

Конференция «Церковь и духовенство как социальное сообщество в России XVIII – начала XX веков: ключевые понятия и модели» (Германский исторический институт, Москва. Апрель, 2014 г.)

Полозова И.В.

Русская церковно-певческая практика XVIII – начала XX веков:  
к вопросу «новации и традиции» в культуре Нового времени

История русского богослужебного пения Нового времени характеризуется яркими взлетами и падениями. Инклюзивно включенное в литургический обряд, церковное пение неизбежно отражало те драматические изломы и перипетии, которые выпали на долю Русской Православной Церкви. Служению Церкви и ревностным стремлением к обустройству и развитию церковно-певческого дела в России отдавались многие отечественные музыканты, регенты, певчие, священство, среди которых следует назвать имена таких выдающихся композиторов как Д. Бортнянский, С. Давыдов, А. Кастальский, П. Чайковский, С. Рахманинов и многих других. Целью нашей работы будет анализ тех культурно-исторических процессов, которые сопровождают развитие русской богослужебной певческой традиции Нового времени с конца XVII до середины XX века. Естественно, что рассмотрение эволюционных процессов в церковно-певческом искусстве невозможно без актуализации таких аспектов как эстетические основы богослужебного пения, его основополагающие стилевые признаки, исполнительская традиция, вопросы рецепции богослужебного пения.

Как хорошо известно, процесс формирования новой идеологии и системы культурных ценностей в русском обществе активизируется в середине – второй половине XVII века. Именно в этот период, начиная с времен реформаторской деятельности Алексея Михайловича и патриарха Никона в области светской и церковной жизни, происходит постепенная, но интенсивная коренная трансформация основ жизни русского человека, затрагивающая все стороны его бытия. Существенным и принципиальным отличием реформаторской деятельности русских правителей переходного XVII столетия от более позднего времени было последовательное и принципиальное сохранение пиетета официальной государственной власти перед Русской Церковью, авторитетом ее предания. Более того, во многом истоком этой реформаторской деятельности было стремление «ревнителей русского благочестия» (к коим следует отнести царя Алексея Михайловича, царского духовника Стефана Вонифатьева, бояр Б.И. Морозова, Ф.М. Ртищева и др.) к восстановлению в русском обществе идеи ревностного служения Церкви, активному приобщению населения к церковной практике, унификации богослужебного обряда, упразднению негативных моментов в отправлении службы и т.п.

Вместе с тем уже последующее XVIII столетие предполагает кардинально иной принцип взаимодействия государственной власти и Русской Церкви: первое полностью подчиняет себе второе. Процесс секуляризации активно и мощно разрушал средневековые мировоззренческие устои в русском обществе, а в идеологии Нового времени, характеризующейся рационалистическим отношением к мироустройству, уже не было такого пиетета перед институтом Церкви. Начался обратный процесс, когда власть Церкви входит в полное подчинение власти государственной. По справедливому замечанию А.М. Панченко, именно секуляризация жизни русского общества яви-

начала XX вв.: ключевые понятия и модели». Не для цитирования

лась смыслом петровских реформ: «культура объявила себя соперницей веры и при Петре, казалось, выиграла это соперничество» [11, с. 312]. Стремлением к секуляризации, обмирщению русской культуры и жизни вызвано упразднение института патриаршества и учреждение Синода (1721) – примера коллегиального управления Церковью; ряд церковных владений конфискуется в пользу государства, а часть церковных доходов направляется в государственную казну, что серьезно ослабляет экономическую состоятельность церковного института, следовательно, независимость от государственных решений. «С учреждением Синода Петр возвратил духовенству элементы реального управления (естественно, не все и лишь под условием его лояльности), забрав взамен символы верховной власти» [6, с. 376].

Реформаторская деятельность Петра была направлена не столько против Церкви, сколько на формирование нового типа личности в русском обществе. Поэтому столь пристальное внимание он отводит культурным преобразованиям в России. «Перемена платья, бритье бород, переименование государственных должностей, заведение ассамблей, постоянное устройство разного рода публичных зрелищ были не случайными атрибутами эпохи преобразований, а существеннейшим элементом государственной политики, призванным перевоспитать общество и внушить ему новую концепцию государственной власти» [6, с. 381]. Церкви в этом новом культурном пространстве отводится периферийное место. Во время петровских преобразований можно говорить о взаимонаправленном функционировании двух процессов: секуляризации церковной жизни и сакрализации атрибутов государственной власти, что приводит, по мнению И.А. Чудиновой, с одной стороны, к зарождению русского профессионального светского искусства, и, с другой, к формированию «европеизированного облика православной культуры» [27, с. 15].

Рассматривая сферу церковно-певческого искусства, кратко остановимся на явлении сакрализации царской власти и событий из жизни государства. Предварительно отметим, что стремление к обоснованию богоданности царского рода на Руси было теоретически разработано гораздо раньше. В середине XVI века в «Книге степенной царского родословия» прославляется великокняжеский и царский род как Богом данный, а потому священный. В это и последующие столетия царские особы активно внедряются в жизнь Церкви, руководствуясь не только политическими либо другими государственными задачами, но и активно реализуя свой религиозно-творческий потенциал. Так, царь Иван Васильевич (Грозный) «участвовал в богослужении, пел на клиросе, цитировал в своих посланиях церковные песнопения, имел достаточно знаний, навыков и таланта для создания как текстов песнопений, так и их роспевов» [17, с. 38]. Такими же талантами обладал и его сын Иван Иванович. В XVII веке на клиросе пели цари Алексей Михайлович, его сын Федор Алексеевич, а также Петр I, который «выпевал труднейшие эксцелентированные басы партесных песнопений, находясь в Соловецком монастыре на богомолье», а царица Софья переписывала богослужебные певческие книги [8, с. 108]. Более того, царские особы были не только весьма опытными исполнителями-певчими, но и авторами гимнографических текстов и напе-

начала XX вв.: ключевые понятия и модели». Не для цитирования

вов. В певческих рукописях зафиксированы напевы песнопений, распетых русскими самодержцами. Например, авторству царя Ивана Грозного приписывается распев стихир митрополиту Петру, Сретению Владимирской иконы Божией Матери, тропарь князю Михаилу Черниговскому и боярину его Феодору<sup>1</sup>, царь Алексей Михайлович создал напев к торжественному песнопению в честь Богородицы «Достойно есть», а также переписывал певческие рукописи и вносил в них правки. Прославляя русских подвижников Церкви, священных реликвий, исторических подвигов русского воинства и т.п., представители царского рода сами приобщались Священной истории, вписывая свои имена и в историю церковно-певческого искусства.

Наиболее активно процесс сакрализации царской власти происходит в петровское и последующее время. И.А. Чудинова приводит ряд интересных примеров этого явления: замещение безусловного доминирования церковных праздников новыми, светскими («викториальными»); изменение функции колокольного звона, который теперь является не только церковным благовестом, но и «символом имперской власти и силы»; двойное освящение петербургских храмов, которые носили имя христианского святого или были приурочены к празднуемому событию из церковной истории, а также имели в качестве покровителя важную историческую личность, либо были освящены в память военных побед (например, храм А. Невского был освящен в честь русского святого и одновременно его освящение посвящено заключению Ништадтского мира) и др. [см. 27, с. 17, 21]. Другим примером сакрализации государственной светской жизни может стать трансформация сферы употребления одного из наиболее значительных певческих богослужебных жанров середины XVII – XVIII века – хорового (партесного) концерта, который изначально на Руси выполнял литургическую функцию, являясь важной составляющей частью богослужебного обряда. В.П. Титов и современные ему композиторы начинают интерпретировать этот жанр не только как литургический, но и непосредственно связанный с «викториальной» и другой внебогослужебной тематикой.

Сакрализация царской власти имела и обратную сторону, связанную с секуляризацией и европеизацией литургической практики. Рассмотрим разные проявления этих взаимозависимых процессов в истории отечественного богослужебного пения и те важные для церковно-певческой культуры России аспекты, которые претерпевают в Новое время сущностные трансформации по сравнению со средневековыми литургическими установками.

1. Начиная со второй половины XVII века в культурный обиход вводится новая терминология, среди которой наиболее показательна трансформация значения термина «музыка». Если в средневековой Руси под этим понятием подразумевалась только светская музыкальная культура, то в Новое время данный термин охватывает все ее

---

<sup>1</sup> Отметим, что до настоящего времени в среде исследователей нет единой точки зрения на достоверность авторства царя Ивана Васильевича [более подробно об этом см. 18, с. 152-159].

начала XX вв.: ключевые понятия и модели». Не для цитирования

ипостаси: светское музыкальное искусство (инструментальное и вокальное) и литургическую певческую практику. В музыкальных трактатах второй половины XVII века мы встречаем определение термина «музыка», в котором подчеркивается эстетическая составляющая искусства: «Музыка – это гармоническое искусство и художественное разделение звуков, превосходное знание различия и понимание хороших и неприятных звуков, выявляющееся в сочетаниях» [16, с. 52]. Кроме того, в рассматриваемую эпоху в России появляются понятия «композитор» (но не «распевщик», как в средневековой Руси) и «авторская музыка» (а не анонимный напев).

Одной из наиболее важных фигур в процессе приобщения к эстетическим, художественным и теоретическим достижениям европейского музыкального искусства был Н.А. Дилецкий. В своей знаменитой «Музыкальной грамматике» (1679) композитор и теоретик систематизирует основные музыкальные понятия и термины, закладывая основы теории композиции в России. В «Музыкальной грамматике» он формирует новое европейское понимание термина «музыка» - как вида искусства («художества»), побуждающего слушателя к проявлению различных аффектов. Кроме того, Дилецкий, говоря о музыкальном произведении, считает его продуктом авторского творчества. В этом также проявляется новое отношение к акту сочинения, в котором автор выступает не как «транслятор», передающий отзвуки небесных песнопений (в соответствии с концепцией ангелогласного пения), а как творец, личность, высказывающий свои личные мысли и чувства. Практической реализацией теоретических утверждений в трактате Дилецкого служат церковные композиции этого автора, в которых наблюдается органичное сочетание европейской композиторской техники и оригинального русского национального стиля.

Позже, в XVIII веке термин «музыка» приобретает более универсальное значение, он включает в себя не только жанры светского музыкального искусства, но и собственно богослужбное пение: «В воскресные и праздничные дни при дворе совершается обедня с музыкою, т. е. с фигуральным пением» [3, с. 206]. Таким образом, наделенный эстетической смысловой нагрузкой, этот термин экстраполируется в область литургического пения, которое всегда опиралось на догматические, но не эстетические представления. Исходя из установок о каноничности литургической традиции, в церкви должно звучать «пение», а не «музыка», так как «пение – это род молитвы», тогда как термин «музыка» в представлении средневекового человека имел негативный семантический аспект, как проявление «бесовского», языческого и сугубо мирского, профанного начала.

2. Релевантными свидетельствами европеизации русской церковно-певческой культуры является введение в богослужбный обряд партесного многоголосия, существенное обновление жанровой системы посредством освоения музыкальных жанров западного происхождения (кант и концерт) с их неизбежной адаптацией, смена линейного принципа организации музыкального материала (что выражается в последовательном изложении литургического текста, его неизменяемости, неповторности, континуальности изложения, соблюдении принципа *senton*-композиции, монодиче-

начала XX вв.: ключевые понятия и модели». Не для цитирования

ской организации и др.) на вертикальный (для которого характерны многоголосие с преобладанием гомофонно-гармонической организации, повторность, дискретность, эклектичность и др.). Таким образом, смена культурной парадигмы напрямую отражается на процессе коренного обновления музыкальной лексики, а, главное, типе музыкального мышления, где Вечное подменяется временным. Именно в стилистике партесного концерта происходит усвоение нового типа музыкального мышления, связанного с дискретностью и контрастностью в изложении музыкального материала. Партесный стиль, основанный на практике венецианской школы многохорного пения, отходит от понимания функции песнопения как озвучивания литургического слова, вырабатывая новые приемы собственно музыкального развития. По мнению В. Мартынова, развитие партеса в России было не просто актом усвоения западноевропейского музыкального стиля, но и способом противостояния активно наступающей на Православие католической конфессии: «Для этого была проведена “операция”, которую можно охарактеризовать как прививку западного музыкального начала к телу православного богослужебного пения, в результате которой на свет появился некий новый плод, некий гибрид музыки и богослужебного пения» [8, с. 174-175]. Именно в области партесных композиций русская профессиональная певческая культура выходит за рамки собственно богослужебного пения и начинает функционировать в том числе и как светская.

3. Изменяется отношение к музыкальному материалу службы, на которой звучит уже не песнопение (как «распетая молитва», «омузыкаленное Слово Бога»), а музыкальное произведение (авторский концерт, авторское переложение напева конкретного монастыря и т.п.). Именно на рубеже XVII-XVIII веков в России формируется отношение к песнопению как авторскому опусу (сочинения Н.А. Дилецкого, В.П. Титова и их современников). Кроме того, осознание и выделение эстетической составляющей богослужебного пения приводит к серьезным изменениям в репертуаре звучащих напевов. Воспоминания современников свидетельствуют о существенном обновлении певческого репертуара церковных хоров в XVIII и XIX столетиях. Так, С.В. Смоленский приводит данные об использовании в богослужебном обряде известных образцов из творчества зарубежных композиторов XVIII – начала XIX века: на литургический текст «Тебе поем, Тебе благословим» исполнялась ария жреца из оперы «Весталка» Г. Спонтини, Херувимская песнь звучала на материале хора «Vollendet ist das grosse Werk» из оратории «Сотворение мира» Й. Гайдна, «Ave verum» В.А. Моцарта или молитвы «Wie nahe mir die Schlummer» из оперы «Волшебный стрелок» К. Вебера и др. [24, с. 204]. Церковная периодика того времени в изобилии публикует факты использования за богослужением «непристойных композиций, где игриво-плясовые рулады переплетаются с грубо-разгульными мотивами и, превращая храм в концертный зал, вовсе, конечно, не производит в присутствующих желательного молитвенного настроения» [21, с. 20]. К числу таких богослужебных композиций церковная критика того времени относит песнопения разных авторов, в том числе и весьма популярные сочинения А.Л. Веделя. Его «Блажен муж» и «Великое славословие», по мнению совре-

начала XX вв.: ключевые понятия и модели». Не для цитирования

менников, не достойны исполнения в храме ни с музыкальной, ни с религиозной стороны, потому что в них встречаются «совершенно дикие и канканские мотивы» [там же]. Причина этой критики весьма понятна, так как Ведель (музыкант украинского происхождения) в своих литургических композициях активно обращается к практике светского хорового и сольного музицирования, опирается на достижения западно-европейской музыкальной культуры (прежде всего итальянской), в его сочинениях нередкие сентиментальные романсовые и ариозные интонации сочетаются с традициями украинской народной песенности.

Помимо авторских композиций в певческом обиходе практически повсеместно в репертуаре значились песнопения с весьма далекими от православной лексики обозначениями, например, «Отче наш» - «птичка» или «песенка», «Милость мира» - «Lacrimosa» (синонимичное обозначение - «слеза»), «Господи помилуй» - «кабинетное», Херувимская песнь – «светская» и т.п. Нередко встречаются и такие характеристики как «веселого распева», «с выходками», «умилительная», «струг» и др.

Стремление обогатить и разнообразить церковно-певческий репертуар новыми мелодическими вариантами изложения литургического текста привело к поистине массовому сочинению духовных композиций далеко не высокохудожественного уровня. Церковная хроника XIX века приводит и такой окказиональный случай, когда один из авторов, противников иностранного засилья в русской духовной музыке, руководствуясь, вероятно, религиозными и вместе с тем патриотическими чувствами, создал «Херувимскую песнь» на мотив «Камаринской» и, по всей вероятности, этот случай нельзя считать уникальным. Духовная цензура «выбраковывала» значительный процент такого рода композиций на литургические тексты. Вместе с тем, наличие вышеуказанных напевов в рукописях, включение их в репертуар церковных хоров наглядно иллюстрируют одновременно и процесс секуляризации, и европеизации русского церковно-певческого искусства. Влияние европейского искусства распространяется на весь XVIII и XIX век, когда последовательно сменялись итальянский и немецкий периоды в истории русского богослужебного пения.

4. Признаки секуляризации и европеизации проявляются и в отношении к церковному обряду, в котором соучаствуют уже не только священнослужитель и верующий, но, параллельно, выстраивается и другая коррелятивная пара: исполнитель (певчий, священнослужитель) – слушатель (прихожанин). Так, постепенно, литургический обряд начинает брать на себя не свойственные ему функции: «будучи выразителем учения и жизни Церкви, оно [церковное искусство. – И.П.] постепенно начинает служить также и общественно-социальным интересам и идеалам христианского государства. Православное осмысление образа начинает исчезать. Само понятие творчества переключается с внутреннего духовного плана на план внешний» [26, с. 496-497].

Установка на эстетическое восприятие звучащего в храме пения естественно повлекла за собой принципиально иное отношение к его исполнению. Певчий на клиросе нередко стал ощущать себя концертирующим певцом, чья исполнительская деятельность направлена на демонстрацию своих вокальных данных. «Певчие сдела-

начала XX вв.: ключевые понятия и модели». Не для цитирования

ли для себя школу для развития своих голосовых аппаратов и своих легких с заметным желанием подражать театральному сценическому искусству... На первом плане в таком пении стоит соло и само по себе замысловатое, но еще чаще того украшаемое разными изобретенной досужей фантазией певца мелизмами, аппаджиатурами, группетто, волнообразным дрожанием голоса на итальянских манер и другими театральными прикрасами. Затем ухарское форте, в особенности рядом с малыми паузами весьма похожие на удар молотом по уху и невообразимо длинными крещендо и т.п. музыкальные эффекты, в особенности достигаемые путем контраста, совершенно переполняют наше церковное пение» [9, с. 189, 192]. Церковная периодика XIX века свидетельствует: «многие хоры заботятся о громогласности, театральности и излишней вычурности напевов и, таким образом, подают повод заключать об отсутствии в них благоговения, смирения, молитвенного расположения духа» и называет такое пение «бесчинным», «неестественным криком» [25, с. 799].

Одной из причин радикальной трансформации понимания роли певчего в богослужбном обряде стало введение на клирос профессиональных светских певцов. В XVIII и особенно в XIX веках распространяется практика найма церковными приходами профессионального хора (или его отдельных певчих), находящегося на содержании частного лица. Естественно, что содержатель этого хора должен был выгоднее «сдать в аренду» своих певчих, а потому от них требовалось яркое, по-оперному виртуозное и эффектное исполнение с введением не характерных для богослужбных песнопений вокальных украшений. И.А. Чудинова называет другой мотив сближения светской и церковной культур. Исследователь пишет о создании в первой половине XVIII века семинарий при архиерейских домах, существование которых характеризовалось тесными контактами с мирянами, светской жизнью города, в отличие от замкнутого быта монастырского клирошанина. «Это был путь, по которому в среду церковнослужителей проникали тенденции светского артистизма. Путь от “музыки голосной”, начатый в семинариях начала века, до “певческой музыки”, захватившей к 70-м гг. даже синодальный хор, - это путь трансформации церковной традиции. Певческая деятельность при архиерейских домах и семинариях приобретала новые черты, расширяя границы литургической “ритуальной речи” и обретая самоценность музыкального искусства» [27, с. 23].

В результате этого проявления секуляризации границы между богослужбным и светским академическим пением стираются, а вместе с тем меняется и направленность богослужбного пения: не на сосредоточенную молитву, а на эстетическое восприятие красивого и совершенного в техническом отношении исполнения. Такого рода положение в устройении церковного пения, естественно, вызывало критику и возмущение как некоторых прихожан (справедливости ради заметим, что основную массу верующих «концертный» исполнительский стиль в храме не смущал), так и части священства. В.М. Металлов, активно критикующий состояние певческого дела в России во второй половине XIX века, пишет: «Правильная метода должна обращать внимание певца не на высоту ноты и удобство ее голоса и не красоту перехода или интервала и

начала XX вв.: ключевые понятия и модели». Не для цитирования

не на кудреватость или изящество пассажа и ловкость его исполнения, а на внутренний религиозно-художественный смысл песнопения, на глубину и возвышенность идеи и чувства в нем заключающихся, чтобы он, следовательно, передавал слушателю молитвенность песнопения, а не одну только его музыку, чтобы он молился и других к тому располагал в песнопении, а не услаждал бы только слух предстоящих» [9, с. 197]. Альтернативой существующему положению дел священник видит в развитии массового, общинного пения, как простого и безыскусственного, которое и отражает идеал богослужебного пения, «является как бы полною, единою и дружною хвалебною песнью Богу, где каждый, в сравнении с певцом по заказу, от души, поет и молится и скорее молится, чем поет» [9, с. 193].

В пореформенное время меняется не только отношение к богослужебному пению, стилистике литургических композиций и исполнительской практике, но и рецепция богослужебного пения. Теперь восприятие направлено не столько на молитву, рефлексию, сколько на созерцание, любование, эстетическую оценку слышимого. Формируется новая модель восприятия, которая нацелена на эстетическое, а не этическое переживание. Поэтому верующий в храме начинает чувствовать и вести себя не только как прихожанин, но и как слушатель, воспринимающий произведение искусства. Й. Гарднер приводит экстремальный пример такой трансформации процесса восприятия богослужебного песнопения: «Славные певчие Казакова, которые принадлежат ныне Бекетову, поют в церкви Димитрия Солунского в Москве. Съезд такой бывает, что весь Тверской бульвар заставлен каретами. Недавно молеельщики до такого дошли бесстыдства, что в церкви кричали “фора” (т.е. “браво”, “бис”» [3, с. 205]. Аналогичные случаи описывает кн. В.Ф. Одоевский: «Для использования церковной музыки Галуппи, Сартти, Керцелли потребовались женские голоса. Дворяне завели у себя хоры и, как нельзя было вводить женщин на клирос, то ... дворовых девок стригли, одевали в мужское платье, и они пели в церквах. Эксцелентованье женских голосов дошло до того, что в церквах слушатели забывались и аплодировали» [20, с. 72]. Следует думать, что приведенные примеры не были обычными для литургической практики XVIII века, однако они представляются, при всей своей крайности, показательными, так как убедительно иллюстрируют процесс сближения практики богослужебного и светского академического пения.

Итак, как мы видели на примере анализа репертуара церковных песнопений, храмовой исполнительской практики и ее восприятия, происходит постепенная контаминация литургического и секулярного пластов культуры. Это взаимонаправленный процесс, когда, с одной стороны, богослужебные песнопения интерпретируются как часть общей музыкальной культуры, не выделенной из нее стилистически и исполнительски (при этом сохраняется обрядовая атрибутика службы), с другой стороны, пласт светской музыкальной культуры (русской и западно-европейской) встраивается в контекст православного богослужения. Таким образом можно говорить об определенной десакрализации богослужебной композиции и, напротив, наполнении литургическим контекстом светского музыкального сочинения. Такого рода амбивалентные



начала XX вв.: ключевые понятия и модели». Не для цитирования

процессы мы можем наблюдать не только в области певческого дела, но и в трансформации иконописной традиции, когда в храмах помещиков (которые, как правило, были ктиторами этих храмов) лики святых уподоблялись внешности владельца имения, и храм начинал выполнять функцию «портретной галереи», аналогично тому, как исполнение светских композиций на литургические тексты в рамках богослужебного обряда превращало храм в «подобие концертного зала» [3, с. 189].

Следует отметить, что идеология эпохи Просвещения, с ее безграничной верой в силу человеческого разума, породила процессы общие в странах, где идеи просветителей были активно восприняты и развиты. В западно-европейской музыкальной культуре эпохи Просвещения мы находим достаточно много аналогичных примеров. Так, довольно секулярными по характеру звучания представляются мессы Хассе, Й. и М. Гайднов, цикл сонат *da chiesa*, написанных В. Моцартом в 1770-е годы или его же мессы. Стилистика этих церковных сочинений самым непосредственным образом смыкалась с характером светских композиций авторов. Так, мессы Моцарта испытывают явное воздействие оперного жанра [об этом см. 1, с. 189 и др.], а церковные композиции Й. Гайдна обогащаются опытом его работы в области симфонии (вспомним, например, «Мессу с литаврами» *C-dur* Й. Гайдна (1796 г.), где *Kyrie* написано в сонатной форме и предваряется медленным вступлением, как в «Лондонских симфониях») и т.п. Известны и обратные случаи, когда литургические тексты использовались композиторами для сочинения светских произведений. Например, «*Ave Maria*» Моцарта написана не для исполнения в церкви, но для сугубо светского применения, как «произведение на случай». Таким образом, кардинально меняется рецепция литургического текста, который из сакральной плоскости переводится в профанную, мирскую, что также свидетельствует о секуляризации традиции церковного пения в рамках католической конфессии. В музыкальной культуре России XVII-XVIII веков существовала группа жанров, пограничных, промежуточных, функционально соединявшая светское и литургическое начала. Это прежде всего канты и псалмы, духовные жанры внебогослужебного назначения<sup>1</sup>. Их стилистика основана на синтезировании признаков литургической певческой традиции, фольклора и современных светских композиций. С.В. Смоленский приводит сведения о том, что напевы многих кантов и псалмов были переложены в разных вариантах на тексты «Херувимской песни», «Милость мира», «Достойно есть» и др., например, кант «Радуйся, радость твою воспеваю» лежит в основе Херувимской «дьячковской» или «придворного напева», или на «радуйся» [23, с. 57]. Таким образом, в XVIII столетии практика контаминации, сращивания и замещения жанров и стилевых признаков литургической и светской музыки оказывается широко укорененной как в среде западноевропейских, так и русских музыкантов.

5. Трансформация представлений о назначении церковного пения, его эволюция от

---

<sup>1</sup> В дореформенной певческой практике таким пограничным жанром был покаянный или духовный стих с религиозным содержанием, исполнявшийся во внебогослужебное время и получивший большое развитие в старообрядческой культуре.

начала XX вв.: ключевые понятия и модели». Не для цитирования

чисто служебных функций к функциям художественным, стилистическое сближение с жанрами светского музыкального искусства приводит к существенным изменениям в драматургии литургической композиции. В эпоху Нового времени богослужбное песнопение утрачивает трепетное отношение к литургическому тексту, теперь оно подчинено не молитвенному слову, а собственно музыкальным приемам развития. Поэтому в литургических песнопениях этого периода встречаются многократные повторы слов, прием контракции текста, принцип соединения в одном сочинении разных литургических текстов (принцип, получивший большое распространение среди многих композиторов, работавших в области духовной музыки, например, в концертах Д. Бортнянского). Таким образом, слово теряет свою сакральность, становится элементом периферийным, его смысл затемняется одновременным произнесением в разных голосах. Ключевым в композициях Нового времени оказывается передача эмоционального тонуса литургического текста, его обобщенное изложение, в отличие от внимательного и детализированного прочтения текста в дореформенных знаменных композициях. В русских церковных песнопениях конца XVII-XVIII века очевидно влияние барочной теории аффектов, где в типизированном виде передаются разные эмоциональные состояния (радости, печали, скорби и т.п.) и каждый аффект характеризуется своим комплексом музыкально-выразительных средств. Из практики западноевропейского Барокко в русскую музыкальную практику вводятся музыкально-риторических фигуры связаны с движением (прииде, взыде, сниде, скакаше), пространственными параметрами (гора, реки, море, земля) и др. Радикально обновляющим логику музыкального развития становится принцип контраста. «Мономерность» (термин В.Н. Холоповой) и континуальность средневековой русской певческой культуры сменились многомерностью и дискретностью, основанными на барочной технике контраста. Его актуализация связана с возможностью эффектного изложения материала, привлечение внимания к собственно музыкальной составляющей.

6. Процесс секуляризации церковного пения получает развитие и позже, в XIX веке, в котором историки выделяют итальянский (середина XVIII – первая треть XIX века) и немецкий (середина – вторая половина XIX века) периоды влияний в богослужбном пении.

Период итальянского влияния на русскую музыку отодвинул на периферию формы барочного музыкального искусства, которые характеризуют стилистику партесного стиля с его польско-украинскими тенденциями. В век Елизаветы Петровны и особенно Екатерины II увлечение итальянской музыкой искусством приобретает внушительные размеры. Вспомним, что история экспансии итальянской оперы начинается с 1731 году, когда в Москву прибывает труппа Джованни Альберто Ристори, представившими публике музыкальные интермедии. В 1735 году в Россию приехала другая итальянская труппа, успешно ставившая большие оперные спектакли под руководством Франческо Арайи, а его опера-seria «Сила любви и ненависти», поставленная по случаю дня рождения императрицы Анны Иоанновны, открывает собственно историю оперы в России. В 1757 году русскому обществу предоставляется возможность познакомиться с

начала XX вв.: ключевые понятия и модели». Не для цитирования

оперой-buffa, постановки которой осуществлялись труппой Локателли. При русском императорском дворе служили итальянцы: композиторы Д. Далольо, Л. Мадонис, Винченцо Манфредини, Балът. Галуппи, Томмазо Траэтта, Дж. Паизиелло, Дж. Сарти, Д. Чимароза; великолепная певица и актриса Катарина Габриели, сопранисты Лоренцо Салетти и Луиджи Маркези, скрипачи Титта Порта и Джузеппе Померини, поэты Джузеппе Бонекки и М. Кольтеллини, театральные художники и архитекторы Джузеппе Валериани, Антонио Ринальди, хореограф Гаспар Анджелини и многие другие.

Многогранная творческая деятельность итальянских музыкантов способствовала активному развитию и европеизации русской музыки. Их композиторское творчество, исполнительская и педагогическая деятельность послужили основой для становления русской светской музыкальной культуры. Вместе с тем, церковные композиции итальянских музыкантов, написанные для исполнения в православных храмах, как правило, мало соответствовали традициям русского богослужебного пения. Как указывают современники, «век итальянщины отодвинул на последнее место самые древние распевы. Пожалуй, лишь монастыри придерживались певческой старины и в большей или меньшей степени удерживали старинные напевы» [15, с. 77]. Более того, плохо зная специфику православного обряда и церковнославянский язык, они, по словам митрополита Евгения (Болховитинова), «небрегли часто о благопристойности места и предмета своих концертов, так что вообще не музыка у них приноровлена к поемым словам священным, но слова сии только что приложены к музыке, и часто весьма принужденно. Кажется, они хотели более удивлять слушателей концертантною симфониєю, нежели трогать сердца благочестивою словесною мелодиєю, и часто при песнесложении их церковь более походит на итальянскую оперу, нежели на дом благоговейного молитвословия ко Всевышнему. Вольность слепых и неразборчивых подражателей итальянской музыке простерлась потом до того, что они начали было вводить на церковное Богослужение и нецерковныя песни» [2, с. 17].

Период немецкого влияния на русское богослужебное пение открывается временем правления Павла I и охватывает большую часть XIX столетия. Как указывает С.В. Смоленский, Павел изучал и хорошо знал церковное пение. «Едва вступив на престол, он обратил внимание на произвол, царивший в хоровом церковном пении, и по его указу Синод в 1797 г. предписал “концертов вместо причастна не употреблять, но петь киноник или псалом”» [24, с. 234]. Исполнение концертов за богослужением вместо причастного стиха было вторично запрещено высочайшим указом императора Александра I 1804 г. В этот период ошутимо возрастает роль Придворной певческой капеллы. Ее руководитель Ф.П. Львов и его сын А.Ф. Львов (автор русского гимна «Боже, царя храни») в сотрудничестве с Г.Я. Ломакиным и П.М. Воротниковым в 1849 г. формируют эталон богослужебного пения, которого должны придерживаться во всех православных храмах. Таким образом, главной задачей этой акции было приведение в порядок певческого дела, его унификация. Как считают современные исследователи, данное предприятие не привело к повышению художественного уровня звучащего ре-

начала XX вв.: ключевые понятия и модели». Не для цитирования

пертуара, хотя удалось ввести обиход круг напевов, распространенных повсеместно (прежде всего, песнопения киевского и греческого распева). Руководство Придворной певческой капеллы берет под строгий контроль певческий репертуар, исполняемый во время богослужения. Периодически публикуется перечень церковных композиций, разрешаемых к исполнению, который нередко корректировался епархиальными властями. Так, список церковных песнопений, которые должны быть исполняемы частными хорами при церквях Саратовской епархии в 1982 г. включал в себя: «Обиход нотного церковного пения...» под руководством Н.И. Бахметьева; Полное собрание духовно-музыкальных сочинений А.Ф. Львова; Духовно-музыкальные сочинения и переложения протоиерея И.И. Турчанинова; сочинения Д.С. Борнянского; прот. М. Виноградова; Собрание 3 и 4-хголосных сочинений Бахметьева; сочинения и переложения свящ. М. Георгиевского; Всенощное бдение и литургия простого напева Г.Я. Ломакина; Пение Божественной литургии, составленное по церковному обиходу А. Архангельского; Литургия св. И. Златоуста, положенная на 4 голоса А.И. Нешумовым [22, с. 83-91]. «Деятельность А. Ф. Львова и Н. И. Бахметева в качестве директоров Придворной певческой капеллы (первый в 1837-1861; второй в 1861-1883) на долгие годы затормозила развитие церковной музыки не только в Петербурге, но и во многих городах России. Приоритет немецкой хоральной фактуры, однообразие и тяжеловесность постоянного четырехголосия, примитивность гармонических схем чувствуются в церковных сочинениях большинства композиторов петербургской школы того времени (Воротникова, Ломакина, М. П. Строкина, позднее Е. С. Азеева). Безраздельное господство Капеллы и ее руководителей в сфере духовно-музыкальной цензуры закончилось после судебного процесса, выигранного московским издателем П. И. Юргенсоном, опубликовавшим без ее разрешения “Литургию” П. И. Чайковского (1878)» [7].

Таким образом, начиная со второй половины XVII и до конца XIX века русская богослужебная певческая традиция испытывает серьезные влияния других европейских культур. Кроме того, эти влияния проистекают не из сферы литургической западноевропейской практики (что, вероятно, и не могло иметь места в силу конфессиональной закрытости Православия), а из сферы светской музыки и, прежде всего, ее театральных жанров. В результате процессы секуляризации и европеизации приводят к существенным трансформациям в практике богослужебного пения.

Однако такого рода развитие певческого дела вызывало серьезную критику многих представителей священства, певчих и деятелей культуры. В XIX столетии назревает противоположное вышеописанному движение – возвращение к русским истокам, средневековым церковно-певческим традициям (Новая московская школа, деятельность С.В. Смоленского и многих других). Одним из наиболее глобальных проектов в деле изучения и возрождения знаменного пения был «Проект об отпечатании древнейшего русского крюкового пения» Д.С. Бортнянского. Композитор планировал провести системную работу по сбору и печати всего свода древнерусских богослужебных песнопений. Однако, данный проект оказался невостребованным и вскоре

начала XX вв.: ключевые понятия и модели». Не для цитирования

был предан забвению. В 40-е годы XIX века зарождается интерес к изучению русской певческой книжности, появляются серьезные публикации, надолго ставшие базовыми в отечественной медиевистике. Это работы В.М. Ундольского «Замечания для истории церковного пения в России» (1846) и И.П. Сахарова «Исследования о русском церковном песнопении» (1849), в которых заложены основы всего дальнейшего изучения знаменного пения. Важнейшим звеном в пробуждении интереса к традициям знаменного пения являются работы кн. В.Ф. Одоевского. Открыв уникальный мир знаменного распева, который, по мнению автора, представляет собой более богатую и сложную музыкальную систему чем современная, Одоевский называет знаменное пение образцом для дальнейшей эволюции отечественной музыки, говорит о нем как о «зародыше будущего развития музыки», противопоставляя «скудной» мажорно-минорной ладовой системе [10, с. 448]. Значительному расширению источниковедческой базы в области изучения знаменного пения способствовал В.В. Стасов. Работая в Императорской публичной библиотеке, он в 1857 году организовал выставку церковно-певческих рукописей XI–XIX веков, ввел в научный обиход Лаврентьевскую, Троицкую, Ипатьевскую, Псковскую, Новгородскую и др. летописи, а также документы и материалы из архивов Синода, из Актов исторических, издаваемых Археографической комиссией. Во второй половине XIX – начале XX века интерес к русским певческим традициям становится более широким. Публикации Д.В. Разумовского, работы его современников и учеников Д.В. Аллеманова, В.М. Металлова, А.В. Преображенского, С.В. Смоленского и др. позволили полноценно представить богатую историю древнерусского певческого искусства, указать на неисчерпанность его потенциала, тесную связь с русской народной певческой культурой. Исследователи, пропагандируя древнерусский знаменный распев, противопоставляли его укоренившемуся итальянскому и немецкому влиянию. Так, В.М. Металлов считал, что певчим необходимо прививать любовь к знаменному распеву: «Третье и главнейшее условие для хора – это выбор пьес строго церковного, религиозно-воспитательного характера и преимущественно знаменного распева. Все светское, изобретенное прихотливой фантазией досужего композитора, в особенности же с дарованием, еще подлежащим сомнению, написанное с целью выставить дарование самого же автора или певцов, или же только усладить ухо слушателя, или с ложным представлением о религиозном чувстве, что все нетрудно узнать по складу и характеру самой пьесы, - все это должно быть удалено из храма и предоставлено сцене или домашнему употреблению. ... У нас такие сокровища зарыты в роспевах знаменном, болгарском, греческом, киевском и др., собранных в наших церковных обиходах, к стыду нашему составляющих принадлежность только наших ризниц, а не клиросов!» [25, с. 198].

Практическое освоение норм знаменного пения предлагает в своих церковных композициях А. Д. Кастальский. Регент Синодального хора, а в 1910-1917 гг. директор Синодального училища, Кастальский предложил новый подход к гармонизации древних распевов, позволявший сохранить оригинальную национальную основу в современном русском богослужебном пении. В своих гармонизациях композитор стремится

начала XX вв.: ключевые понятия и модели». Не для цитирования

использовать знаменный напев во всей его первоизданной самобытности, с соблюдением в неизменном виде мелодической и ритмической организации средневекового песнопения. В его гармонизациях подчеркивается оригинальность русской певческой культуры, которая базируется на принципе линейного развития, активном использовании типичных для русского музыкального искусства плагальных оборотов, параллелизме квинтовых и октавных звучаний и т.п. Принципы гармонизации знаменного распева, разработанные Кастаньским стали образцом для других представителей Новой московской школы: П.Г. Чеснокова, А.В. Никольского, А.Т. Гречанинова, М.М. Ипполитова-Иванова, Вик. Калининкова, Н.Н. Черепнина, Н.И. Компанейского и др., продолживших путь возрождения и одновременного развития жизни знаменного пения.

В XX веке очагами сохранения практики средневекового знаменного пения стала Троице-Сергиева лавра. Опираясь на многовековые монастырские традиции, ценнейшее рукописное наследие, творчество троицких распевщиков (таких, например, как Иона Зуй, Лонгин Шишелов), в прошлом столетии, в период воинствующего атеизма, здесь появляются новые имена, чье творчество связано с претворением в современных богослужебных композициях принципов знаменного пения. К ним прежде всего следует отнести диакона С.З. Трубачева и архим. Матфея (Мормыля), которые, создавая новые обработки троицких напевов, опираются на лаврские традиции пения. М.В. Генченкова отмечает процесс возрождения исполнительских традиций мелодического и раннего гармонического пения. Исследователь выделяет качества, типичные для певческих традиций Троице-Сергиевой лавры, которые находят воплощение и в песнопениях архим. Матфея и диак. Трубачева: одновременное произнесение текста всеми голосами; преобладание несимметричного ритма; ладовая переменность, выраженная в чередовании большого и малого согласий, с преобладанием фонизма последнего [4, с. 4].

Приходская церковно-певческая культура прошлого столетия, как и сама Православная Церковь в советский период, во многом не развивалась, а выживала. Ограниченный приток грамотных певчих, притеснения верующих и др. социальные факторы не способствовали активному рождению новых церковных композиций высокого уровня. Как отмечает М.П. Рахманова, стилевые ориентиры создаваемых в то время церковных сочинений были довольно разнообразны и включали в себя традиции Новой московской школы (прежде всего П. Чеснокова), стилистику Придворной певческой капеллы, манеру А. Архангельского, наконец, практику оперного и камерно-вокального искусства [19, с. 106]. Вместе с тем, как отмечает исследователь, «в годы стеснений, годы гонений, и пение должно быть строгим, аскетичным. Но нет: оно – по крайней мере, в имеющихся записях крупных столичных хоров – скорее стремится к яркости, лиричности чувств, часто к развернутому хоровому звучанию, к картинности, к солированию, в общем – к некоему благолепию и великолепию, к изобилию, а не аскетизму... Стиль соборных хоров советского периода, стиль церковных композиций того времени был, помимо прочего, помимо “слезной интонации”, еще и сопротивле-

начала XX вв.: ключевые понятия и модели». Не для цитирования

нием. Сопротивлением и попыткой сколь возможно удержать, не выдать церковное достояние. Стилистические изыски позволительны нам сейчас, а тогда надо было удерживать все, удерживать некий общий образ русского церковного пения» [19, с. 106].

Несмотря на сложное положение, характеризующее развитие певческого дела в XX веке, церковные иерархи следили за соблюдением благочинности богослужебного пения. М.П. Рахманова цитирует высказывания 1940-х годов будущего патриарха Алексия по вопросам церковного пения: «Несколько лет назад мною было предложено к исполнению настоятелем церковью 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 у нас услышать пение искусственное, театральное, в то время как то, что является основным в богослужении – псалмы, стихиры, каноны, - сокращается до последней степени... Как раз на то, на что употребляется столько усилий и столько времени, а именно: молитвы “Ныне отпускаеши”, Великое славословие, “Свете тихий”, “Отче наш”, “Верую” 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»; «В угоду публике, а не богомольцам, регенты изошряются 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 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» [19, с. 102]. Таким образом, духовенство было всерьез озабочено состоянием певческого дела, стремлением сохранить коренные основы русского богослужебного пения и препятствовать проникновению в него стилистически инородных элементов, ориентированных на концертную исполнительскую практику. Так же, как и в XIX веке актуальным оказался вопрос о церковной цензуре, которая запрещала бы к исполнению несоответствующие духу Церкви богослужебных песнопений.

Итак, в XVII – XVIII веках происходит пересмотр ключевых концептов в области церковного пения, оно постепенно переходит в область музыкального искусства, где богослужебная составляющая нередко становится вторичной. Именно в XVII-XIX столетиях наблюдается активное развитие процессов секуляризации и европеизации богослужебного пения, которые позже, на рубеже XIX-XX веков породят обратное движение, связанное с возрождением традиций русского литургического пения (прежде всего деятельность представителей Новой московской школы и крупных исследователей-медиевистов С.В. Смоленского, В. Металлова и др.). Таким образом, история русского певческого искусства пореформенного периода представляет собой многоплановую картину. С одной стороны, она проявляет способность к существенному обновлению и даже радикальному переосмыслению, а, с другой, имманентно со-

начала XX вв.: ключевые понятия и модели». Не для цитирования

хранят некоторые признаки средневекового певческого канона, что позволяет говорить о самобытности русской церковно-певческой традиции.

#### Литература

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. – Ч. 1. Кн. 1. – М., 1987.
2. Болховитинов Е. (митр). Историческое разсуждение вообще о древнем богослужбном пении и особенно о пении Российской церкви с нужными примечаниями на оное и с присовокуплением другого краткого разсуждения о том, что алтарныя украшения сходны с древними. – СПб., 1804.
3. Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Том 2. История. – М., 2004.
4. Генченкова М.В. Традиции Свято-Троицкой Сергиевой лавры: «мелодическое» и «гармоническое» пение. Автореф. дисс. ... канд. иск. – М., 2007. – 26 с.
5. Герасимова-Персидская Н.А. Дилецкий // Православная энциклопедия. – Т. XIV. – М. Православная религиозная организация Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2007. – С. 694-698.
6. Живов В.М. Религиозная реформа и индивидуальное начало в русской литературе XVII века // Живов В.М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. - М., 2002.
7. Лозовая И.Е., Шевчук Е.Ю. Церковное пение // Православная энциклопедия, Русская Православная Церковь. М. 2000. - С. 599.
8. Мартынов В.И. История богослужбного пения: Учебное пособие. – М., 1994. – 240 с.
9. Металлов В. О церковном пении. // Саратовские епархиальные ведомости. 1888 г. № 7. - С. 188-199.
10. Одоевский В.Ф. Опыт музыкальной ереси (Посвящается М.И. Глинке) // Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 448-451.
11. Панченко А.М. О русской истории и культуре. – СПб., 2000.
15. Пенчук А. Очерк истории русского церковного пения // О церковном пении. - М., 1997. – С. 62-81.
16. Протопопов Вл. Русская мысль о музыке в XVII веке.- М., 1989.
17. Рамазанова Н.В. Московское царство в церковно-певческом искусстве (на материале рукописей XVI-XVII вв.). - Автореф. дис. ... докт. иск. – М., 2004.
18. Рамазанова Н.В. Московское царство в церковно-певческом искусстве XVI-XVII веков. – СПб., 2004.
19. Рахманова М.П. Церковь пела, а значит, сопротивлялась // Православие и современность. Саратовские епархиальные ведомости. – 2010, № 15 (31), март – май. С. 102-106.
20. Русская духовная музыка в документах и материалах: Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861-1918). – М., 2002.
21. Саратовские Епархиальные Ведомости. 1887 г. № 1. - С. 20-23.



начала XX вв.: ключевые понятия и модели». Не для цитирования

22. Саратовские епархиальные ведомости. 1892 г. № 4. - С. 83-91.

23. Смоленский С. Значение XVII в. и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так называемого «простого напева» // Музыкальная Старина. - Вып. 5. - СПб., 1911. - С. 47-102.

24. Смоленский С.В. Обзор исторических концертов Синодального училища церковного пения в 1895 году. // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика. Кн. 1. – М., 2002. – С. 197–217.

25. Улучшение церковного пения в духе церковности. // Саратовские Епархиальные Ведомости. - 1896 № 18. - С. 798-802.

26. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. – М., 2008.

27. Чудинова И.А. Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга 18 в. – Автореф. ... канд. иск. - СПб., 1995.