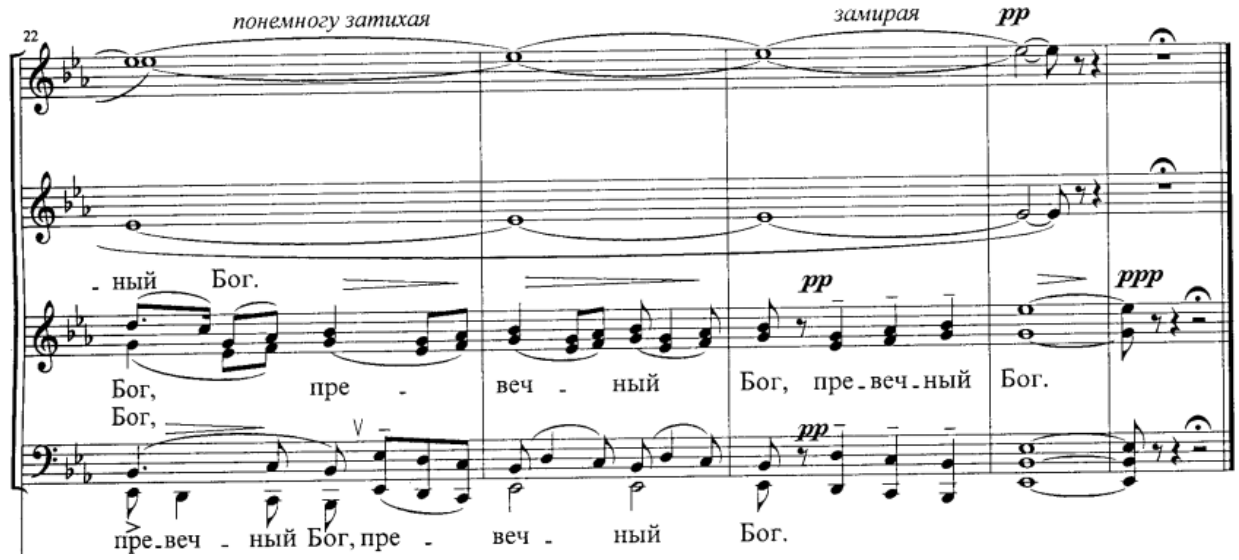

замедляя
Первоначальный темп
7
- но - му при -
но - сит, при - но - сит;
Закр. ртом
Ан - ге - ли,
...при - но - сит;
Ан - ге - ли


замедляя
10
сла - во -
Ан - ге - ли с пас - тырь - ми сла - во - сло - вят, сла - во - сло - вят, сла - во -
Ан - ге - ли с пас - тырь - ми сла - во - сло - вят, сла - во - сло - вят
с пас - тырь - ми сла - во - сло - вят, сла - во -


Первоначальный темп
13
- сло - вят, вол - сви же со звез - до - ю в путь * ше -
- сло - вят, вол - сви же со звез - до - ю в путь ше -
вол - сви же со звез - до - ю пу - те - ше - ству - ют, пу - те -
- сло - вят, волсви же со звез - до - ю пу - те - ше - ству - ют, пу - те -
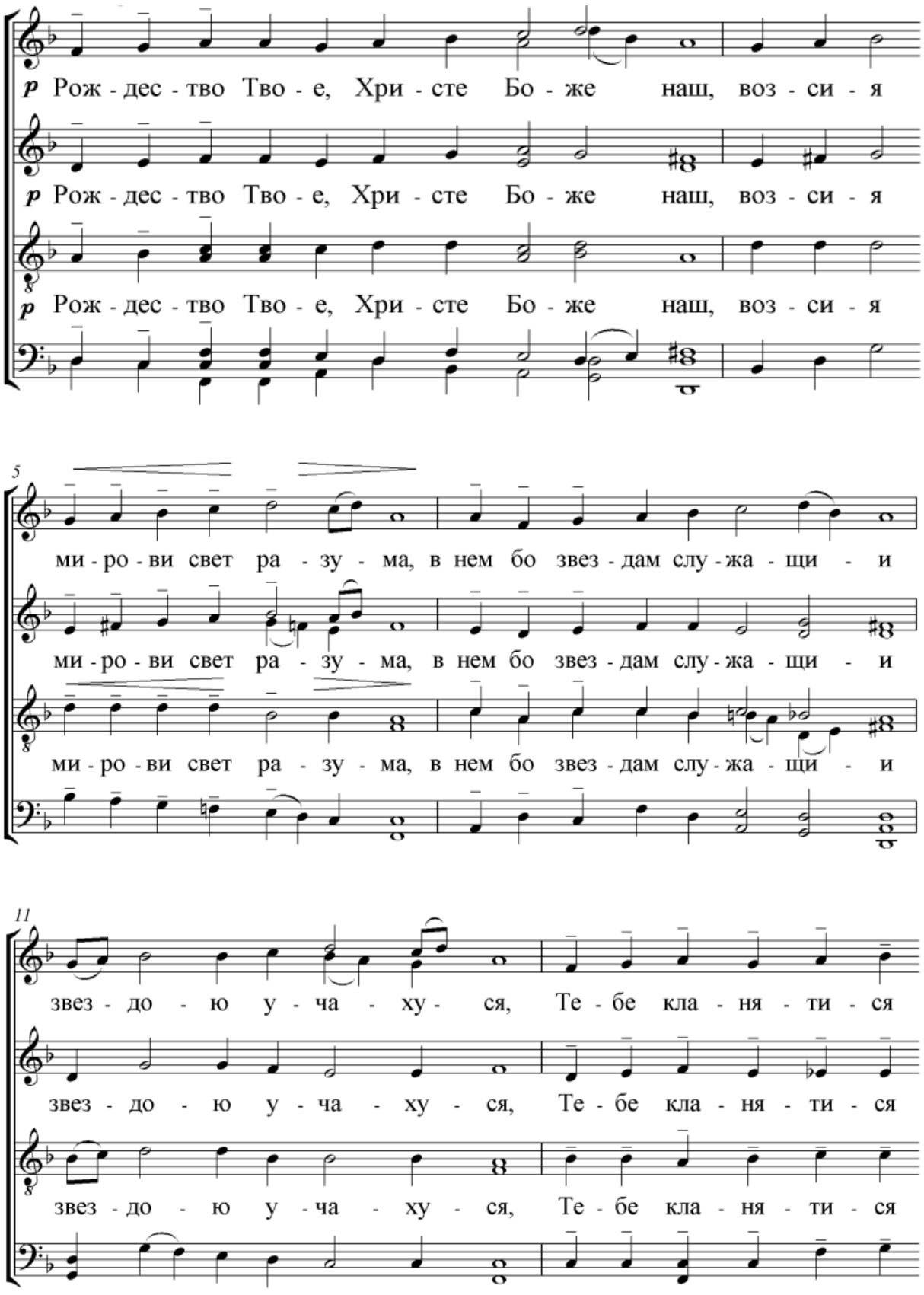

замедляя
Первоначальный темп
16
fff
- ствуют;
нас бо ра - ди
- ствуют, в путь
шествуют; нас бо ра - ди
ро - ди-ся От-ро-ча
- шествуют;
нас бо ра - ди
- шествуют, в путь
шествуют; нас бо ра - ди
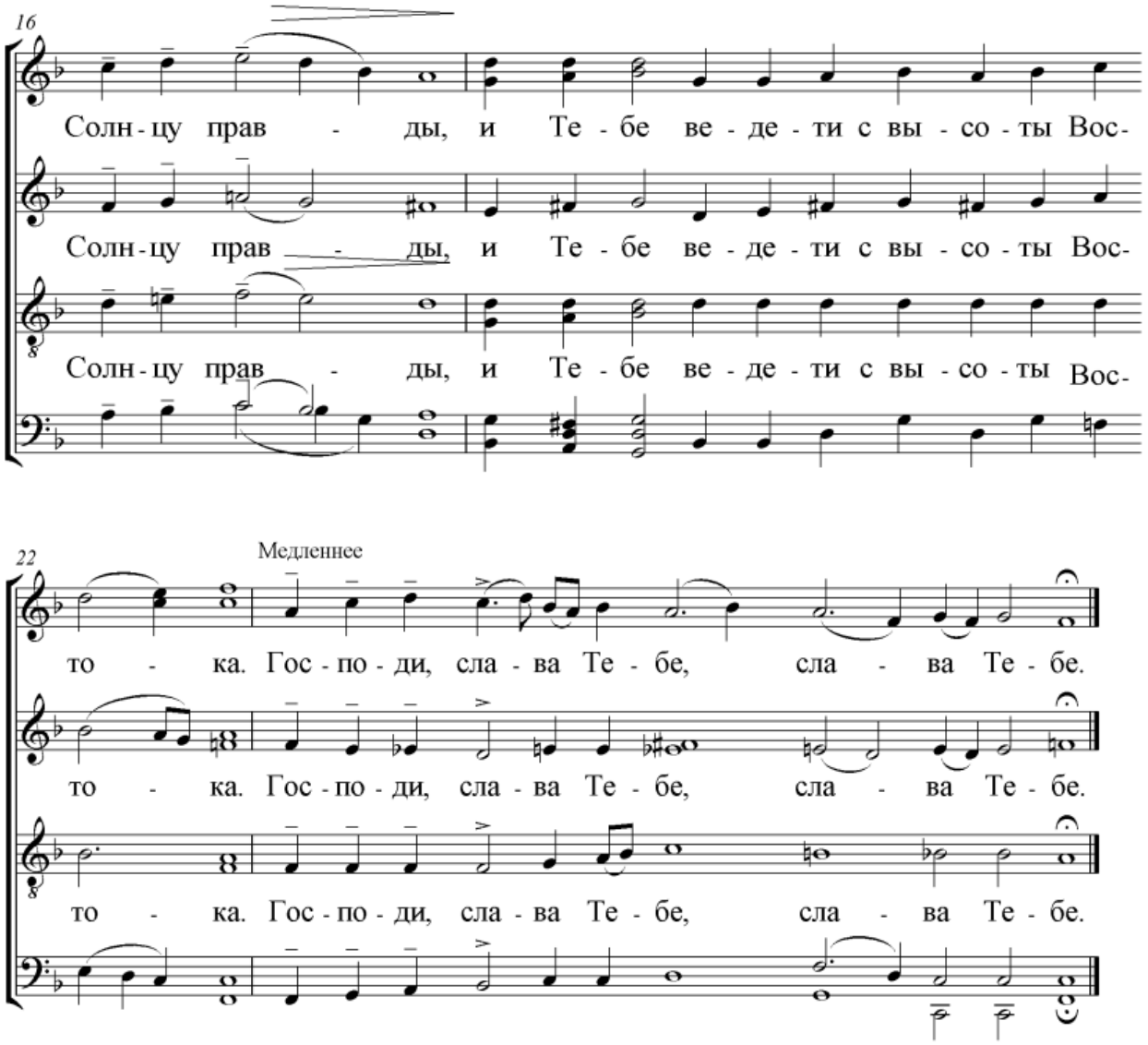

19
Бог.
пре-веч - ный Бог.
мла - до, пре - веч - ный Бог, пре - веч - ный
Бог.
Бог, пре - веч -
пре - веч - ный
Бог, пре-веч - ный
Бог,


22
понемногу затихая
замирая
pp
ppp
- ный Бог.
Бог, пре -
веч - ный
Бог, пре-веч-ный
Бог.
Бог,
пре-веч - ный Бог, пре -
веч - ный
Бог.

Пример 15.

Н. Голованов. Тропарь Рождеству Христову:
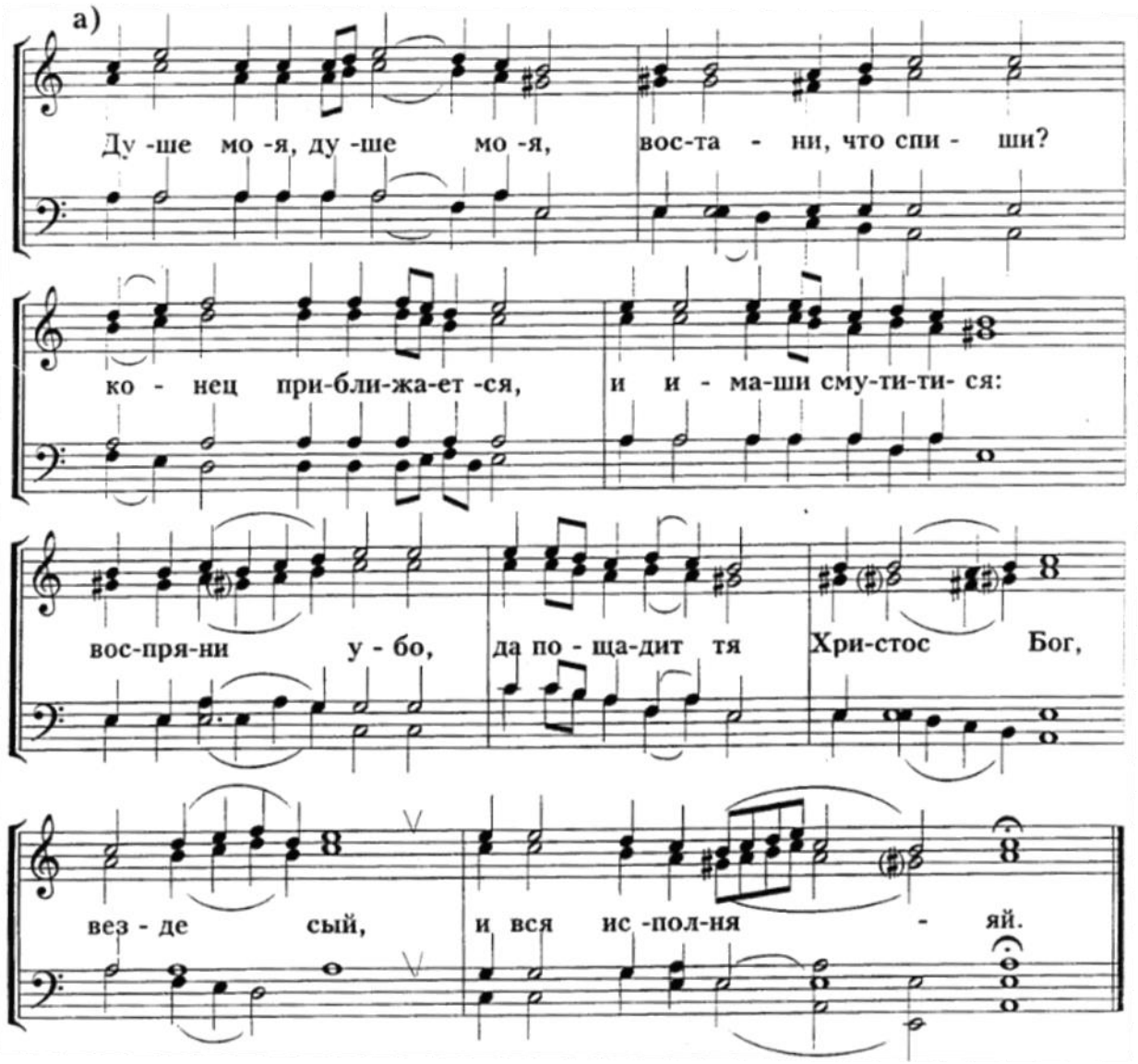



16
Солн - цу прав - ды, и Те - бе ве - де - ти с вы - со - ты Вос-
Солн - цу прав - ды, и Те - бе ве - де - ти с вы - со - ты Вос-
Солн - цу прав - ды, и Те - бе ве - де - ти с вы - со - ты Вос-
22
Медленнее
то - ка. Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, сла - ва Те - бе.
то - ка. Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, сла - ва Те - бе.
то - ка. Гос - по - ди, сла - ва Те - бе, сла - ва Те - бе.

Пример 16.

Архимандрит Матфей (Мормыль).

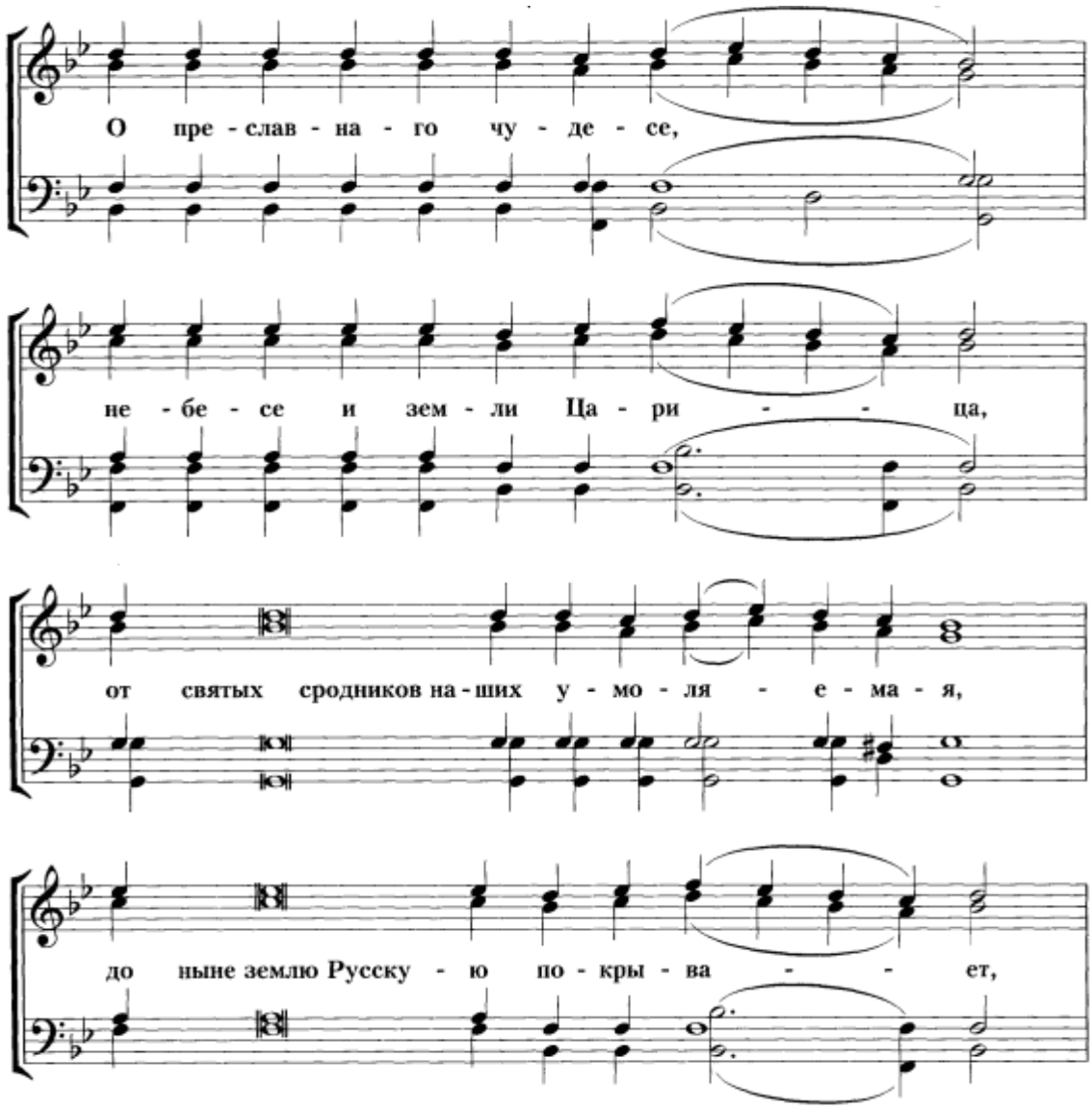
Кондак «Душе моя»:
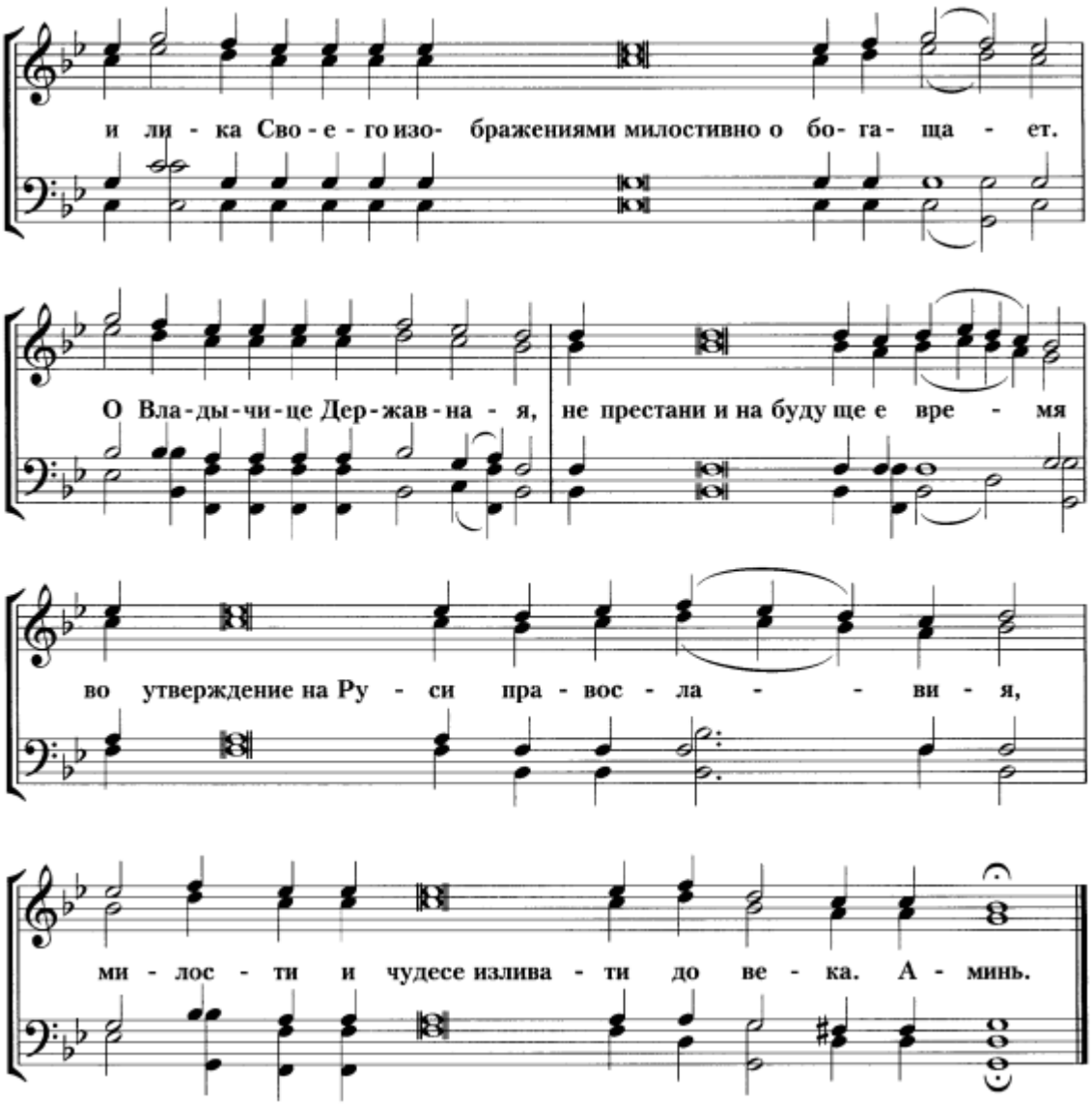


Пример 17.

Архимандрит Матфей (Мормыль).
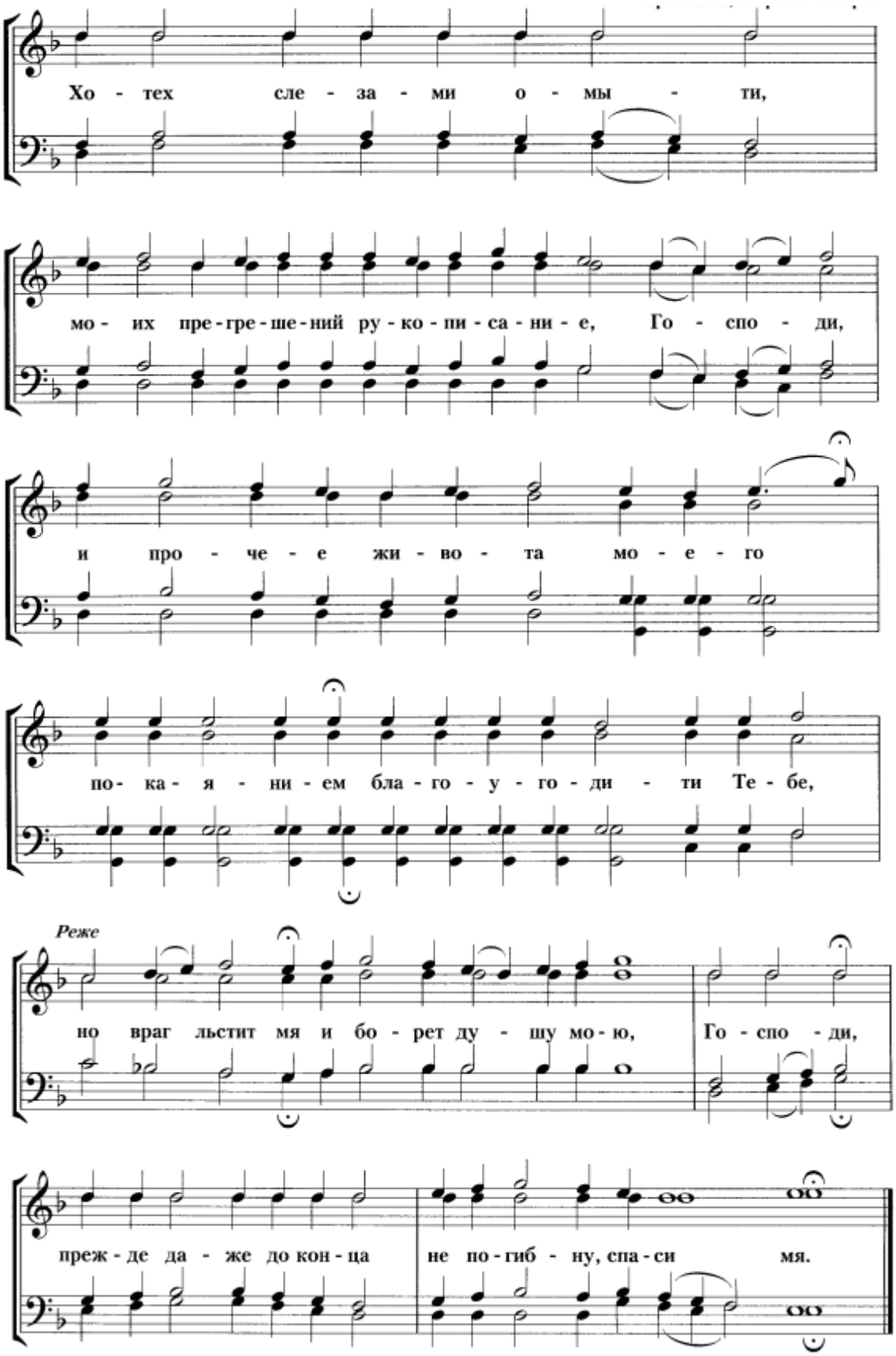
Богородичен «О, Преславного чудесе»:




и ли - ка Сво - е - го изо- бражениями милостивно о бо- га- ща - ет.
О Вла - ды - чи - це Дер - жав - на - я, не престани и на буду ще е вре - мя
во утверждение на Ру - си пра - вос - ла - - ви - я,
ми - лос - ти и чудесе излива - ти до ве - ка. А - минь.

Пример 18. Архимандрит Матфей (Мормыль).

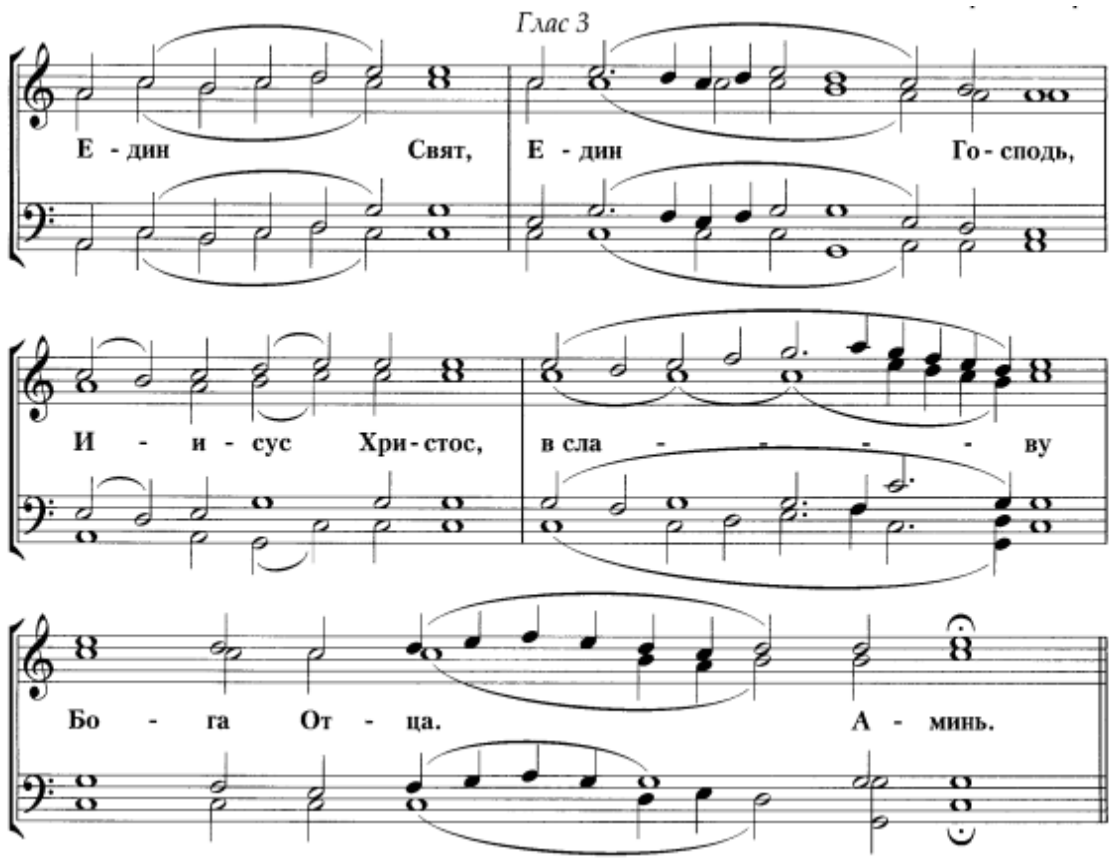
Самоподобен 4-го гласа знаменного распева «Хотех слезами омыти»:



Пример 19.

Архимандрит Матфей (Мормыль).
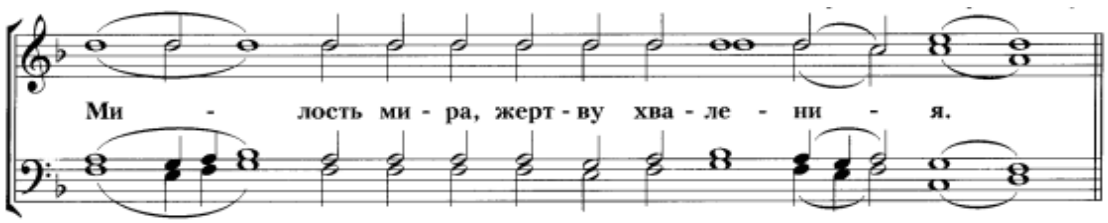
«Един Свят», глас третий:
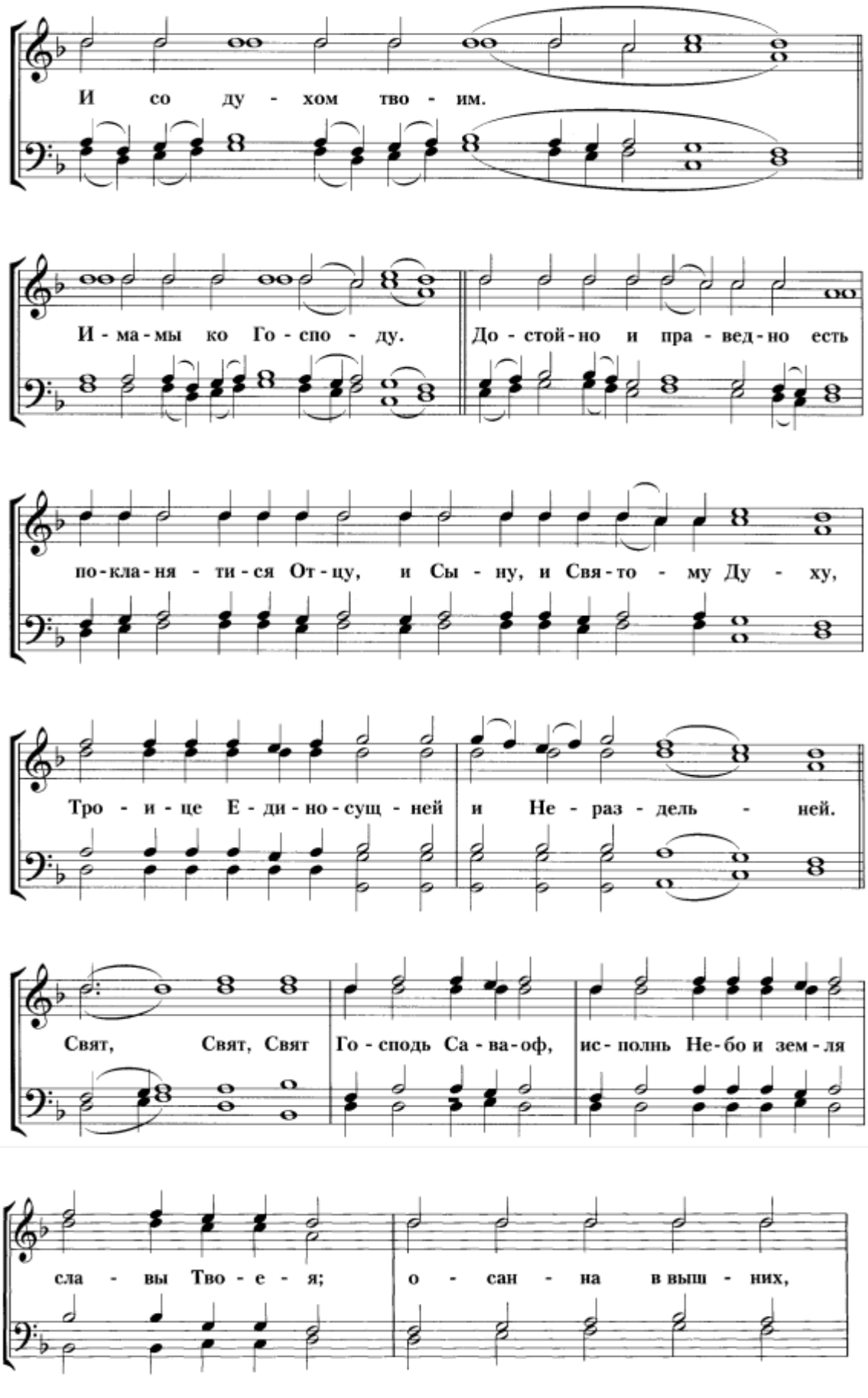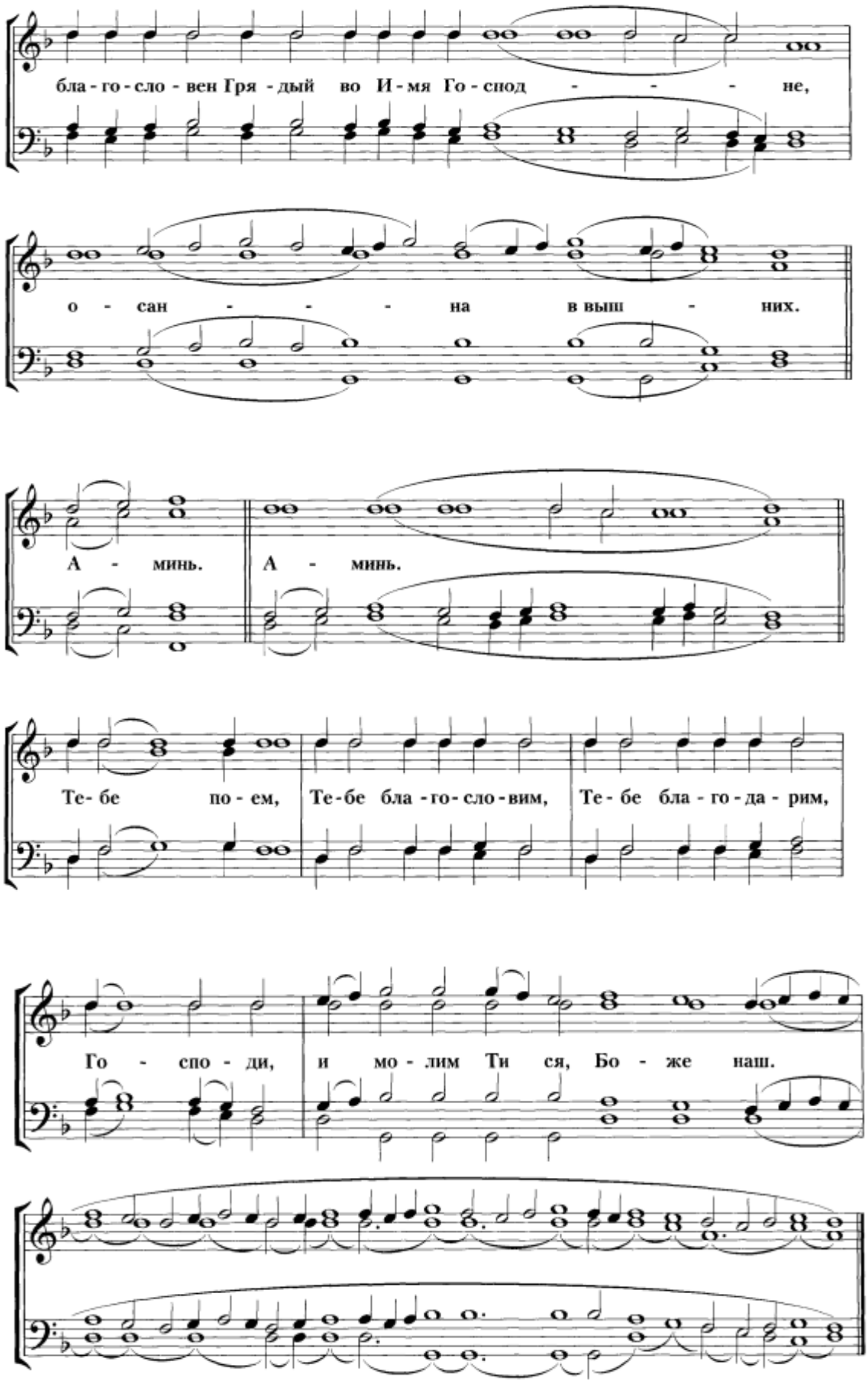


Пример 20.

Архимандрит Матфей (Мормыль).

«Милость мира», знаменного распева:
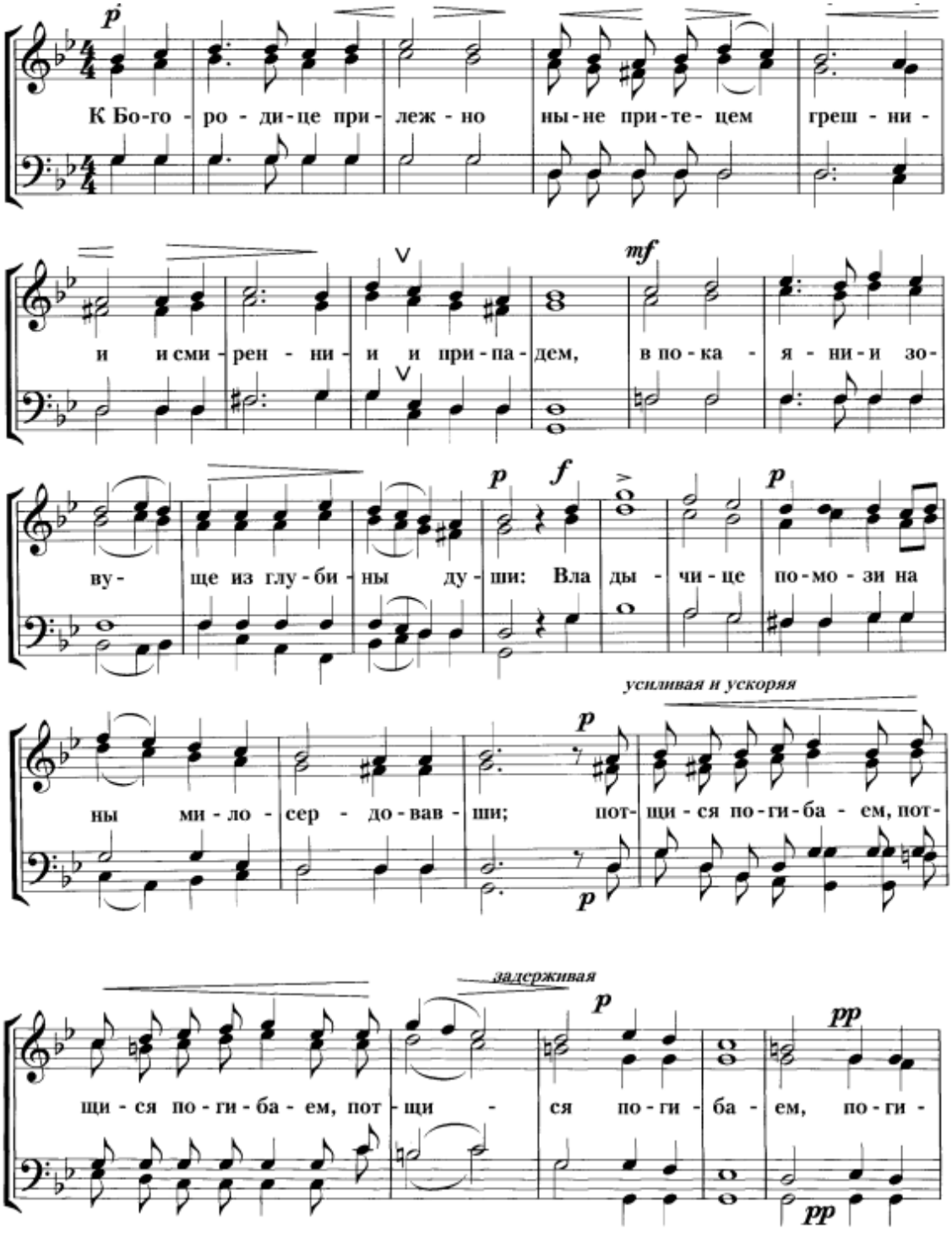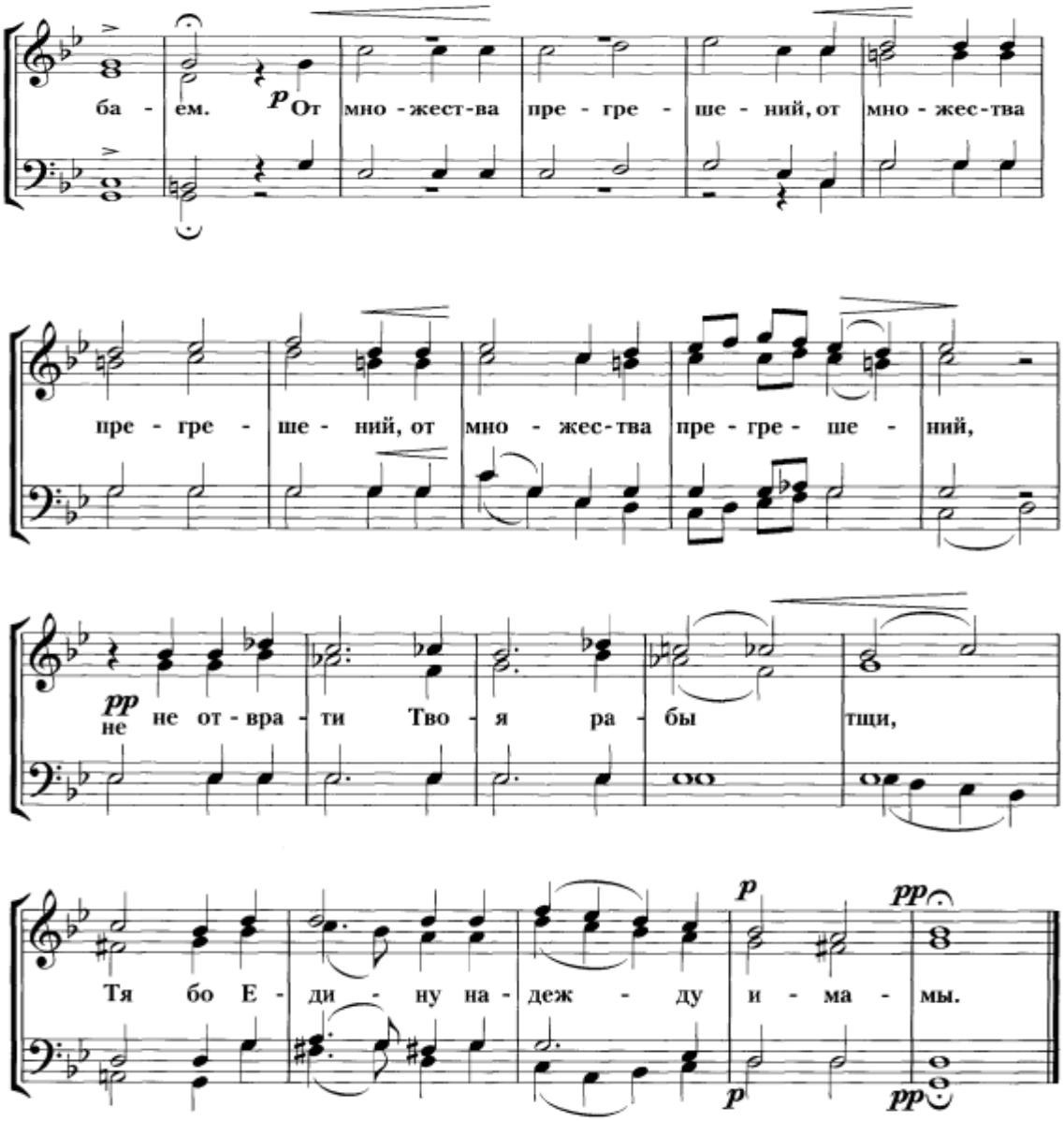



И со ду - хом тво - им.
И - ма - мы ко Го - спо - ду.
До - стой - но и пра - вед - но есть
по - кла - ня - ти - ся От - цу, и Сы - ну, и Свя - то - му Ду - ху,
Тро - и - це Е - ди - но - сущ - ней и Не - раз - дель - ней.
Свят, Свят, Свят Го - сподь Са - ва - оф, ис - полнь Не - бо и зем - ля
сла - вы Тво - е - я; о - сан - на в выш - них,


бла - го - сло - вен Гря - дый во И - мя Го - спод - - - - не,
о - сан - - - - на в выш - них.
А - минь. А - минь.
Те - бе по - ем, Те - бе бла - го - сло - вим, Те - бе бла - го - да - рим,
Го - спо - ди, и мо - лим Ти ся, Бо - же наш.

Пример 21.

А. Архангельский. «К Богородице прилежно». Переложение для мужского хора архимандрита Матфея (Мормыля):
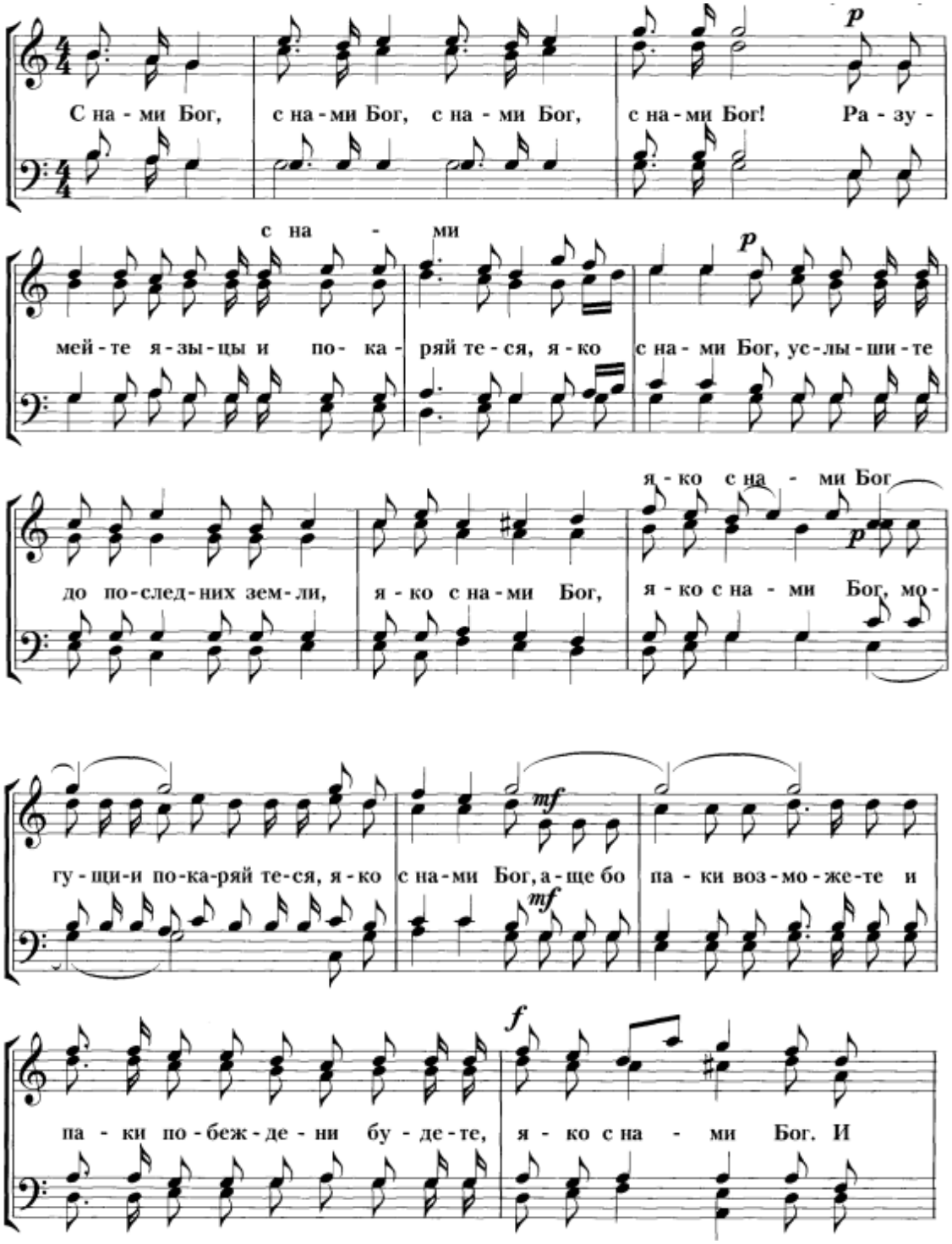



ба - ем.
p От мно - жест-ва пре - гре - ше - ний, от мно - жес-тва
пре - гре - ше - ний, от мно - жес-тва пре - гре - ше - ний,
pp не не от - вра - ти Тво - я ра - бы тщи,
Тя бо Е - ди - ну на - деж - ду и - ма - мы.
p
pp
p
pp

Пример 22.

Священник Василий Зиновьев. «С нами Бог».

Переложение для мужского хора архимандрита Матфея (Мормыля)
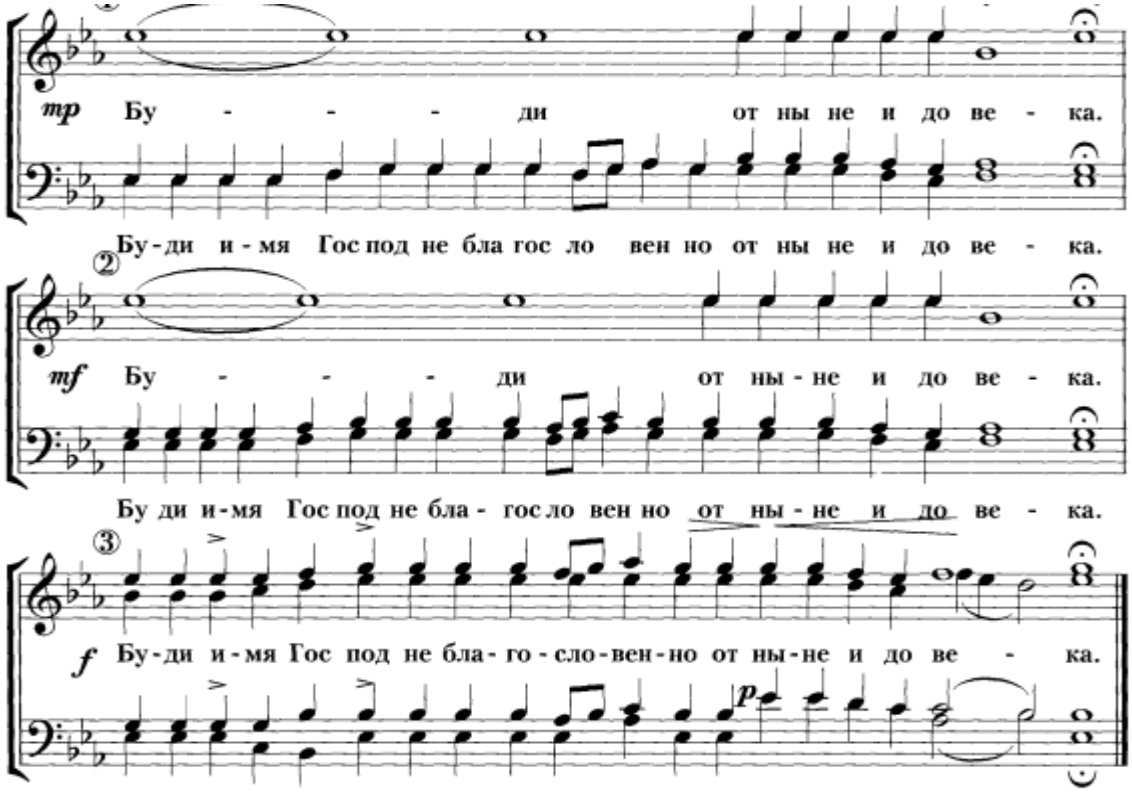
(начало):



Пример 23.

И. Гарднер. «Буди имя Господне».
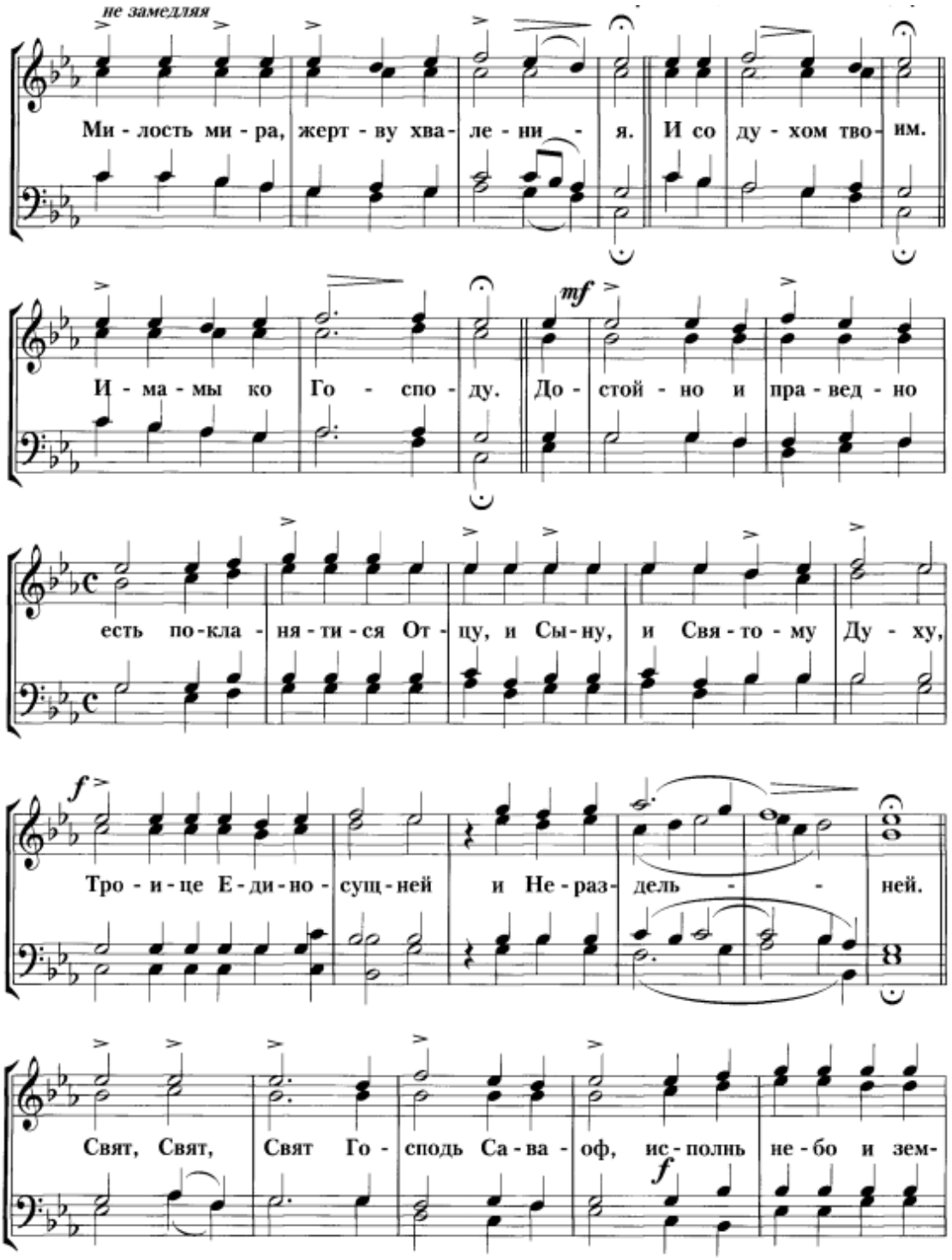
Переложение для мужского хора архимандрита Матфея (Мормыля):



Пример 24.
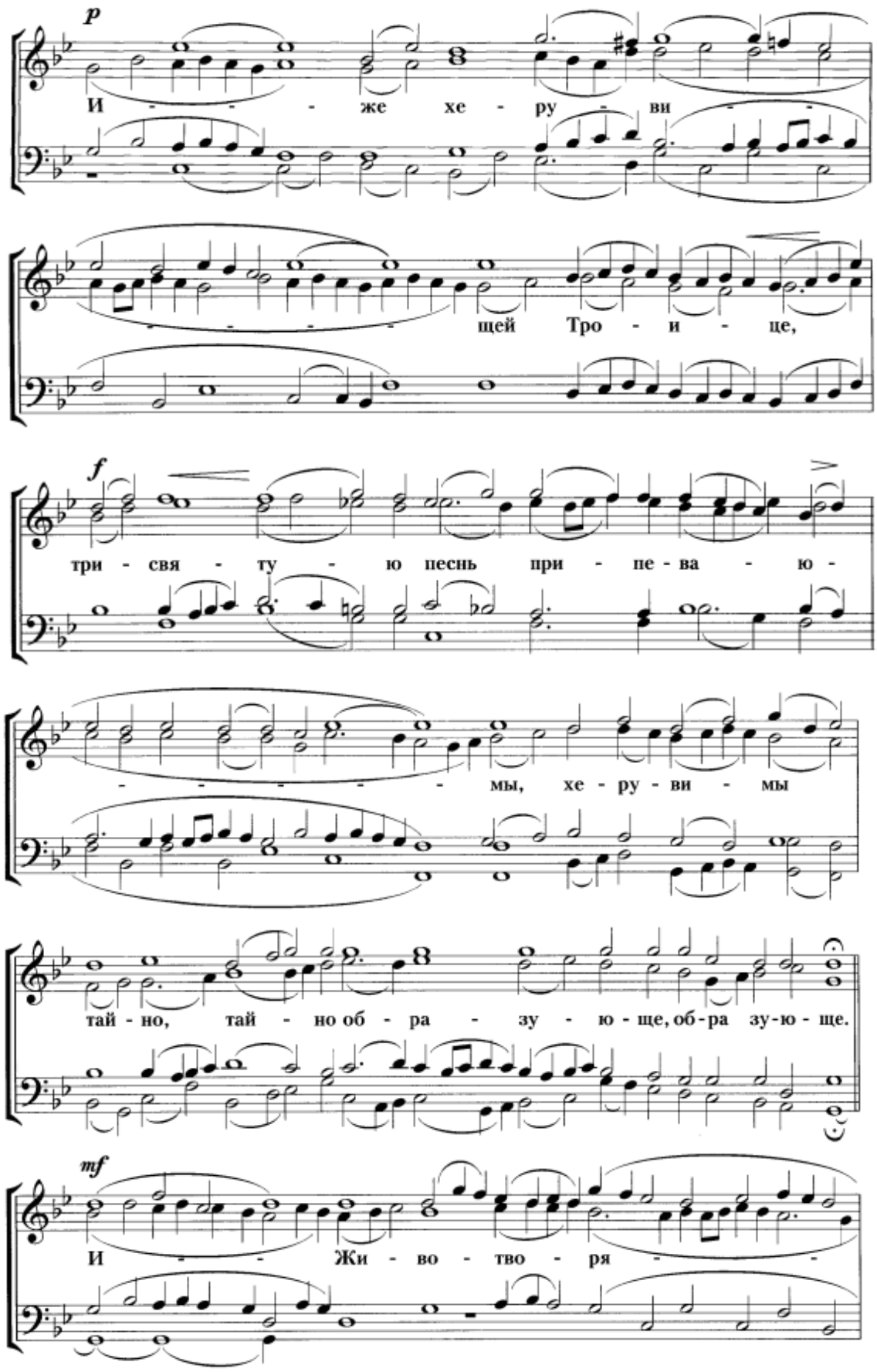
А. Кастальский. «Милость мира» Киевского распева.

Переложение для мужского хора архимандрита Матфея (Мормыля) (начало):
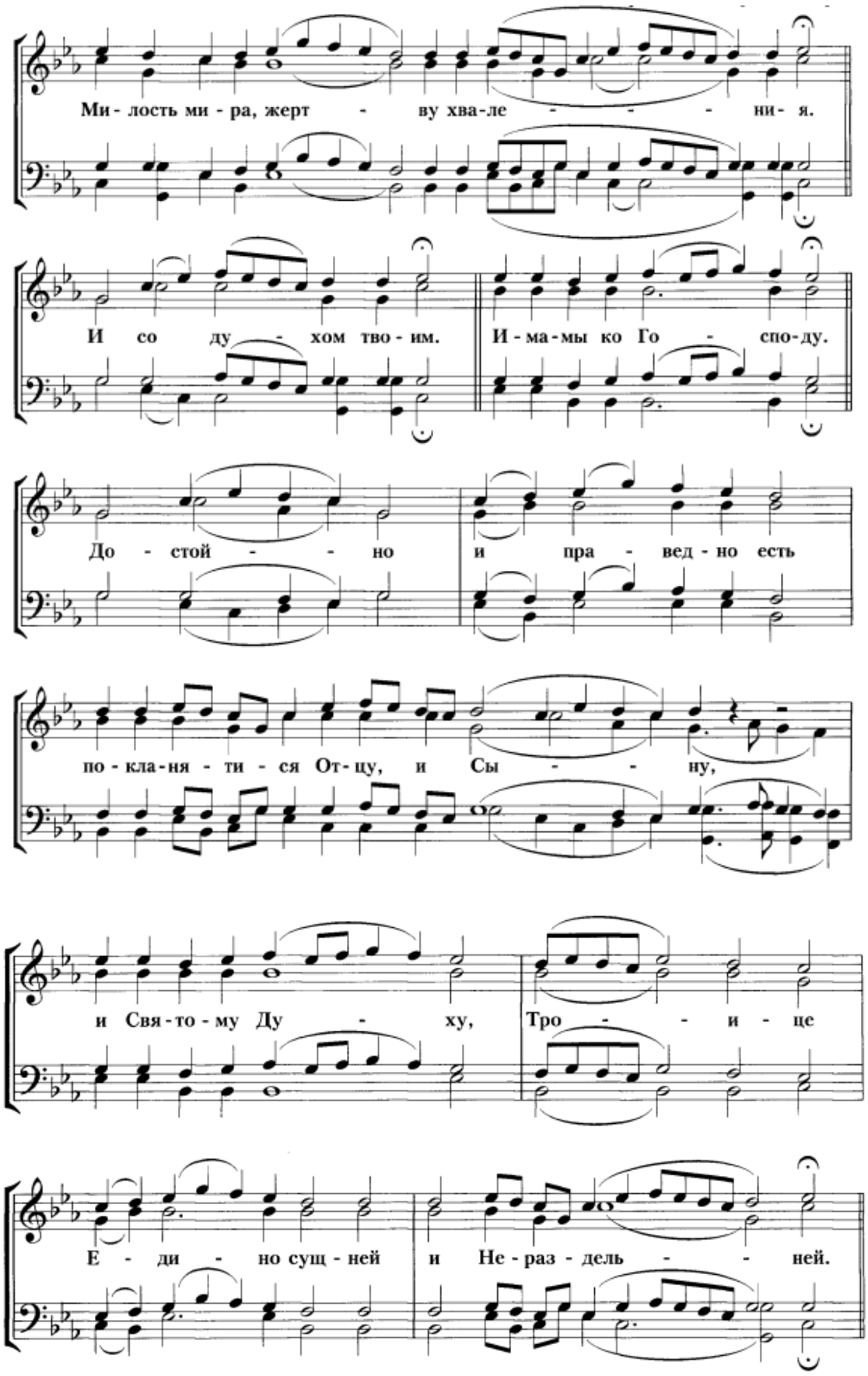


Пример 25.

П. Чесноков. Херувимская песнь напева Софрониевской пустыни. Переложение для мужского хора архимандрита Матфея (Мормыля) (начало):
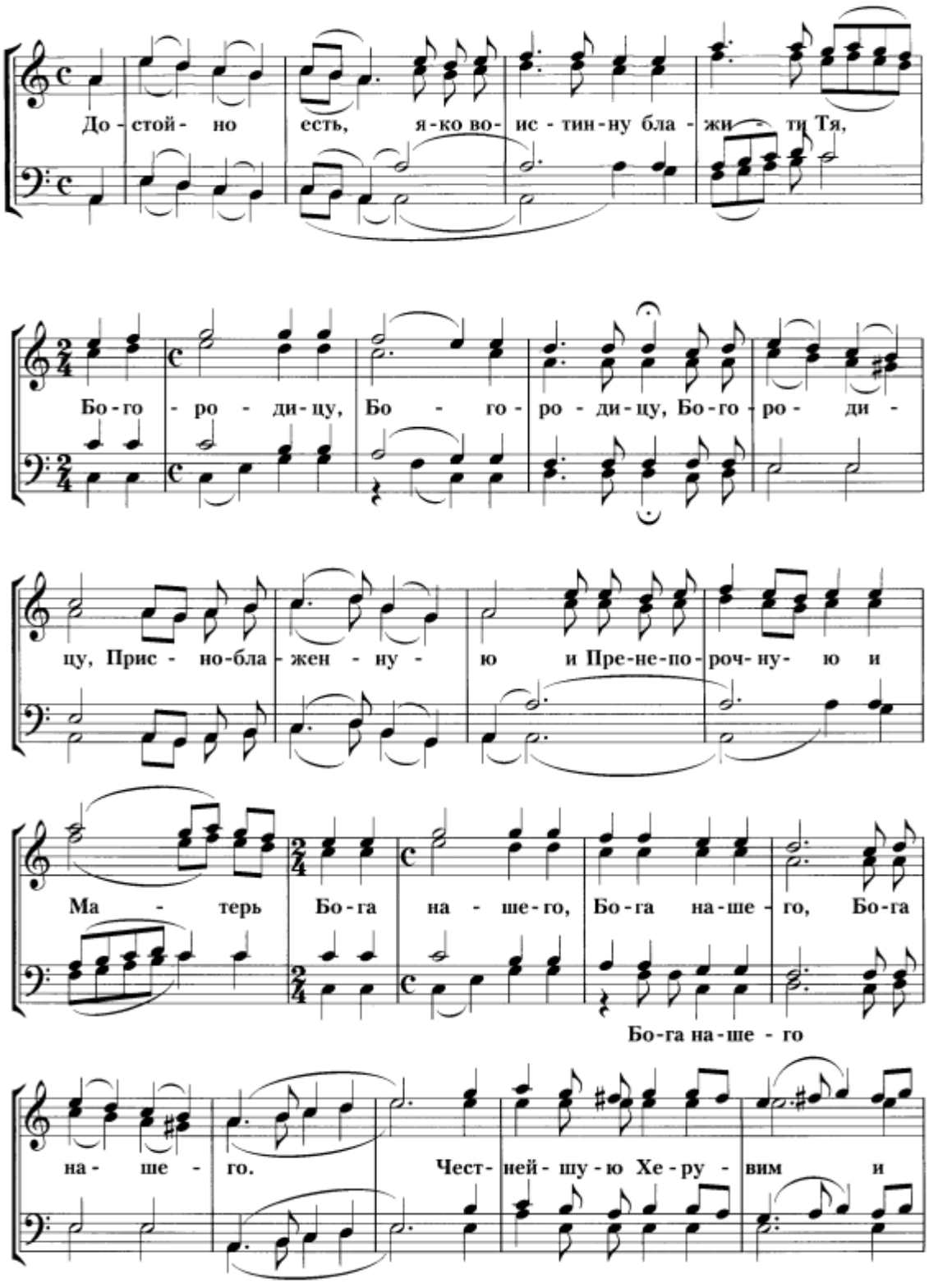

p
И - - - - же хе - ру - ви - -
щей Тро - и - це,
f
три - свя - ту - ю песнь при - пе - ва - ю -
- - - - - - - мы, хе - ру - ви - мы
тай - но, тай - но об - ра - зу - ю - ще, об - ра зу - ю - ще.
mf
И - - Жи - во - тво - ря - -
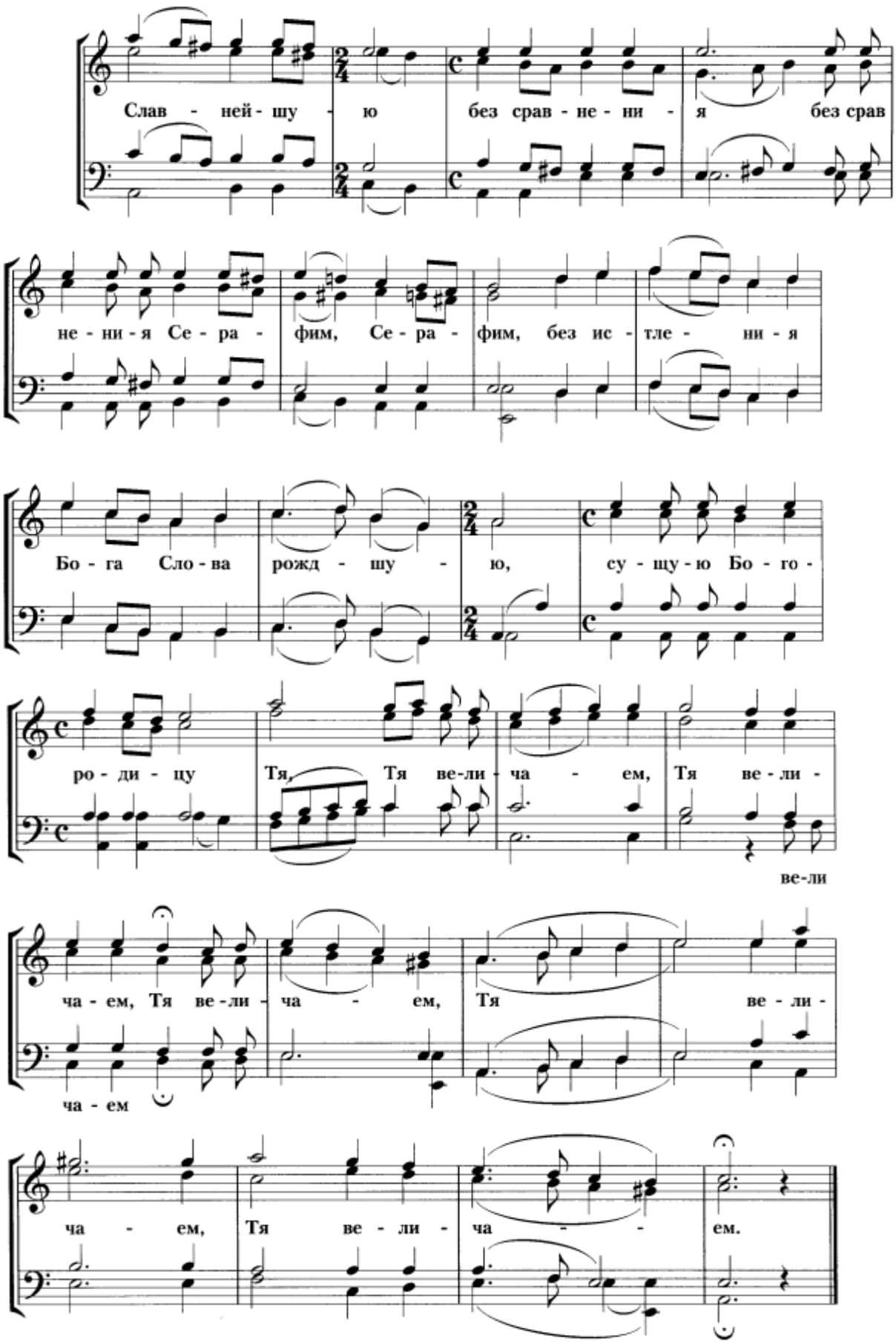
Пример 26. Архимандрит Феофан. «Милость мира». Переложение для мужского хора архимандрита Матфея (Мормыля) (начало):



Пример 27.
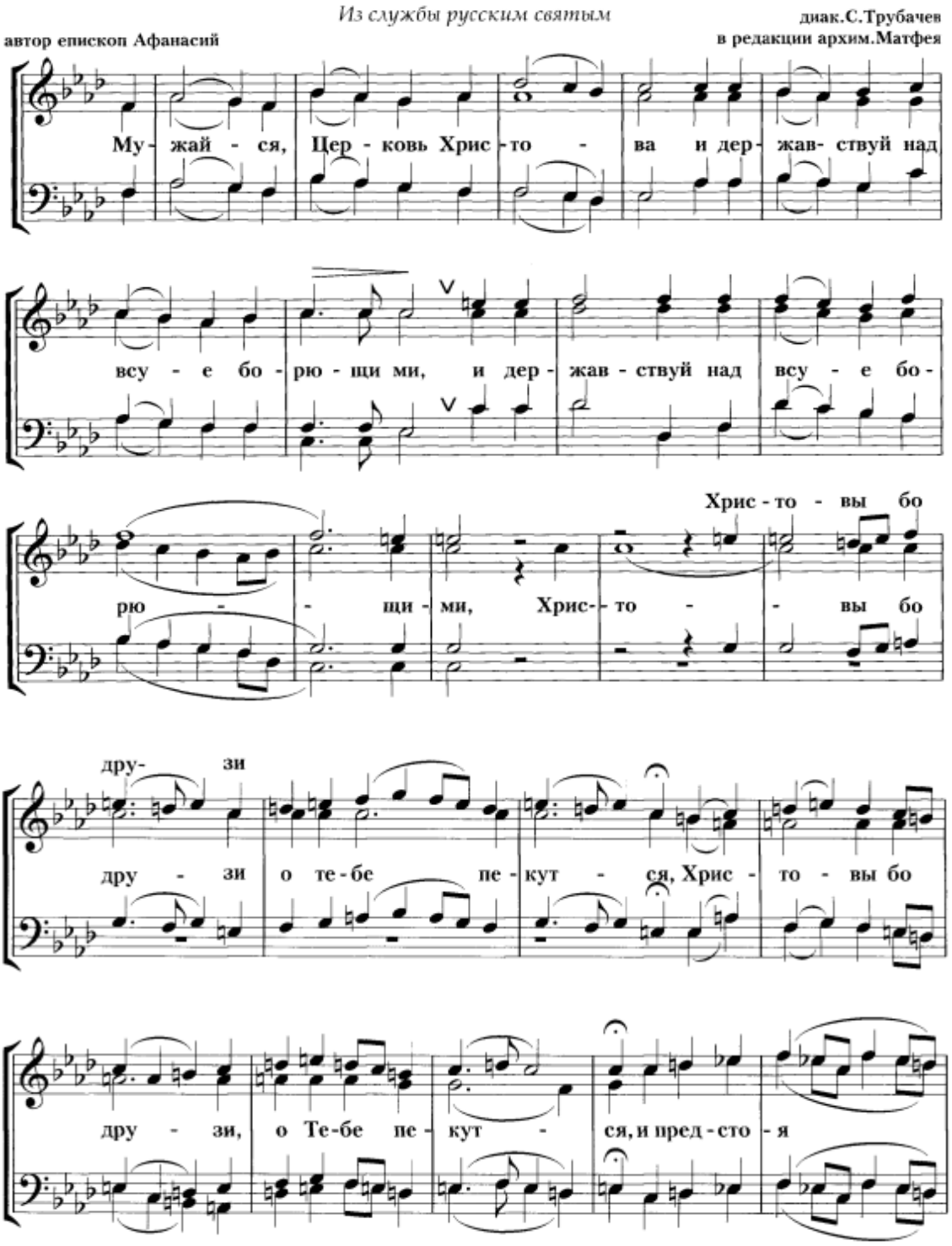
П. Динев. «Достойно есть». Переложение для мужского хора архимандрита Матфея (Мормыля):
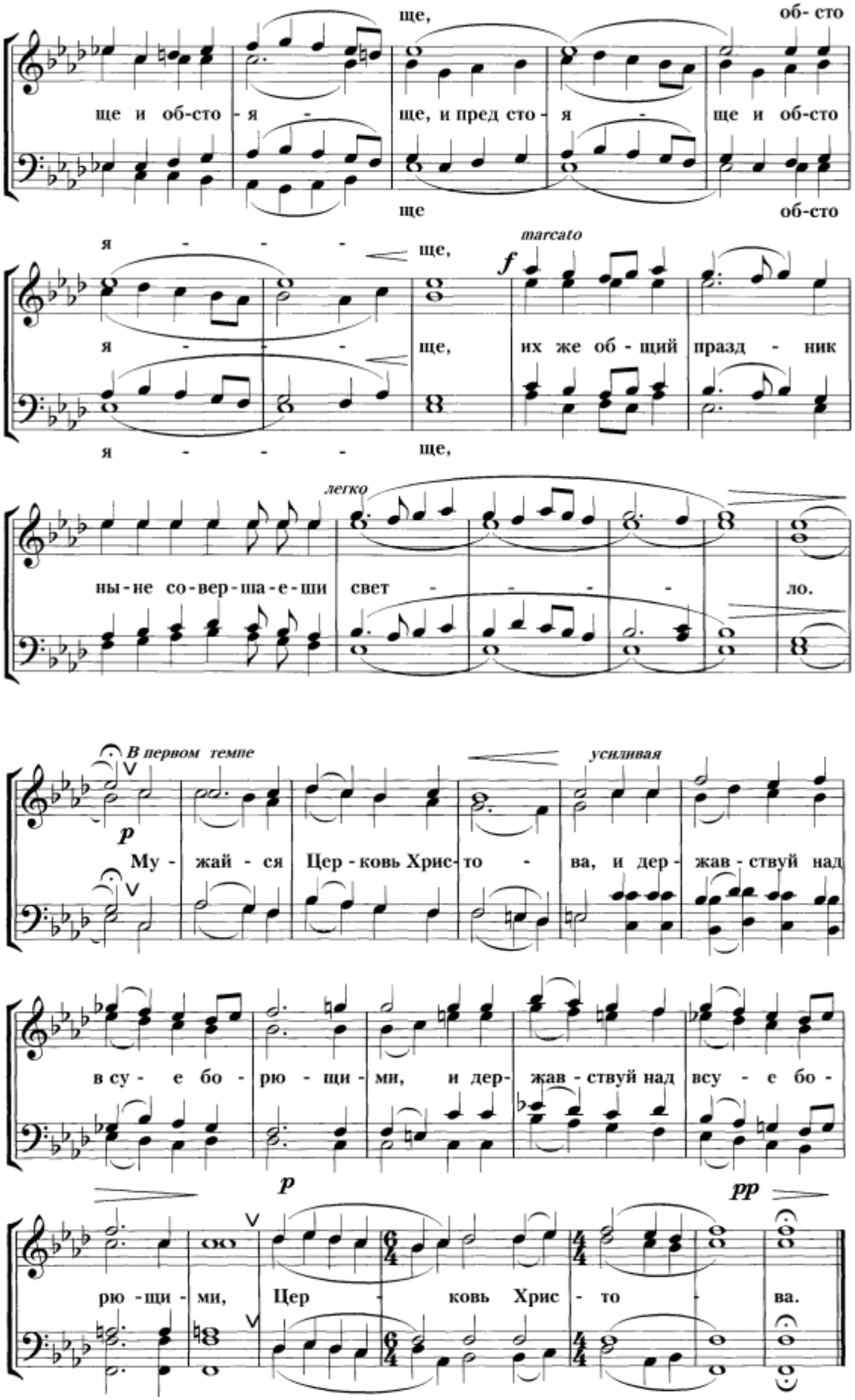



Слав - ней - шу - ю без срав - не - ни - я без срав
не - ни - я Се - ра - фим, Се - ра - фим, без ис - тле - ни - я
Бо - га Сло - ва рожд - шу - ю, су - щу - ю Бо - го -
ро - ди - цу Тя, Тя ве-ли - ча - ем, Тя ве - ли -
ве-ли
ча - ем, Тя ве - ли - ча - ем, Тя ве - ли -
ча - ем
ча - ем, Тя ве - ли - ча - ем.

Пример 28.
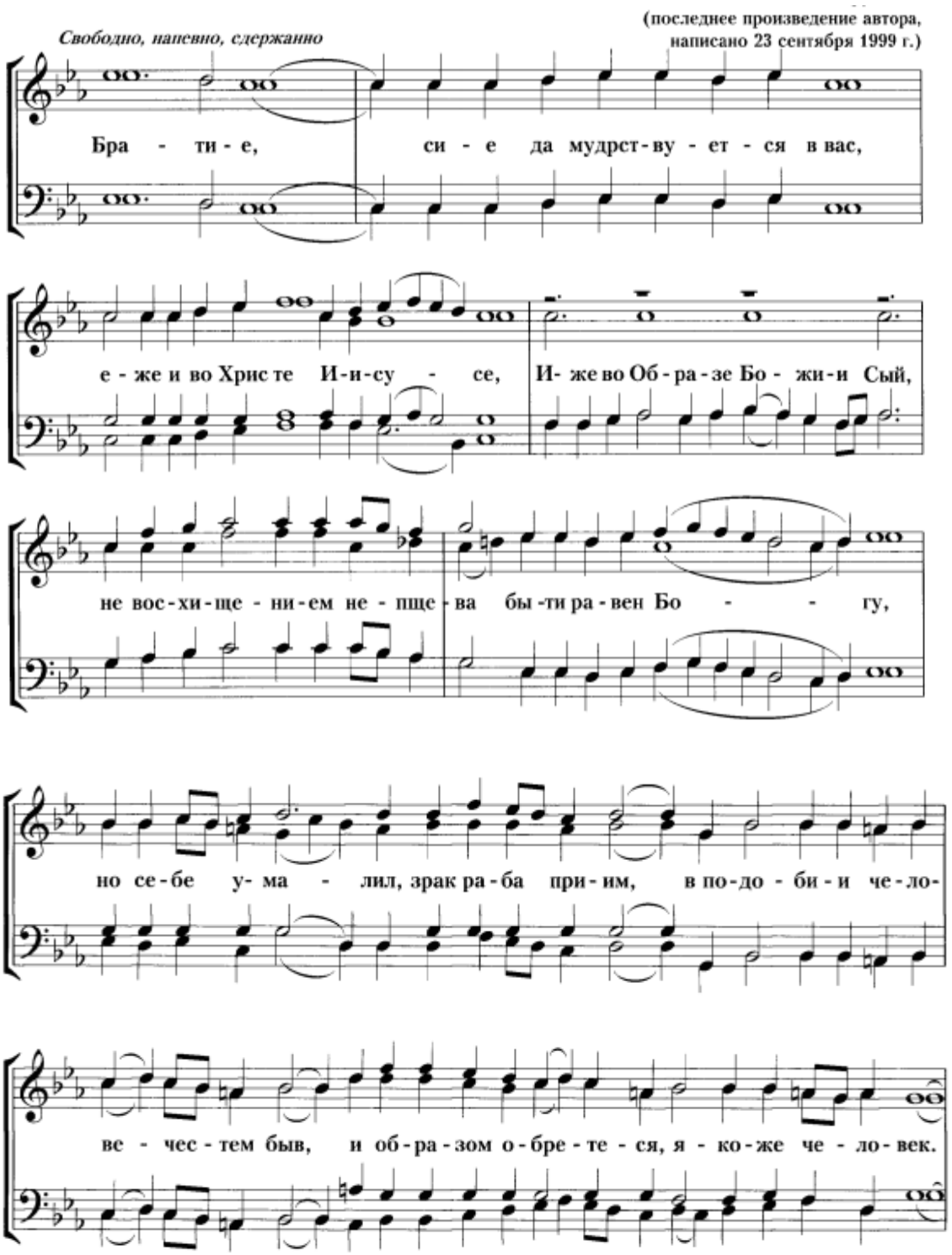
Диакон Сергий Трубачев. «Мужайся Церковь Христова». В редакции архимандрита Матфея (Мормыля):
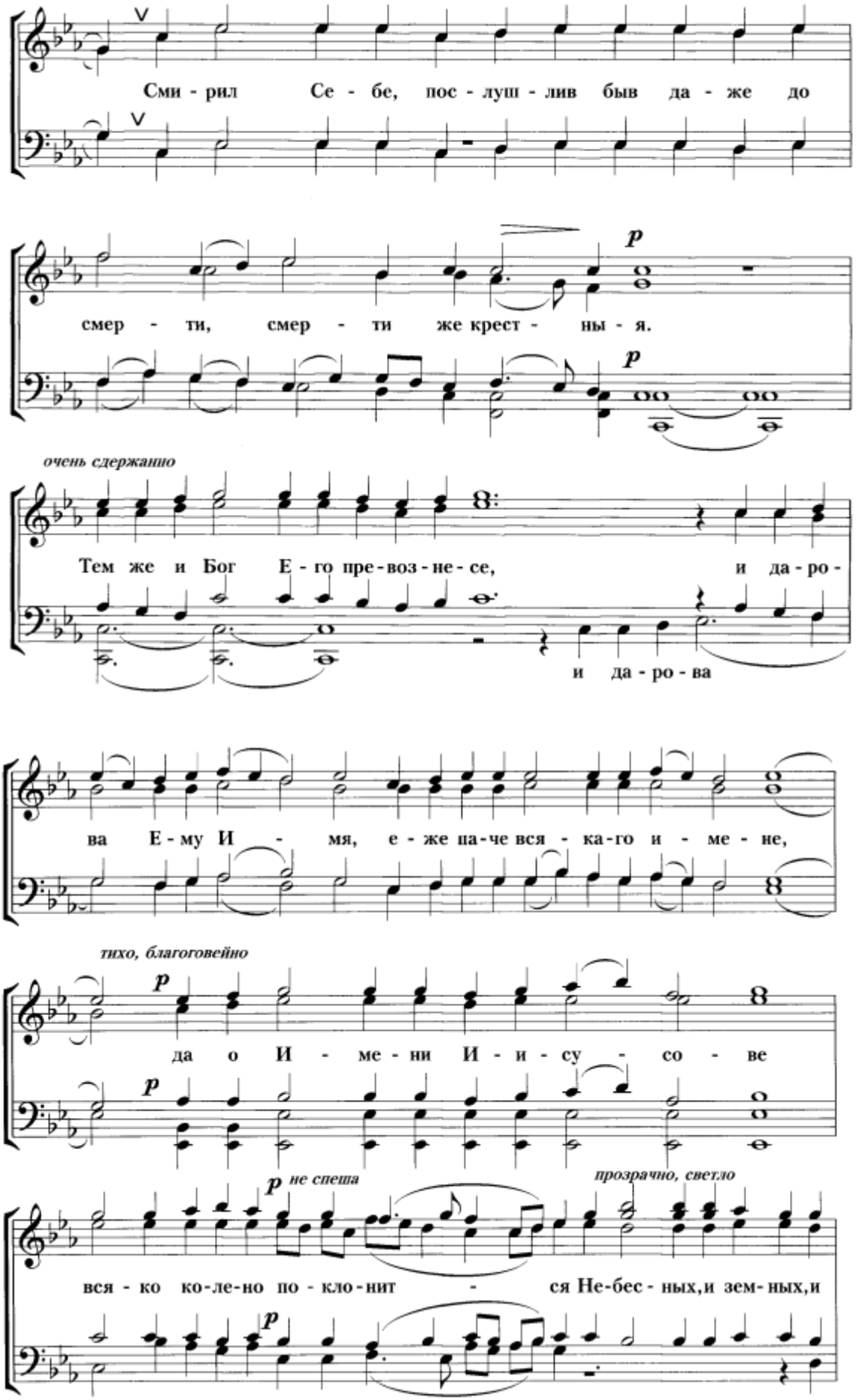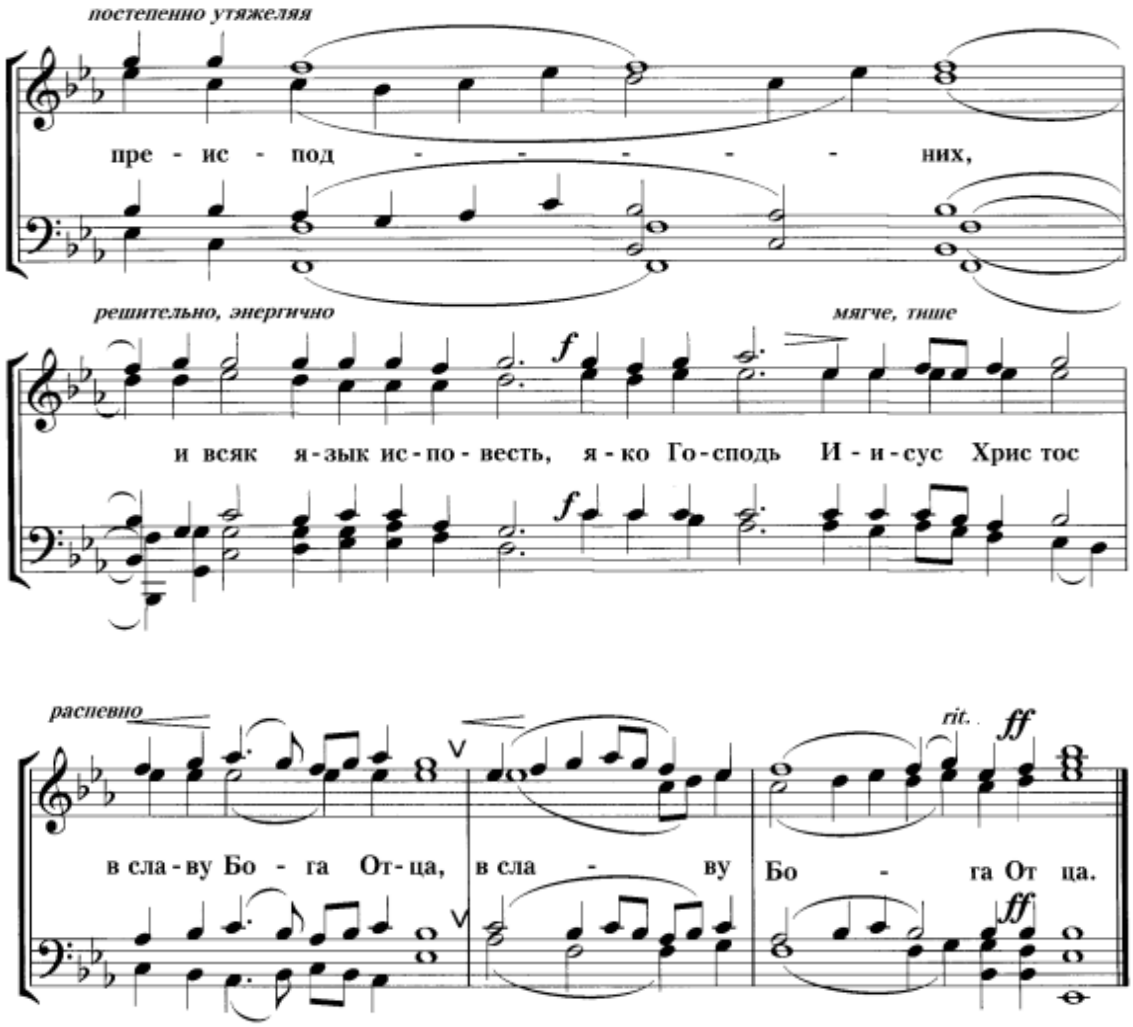



ще,
об- сто
ще и об-сто - я - ще, и пред сто - я - ще и об-сто
ще
об-сто
я - - - ще,
marcato
f
я - - - ще, их же об - щий празд - ник
я - - - ще,
легко
ны - не со - вер - ша - е - ши свет - - - - ло.
В первом темпе
усиливая
p
Му - жай - ся Цер - ковь Хрис - то - ва, и дер - жав - ствуй над
в су - е бо - рю - щи - ми, и дер - жав - ствуй над всу - е бо -
p
pp
рю - щи - ми, Цер - ковь Хрис - то - ва.

Пример 29.

Диакон Сергий Трубачев. «Братие, сие да мудрствуется в вас»:
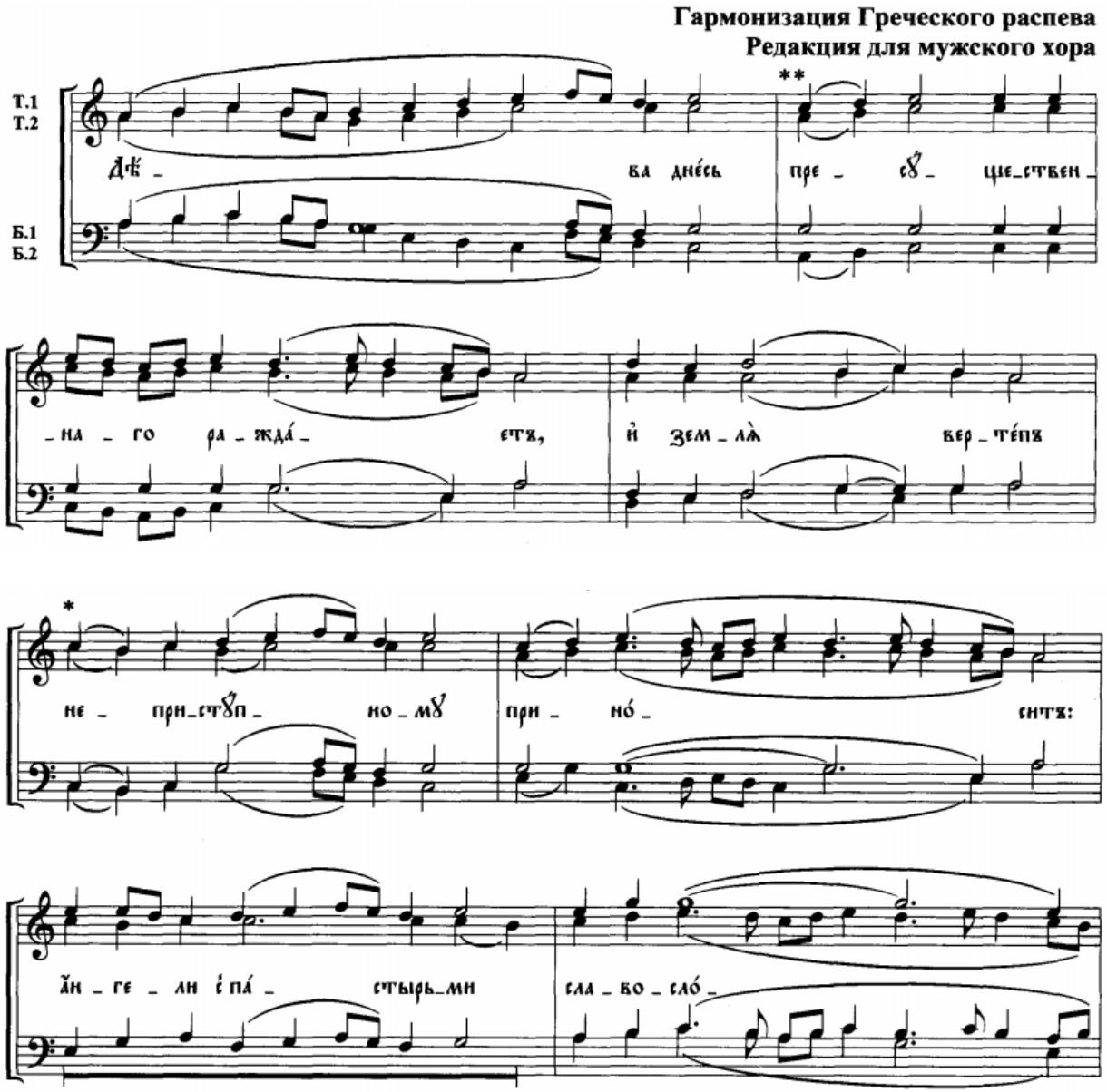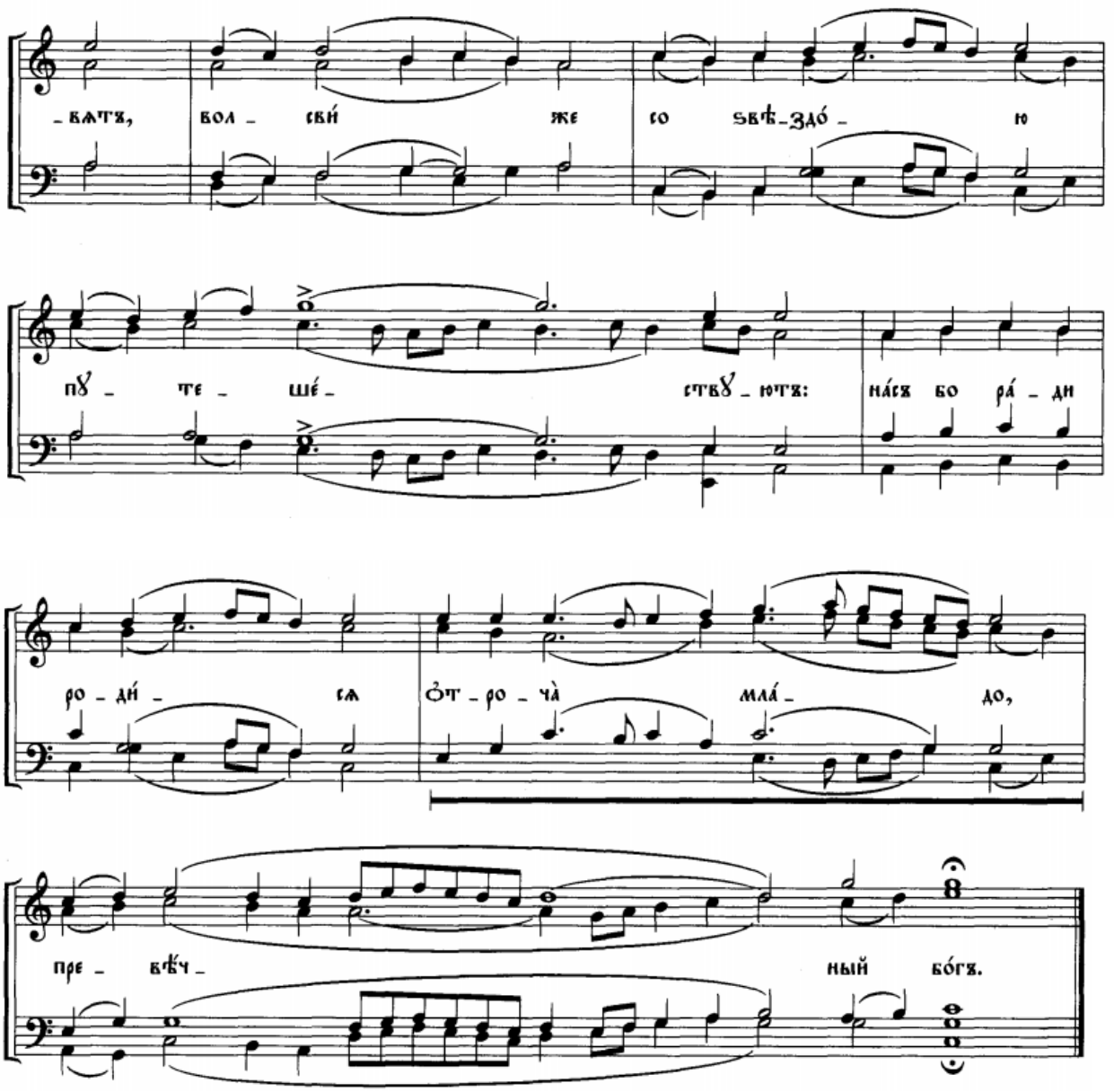



Сми - рил Се - бе, пос - луш - лив быв да - же до
смер - ти, смер - ти же крест - ны - я.
очень сдержанно
Тем же и Бог Е - го пре - воз - не - се, и да - ро -
и да - ро - ва
ва Е - му И - мя, е - же па - че вся - ка - го и - ме - не,
тихо, благоговейно
да о И - ме - ни И - и - су - со - ве
не спеша
прозрачно, светло
вся - ко ко - ле - но по - кло - нит - ся Не - бес - ных, и зем - ных, и


постепенно утяжеляя
пре - ис - под - - - - - них,
решительно, энергично
мягче, тише
и всяк я-зык ис-по-весть, я-ко Го-сподь И-и-сус Хрис тос
распевно
rit.
в сла-ву Бо - га От-ца, в сла - ву Бо - га От ца.

Пример 30.

Диакон Сергий Трубачев. Кондак Рождеству Христову:
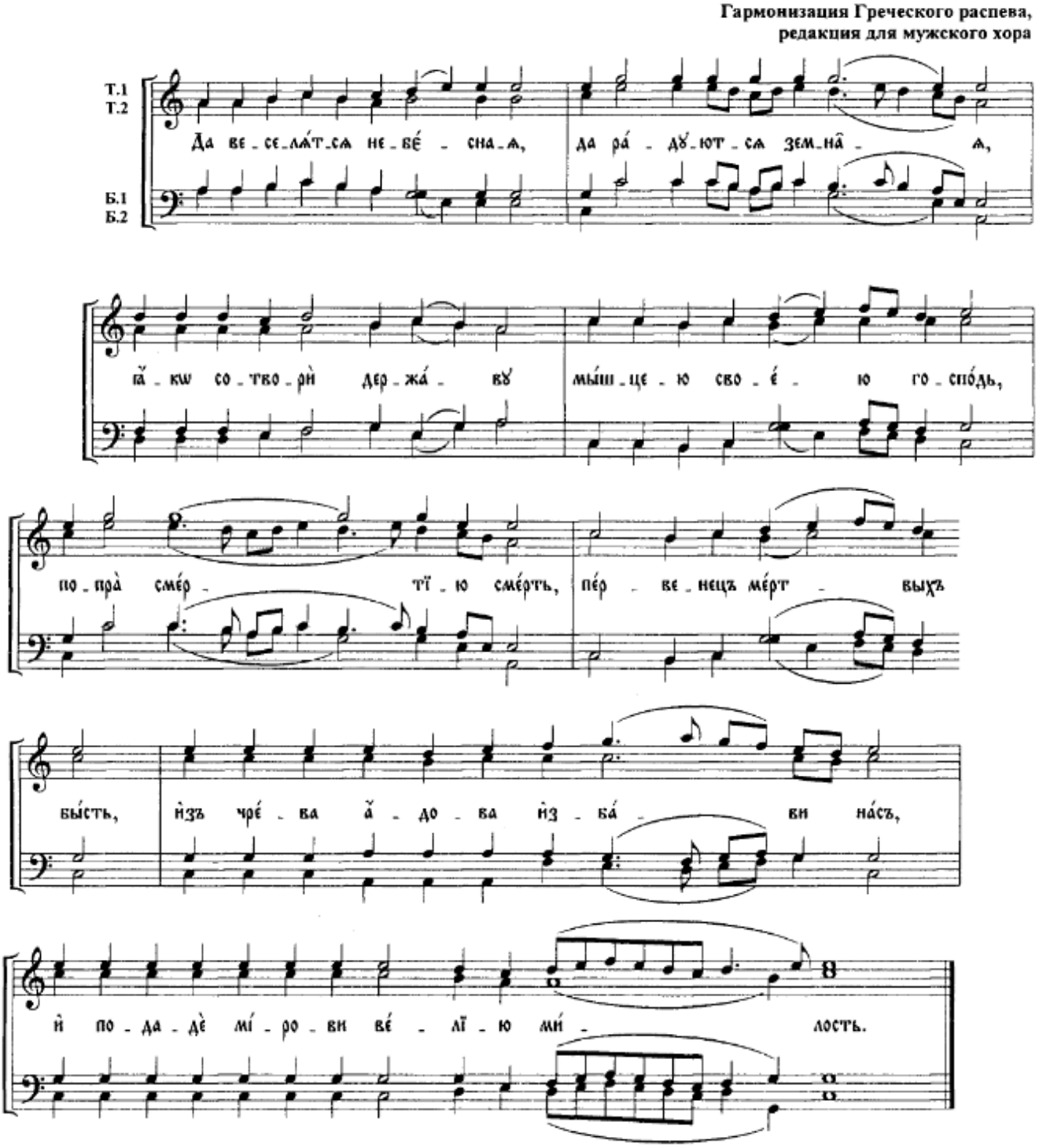



-ватѣ, бол- свѝ же со звѣ-здо- ю
пу- те- ше- ствую-ютѣ: нáсѣ бо ра́-ди
ро-ди- гѧ отро-чѧ мла́- до,
пре- бѣч- ный бо́гъ.

Пример 31.

Диакон Сергий Трубачев.
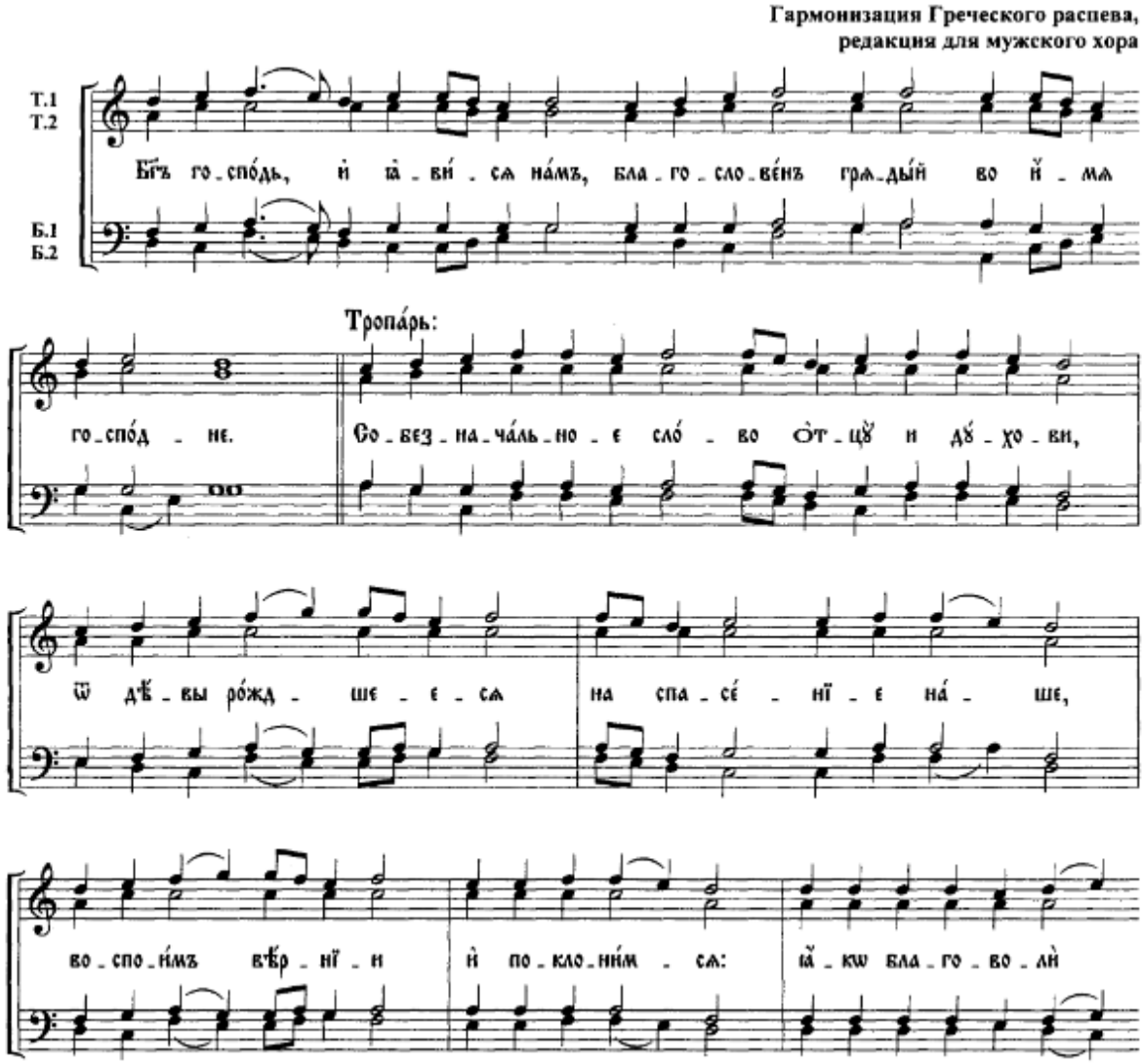
Тропарь воскресный, глас 3-й:
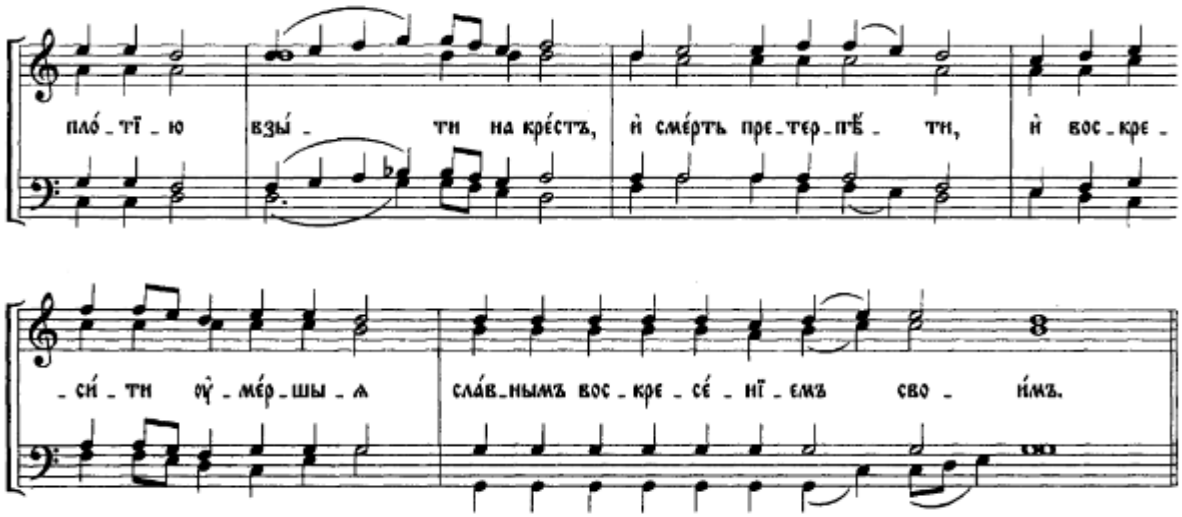


Пример 32.

Диакон Сергий Трубачев.

Тропарь воскресный, глас 5-й:
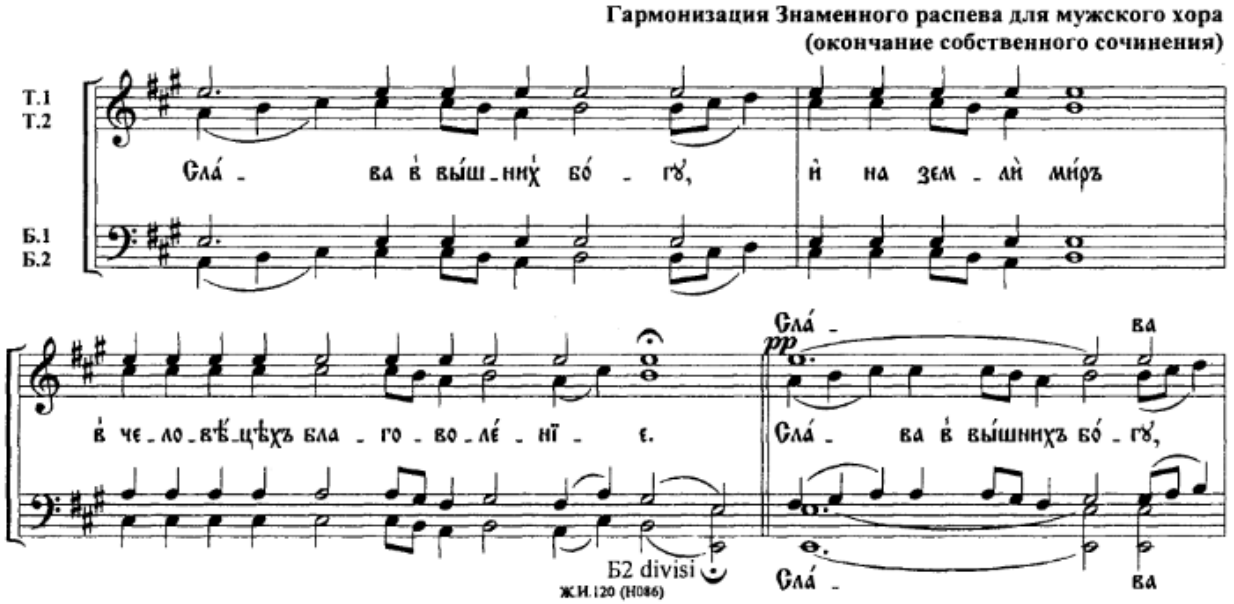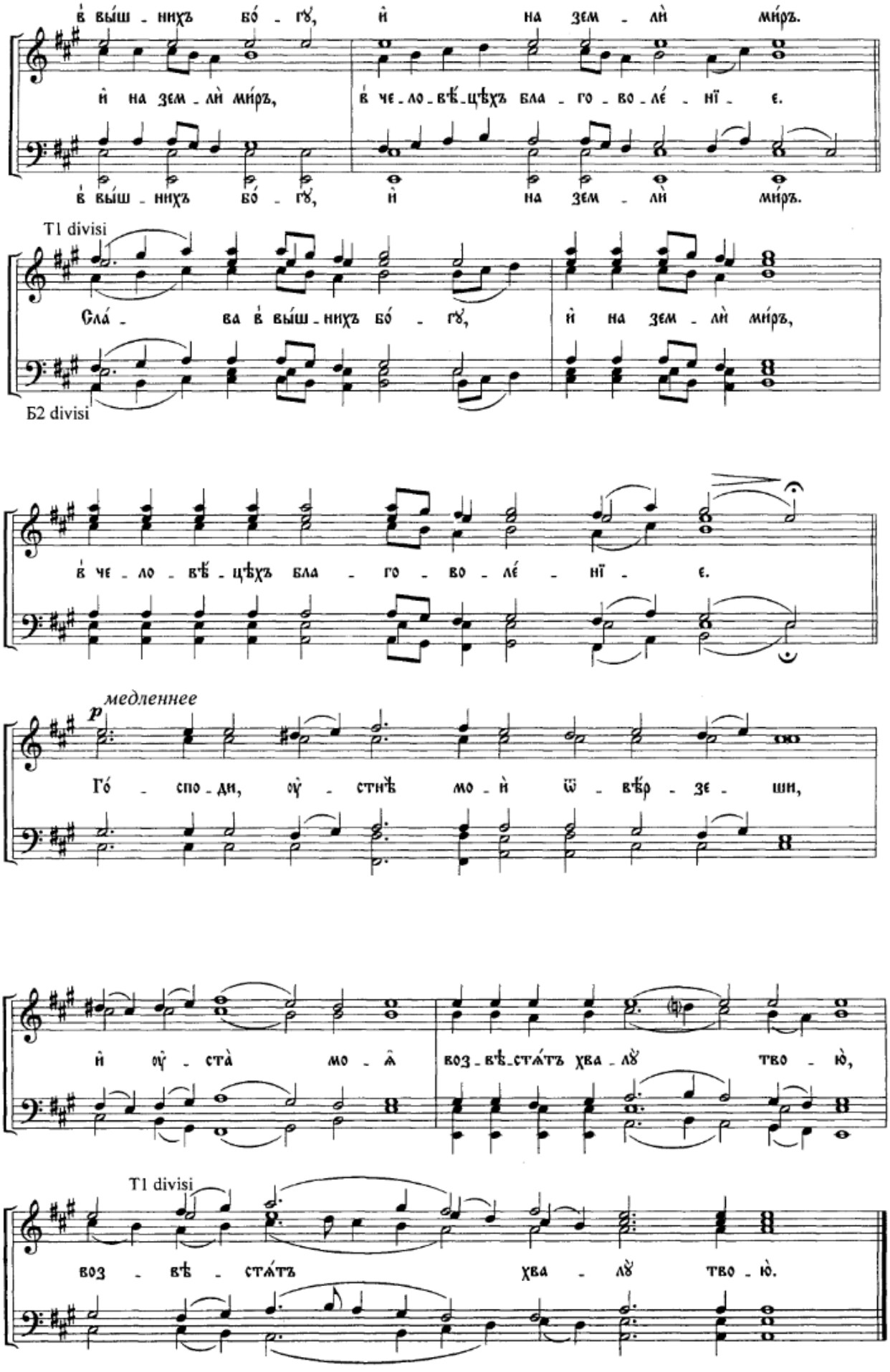




Пример 33.

Диакон Сергий Трубачев.

Малое славословие:
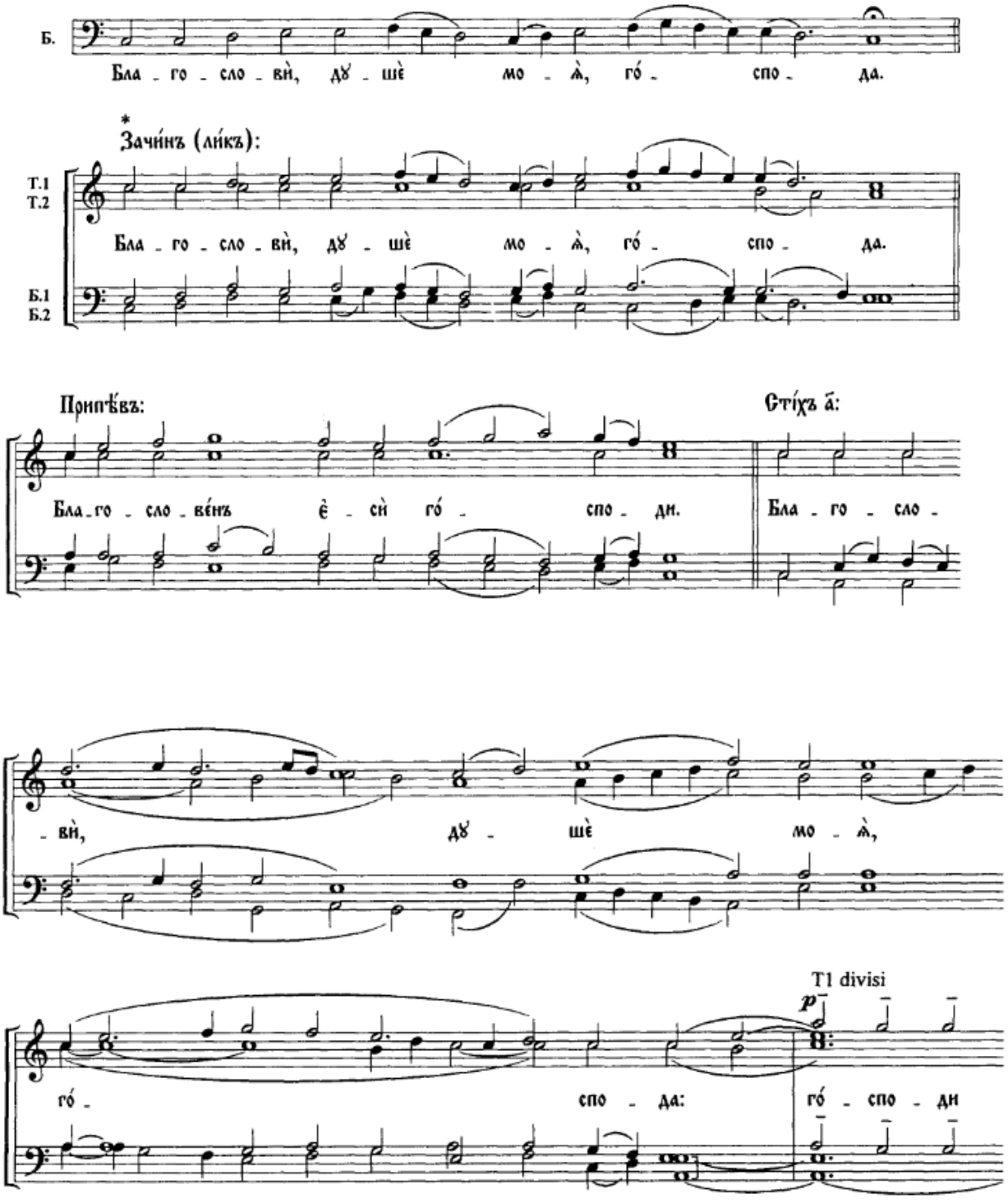



в҃ выш - нихъ бо́ - гъ́, и҃ на зем - лѝ ми́ръ.
и҃ на зем - лѝ ми́ръ, в҃ че - ло - вѣ́ - цѣхъ бла - го - во - ле́ - нї - є.
в҃ выш - нихъ бо́ - гъ́, и҃ на зем - лѝ ми́ръ.
T1 divisi
Сла́ - ва в҃ выш - нихъ бо́ - гъ́, и҃ на зем - лѝ ми́ръ,
Б2 divisi
в҃ че - ло - вѣ́ - цѣхъ бла - го - во - ле́ - нї - є.
медленнее
p
Го́ - спо - ди, оу҃ - стнѣ́ мо - и҃ ѿ - вѣ́р - зе - ши,
и҃ оу҃ - ста́ мо - а҃ воз - вѣ́ - стя́тъ хва - лу҃ тво - ю҆,
T1 divisi
воз - вѣ́ - стя́тъ хва - лу҃ тво - ю҆.

Пример 34.

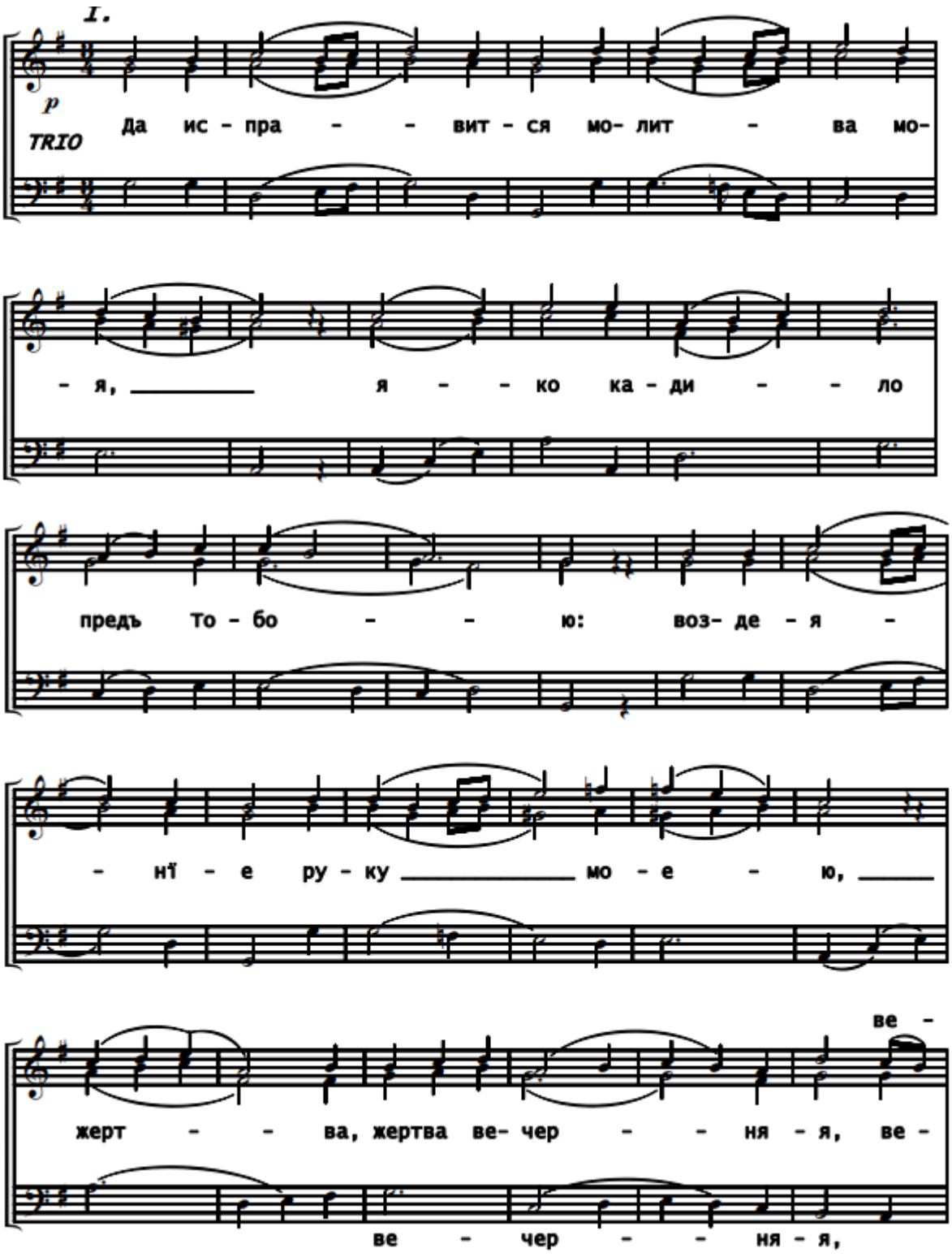
Диакон Сергий Трубачев.

103-й псалом, гармонизация греческого распева (начало):



Пример 35.

Митрополит Иларион (Алфеев). «Да исправится молитва моя» (начало):
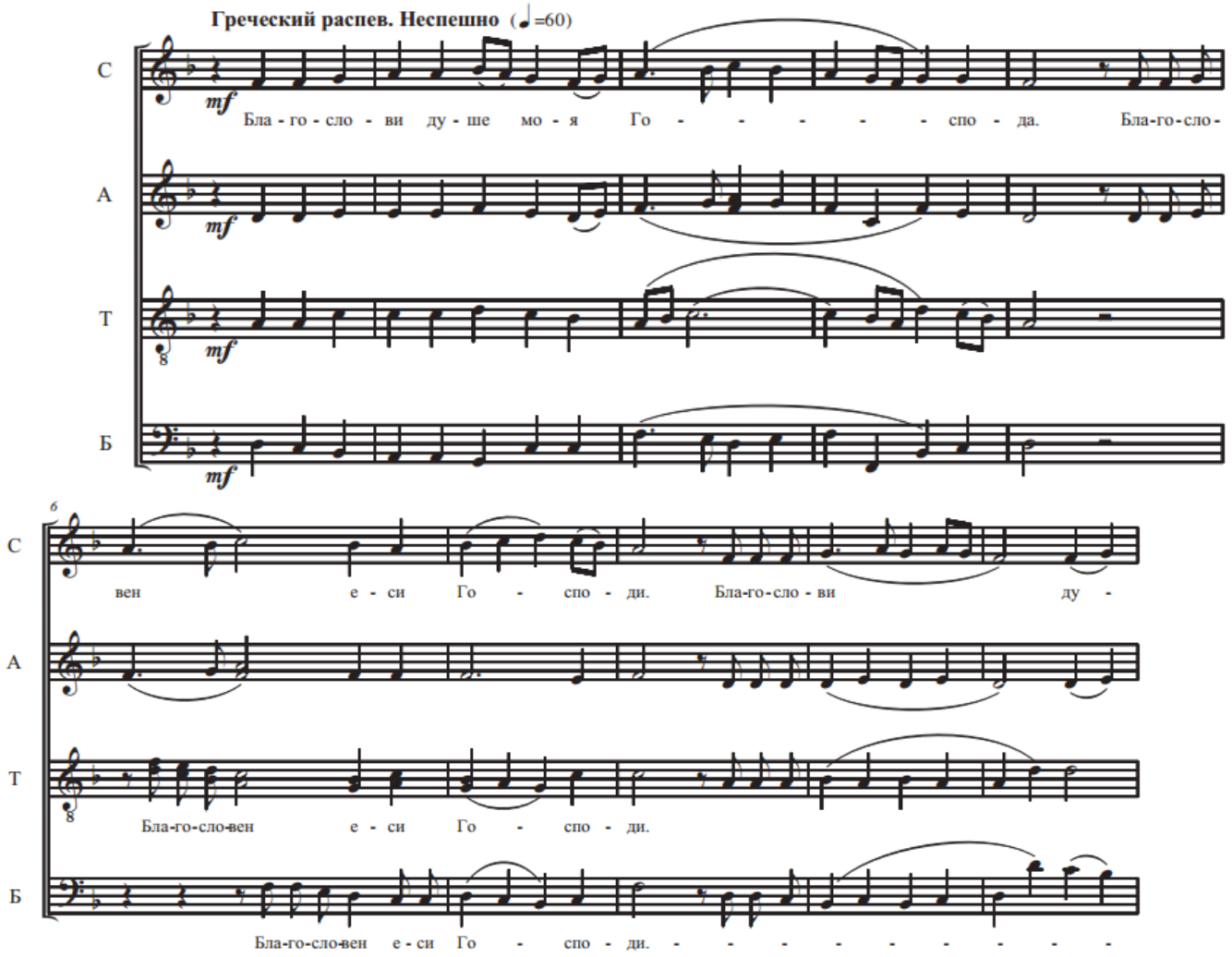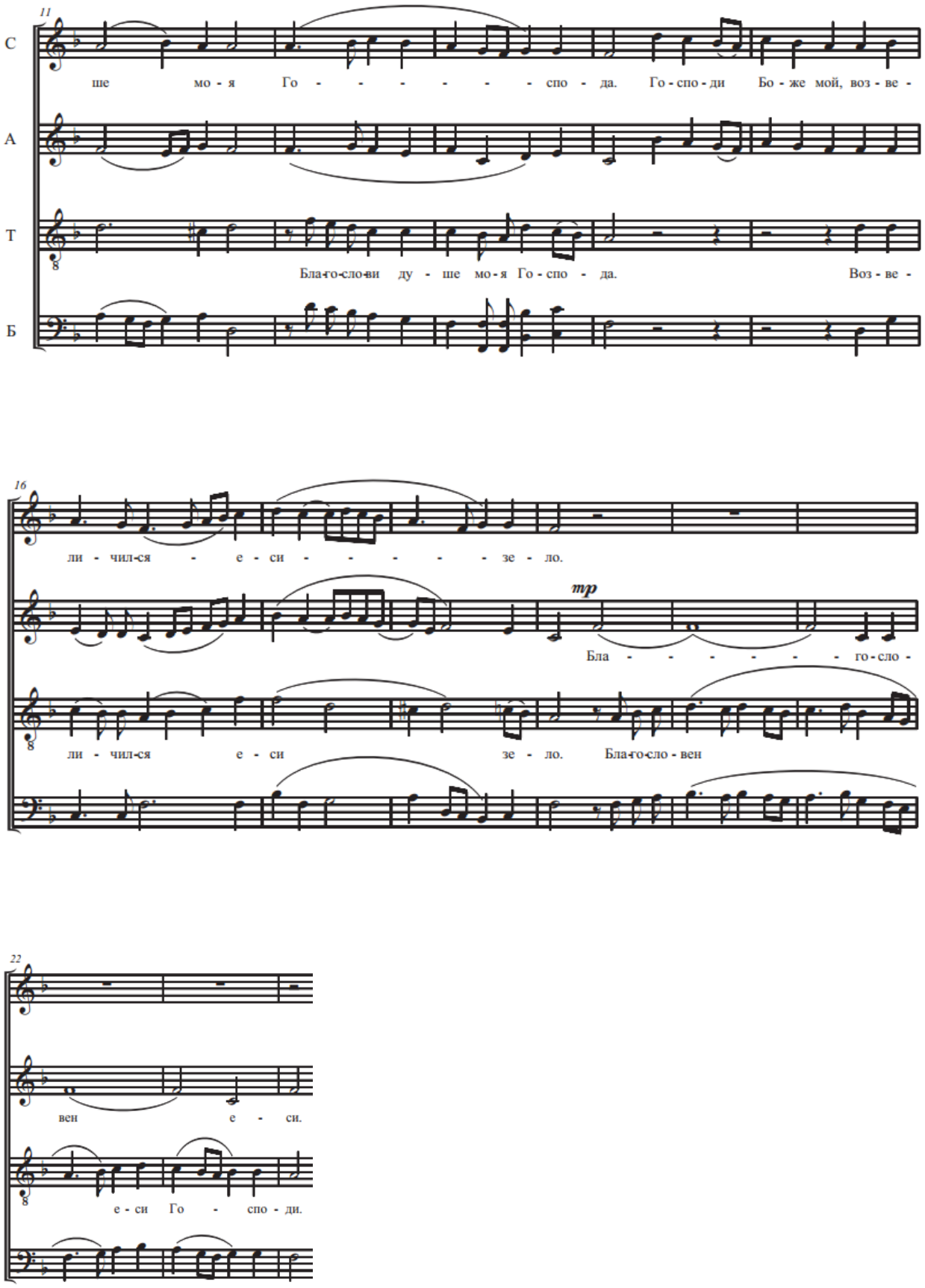




Пример 36.

Митрополит Иларион (Алфеев).

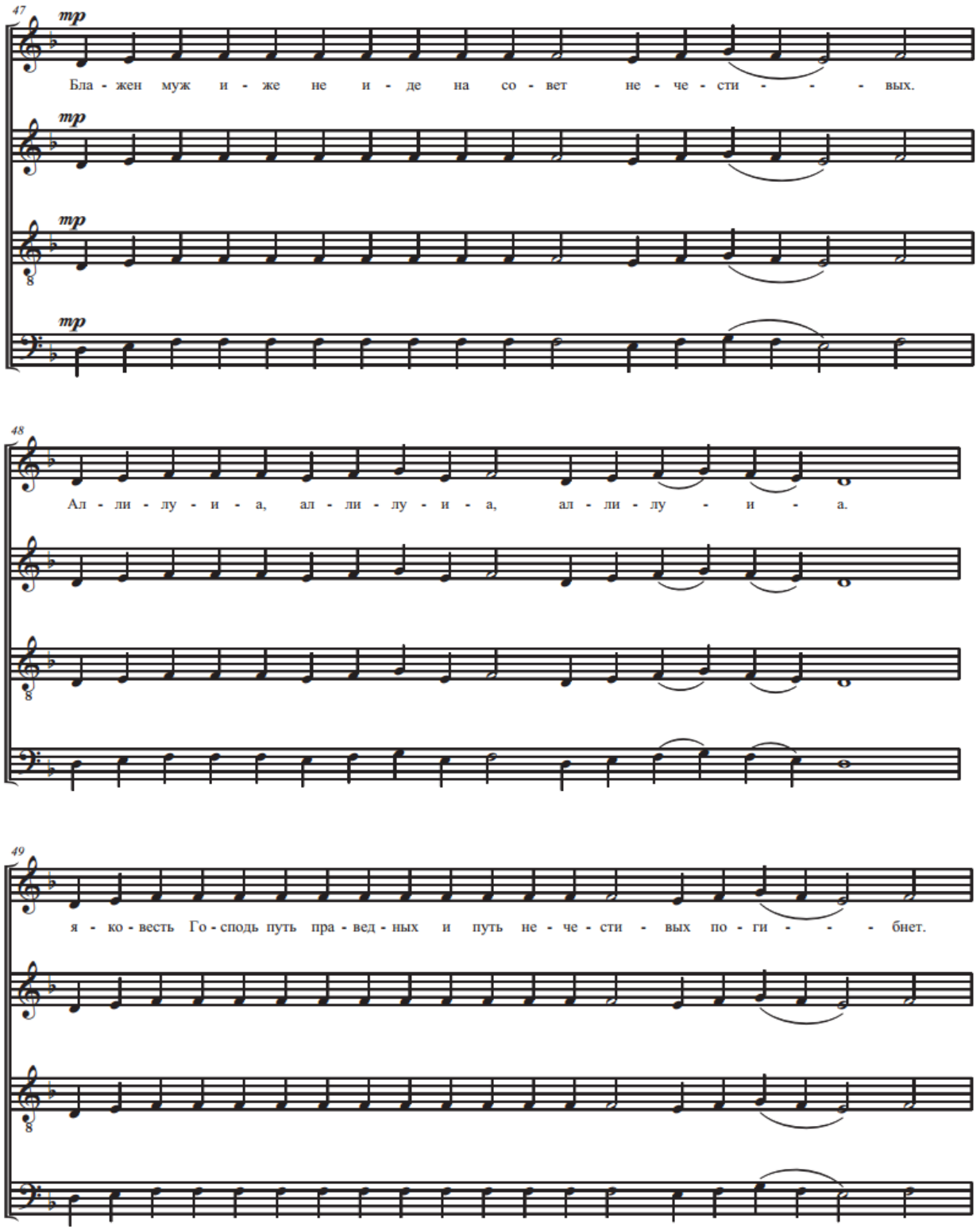
103-й псалом, гармонизация греческого распева (начало):

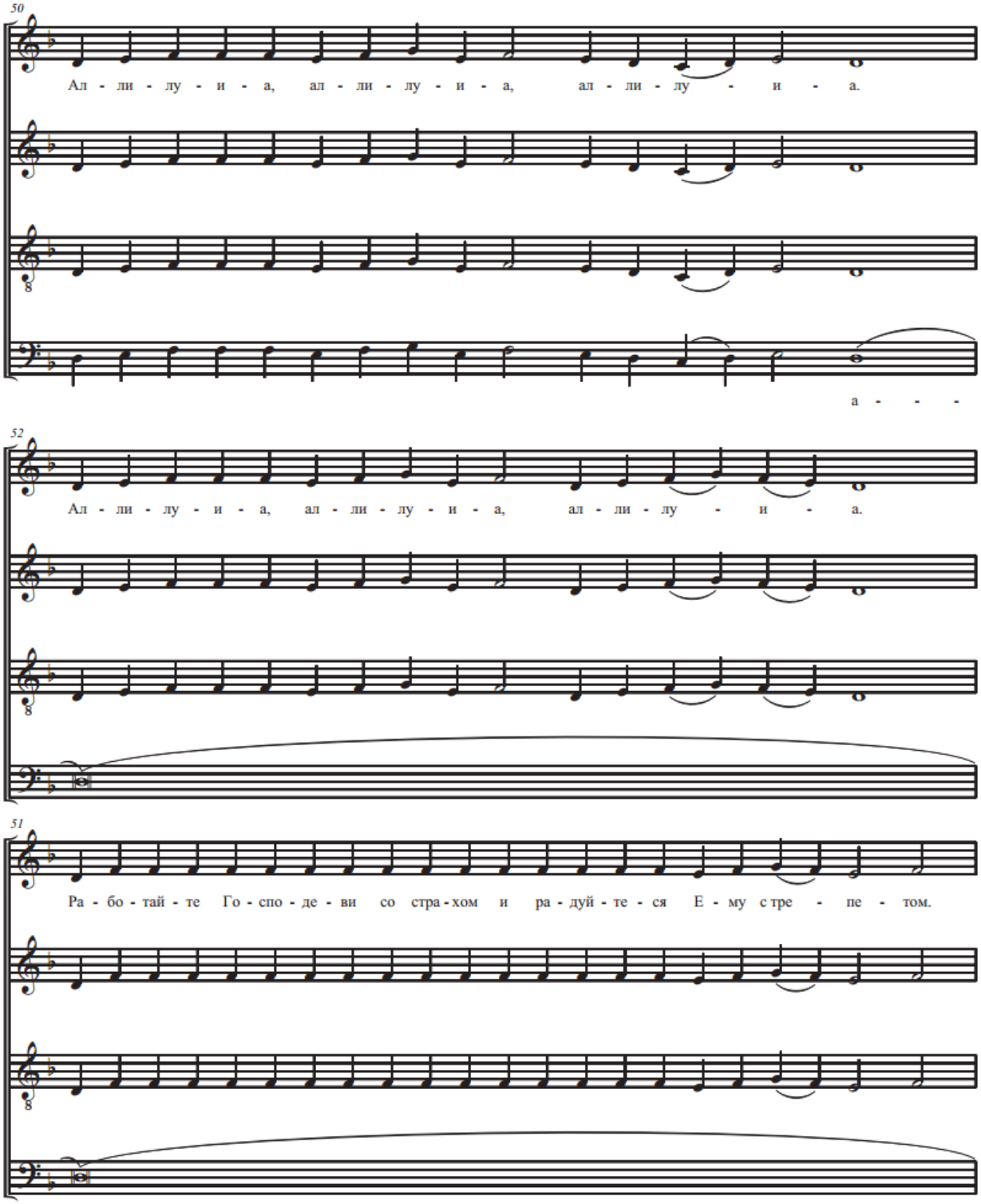


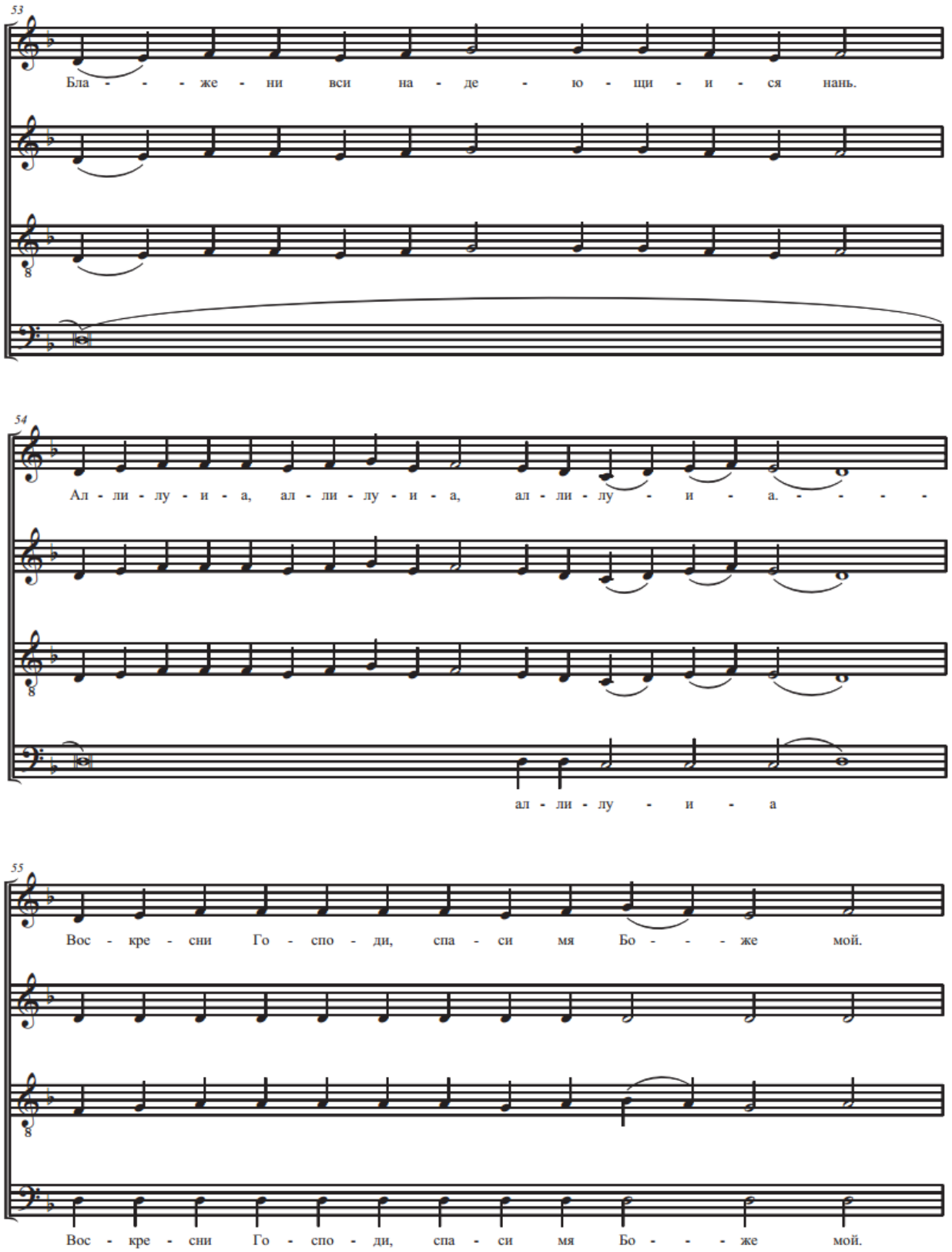

11
С
ше мо - я Го - - - - - - спо - да. Го - спо - ди Бо - же мой, воз - ве -
А
Т
Бла-го-сло-ви ду - ше мо - я Го - спо - да. Воз - ве -
Б
16
ли - чил-ся - е - си - - - - - зе - ло.
mp
Бла - - - - - - го-сло -
ли - чил-ся е - си зе - ло. Бла-го-сло - вен
22
вен е - си.
е - си Го - спо - ди.

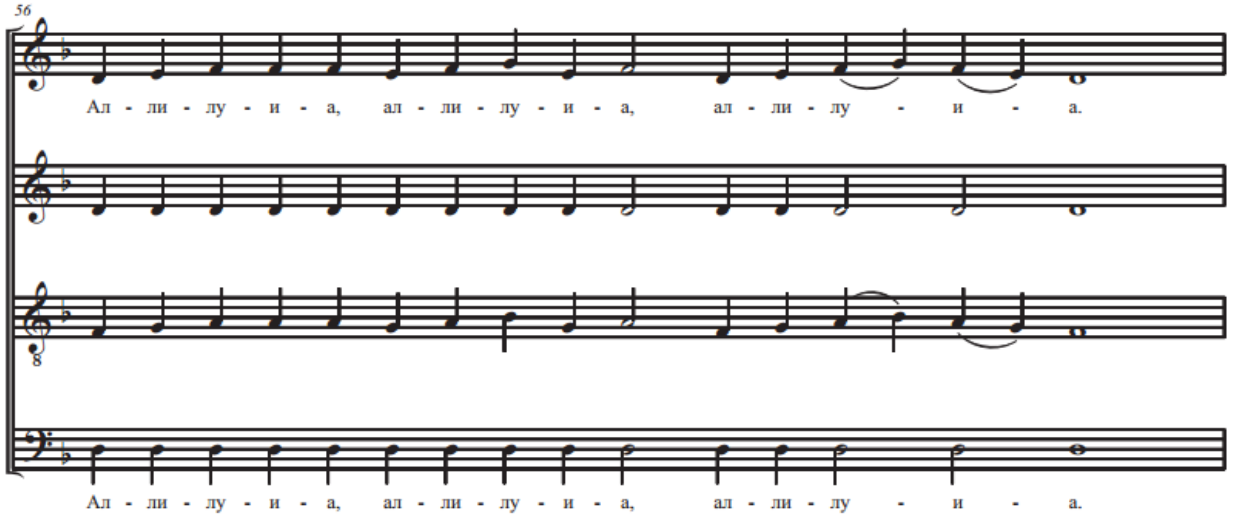
Пример 37.

Митрополит Иларион (Алфеев). «Блажен муж» (начало):
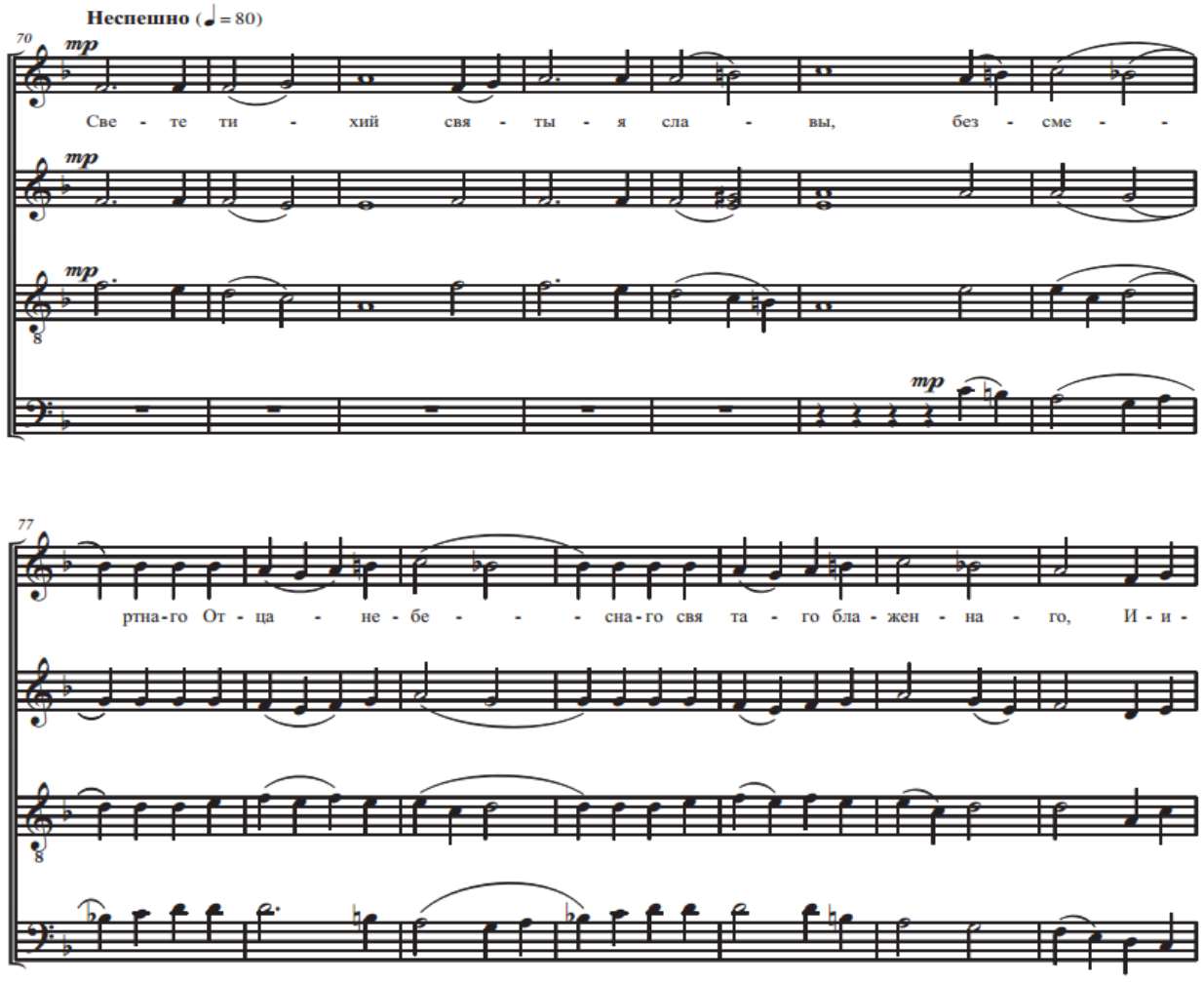



50
Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а.
а - - -
52
Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а.
51
Ра - бо - тай - те Го - спо - де - ви со стра - хом и ра - дуй - те - ся Е - му с тре - пе - том.
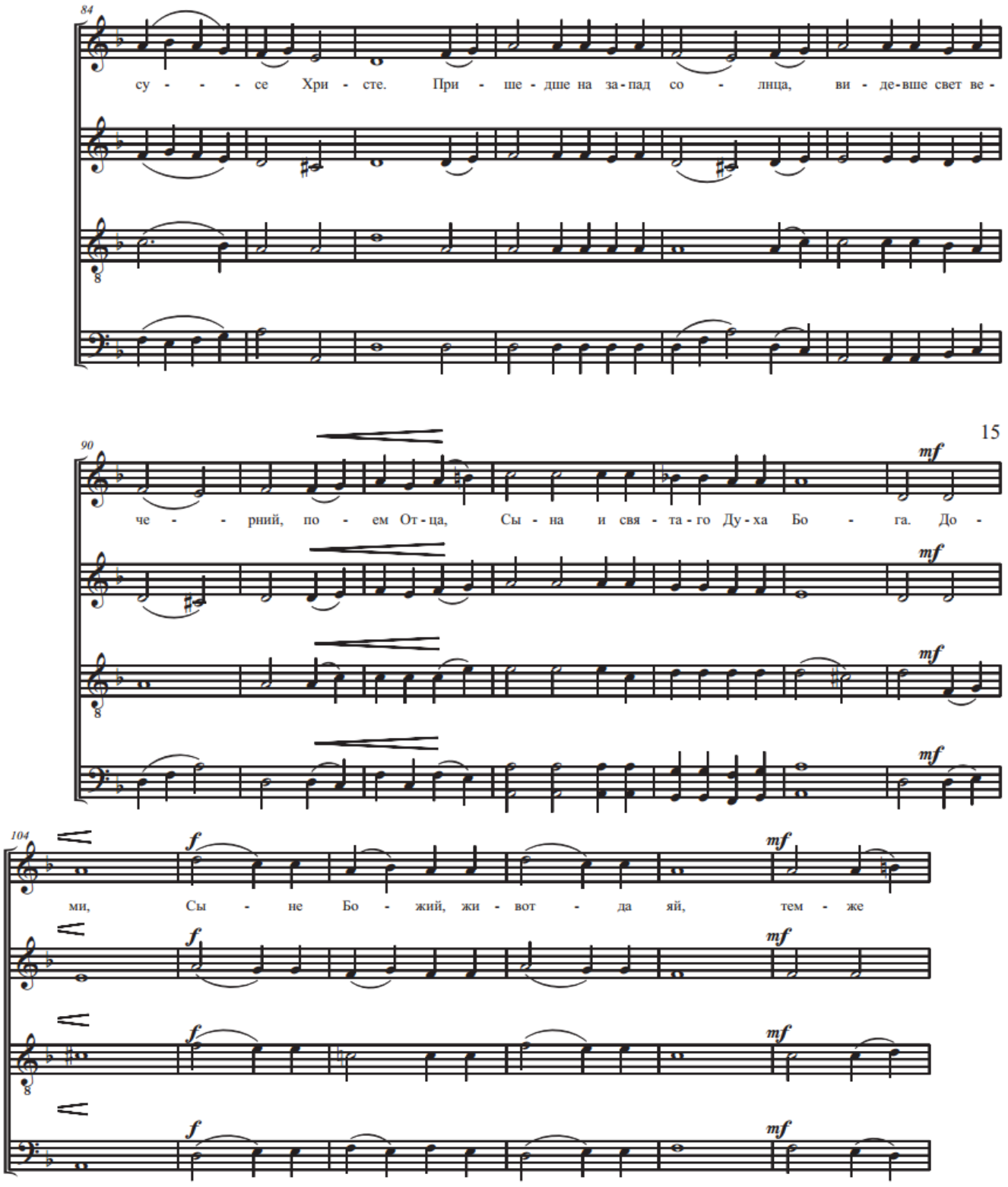

53
Бла - - - же - ни вси на - де - ю - щи - и - ся нань.
54
Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а. - - - -
ал - ли - лу - и - а
55
Вос - кре - сни Го - спо - ди, спа - си мя Бо - - - же мой.
Вос - кре - сни Го - спо - ди, спа - си мя Бо - - - же мой.
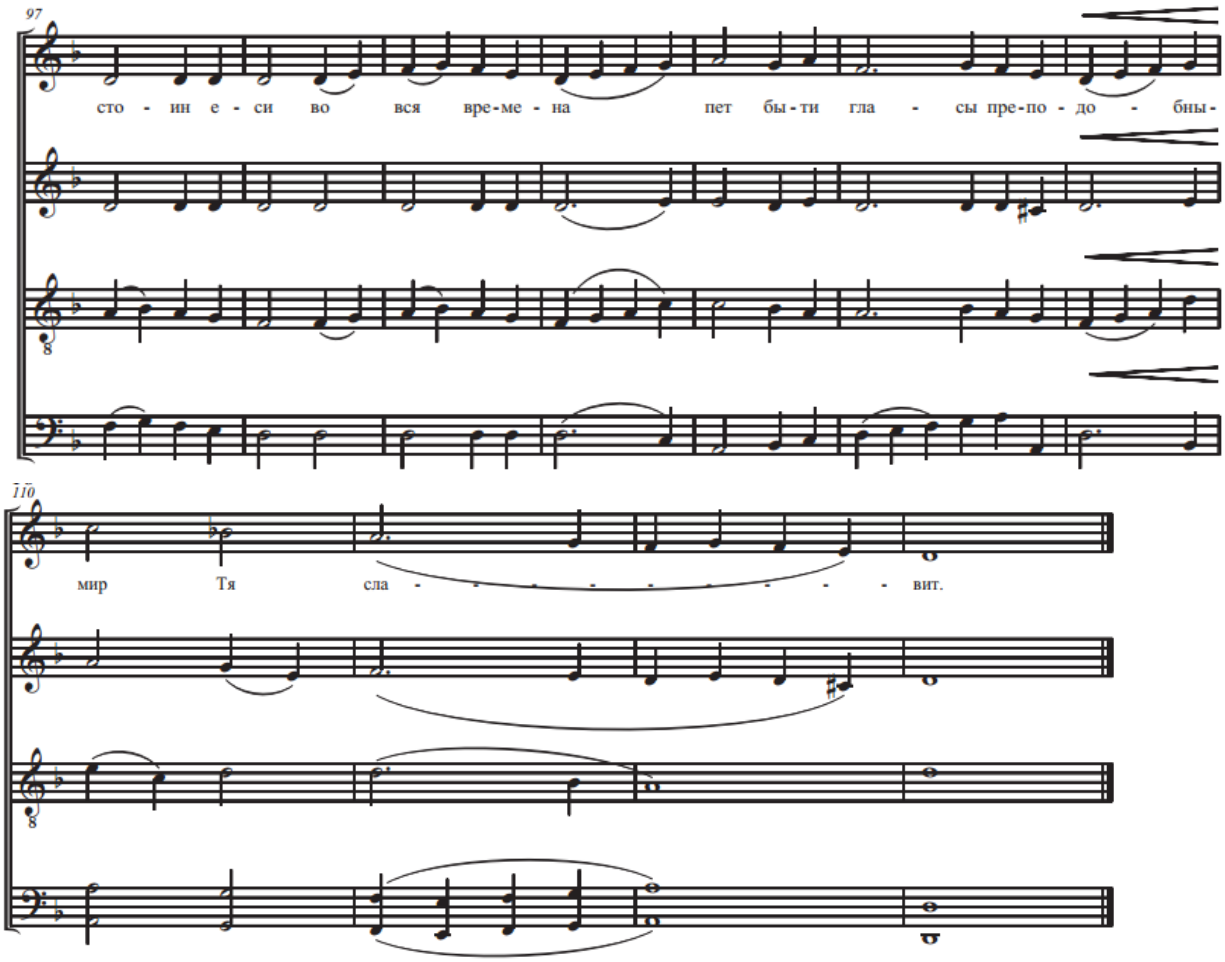


Пример 38.

Митрополит Иларион (Алфеев). «Свете тихий»:
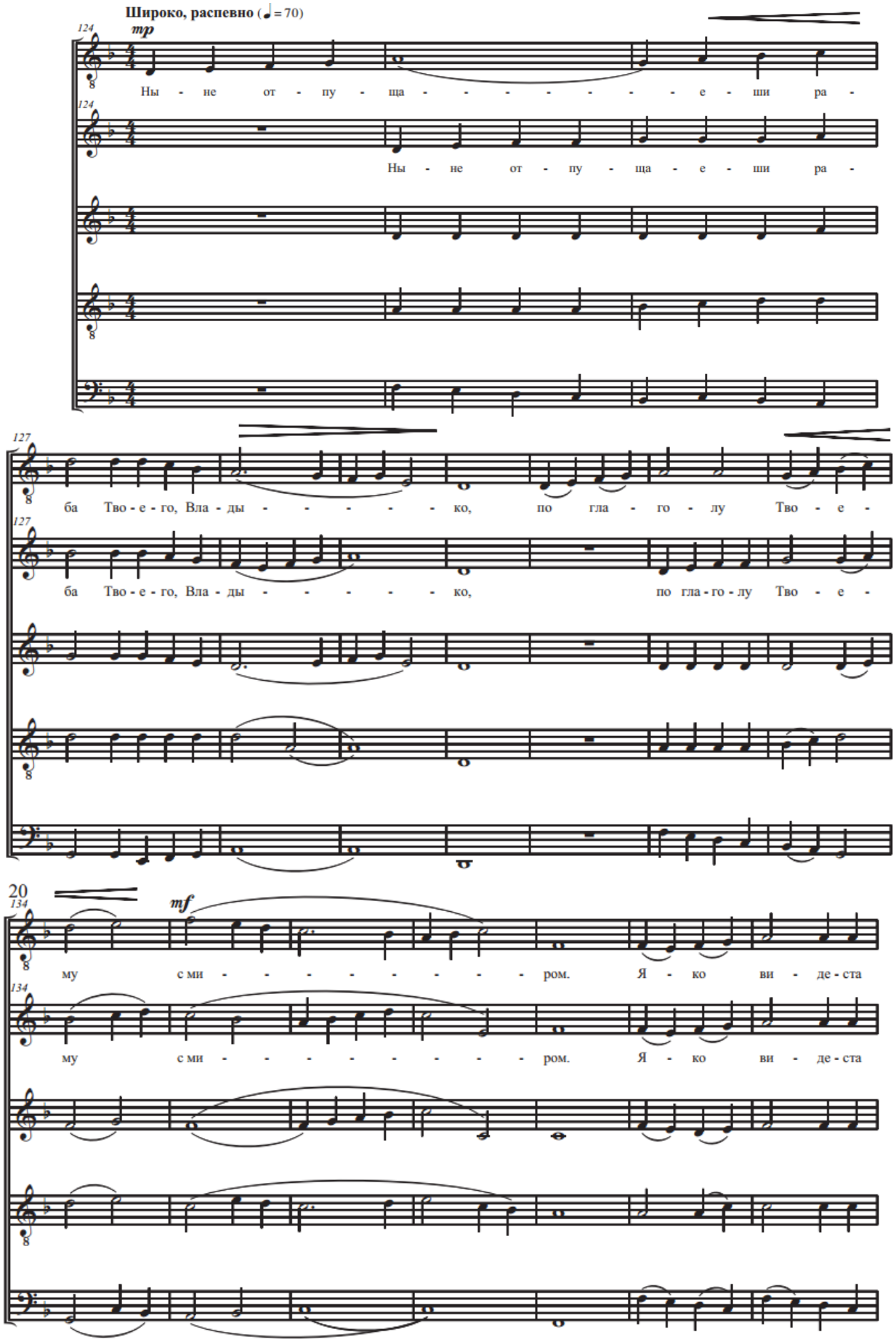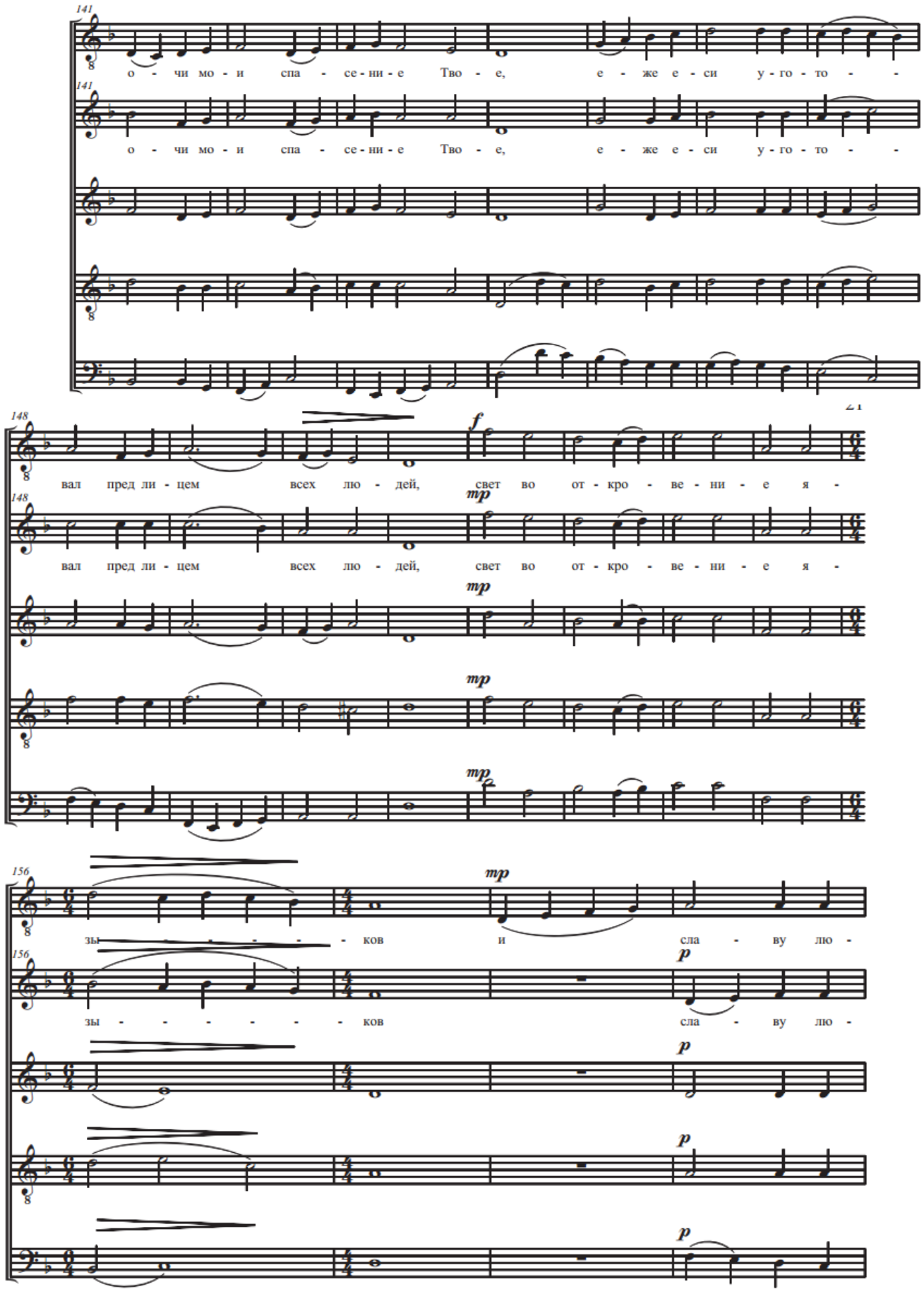



84
су - - - се Хри - сте. При - ше - дше на за - пад со - лнца, ви - де - вше свет ве -
90
15
че - - рний, по - ем От - ца, Сы - на и свя - та - го Ду - ха Бо - га. До -
mf
104
ми, Сы - не Бо - жий, жи - вот - да яй, тем - же
f
mf
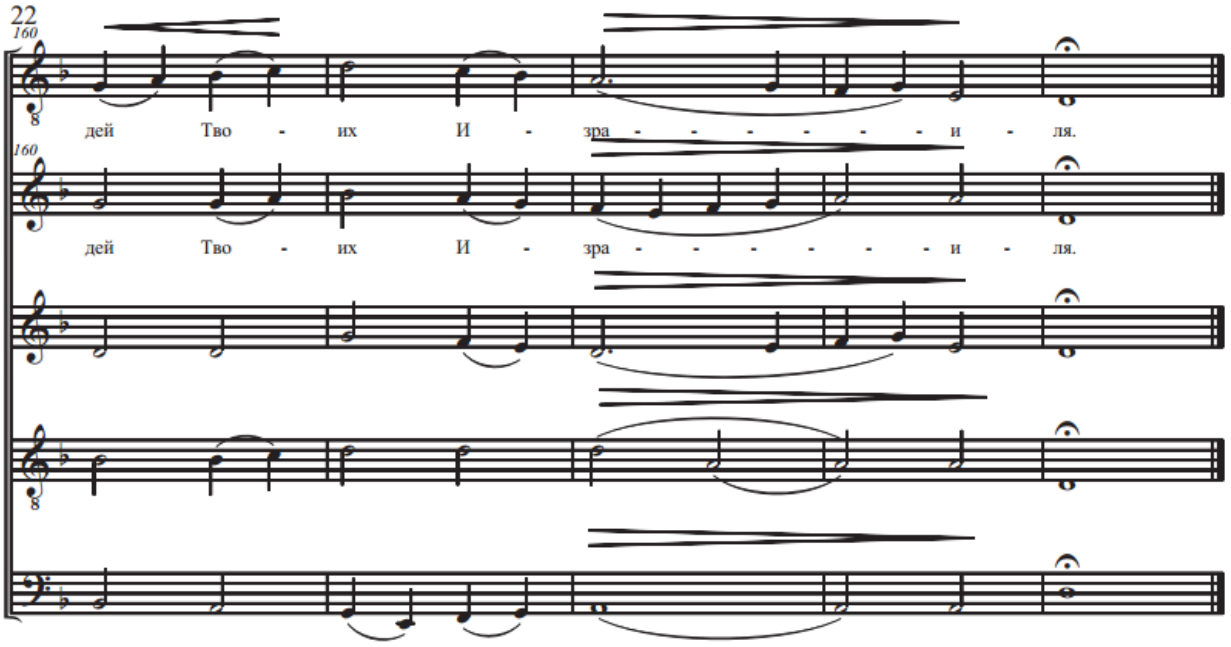


Пример 39.

Митрополит Иларион (Алфеев). «Ныне отпущаеши»:
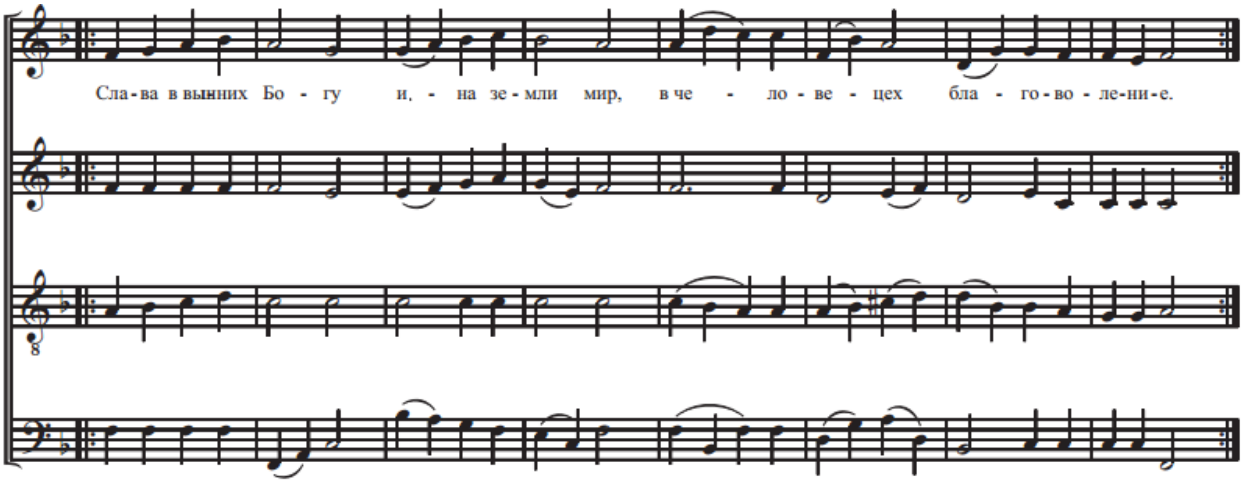

Широко, распевно (♩= 70)
mp
124
Ны - не от - пу - ща - - - - - - - - е - ши ра -
124
Ны - не от - пу - ща - е - ши ра -
127
ба Тво - е - го, Вла - ды - - - - - - ко, по гла - го - лу Тво - е -
127
ба Тво - е - го, Вла - ды - - - - - - ко, по гла - го - лу Тво - е -
20
134
mf
му с ми - - - - - - - - - - ром. Я - ко ви - де - ста
134
му с ми - - - - - - - - - - ром. Я - ко ви - де - ста
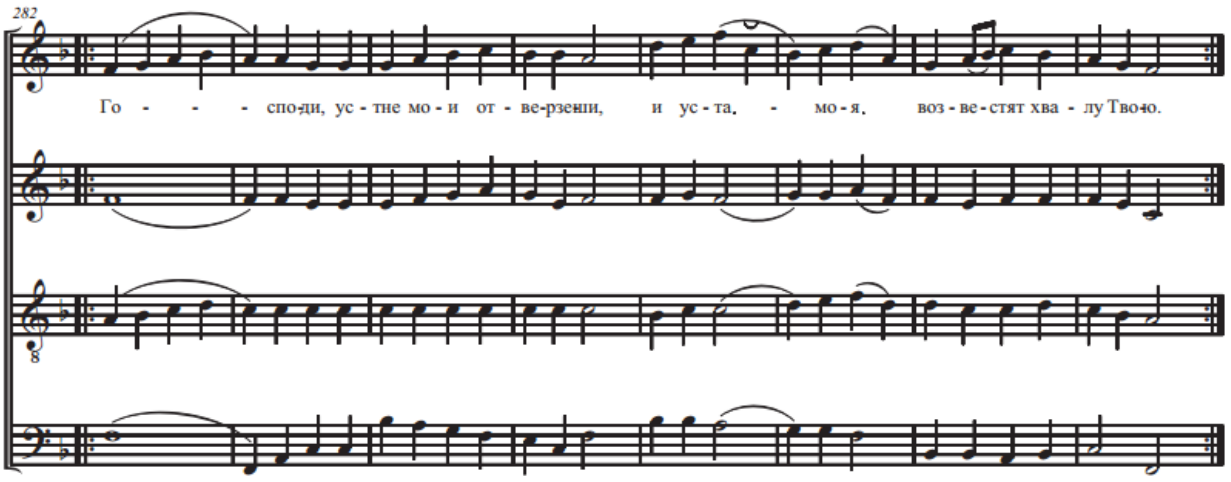

141
о - чи мо - и спа - се - ни - е Тво - е, е - же е - си у - го - то -
141
о - чи мо - и спа - се - ни - е Тво - е, е - же е - си у - го - то -
148
f
вал пред ли - цем всех лю - дей, свет во от - кро - ве - ни - е я -
148
mp
вал пред ли - цем всех лю - дей, свет во от - кро - ве - ни - е я -
mp
mp
mp
156
mp
зы - - - - - - ков и сла - ву лю -
156
p
зы - - - - - - ков сла - ву лю -
p
p
p



Пример 40.

Митрополит Иларион (Алфеев). Малое славословие:
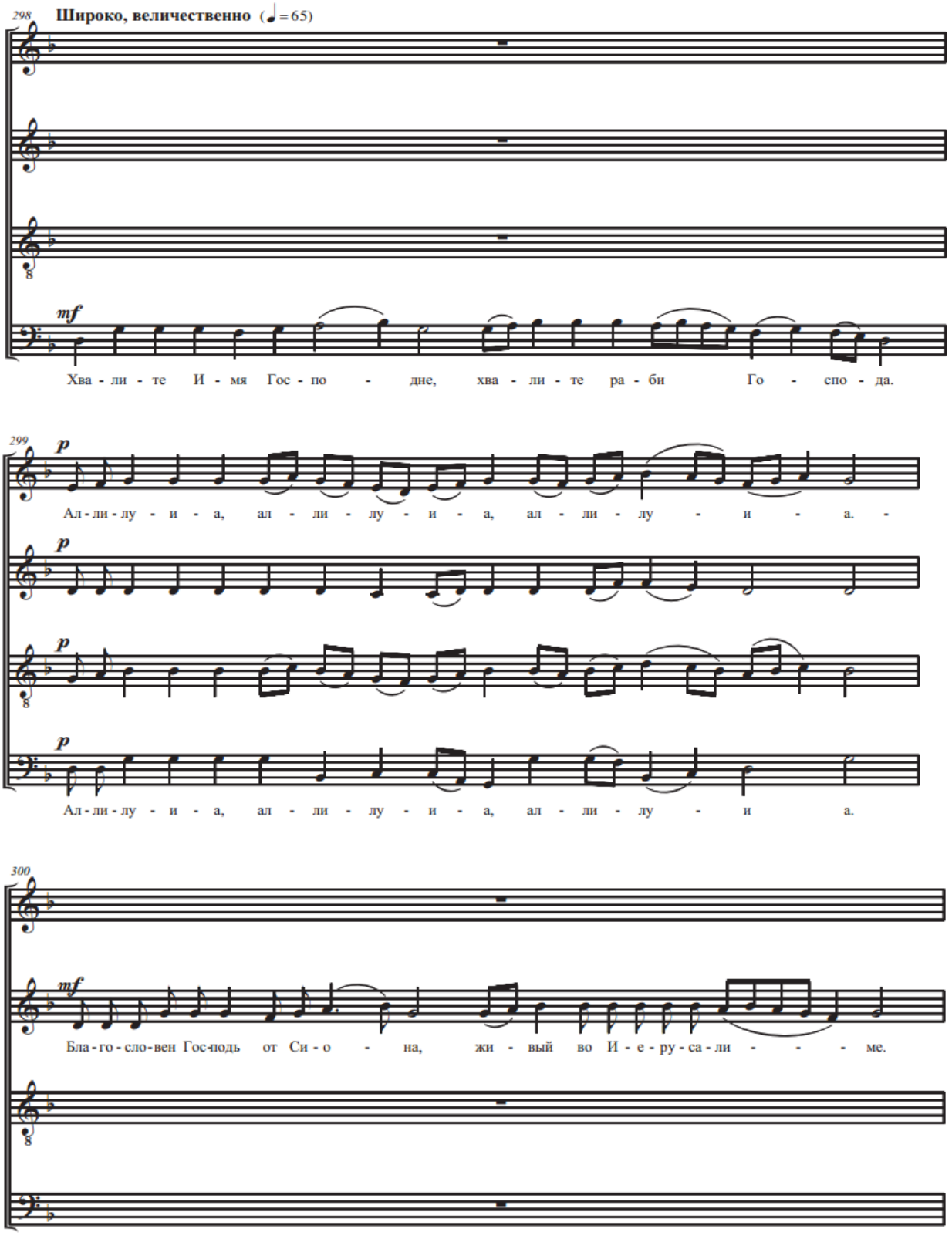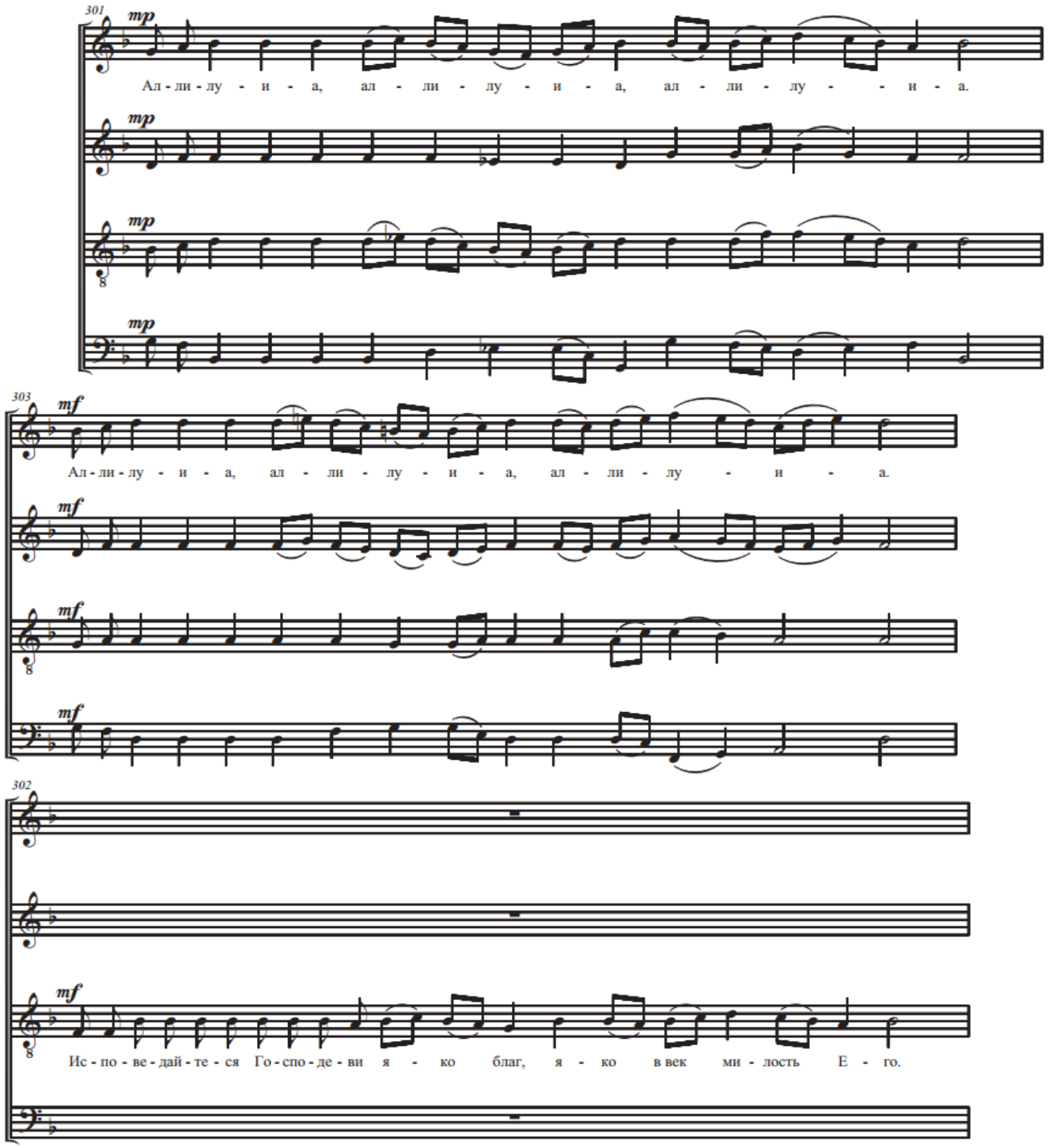



282
Го - - - споди, ус - тне мо - и от - ве-рзени, и ус - та, - мо - я, воз - ве - стят хва - лу Твою.
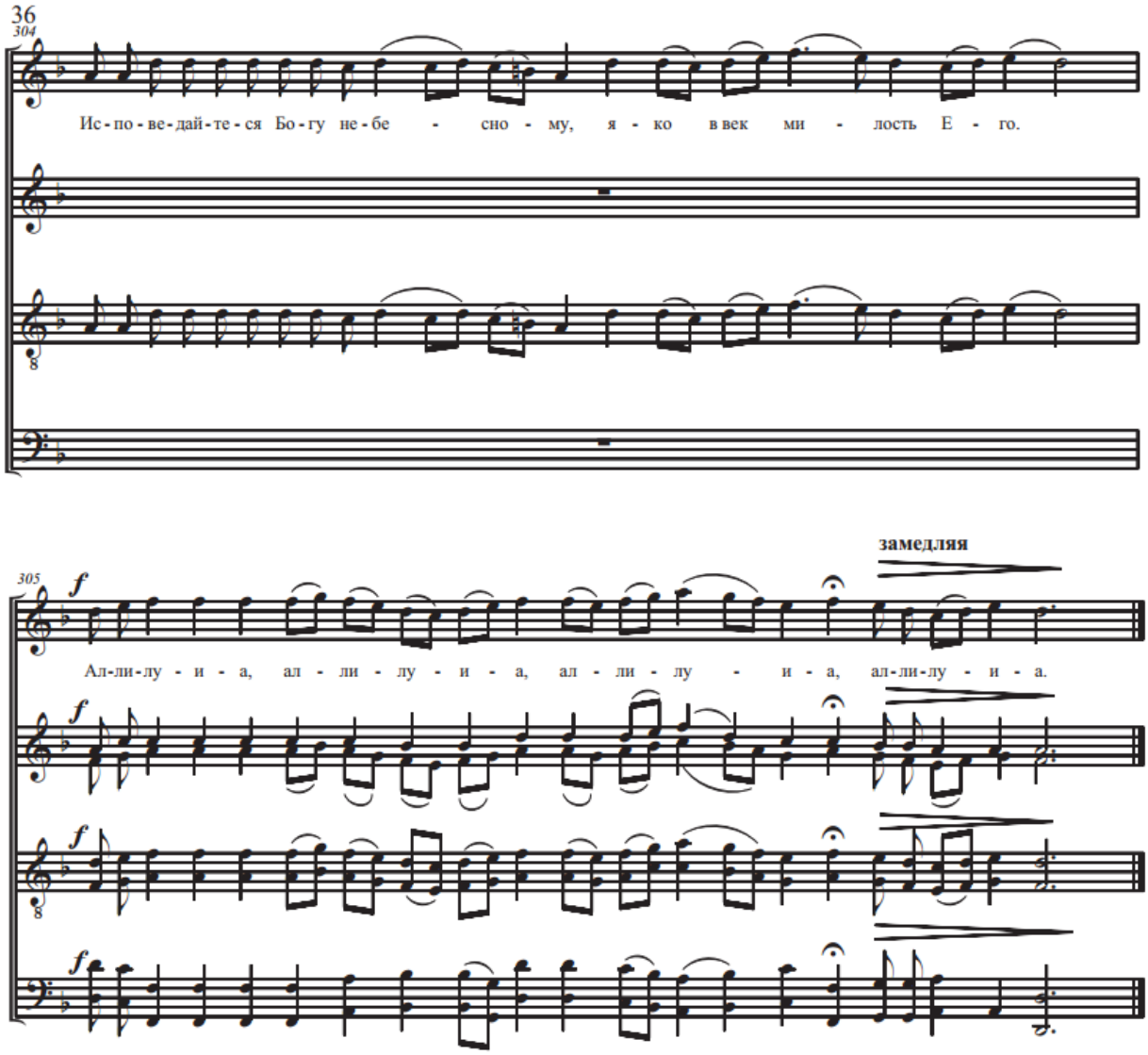
Пример 41.

Митрополит Иларион (Алфеев).

«Хвалите имя Господне»:
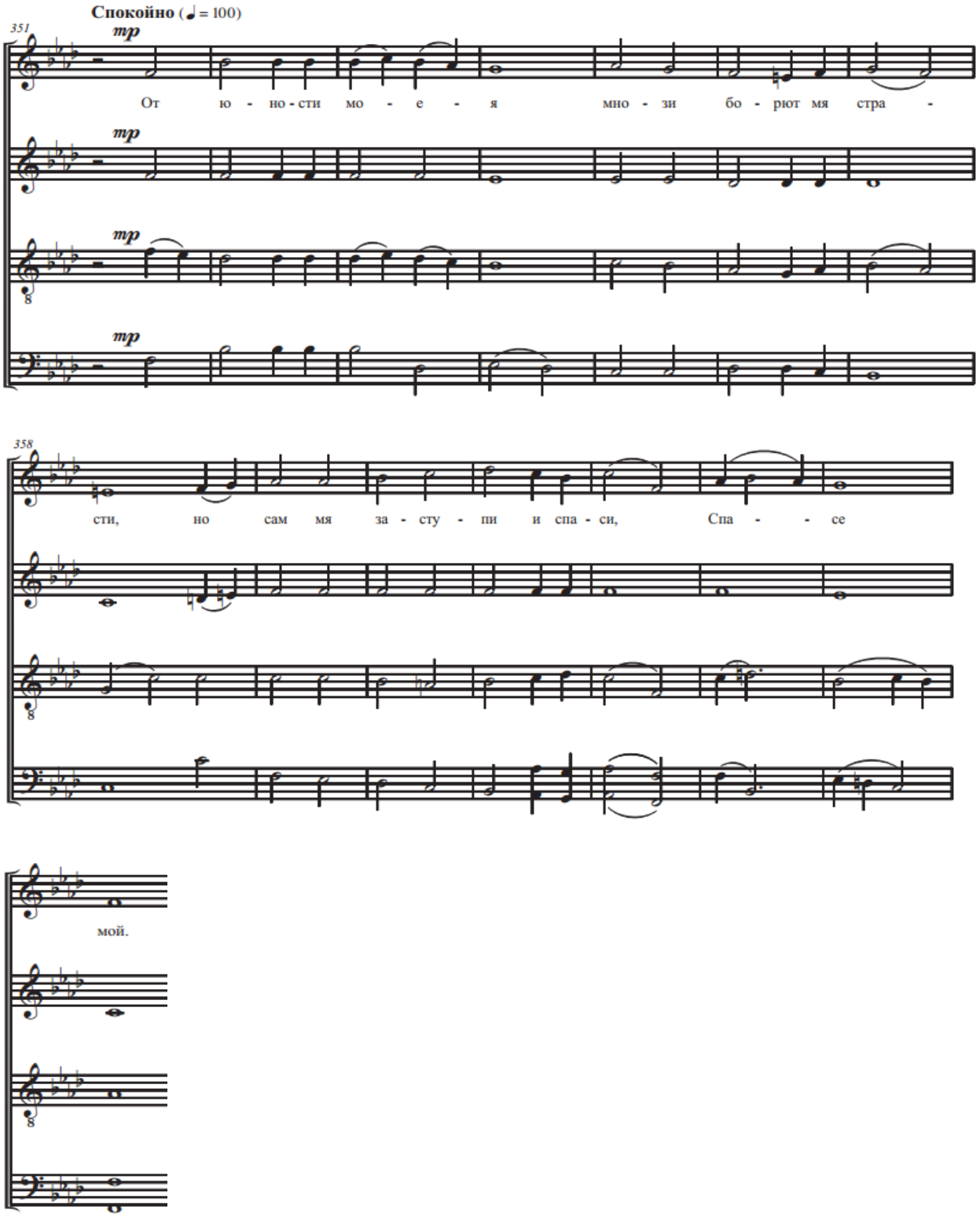



301
mp
Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - - и - а.
303
mf
Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а.
302
Ис - по - ве - дай - те - ся Го - спо - де - ви я - ко благ, я - ко в век ми - лость Е - го.



Пример 42.
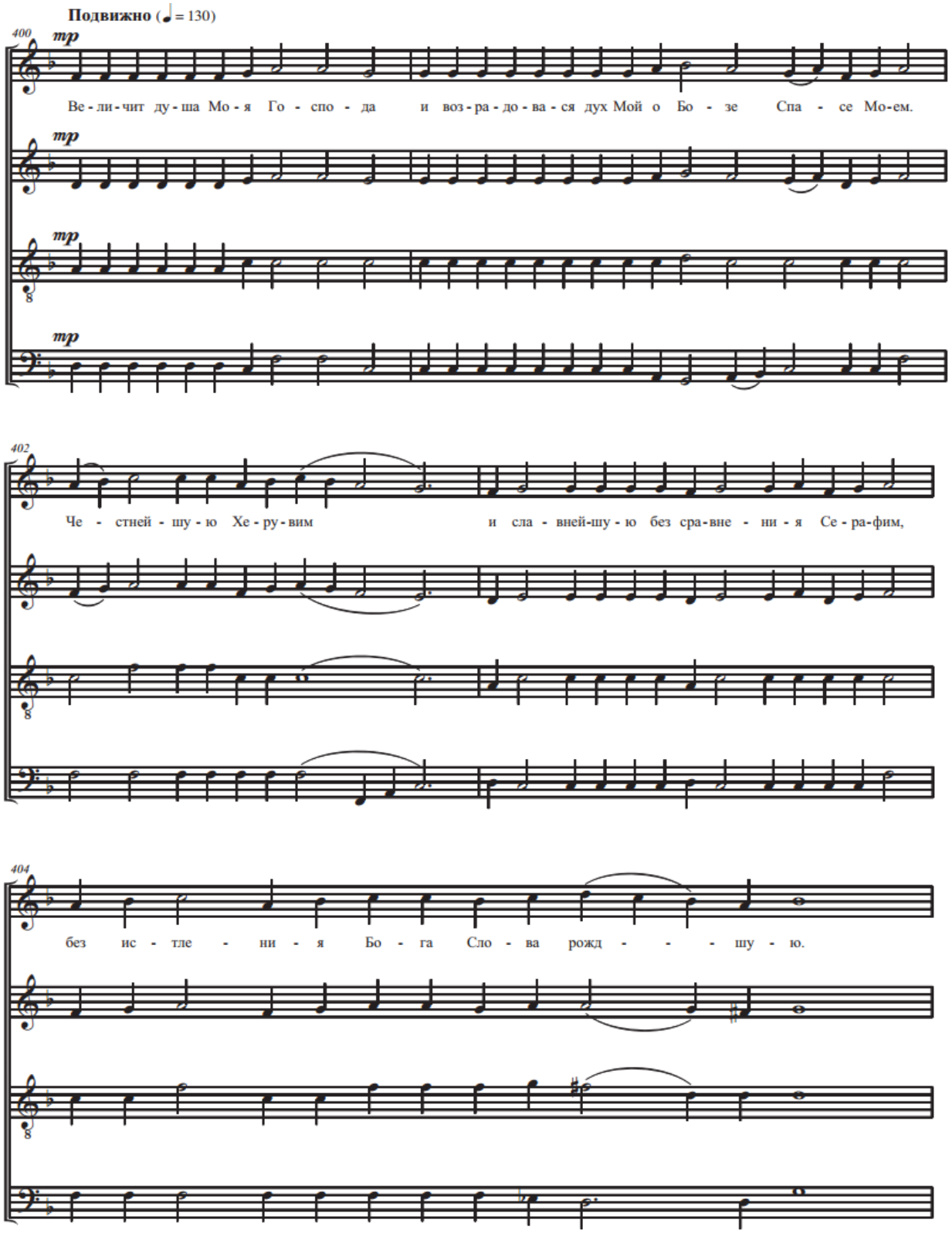
Митрополит Иларион (Алфеев).
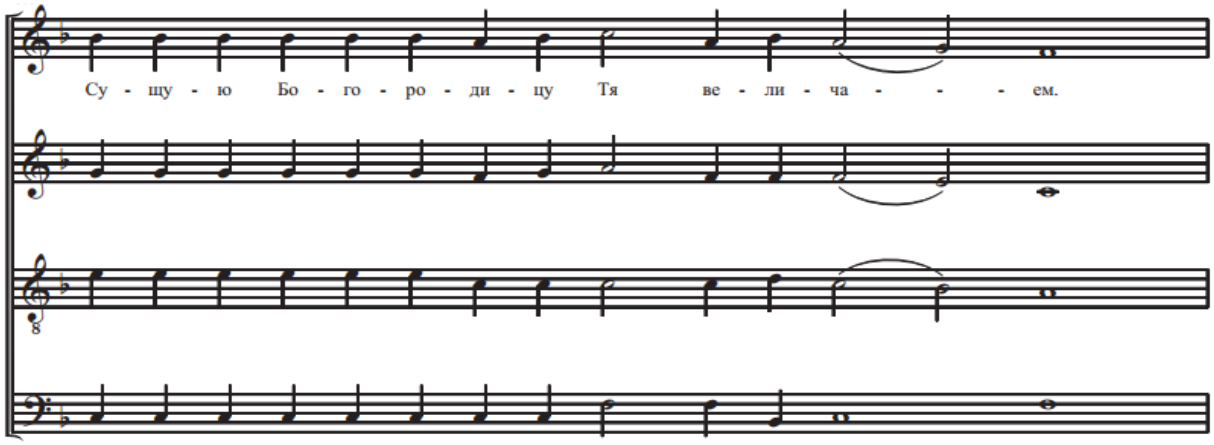
«От юности моея» (начало):


Спокойно (♩ = 100)
351
mp
От ю - но - сти мо - е - я мно - зи бо - рют мя стра -
358
сти, но сам мя за - сту - пи и спа - си, Спа - - се
мой.
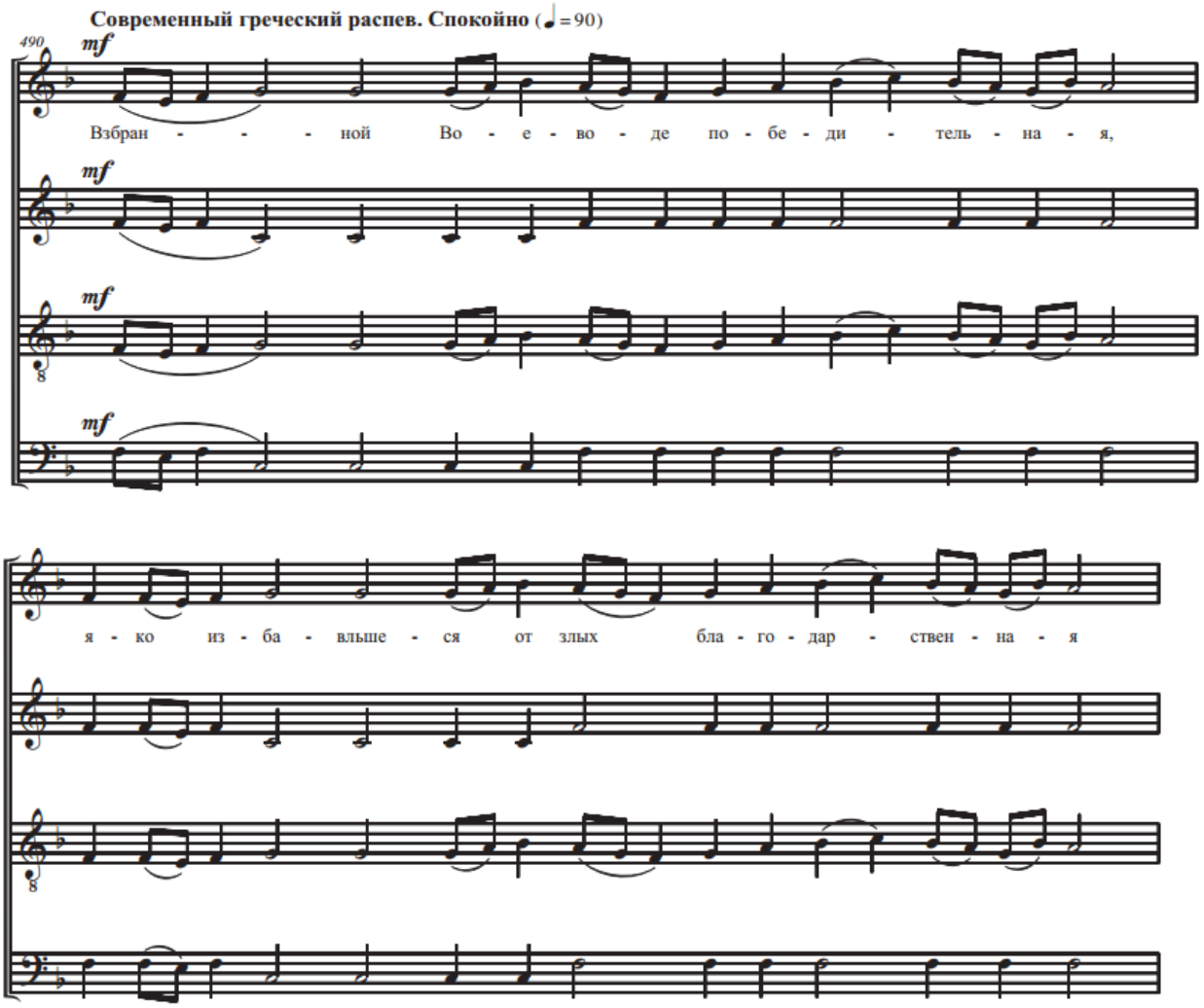
Пример 43.
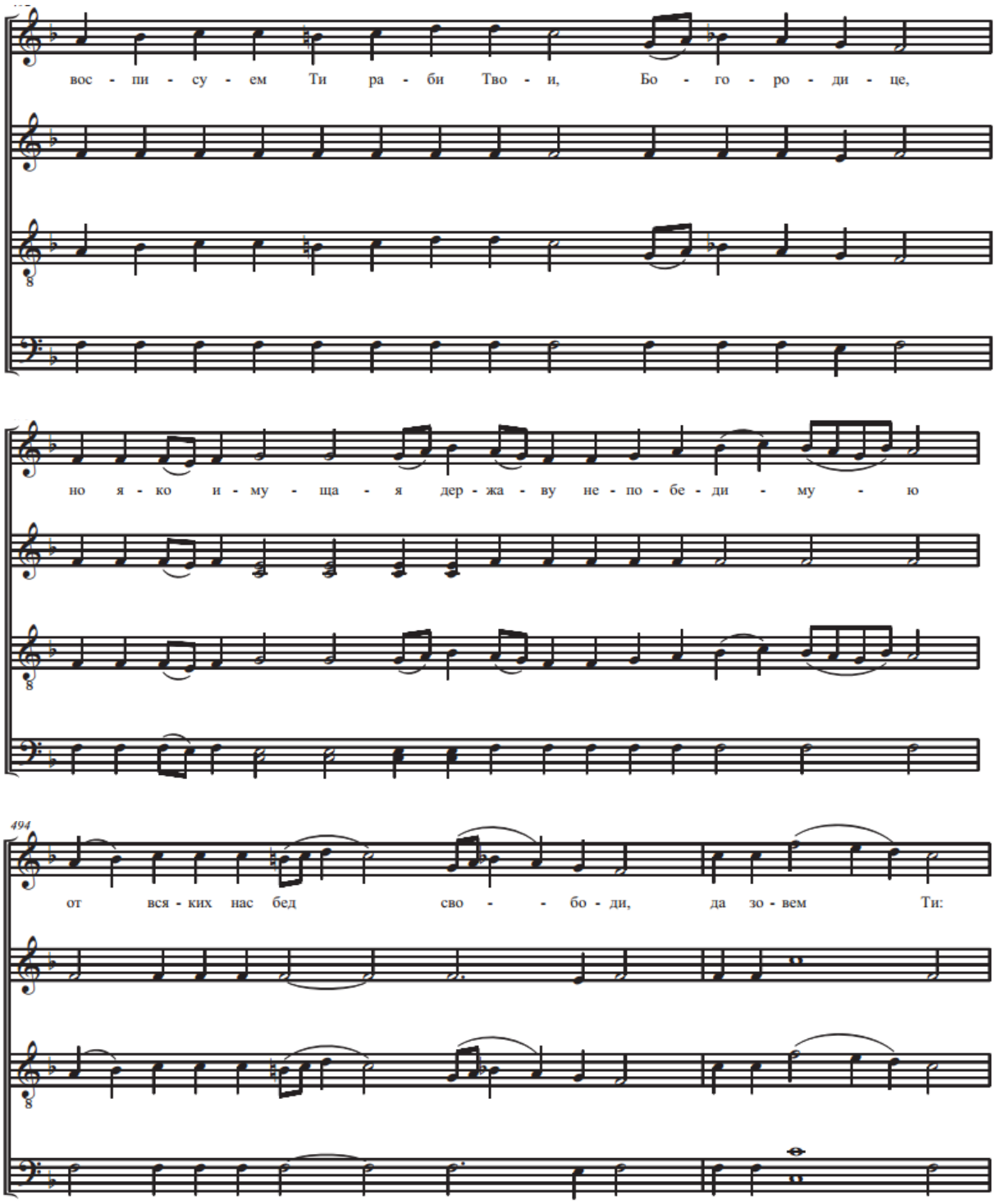
Митрополит Иларион (Алфеев). «Величит душа моя Господа» (начало):
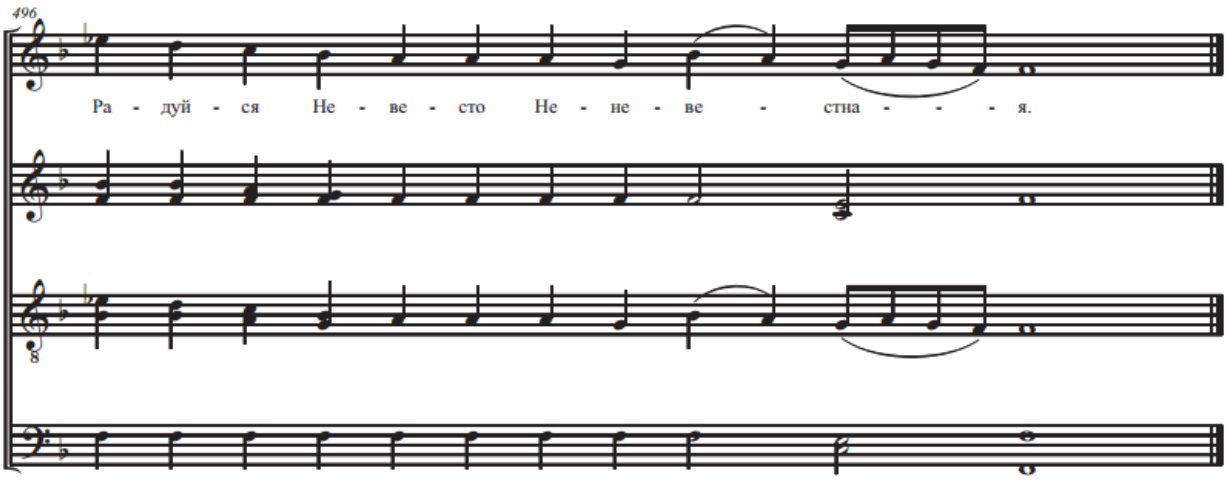




Пример 44. Митрополит Иларион (Алфеев). «Взбранной воеводе»:
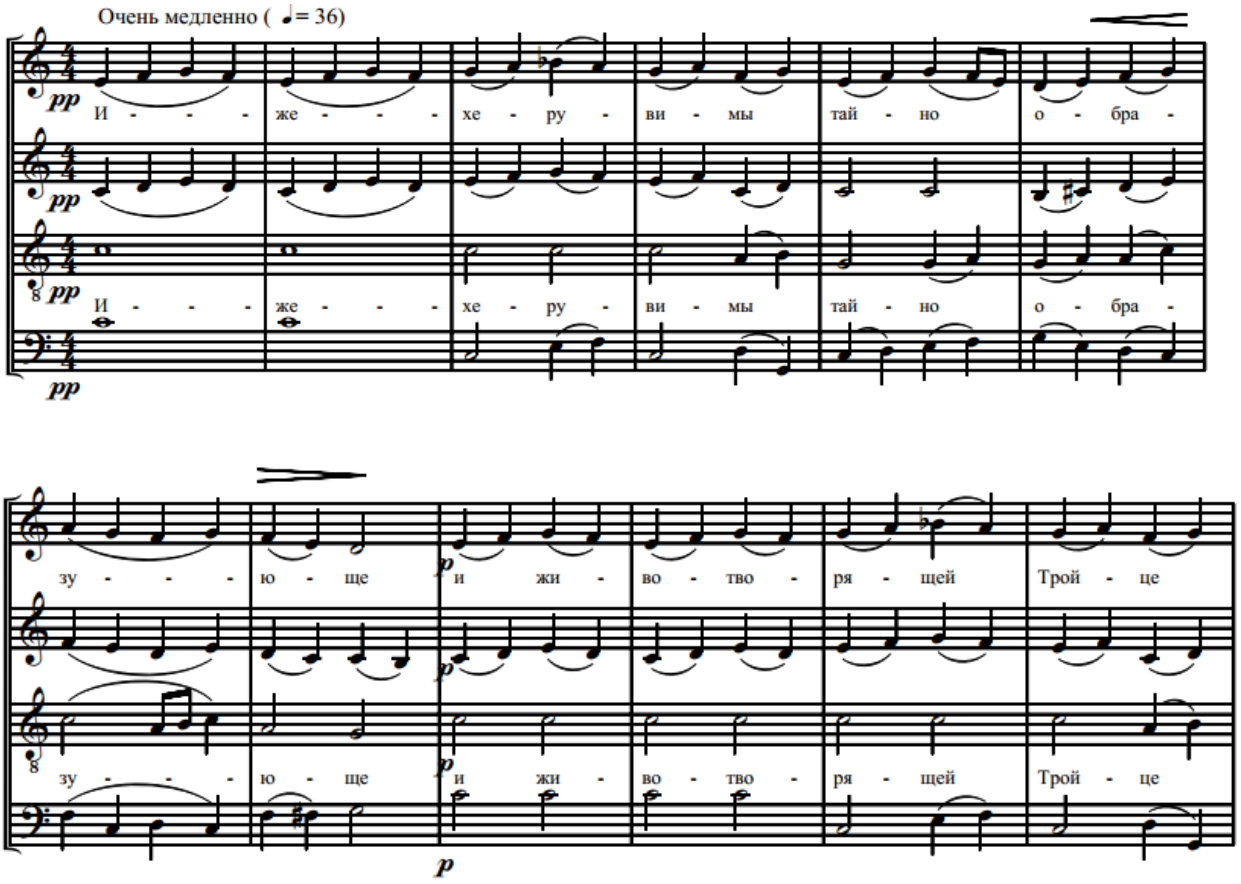



вос - пи - су - ем Ти ра - би Тво - и, Бо - го - ро - ди - це,
но я - ко и - му - ща - я дер - жа - ву не - по - бе - ди - му - ю
494
от вся - ких нас бед сво - - бо - ди, да зо - вем Ти:
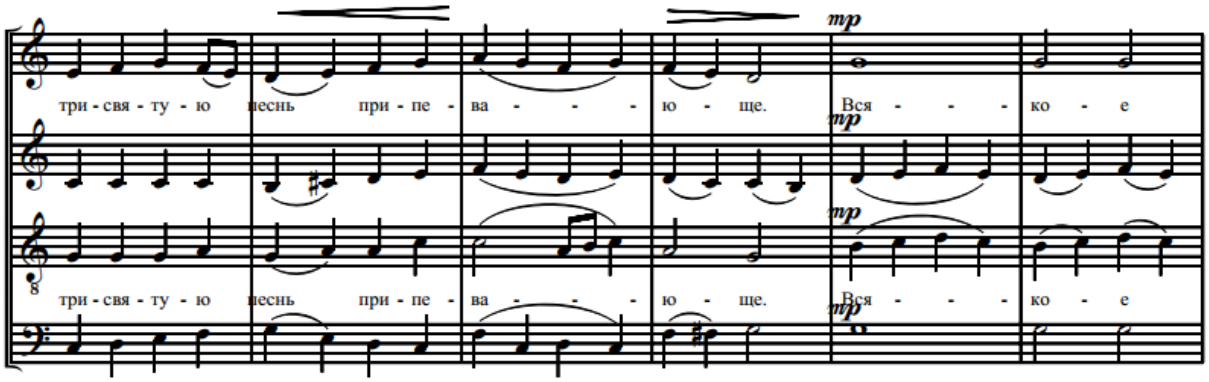


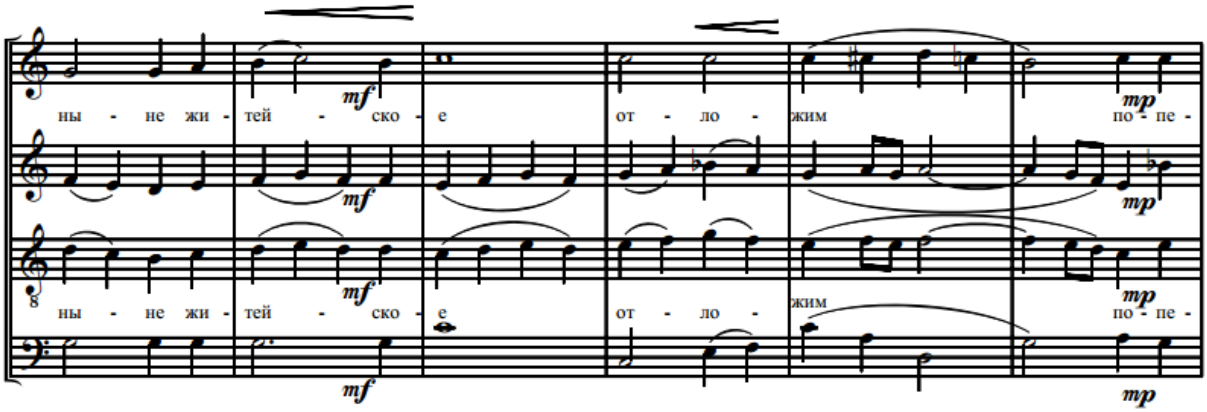
Пример 45.

Митрополит Иларион (Алфеев).
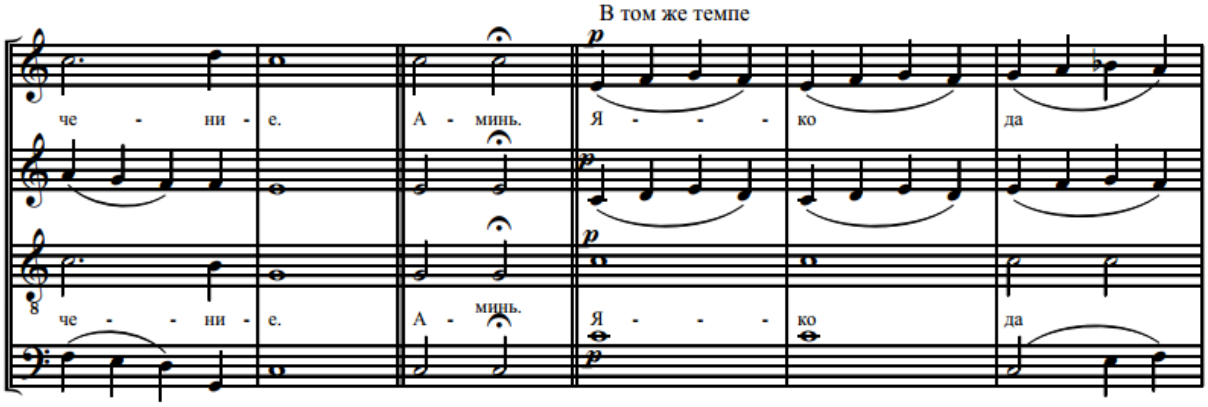
«Херувимская песнь» из литургии № 1:
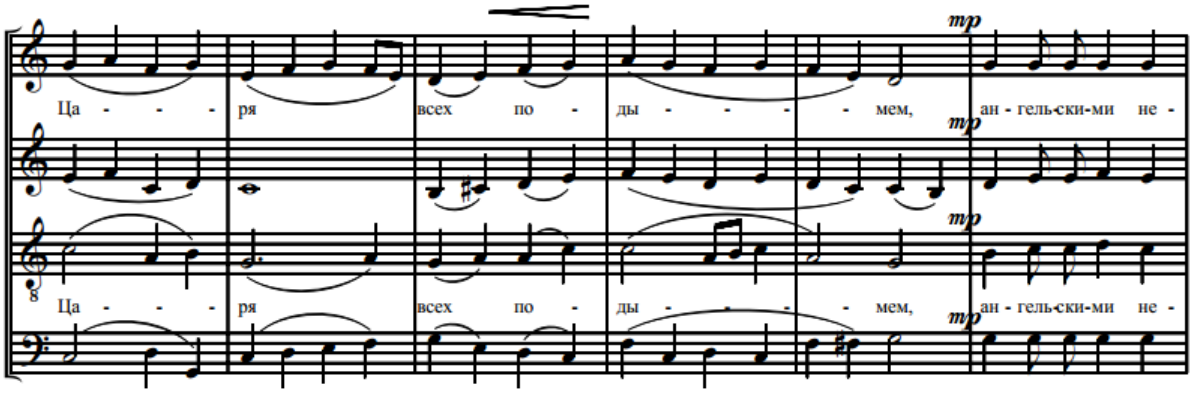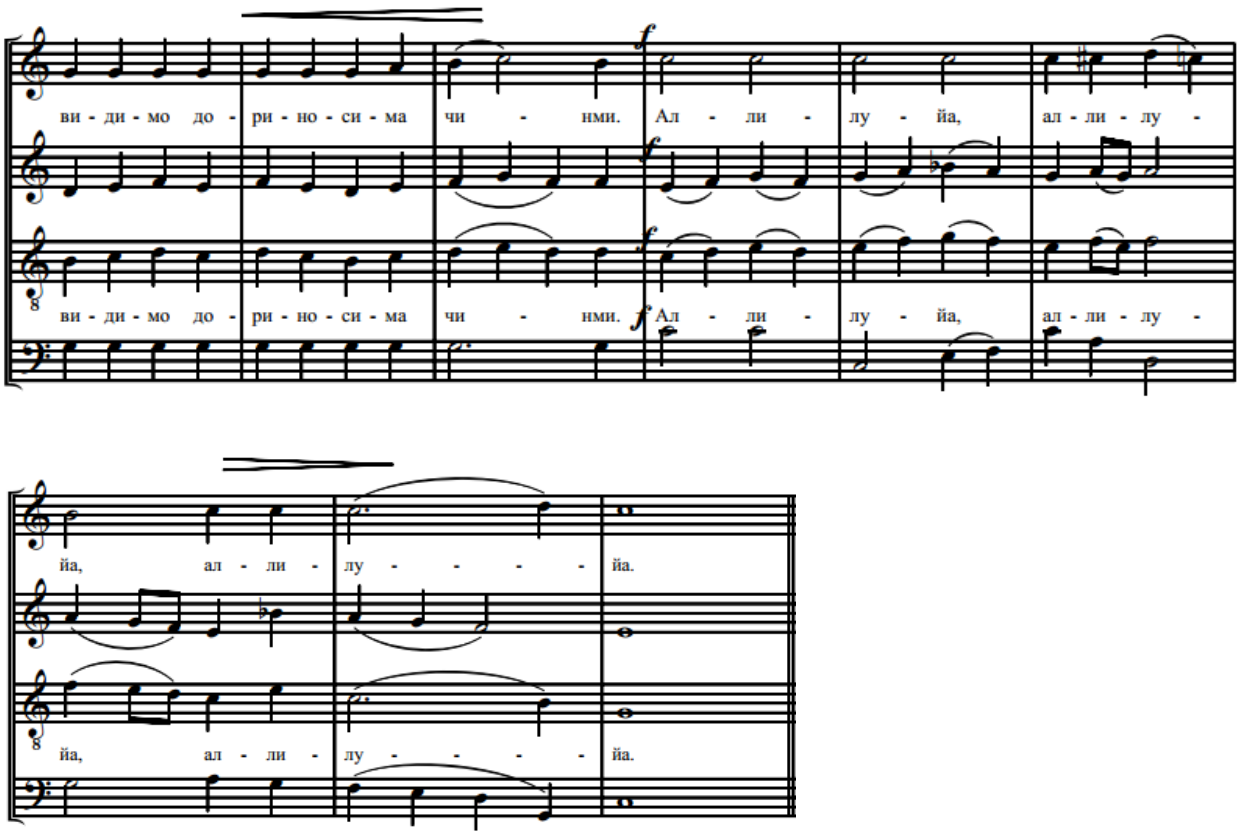






В том же темпе
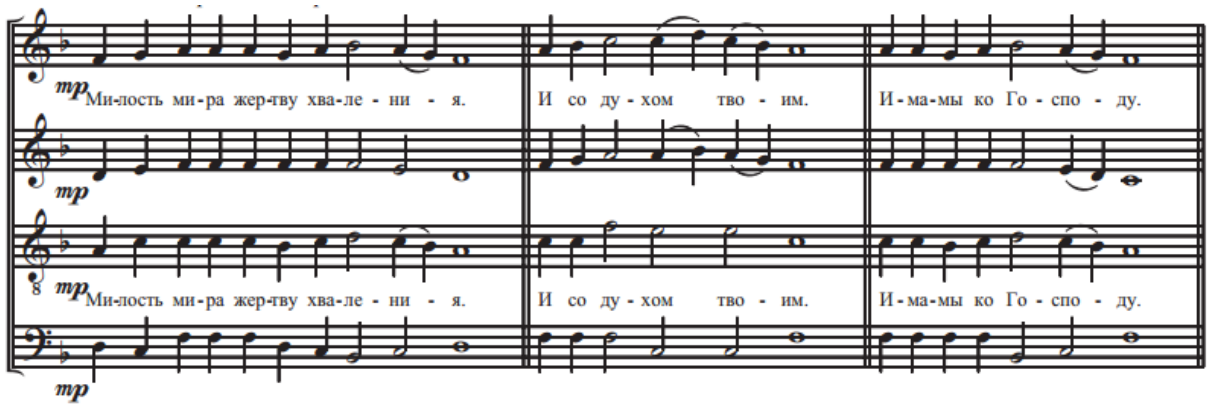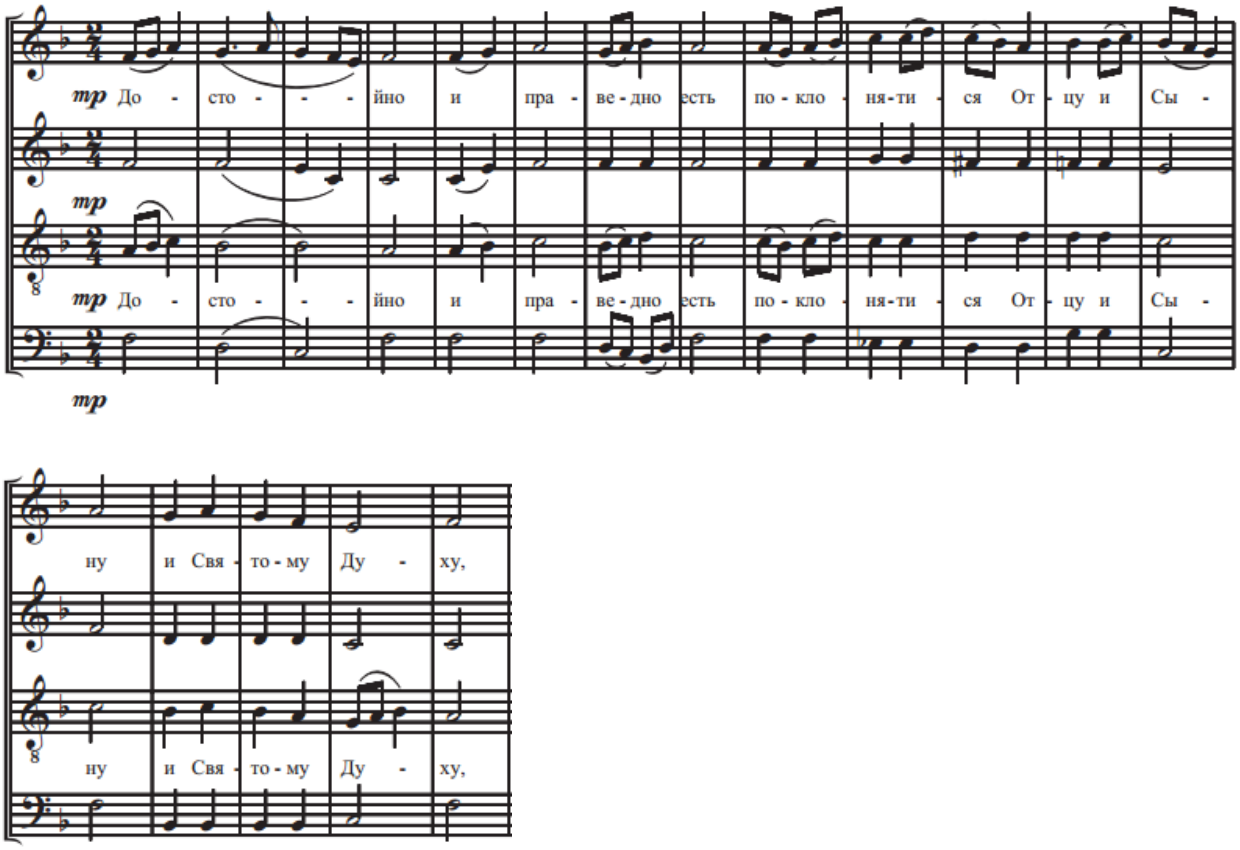






Пример 46.

Митрополит Иларион (Алфеев).
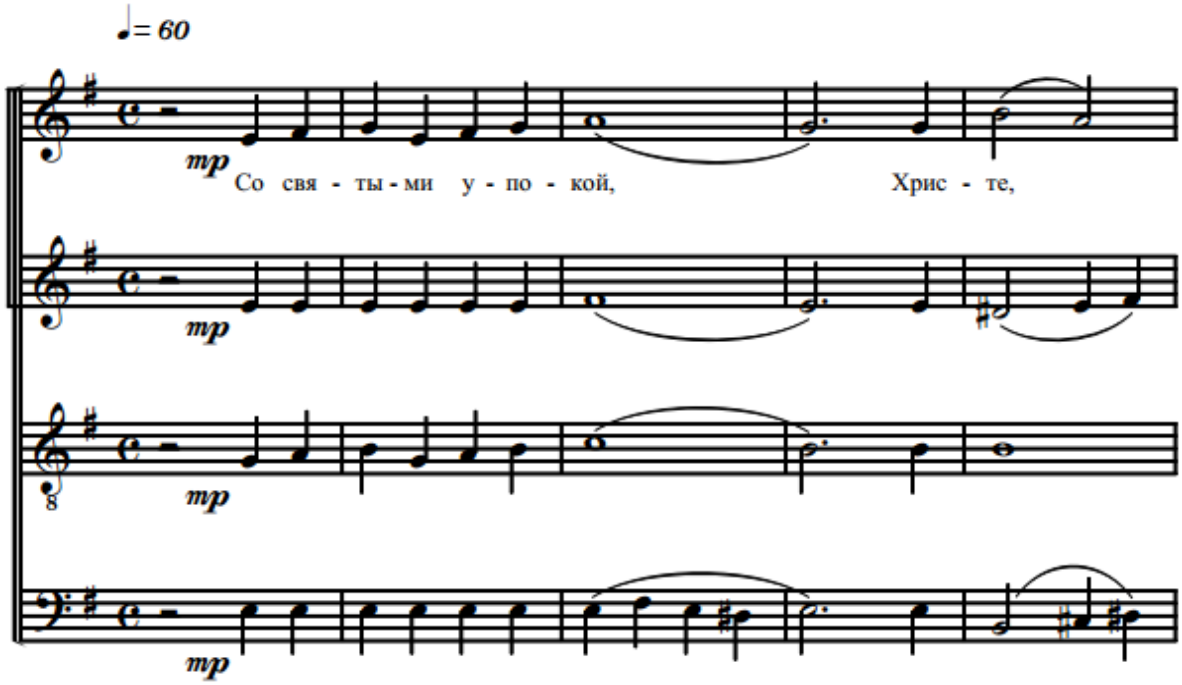
«Милость мира», гармонизация киевского распева (начало):
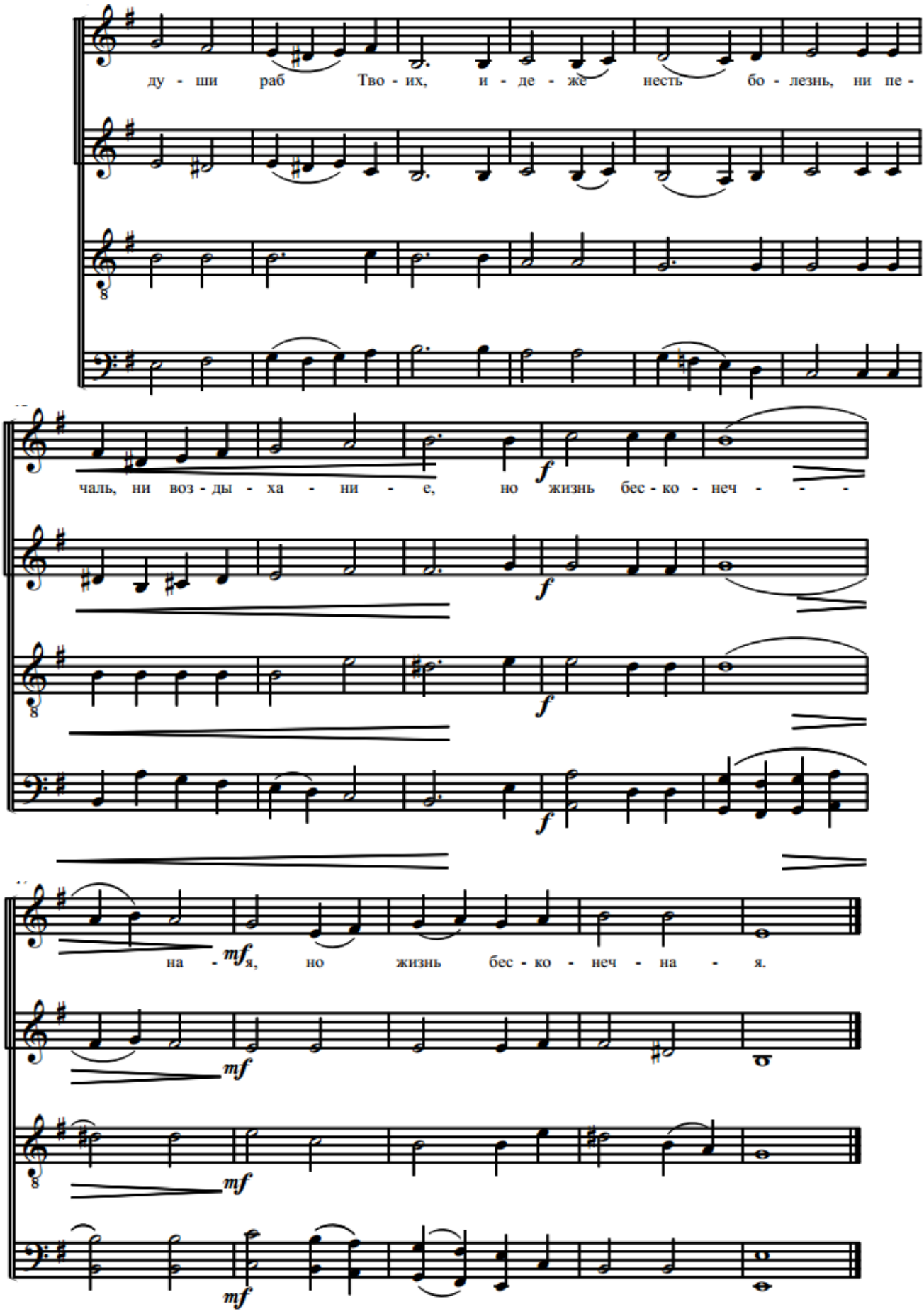




Пример 47.
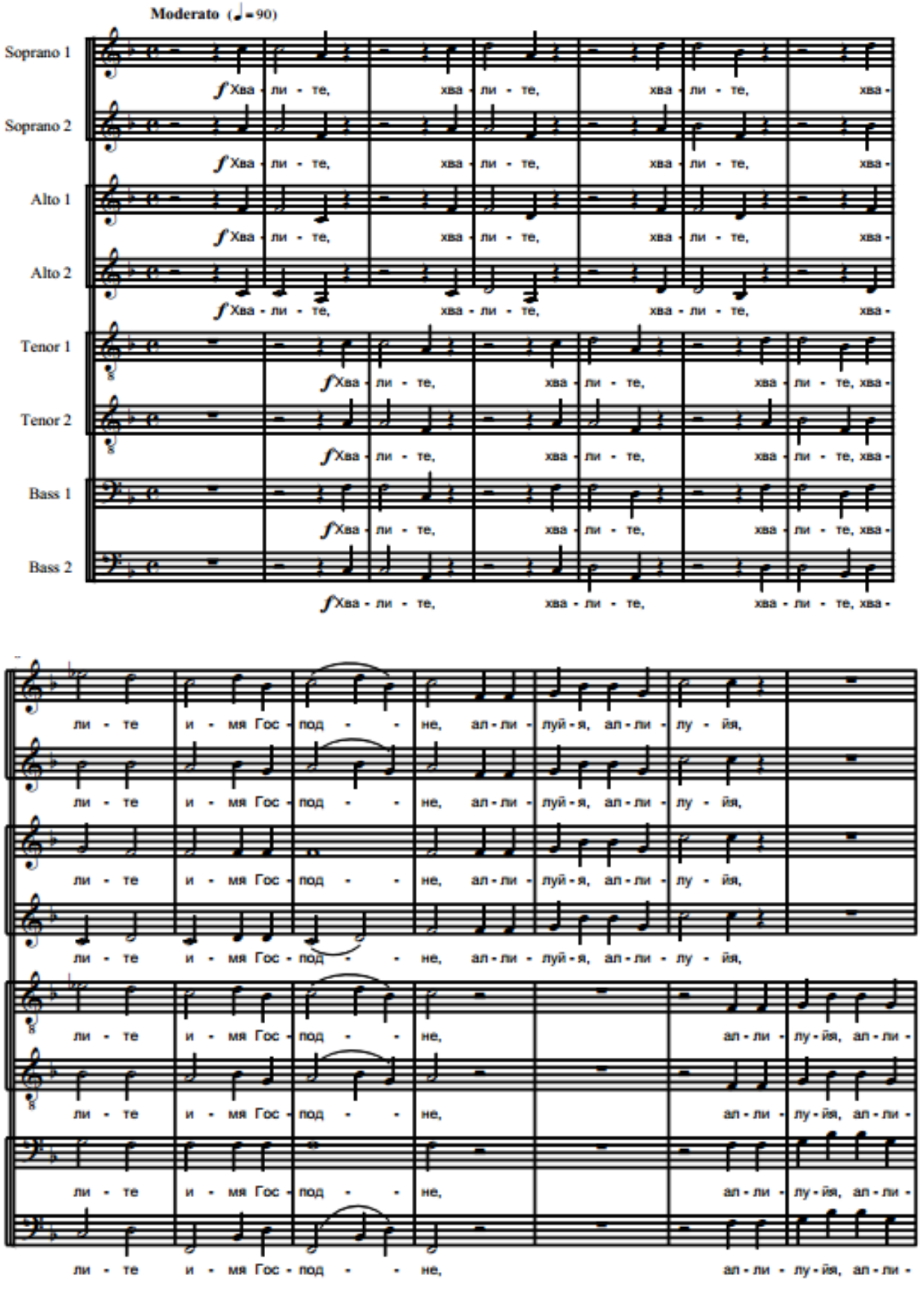
Митрополит Иларион (Алфеев). «Со святыми упокой»:
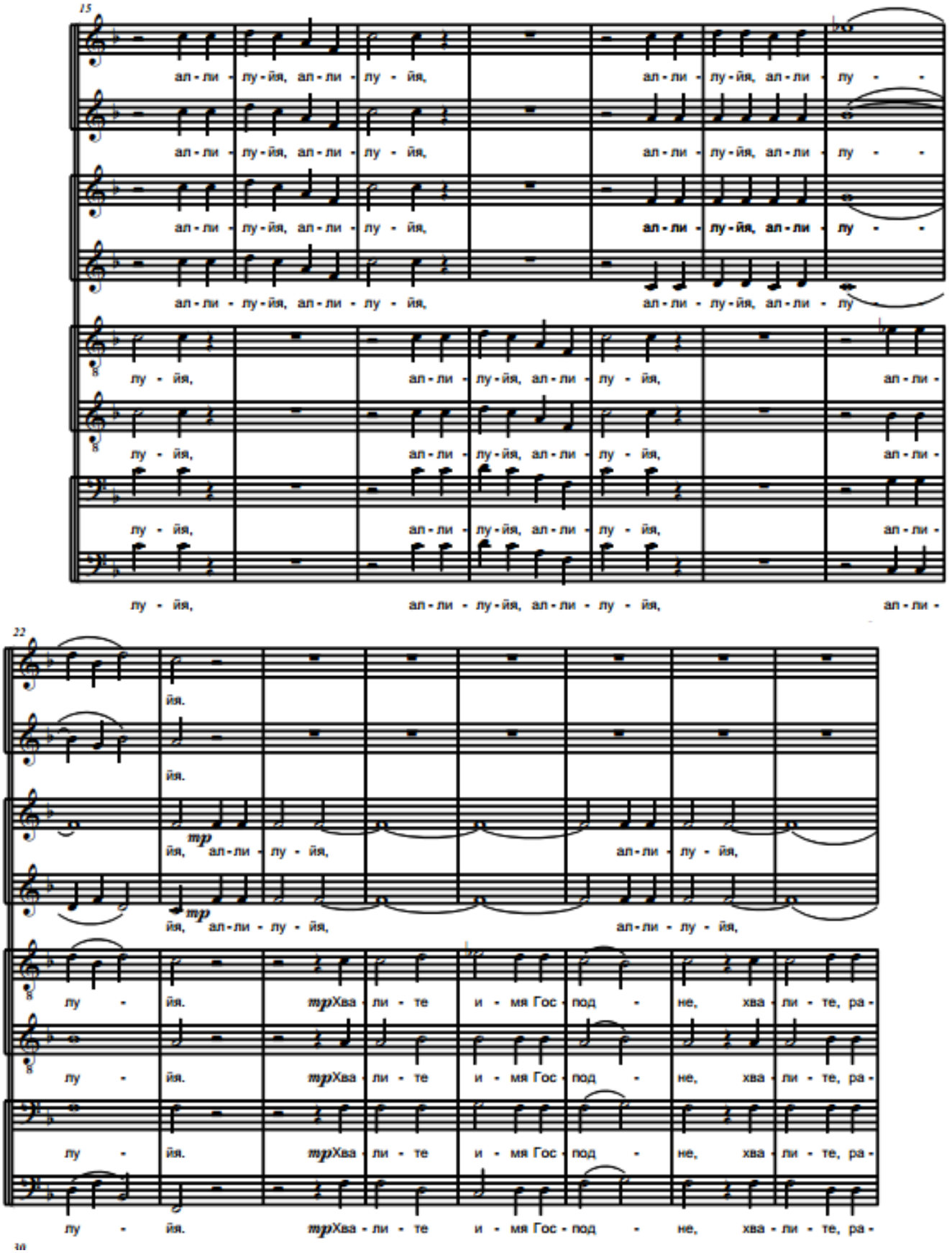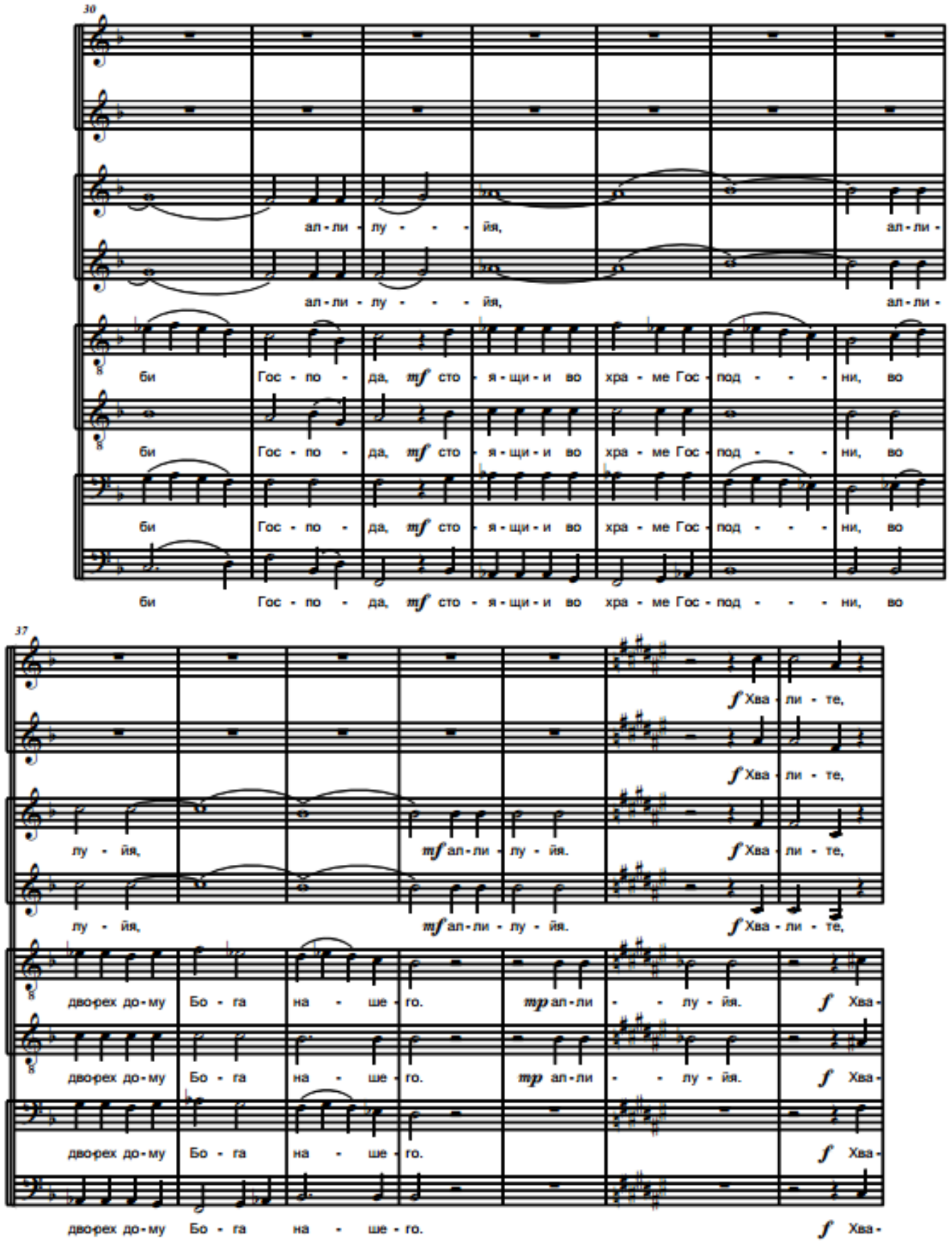



ду - ши раб Тво - их, и - де - же несть бо - лезнь, ни пе -
чаль, ни воз - ды - ха - ни - е, но жизнь бес - ко - неч - - -
на - я, но жизнь бес - ко - неч - на - я.
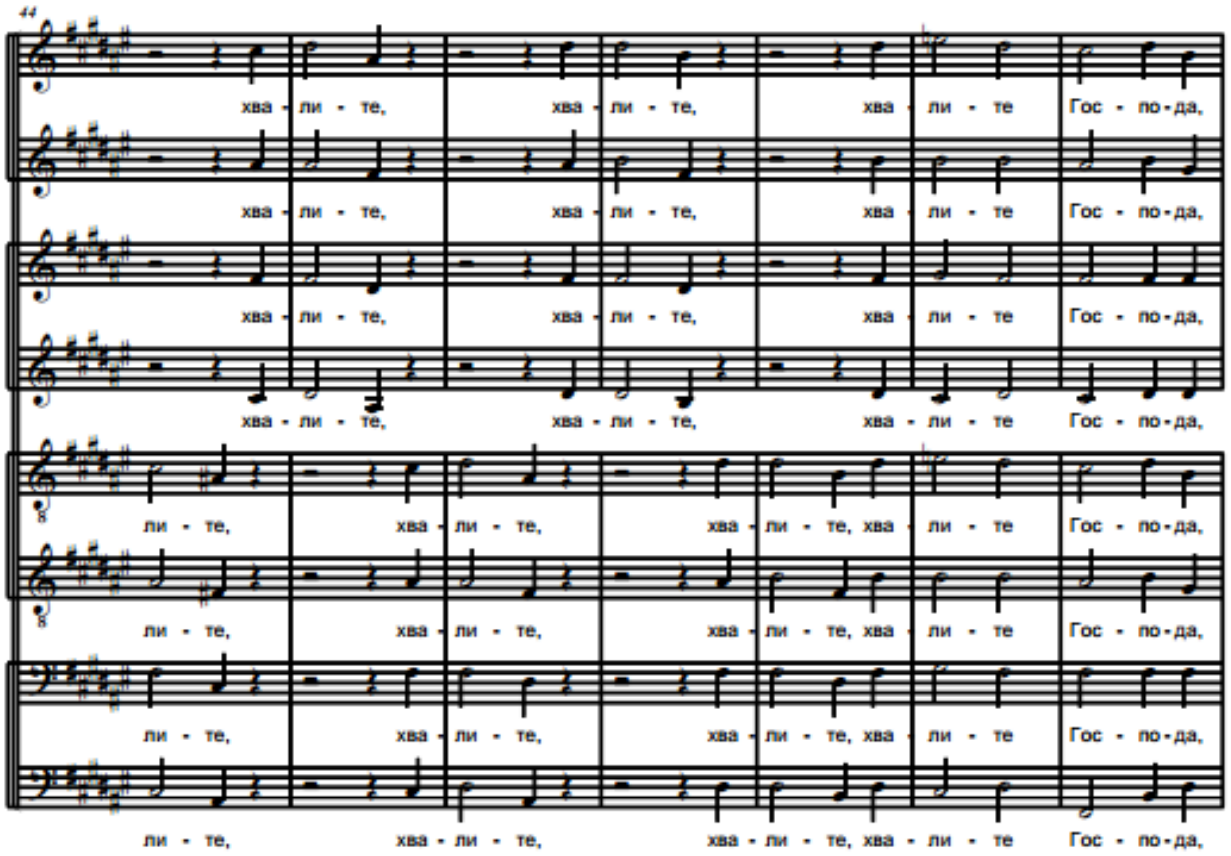
Пример 48.
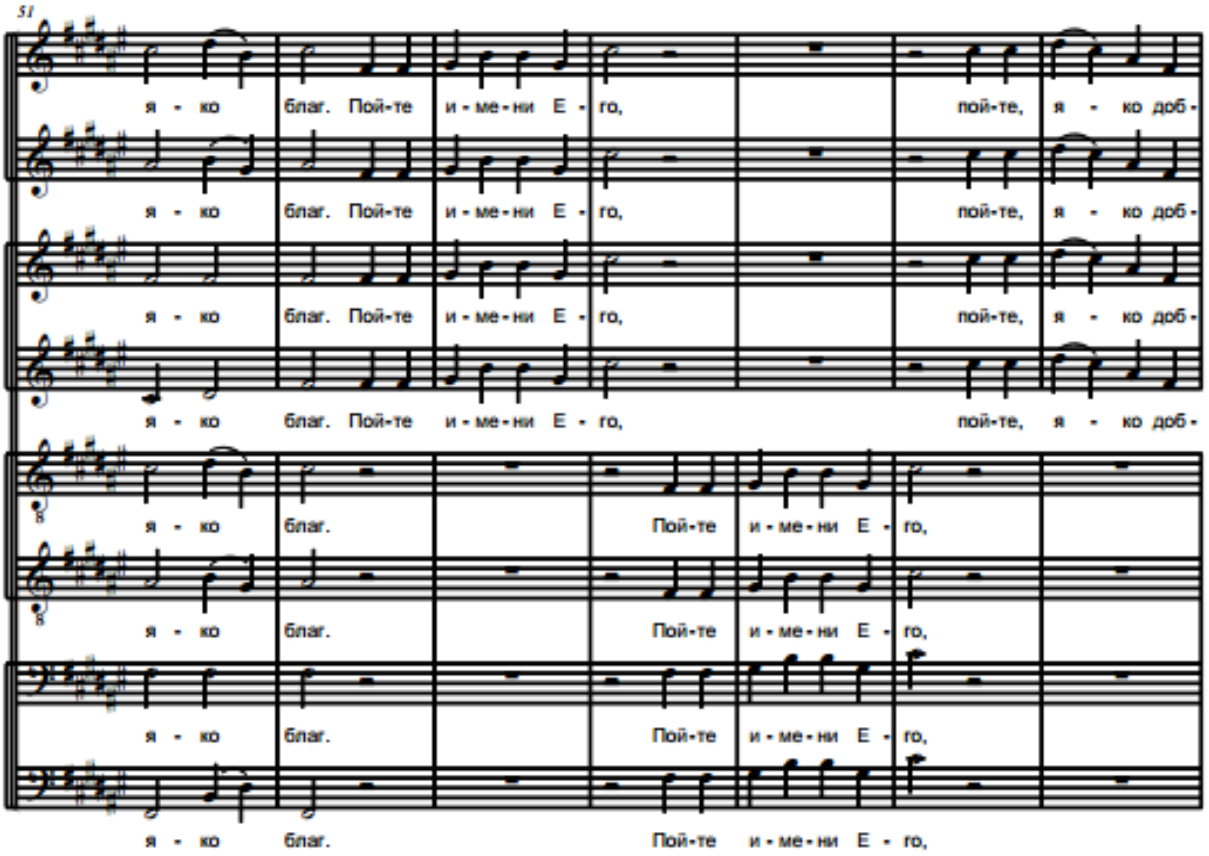
Митрополит Иларион (Алфеев). «Хвалите имя Господне»:
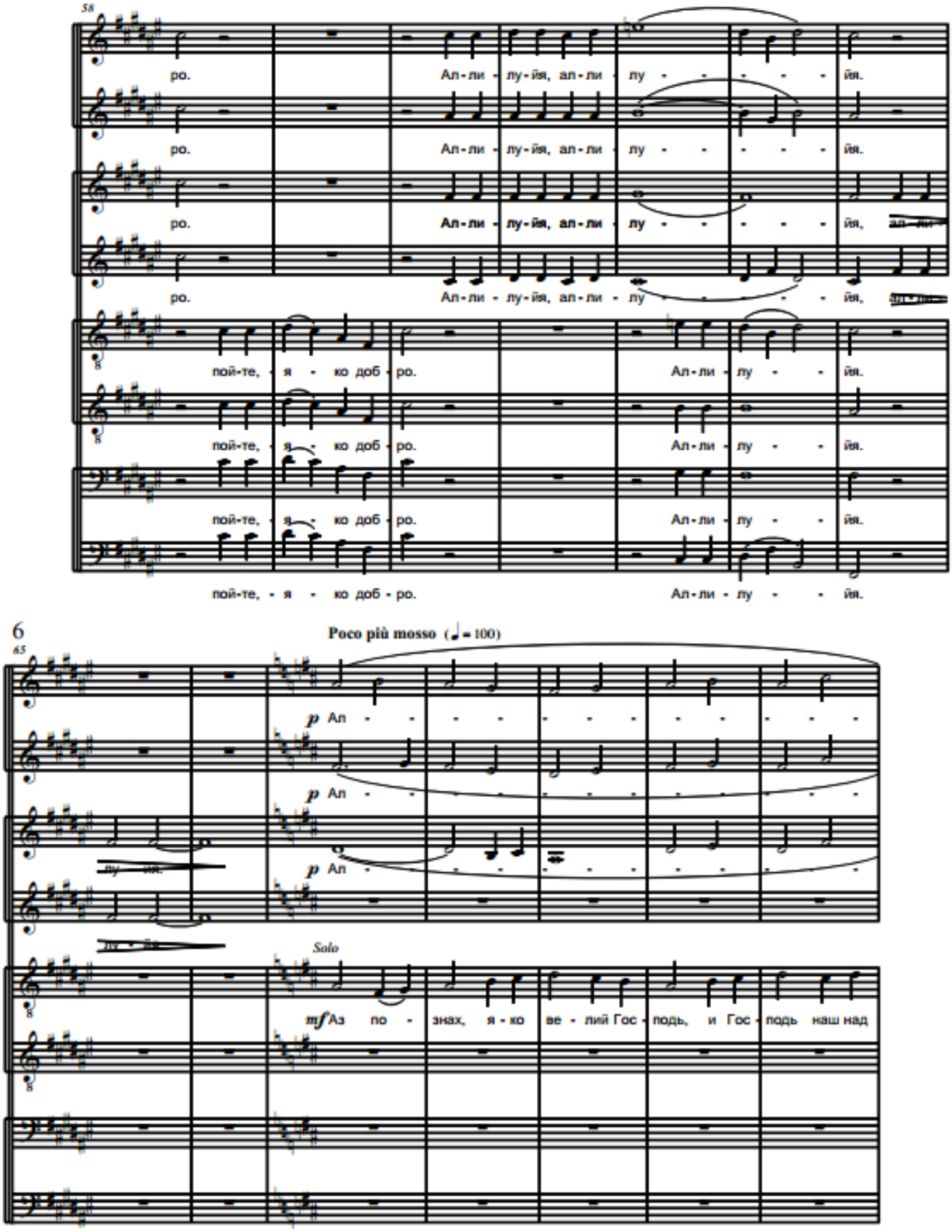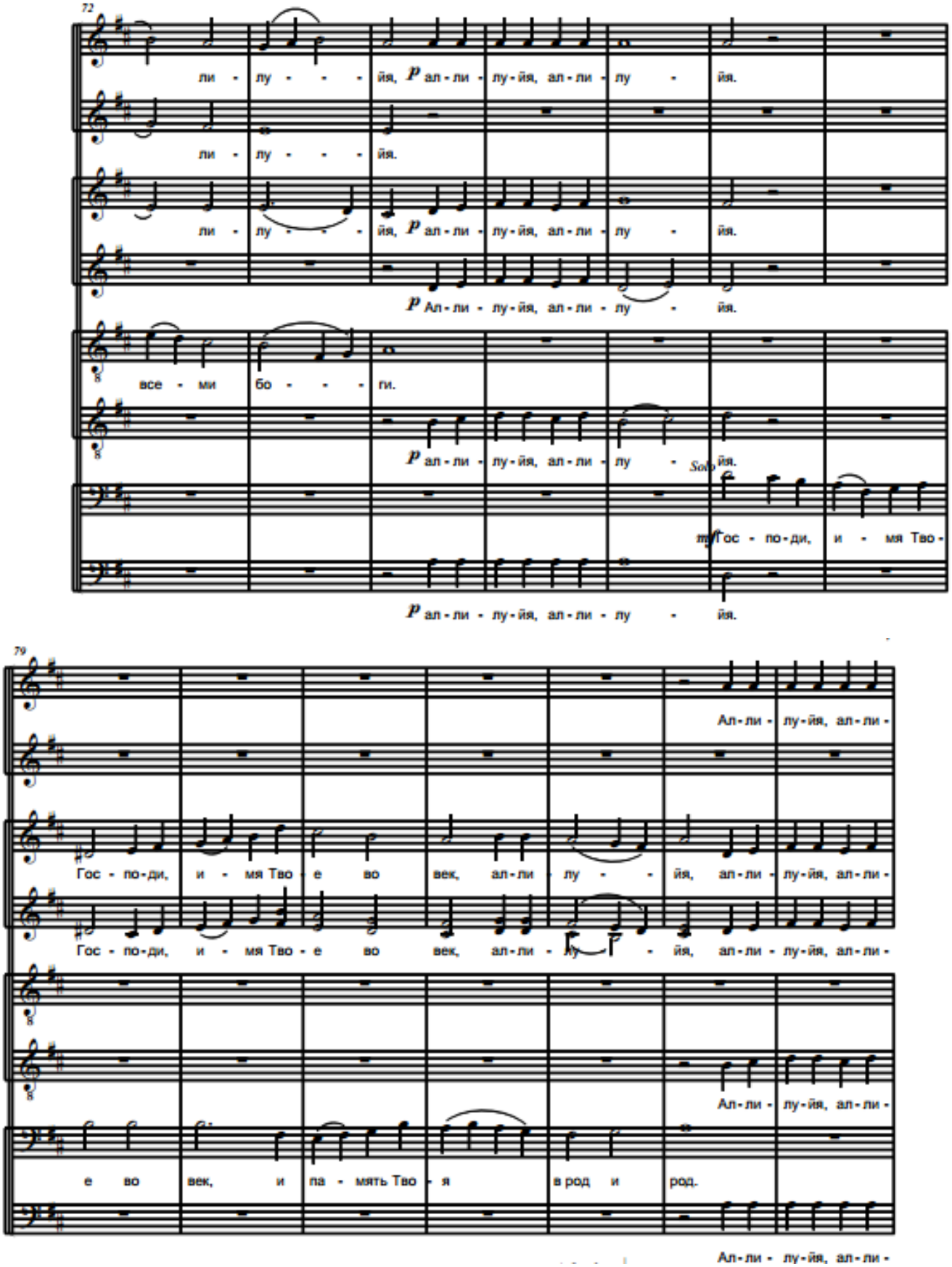



15
ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - йя,
ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - йя,
ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - йя,
ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - йя,
лу - йя, ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - йя,
лу - йя, ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - йя,
лу - йя, ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - йя,
лу - йя, ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - йя,
22
йя.
йя.
mp
йя, ал - ли - лу - йя,
ал - ли - лу - йя,
mp
йя, ал - ли - лу - йя,
ал - ли - лу - йя,
лу - йя. mpХва - ли - те и - мя Гос - под - не, хва - ли - те, ра -
лу - йя. mpХва - ли - те и - мя Гос - под - не, хва - ли - те, ра -
лу - йя. mpХва - ли - те и - мя Гос - под - не, хва - ли - те, ра -
лу - йя. mpХва - ли - те и - мя Гос - под - не, хва - ли - те, ра -
30
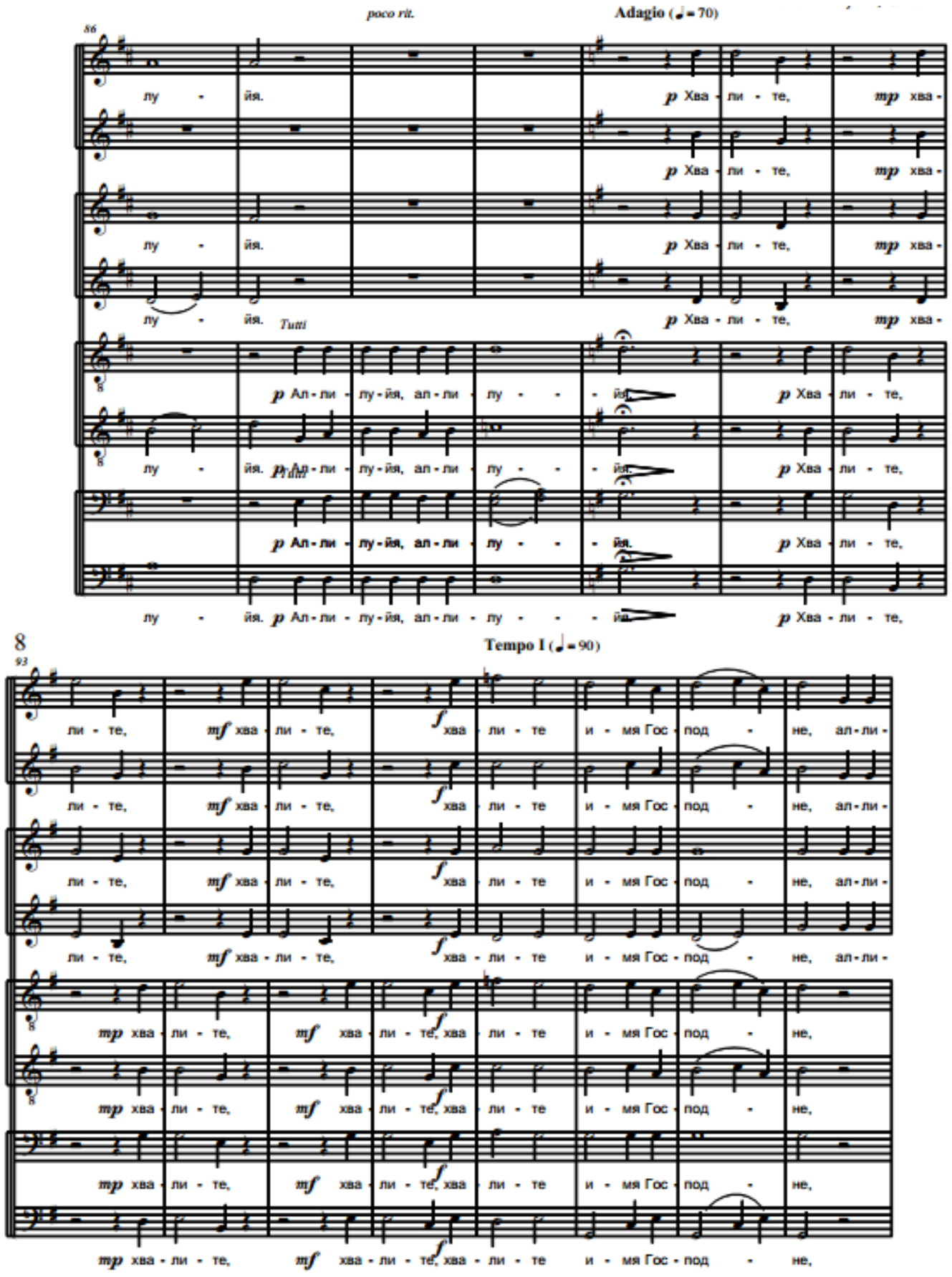

30
ал - ли - лу - - - йя,
ал - ли -
ал - ли - лу - - - йя,
ал - ли -
би Гос - по - да, mf сто - я - щи - и во хра - ме Гос - под - - - ни, во
би Гос - по - да, mf сто - я - щи - и во хра - ме Гос - под - - - ни, во
би Гос - по - да, mf сто - я - щи - и во хра - ме Гос - под - - - ни, во
би Гос - по - да, mf сто - я - щи - и во хра - ме Гос - под - - - ни, во
37
f Хва - ли - те,
f Хва - ли - те,
лу - йя, mf ал - ли - лу - йя. f Хва - ли - те,
лу - йя, mf ал - ли - лу - йя. f Хва - ли - те,
дво-рех до-му Бо - га на - ше - го. mp ал - ли - - лу - йя. f Хва -
дво-рех до-му Бо - га на - ше - го. mp ал - ли - - лу - йя. f Хва -
дво-рех до-му Бо - га на - ше - го. f Хва -
дво-рех до-му Бо - га на - ше - го. f Хва -
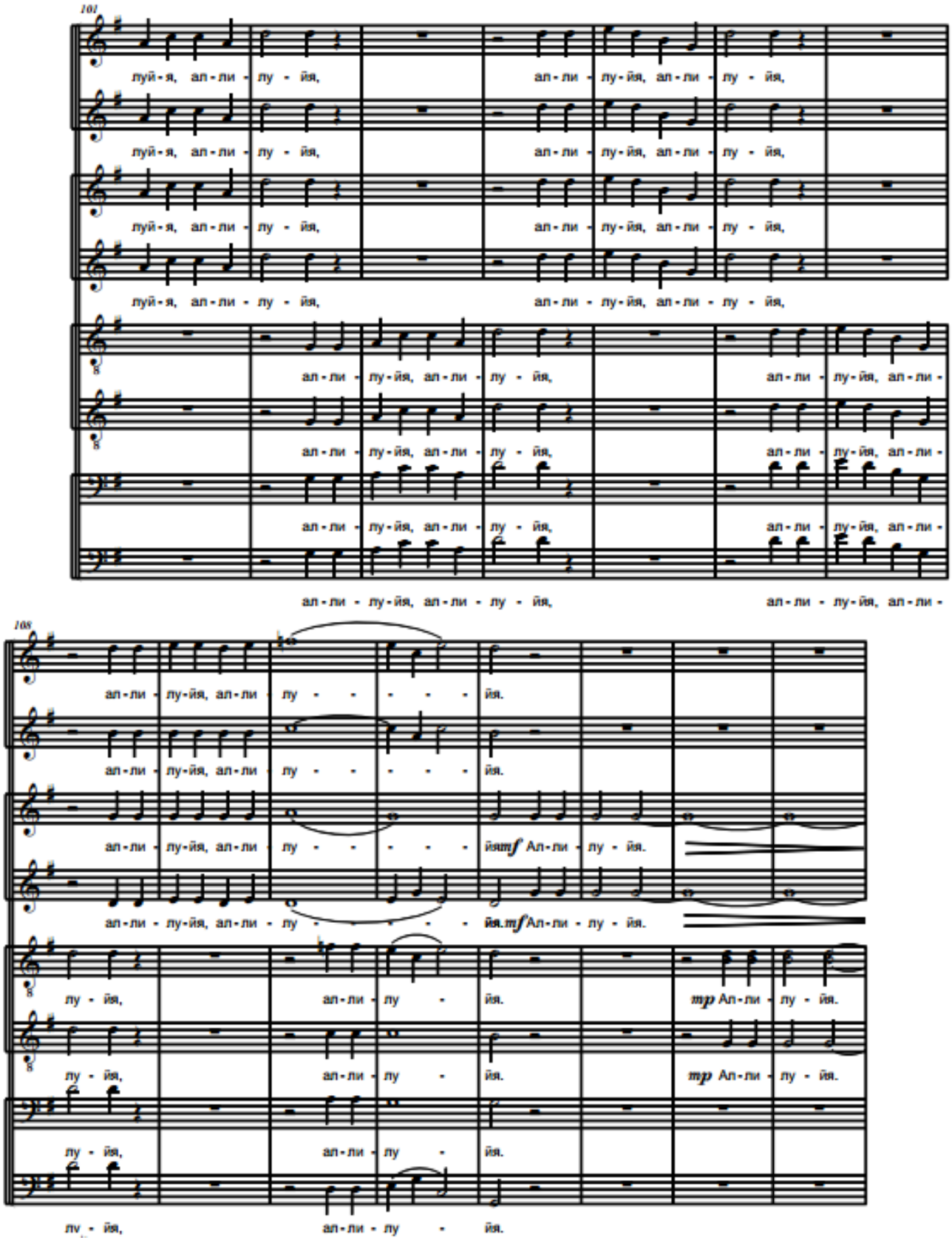

44
хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да,
хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да,
хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да,
хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да,
ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да,
ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да,
ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да,
ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да,
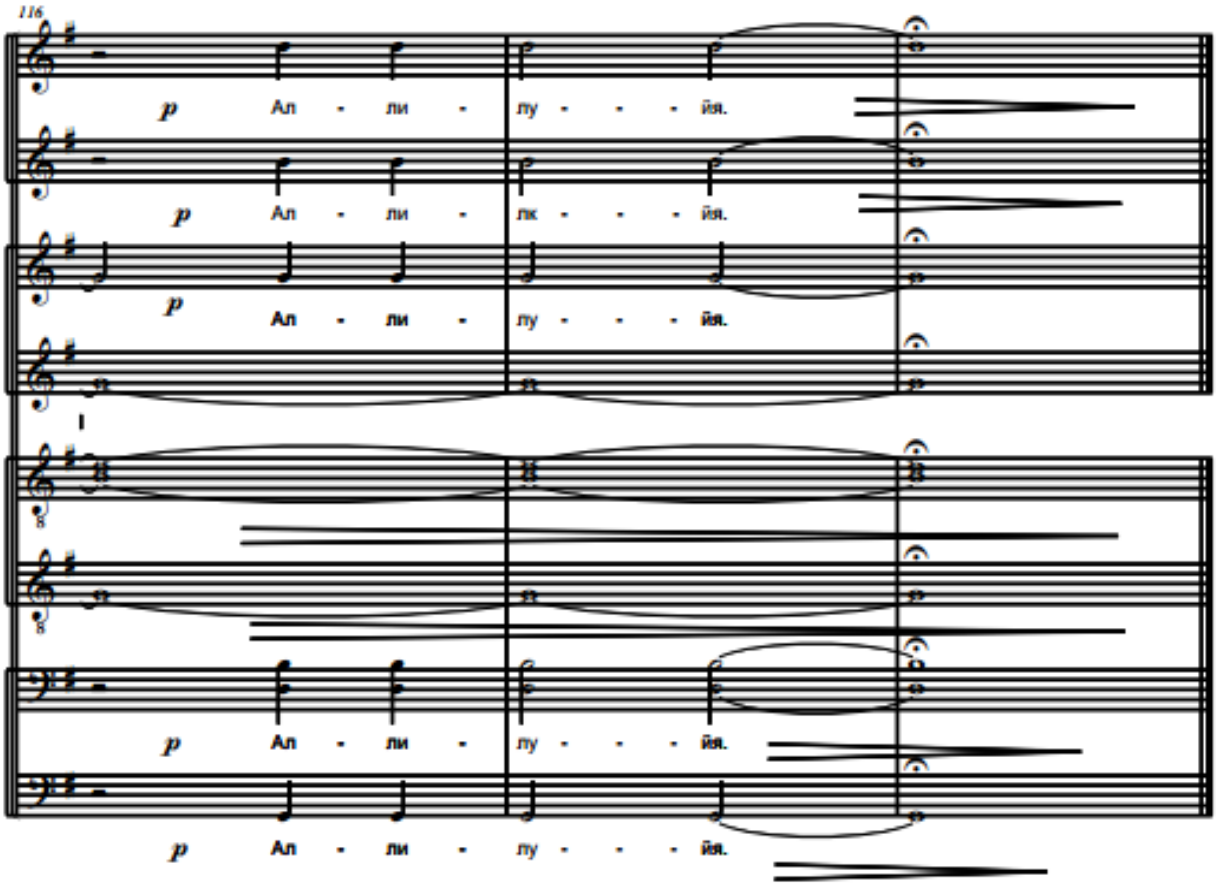

51
я - ко благ. Пой-те и - ме - ни Е - го, пой-те, я - ко доб -
я - ко благ. Пой-те и - ме - ни Е - го, пой-те, я - ко доб -
я - ко благ. Пой-те и - ме - ни Е - го, пой-те, я - ко доб -
я - ко благ. Пой-те и - ме - ни Е - го, пой-те, я - ко доб -
я - ко благ. Пой-те и - ме - ни Е - го,
я - ко благ. Пой-те и - ме - ни Е - го,
я - ко благ. Пой-те и - ме - ни Е - го,
я - ко благ. Пой-те и - ме - ни Е - го,


58
ро. Ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - - - - - йя.
ро. Ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - - - - - йя.
ро. Ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - - - - - йя, ал - ли -
ро. Ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - - - - - йя, ал - ли -
пой - те, я - ко доб - ро. Ал - ли - лу - - йя.
пой - те, я - ко доб - ро. Ал - ли - лу - - йя.
пой - те, я - ко доб - ро. Ал - ли - лу - - йя.
пой - те, я - ко доб - ро. Ал - ли - лу - - йя.
6
65
Poco più mosso (♩= 100)
p Ал - - - - - - - - - - - - - - - -
p Ал - - - - - - - - - - - - - - - -
p Ал - - - - - - - - - - - - - - - -
лу - йя.
лу - йя.
Solo
mf Аз по - знах, я - ко ве - лий Гос - подь, и Гос - подь наш над


72
ли - лу - - - йя, p ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - йя.
ли - лу - - - йя.
ли - лу - - - йя, p ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - йя.
p Ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - йя.
все - ми бо - - - ги.
p ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - Solo йя.
mf Гос - по - ди, и - мя Тво -
p ал - ли - лу - йя, ал - ли - лу - йя.
79
Ал - ли - лу - йя, ал - ли -
Гос - по - ди, и - мя Тво - е во век, ал - ли - лу - - - йя, ал - ли - лу - йя, ал - ли -
Гос - по - ди, и - мя Тво - е во век, ал - ли - лу - - - йя, ал - ли - лу - йя, ал - ли -
Ал - ли - лу - йя, ал - ли -
е во век, и па - мять Тво - я в род и род.
Ал - ли - лу - йя, ал - ли -

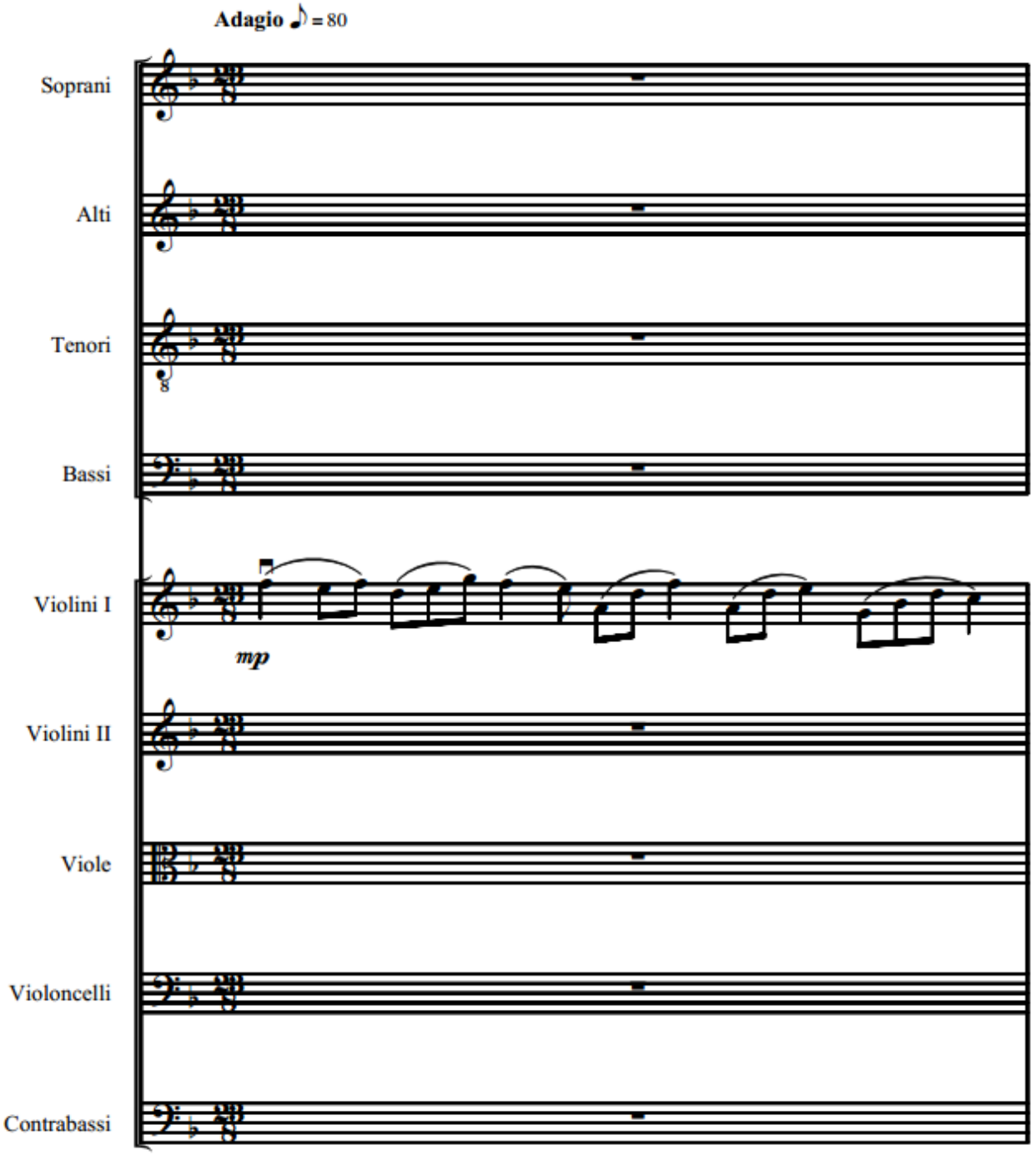

poco rit.
Adagio (♩ = 70)
86
лу - йя.
p Хва - ли - те,
mp хва -
Tutti
p Ал - ли - лу - йя, ал - ли лу - - - йя.
8
93
Tempo I (♩ = 90)
ли - те,
mf хва - ли - те,
f хва - ли - те и - мя Гос - под - не, ал - ли -
mp хва - ли - те,
mf хва - ли - те, хва - ли - те и - мя Гос - под - не,
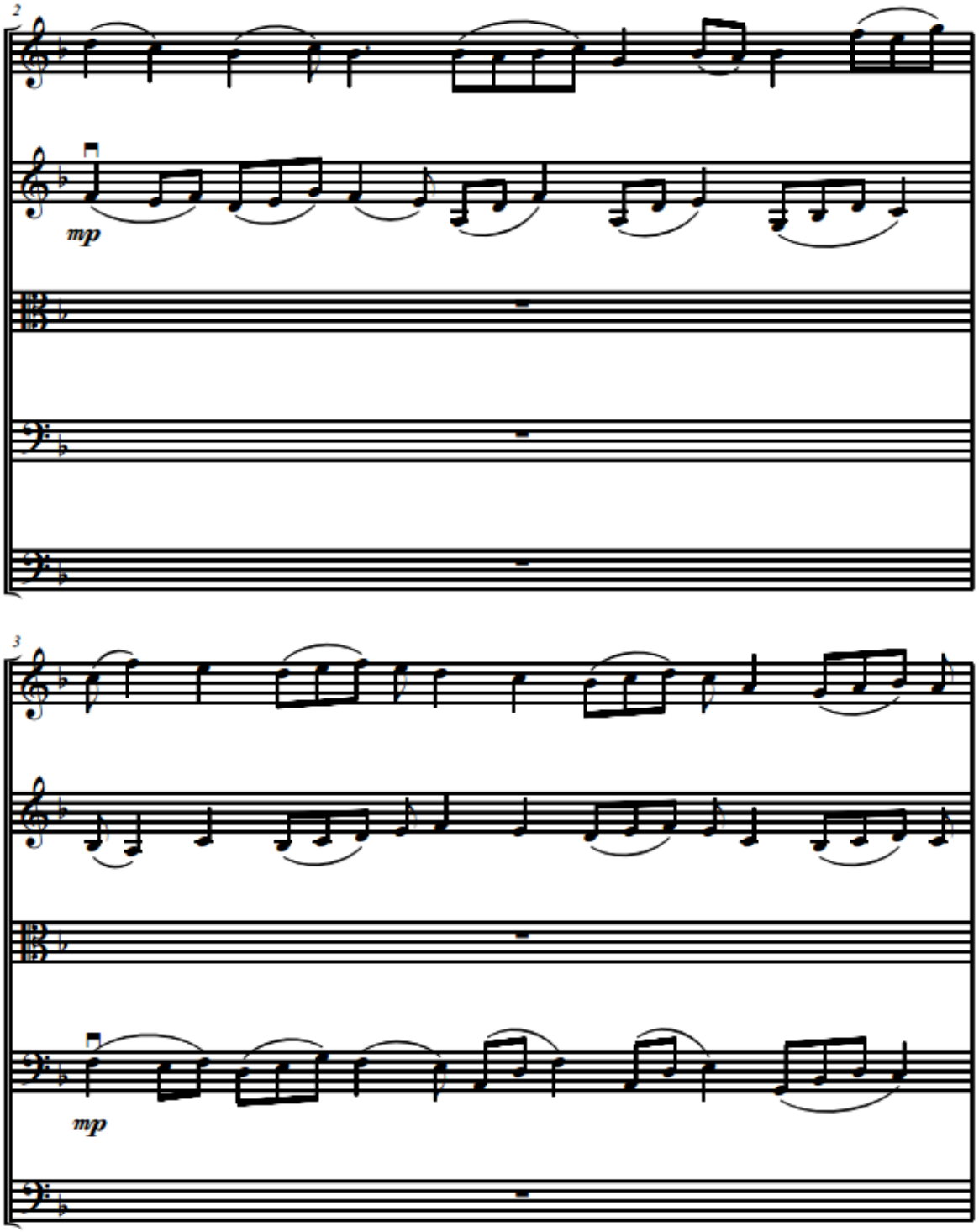

101
луй-я, ал-ли-лу-йя, ал-ли-лу-йя, ал-ли-лу-йя, ал-ли-лу-йя,
ал-ли-лу-йя, ал-ли-лу-йя, ал-ли-лу-йя, ал-ли-лу-йя,
108
ал-ли-лу-йя, ал-ли-лу-йя.
йя. mf Ал-ли-лу-йя.
лу-йя, ал-ли-лу-йя.
mp Ал-ли-лу-йя.
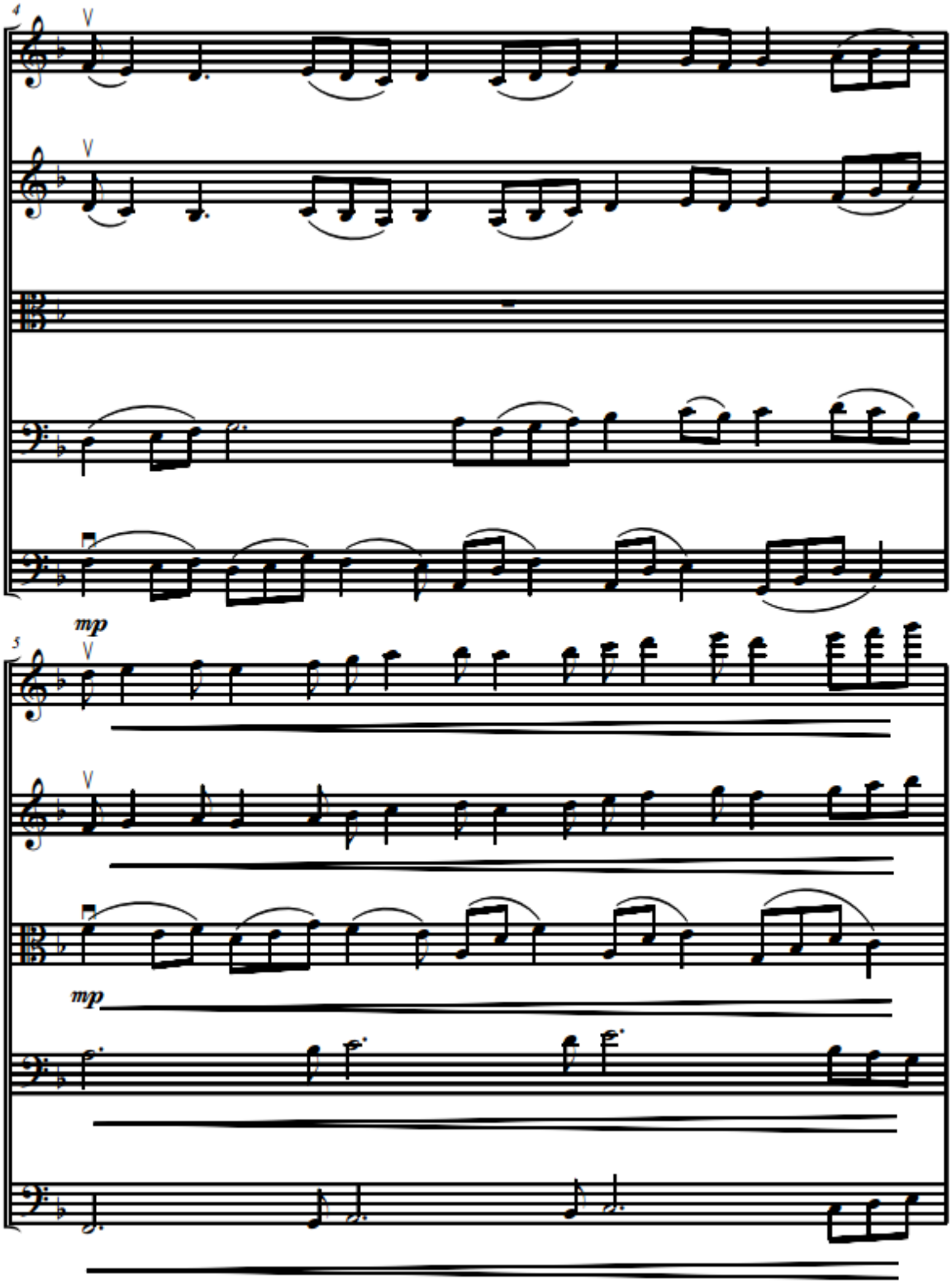

116
p Ал - ли - лу - - - йя.
p Ал - ли - лк - - - йя.
p Ал - ли - лу - - - йя.
p Ал - ли - лу - - - йя.
p Ал - ли - лу - - - йя.
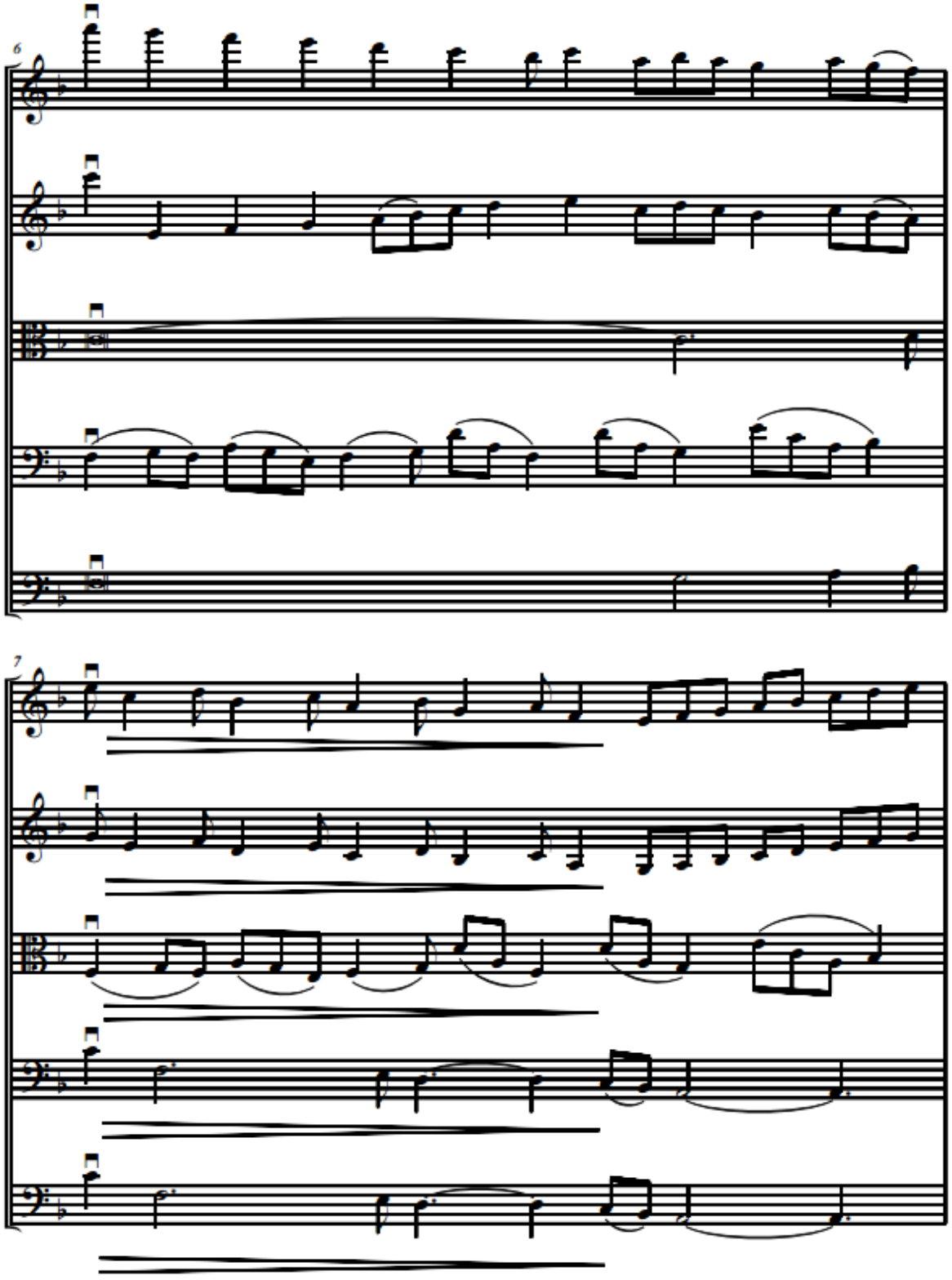
Пример 49.

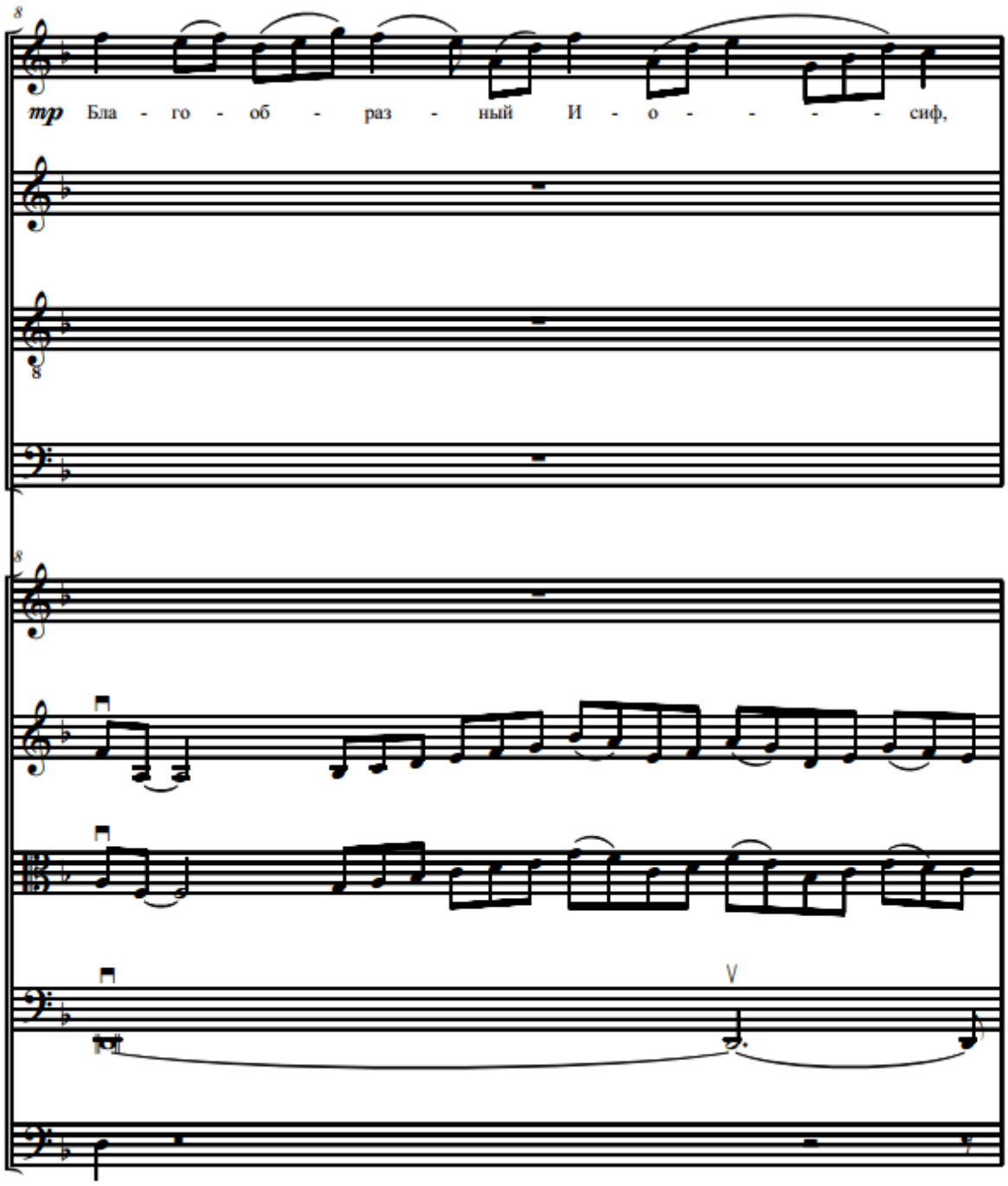
Митрополит Иларион (Алфеев). «Благообразный Иосиф» из «Страстей по Матфею»:
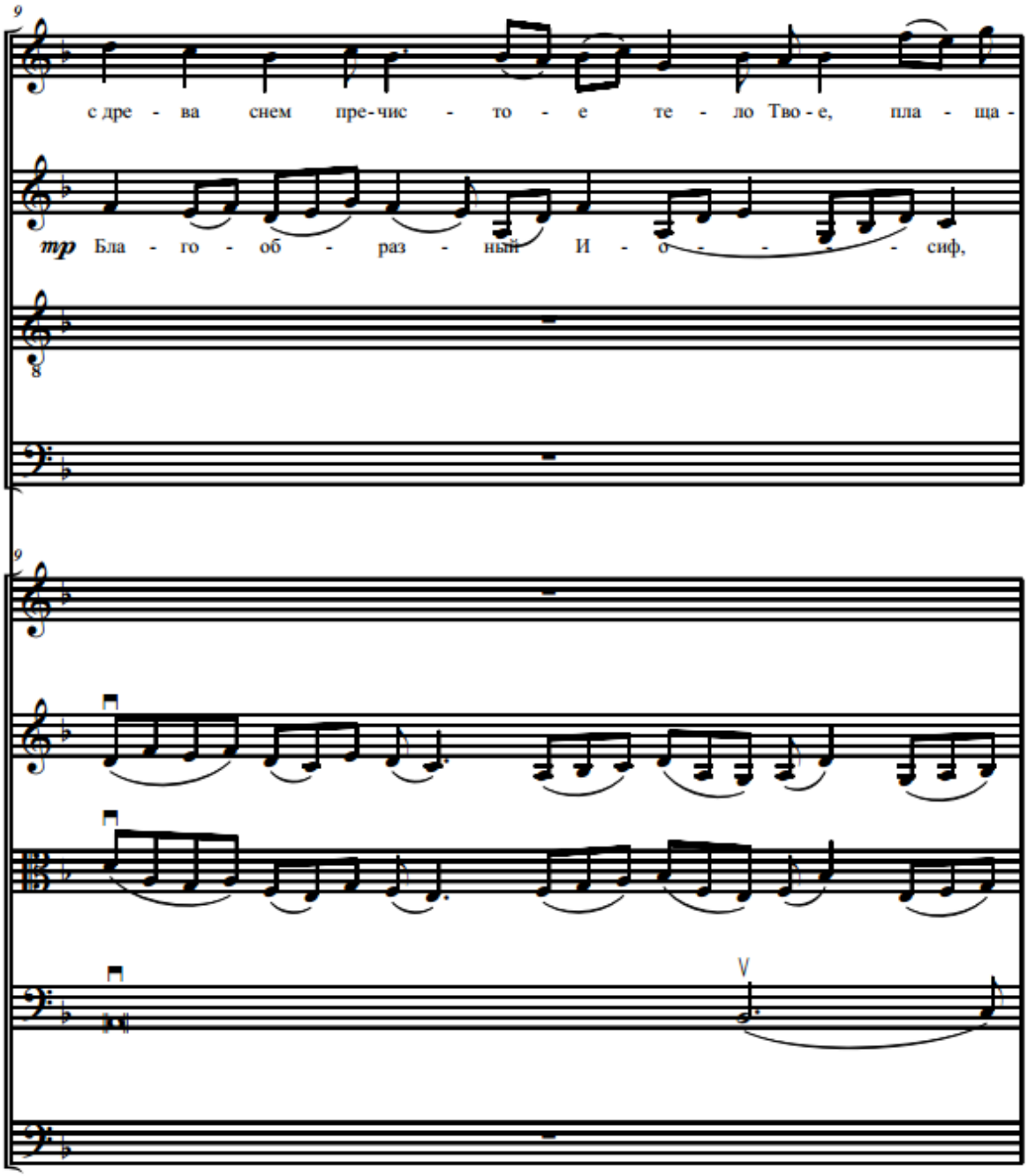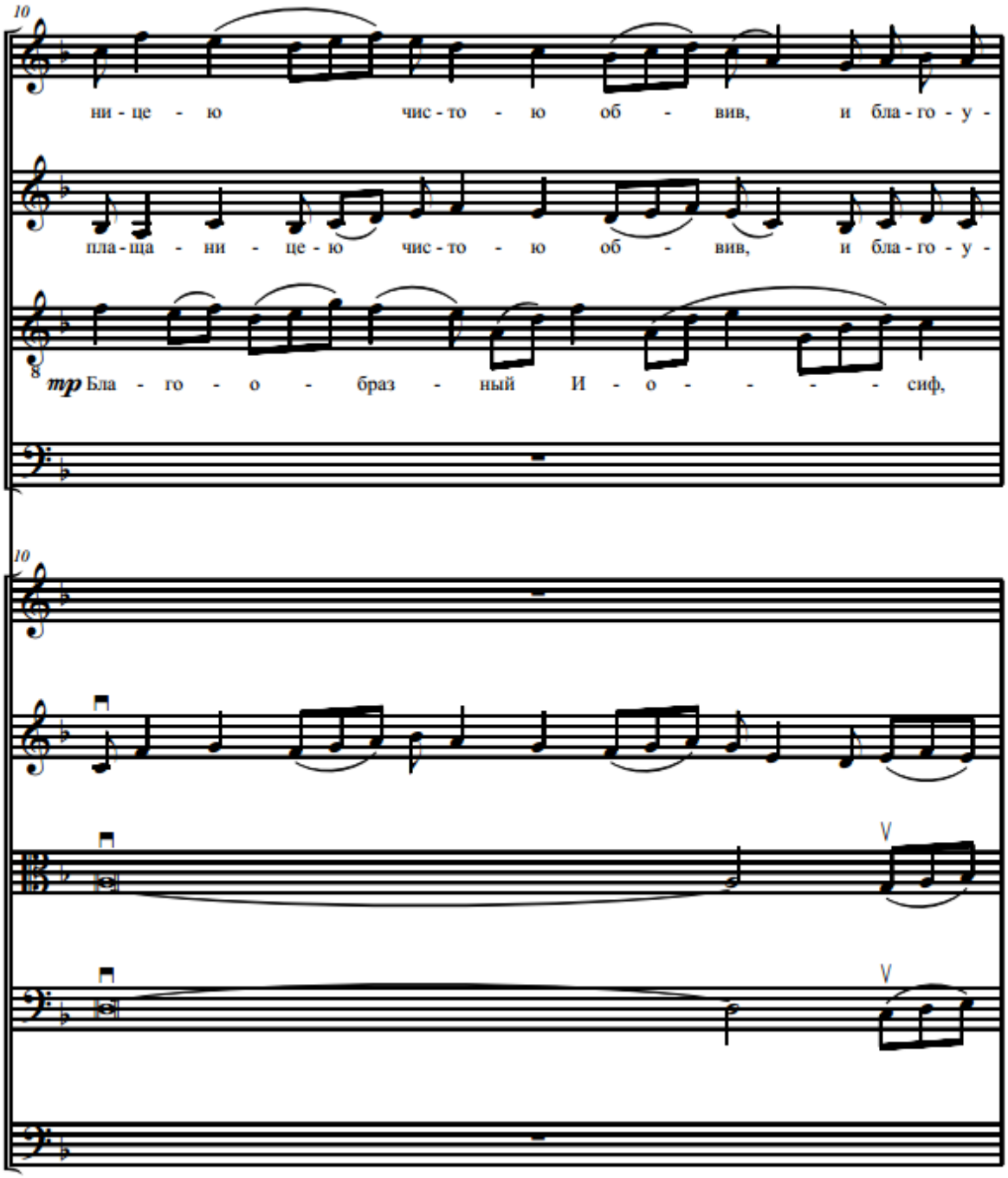



2
mp
3
mp
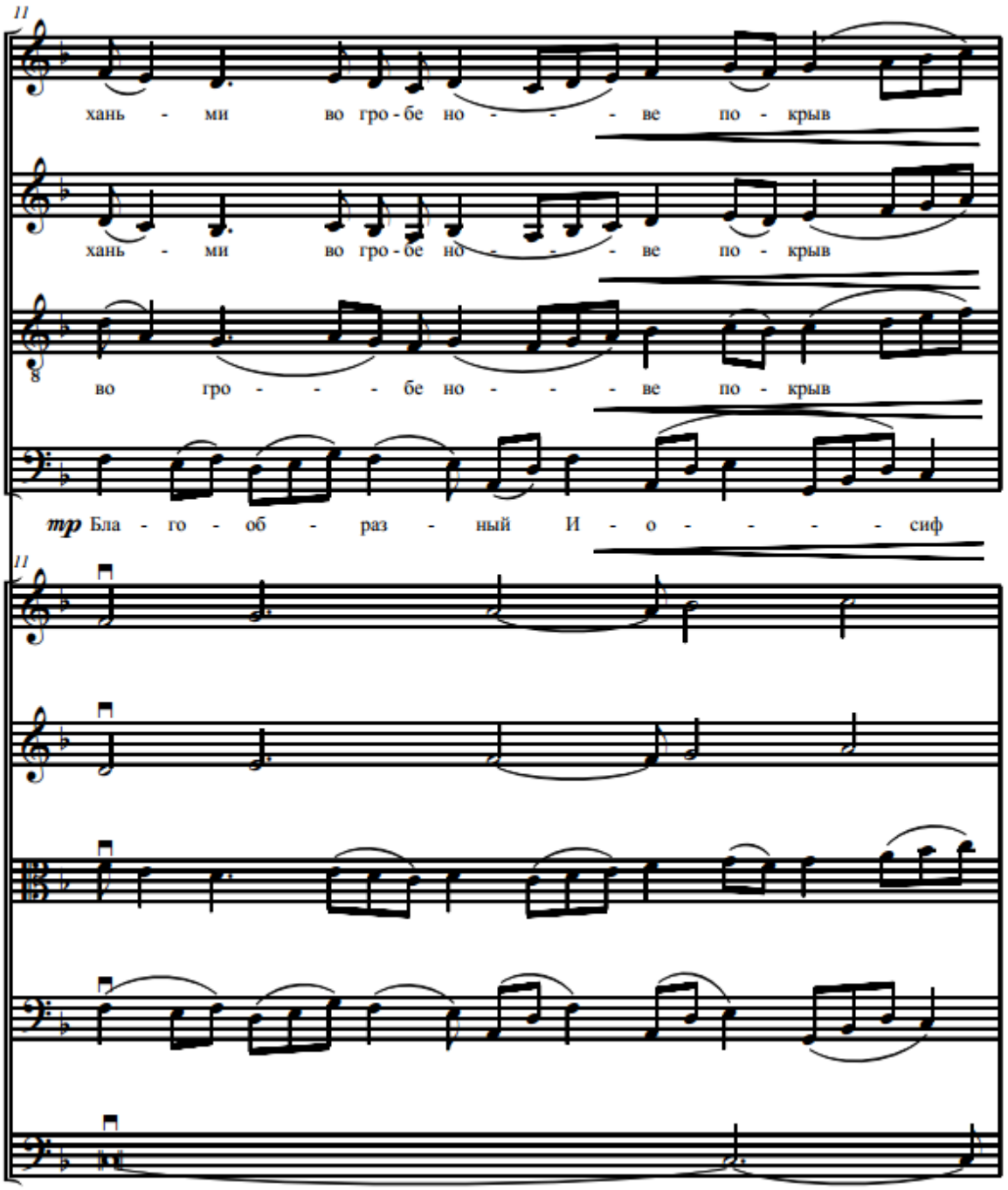

4
5
mp
mp
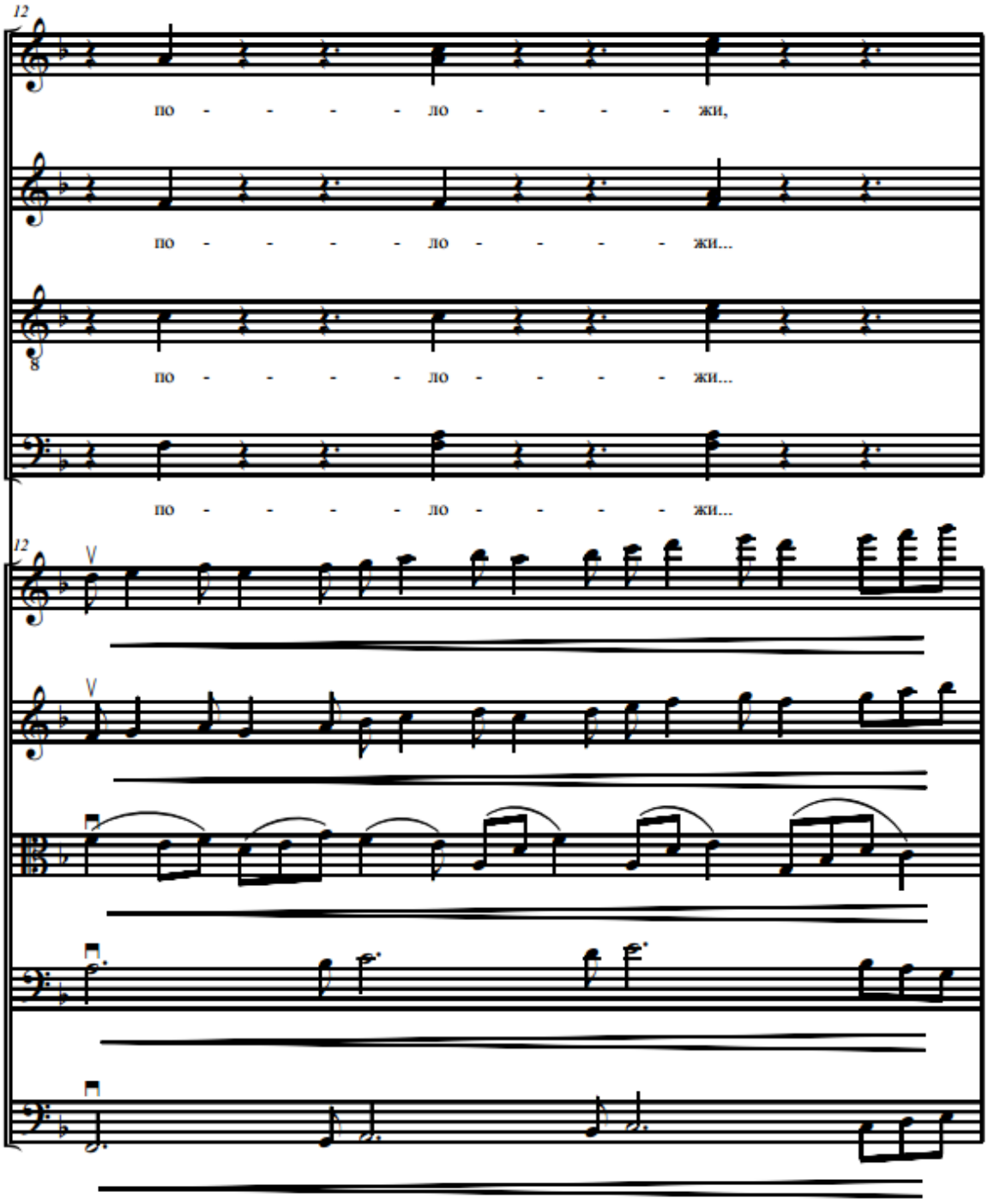

6
7

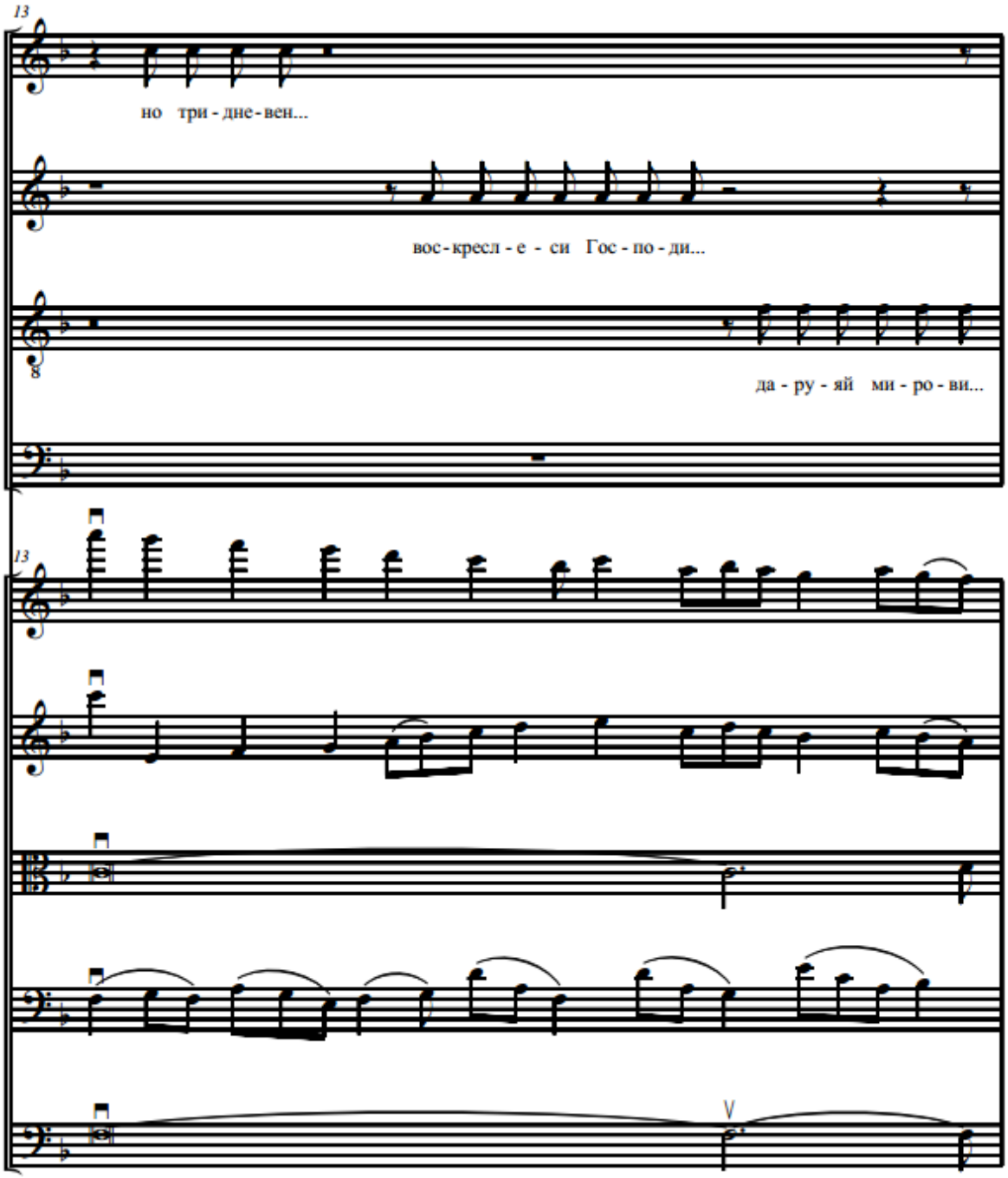

mp Бла - го - об - раз - ный И - о - - - - сиф,
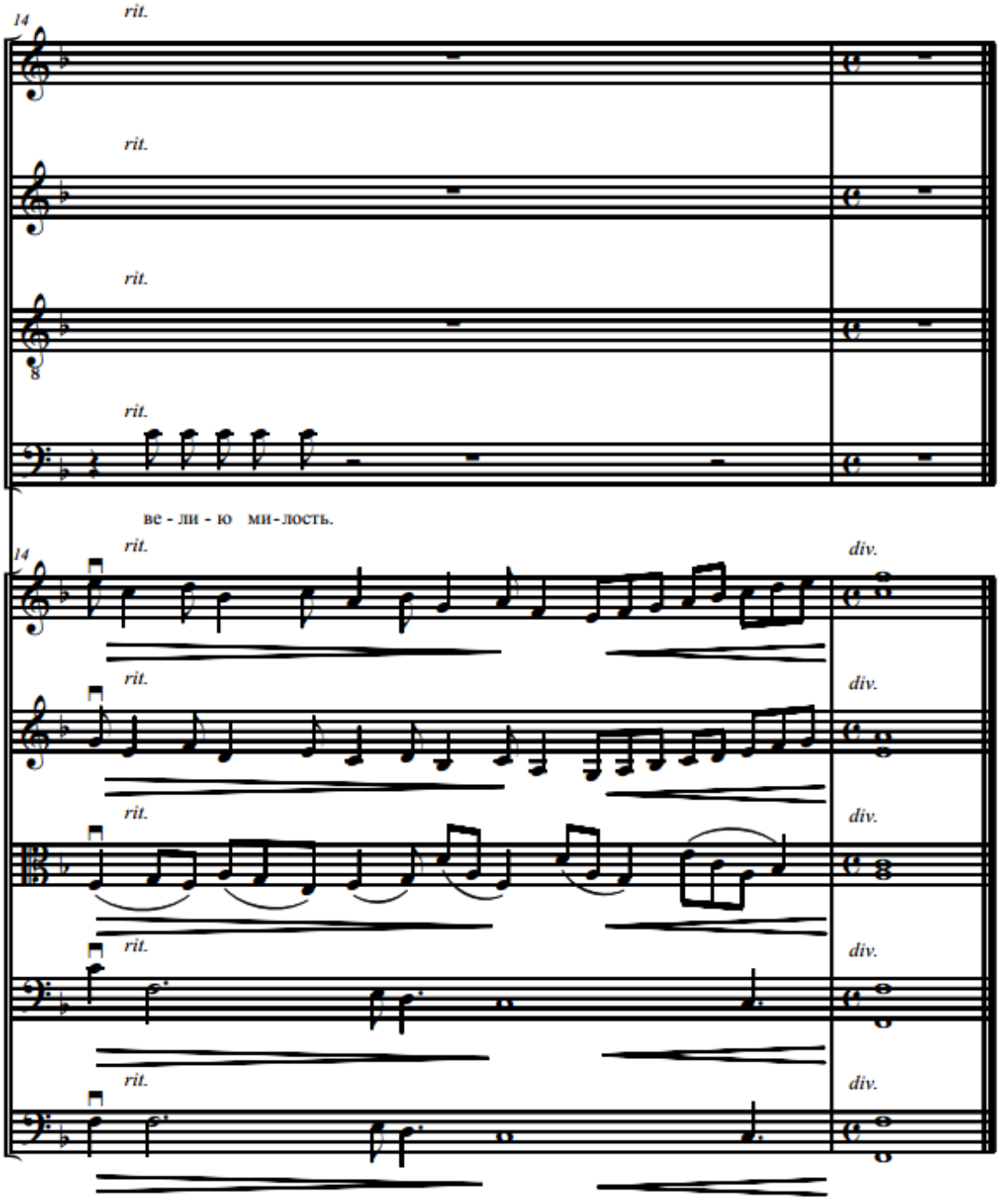

9
с дре - ва снем пре-чис - то - е те - ло Тво - е, пла - ща -
mp Бла - го - об - раз - ный И - о - - - - - сиф,
9
V


10
ни - це - ю чис - то - ю об - вив, и бла - го - у -
пла - ща - ни - це - ю чис - то - ю об - вив, и бла - го - у -
8
mp Бла - го - о - браз - ный И - о - - - - - сиф,
10


11
хань - ми во гро - бе но - - - ве по - крыв
хань - ми во гро - бе но - - - ве по - крыв
во гро - - - - бе но - - - ве по - крыв
тр Бла - го - об - раз - ный И - о - - - - сиф
11


12
по - - - - ло - - - - жи,
по - - - - ло - - - - жи...
по - - - - ло - - - - жи...
по - - - - ло - - - - жи...
12


13
но три - дне - вен...
вос - кресл - е - си Гос - по - ди...
да - ру - яй ми - ро - ви...
13
V


14
rit.
rit.
rit.
rit.
ве - ли - ю ми - лость.
14
rit.
div.
rit.
div.
rit.
div.
rit.
div.
rit.
div.