

Рахманова Марина Павловна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
сектор истории музыки, Государственный институт
искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4689-8322
rmarina@mail.ru

Ключевые слова: русское церковное пение, XIX
век, знаменное пение, партесное многоголосие,
С.В. Смоленский, теория «опускания» певческих стилей.

Rakhmanova Marina P.

Doctor of Arts History, leading researcher, Music History
Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4689-8322
rmarina@mail.ru

Key words: Russian church singing, 19th century,
znamenny singing, partisan polyphony, S.V. Smolensky,
the theory of “lowering” of singing styles.

РАХМАНОВА М.П.

Теория «опускания» певческих стилей С.В. Смоленского и развитие церковного пения

RAKHMANOVA MARINA P.

The Theory of “Lowering” of Singing Styles, Formulated by S.V. Smolensky, and the Development of Church Singing

В статье рассматривается теория С.В. Смоленского об «опускании» церковно-певческих стилей из столиц в провинцию, из городов в села. Выделяется несколько этапов этого процесса: сохранение знаменного пения в дальних монастырях после распространения в столице партесного многоголосия (конец XVII – начало XVIII века), затем усвоение в провинции кантов и псалмов (вторая половина XVIII века), а позднее – «опускание» в народную среду многоголосных гармонизаций церковных песнопений, которые были выполнены музыкантами Придворной певческой капеллы.

The article considers the theory of S.V. Smolensky on the “lowering” of church singing styles from capitals to the province, from cities to villages. Several stages of this process are distinguished: the preservation of znamenny singing in distant monasteries after the spread of partisan polyphony in the capital (late 17th–early 18th centuries), then assimilation of kant and psalms in the province (second half of the 18th century), and later–“lowering” into the folk environment polyphonic harmonization of church chants, which were performed by musicians of the Court singing chapel.

УДК 783
ББК 85.313(2)

Как известно, в конце XIX – начале XX столетия архиерейские хоры и Придворная певческая капелла стали объектами самой жесткой критики со стороны приверженцев возвращения к «истинному» и «русскому» стилю пения. Но что должны были петь все другие, не столичные и не архиерейские, хоры России?

Как полагал С.В. Смоленский, с резким наступлением новых многоголосных стилей – сперва барочных «партесов», потом «итальянского пения» – старые певческие стили не пропадали бесследно, а уходили из столиц в провинцию, из городов в села, превращаясь в «простое пение», которое звучало в храмах России и существовало в некоей полу-устной, полуписьменной форме, сохранялись старые стили и в монастырях.

Ученым была сформулирована теория «опускания» певческих стилей из столиц в провинцию, из городов в села, что совершалось, как считал Смоленский, в несколько этапов. Сначала, примерно с конца XVII – начала XVIII века, «...древнее крюковое одноголосное пение... ушло в деревню, в дальние монастыри. Новое нотное искусство... обосновалось преимущественно в городах и в более богатых монастырях» [18, с. 53].

Потом, во второй половине XVIII столетия, «...вторично уходит на север, в уезды, в дальние монастыри только что развернувшееся искусство кантов и псалмов [точнее, вообще барочного «партеса»]. Их место в столицах, в архиерейских хорах занято новым, вполне чужим искусством – итальянщиною... Тут именно и обозначается начало применения музыки кантов к богослужебным текстам» [18, с. 65].

К намеченным стадиям можно добавить в XIX веке и «опускание» в народную среду капелльского многоголосного стиля, который так

или иначе оставался на слуху регентов и певчих: даже в советский период, в первой половине XX века, не только городские, но и деревенские церковные хоры пели Д.С. Бортнянского, А.Ф. Львова и прочих капелльских мастеров. Теория «опускания» и «сохранения» в определенной среде старых исторических стилей, сформулированная по отношению к церковному пению, несомненно, имеет общее с наблюдениями современных исследователей над иконописью и стенной росписью данного периода.

Так, в исследовании И.Л. Бусевой-Давыдовой о старообрядческой иконописи убедительно показано, что «традиционное иконописание с традиционной же иконографией» перманентно сохранялось на протяжении всего синодального периода, и на это традиционное иконописание воздействовали так или иначе «новые стили» [1, с. 506–507].

Рассуждая о «непрерывном жизненном процессе в церковно-певческом искусстве», Смоленский делает вывод: «Все то, что мы слышим за повседневной церковной службой, чего мы не ценим должную цену и не храним, к чему мы привыкли как к совершенно обыкновенным вещам, все это пережило и продолжает переживать... процесс постоянного обновления и улучшения. Самые обыкновенные напевы тропарей восьми гласов, стихир, прокимнов, ирмосов обычного простого напева, при исследовании их сложения, оказываются переменяющимися то в той, то в другой какой-либо подробности» [18, с. 81].

Опорой иного пения, чем «столичное», были прежде всего монастыри с уставной службой. На эту противодействующую силу указывал уже А.В. Преображенский: «Древние монастыри, отдаленные от городских центров, придерживались певческой старины и в большей или меньшей сохранности удерживали старинные напевы» [12, с. 79–80]. Поскольку же слух всей страны к концу XVII века был в принципе настроен на многоголосное пение, на монастырских клиросах начал складываться свой стиль гармонизации традиционных роспевов: «...опыты гармонизации, ...обязанные своим происхождением не единоличной только изобретательности регента или талантливого композитора-самоучки из состава того же хора, но и общему музыкальному инстинкту целого ряда народных певцов...» [12, с. 80].

Такой тип гармонизации хорошо известен и многократно описан: склад в принципе трехголосный, основная мелодия излагается терцовыми (секстовыми) параллелизмами в двух верхних голосах, а бас берет тона, дополняющие ткань до простых трезвучий и их обращений. В этом стиле заметна преемственность со стилем кантов и псалм прошлых веков, и он прилагался как к старым роспевам, так и к вновь сочиненным местным роспевам (точнее – напевам⁽¹⁾). Ведущую роль здесь играл «киевский» роспев, поскольку именно в Киево-Печерской лавре, как форпосте православия на юге России, ранее всего сложилась многоголосная форма традиционного пения, а кроме того в XVII–XVIII веках и позже малороссияне занимали значительное место как в иерархии Русской православной церкви, так и на крупнейших клиросах.

В результате исследователи современного (конца XX века) церковного пения обрисовывают следующую картину бытования монастырских роспевов (надо иметь в виду, что «разрыв» в нормальной церковной жизни, образовавшийся между началом и концом XX столетия, во многом законсервировал явления, свойственные предыдущей эпохе): «Отдельное стилевое направление составляет Обиход Киево-Печерской лавры. В основе большей части киево-печерских песнопений лежит знаменный роспев в южнорусской редакции; как самостоятельный певческий стиль киево-печерский обиход сформировался уже в многоголосном виде. <...> Соловецкий и Валаамский обиходы представляют собой местные редакции знаменного роспева, но содержат также довольно большое количество песнопений киевского и греческого роспевов. <...> Другие местные и монастырские напевы (Троице-Сергиевой лавры и Почаева, Псково-Печерского и Корецкого монастырей, Оптиной и Зосимовой пустыней и др.) обладают многими признаками, которые сближают их с киевским роспевом, но при этом сохраняют и некоторое своеобразие» [6, с. 111–112].

В чем-то похожую картину дает и обзор так называемых «местных роспевов», существовавших до последнего времени преимущественно в устной форме и касавшихся прежде всего гласовых песнопений, то

есть «простого пения»: в XIX веке «бытование этих напевов перестало строго ограничиваться одной территорией, и гласовые мелодии разного происхождения распространились за первоначальные пределы» [6, с. 113]⁽²⁾. Однако в местных редакциях бытовали не только гласовые песнопения. Например, когда С.В. Смоленский в 1889 году стал директором Синодального хора, он застал в его репертуаре целый «цикл» излюбленных москвичами местных сочинений, типа Херувимских песен «разоренных» (на память 1812 года), «ипатьевских», «старосимоновских» и проч., и задумавшись над вопросом, почему именно эти сочинения так любимы, ответил сам себе: «...Простота, звучность и хорошая мелодичность... убедили меня, что этот ряд сочинений именно и есть та самая средняя дорога, которую надо выбрать между итальянской сладостью и виртуозностью, с одной стороны, а с другой – знаменными и древними роспевами» [17, с. 305].

Кстати, именно такой образ русского духовного пения был воспринят великими композиторами XIX века. Так, когда М.П. Мусоргский, приступая к работе над «Хованщиной» в начале 1870-х годов, озаботился вопросом о стиле «раскольничьего пения» и обратился за разъяснениями к одному из членов причта Казанского собора в Петербурге, то получил замечательный ответ: «Если живя в деревне, застали и слышали старых дьячков, – так и создавайте ваших раскольников в обиходном напеве». «Я, – продолжает композитор, – застал и слышал дьячков, но о совете путного попа забыл, пока не понадобился мотив для канта Досифея и для купельного канта при самосожжении» [9, с. 154].

Вспоминая о детстве, Римский-Корсаков, выросший буквально у стен древнего Тихвинского Успенского монастыря и часто бывавший там с родителями на службах, утверждал, что запомнил «некоторые Херувимские и другие пьесы Бортнянского», некоторые песнопения из «простого пения», запомнил также и тему «знаменного» типа, что потом пригодилось ему при сочинении «Псковитянки» (тема Ивана Грозного) и Воскресной увертюры на темы из Обихода [23, с. 315].

(1) «Роспевы» имеют полную осмогласную систему; термин «напев» может охватывать произвольное количество песнопений.

(2) И далее: «Однако после потрясений, которые пережила Русская Церковь в XX веке, круг употребительных гласовых мелодий вновь сократился до минимума. В Москве до конца 80-х годов все изменяемые тексты пелись исключительно на мелодии сокращенных киевского и греческого роспевов, изложенных в традиционном четырехголосии» [6, с. 113–114].

Каким именно образом исполнялись роспевы в монастырском и приходском повседневном обиходе, вряд ли возможно установить со всей точностью; по-видимому, имело место как многоголосное, так и одноголосное исполнение, в редких случаях даже и по крюковой нотации. Но и сам описанный тип роспевного многоголосия, по сути, воспринимался не как «партесный», то есть расписанный по «партиям», а как своего рода вариант унисонного пения. Это было осознано уже в XIX веке. Так, Д.В. Разумовский, выступая на Первом Археологическом съезде в 1869 году, говорил: «Ежедневные наблюдения убеждают, что люди, даже никогда не учившиеся музыке, соединяясь в хор, не ограничиваются пением в один голос... Исполнители, руководствуясь природною способностью каждого певца сознавать гармонические законы, сами... находят звуки симфонические (согласные) со звуками поющего главный напев. <...> При унисонном исполнении церковная мелодия сохраняет древнее свое построение без всякого изменения, унисонное же исполнение позволяет различным голосам действовать свободно в пределах естественной гармонии, без партий заранее написанных» [14, с. 123–124].

П.М. Воротников, в прошлом сотрудник Капеллы в деле гармонизации роспевов и автор до сих пор иногда исполняемых безусловно «партесных» сочинений, выступая на том же съезде, неожиданно высказался категорически в пользу унисона: «Пение унисоном... в монастырях, в особенности где нет певчих, до того величаво и вместе с тем умирительно, что его бесспорно можно почитать за истинное церковное пение, тогда как в гармонически составленном пении часто ощущается недостаток в этих качествах...» [14, с. 138].

Современный исследователь дополняет эти соображения: «Подчеркнутая функциональность и тоники-доминантовые отношения в сочетании с обилием параллелизмов (в частности параллелизмов квинт) и нарочитой примитивностью отношений придавали особое своеобразие и особую прелесть этому трехголосию. <...> Подобно тому как раковина обволакивает специальным веществом попавшую в нее инородную песчинку, превращая ее в жемчуг, так и русское мелодическое мышление, борясь с проникшим в него иноземным

гармоническим началом, стало обволакивать его своим перламутром и превращать в нечто самобытное и завораживающее» [8, с. 43]⁽³⁾.

О распространенности подобного пения по всей стране может свидетельствовать нижеследующий, по необходимости весьма краткий, обзор имеющихся свидетельств.

И.А. Чудинова, исследовавшая певческую традицию такого сравнительно нового и притом столичного монастыря, как Александро-Невская лавра в Петербурге, установила, что в XIX веке в этой обители «певческий штат... включал в себя три части: 1. архиерейский певческий хор; 2. певчие архиерейского дома; 3. клиросный братский хор» [22, с. 236]. И если архиерейским хором руководили и составляли его в основном выходцы с Украины, то архиерейские певчие большей частью происходили из духовного великороссийского сословия, а братский хор имел традиционного «уставщика». Среди братских клирошан отмечается в 1831 году иеромонах Марк, который был «обращен из раскола», а следовательно должен был знать крюковую грамоту. В другом документе, относящемся к 1818 году, выделяется фигура митрополичьего диакона Прохора Иванова, который принимал участие в служениях в петербургской единоверческой церкви, где пели «по своим крюкам». В инструкции уставщику лавры (1822) предписывалось петь соответствующие песнопения «на подобен» (то есть по старым образцам), а также «пение в церкви производить всегда киевское без малейшего отступления от заведенного издревле в Лавре порядка», но при этом однако «Божественныя Литургии как

(3) Очень кстати вспоминает здесь цитированный автор хорошо известное высказывание П.И. Чайковского о пении в Киево-Печерской лавре в сравнении с пением в других киевских храмах, «непозволительно скверном, с претензиями, с репертуаром каких-то концертных пьес, столь же банальных, сколько и неизящных: «В Лавре... поют на свой древний лад, с соблюдением тысячелетних традиций, без нот и, следовательно, без претензий на концертность, но зато, что это за самобытное, оригинальное и иногда величественно прекрасное богослужбное пение» [20, с. 148]. «Все сказанное П.И. Чайковским о пении Киево-Печерской лавры, – продолжает В.И. Мартынов, – можно распространить, очевидно, и на другие обители, где подобное пение практиковалось, ибо монастырские роспевы отличались друг от друга своей монодической основой, превращение же выпяченного одноголосия в трехголосие везде происходило одинаково. <...> Таким образом, все настоящее, основанное на роспевах монастырское многоголосие XIX века можно охарактеризовать как „самобытное, оригинальное и иногда величественное богослужбное пение“» [8, с. 35].

позднюю, так и раннюю обедни по печатному сочинению директора придворного певческого хора господина действительного статского советника Бортнянского» [22, с. 240].

Знаменитый впоследствии настоятель подмосковного Николо-Угрешского монастыря архимандрит Пимен (Мясников) в воспоминаниях о своем странствовании в молодые годы по российским монастырям (1830-е годы), неоднократно отмечает традиционное пение. Например, в северном Кирилловом Новоезерском монастыре «пение было чисто столбовое»; в Софрониевой пустыни под Курском – «киевского напева», тот же порядок и в соседней Глинской пустыни [2, с. 52, с. 64].

Гораздо позже, в 1865 году, занимавшийся исследованием древнерусского пения князь В.Ф. Одоевский, посетив монастырскую обедню в Николо-Угрешском монастыре, отметил: «Монахи поют порядочно; держатся Обихода [то есть Обихода на квадратной ноте]», хотя и «уже отражается в них влияние капелльных переложений...». Таким образом, пение на Угреше было, вероятно, многоголосным, однако в библиотеке монастыря имелись и крюковые рукописи XVII века. О своей беседе с настоятелем Пименом Одоевский записал: «Он, кажется, весьма умный человек и постигает необходимость сохранить древнее пение в монастыре неприкосновенным» [5, с. 145–146]. Любопытно, что и более чем десятилетием ранее в этой же обители было отмечено «прекрасное столбовое пение» [5, с. 281].

Другой странник, инок Парфений (Агеев), старообрядец по рождению и воспитанию, хорошо знавший старую певческую традицию, отмечает в Надевской пустыне Кривоезерского монастыря (под Галичем Костромской губернии) «пение пустынное, столбовое, кроткое, тихое и протяжное», в основанном Паисием Величковским молдавском Нямецком монастыре – афонский устав богослужения и «столбовой напев», а в афонском Ильинском скиту (тогда заселенном малороссиянами) – «киевский напев» [4, с. 162, с. 216, с. 218].

Игумен Дионисий (Коротких), занимавшийся певческой традицией Саровской пустыни, цитирует свидетельства посещавших монастырь в XIX веке: «Пение в Сарове было совершенно особое, „столбовое“. Ноты не признавались, пользовались крюками. Головщик начинал, к нему присоединялись остальные. Последнее время головщиком состоял иеромонах Иоасаф. Пели громко, прямо кричали.

Напевы держались древние, протяжные, напоминали голос ветра, гулявшего по обширному Саровскому лесу» [7, с. 25].

Вывод автора: «В Сарове на монастырских клиросах по-прежнему практиковался знаменный распев в то время, как по всей России все большую популярность завоевывали партесные хоры, исполнявшие произведения в духе западной музыкальной культуры», – подтверждается исследованием рукописного собрания пустыни, в котором обнаружили крюковые рукописи, в том числе созданные в XVIII веке и отразившие, по мнению исследователя, начало формирования собственной певческой традиции этого впоследствии известнейшего монастыря: «Наряду с пением „на глас“ и „на подобен“ саровские иноки исполняли песнопения знаменного, путевого и большого знаменного распевов. В обители пелись и местные варианты некоторых песнопений, например, тихвинского и опекаловского распевов» [7, с. 25].

Унисоном пели, несомненно, в Валаамском монастыре, о чем сохранилось немало свидетельств (позже, в XX веке был издан и одноголосный Обиход Валаама). В частности, довольно подробно описал валаамское пение в 1889 году известный церковно-музыкальный деятель Д.Н. Соловьев, отметивший, что здесь сохраняются традиционные распевы,

«...отчасти на один голос, отчасти полифонически; в этом последнем случае большая часть голосов держит мелодию, которая таким образом идет везде удвоенною, а иногда и утроенною, собственно же гармоническое сопровождение слышится не постоянно, а только по местам, где придется» [19, с. 589].

Ревизовавший Валаамский монастырь полувеком ранее, в 1838 году, архимандрит Игнатий (Брянчанинов), недовольный тогдашним духовным состоянием обители в целом, замечал, что местные «ревнителю» «ропщут на то, что игумен Вениамин изменил пение, то есть приказал неотступно держаться знаменного напева по печатным церковным книгам». И продолжает: «Их собственное пение валаамское есть... искажение знаменного, оно слывет в южных российских общежитиях под именем самодельщины. Кто желает сподобиться слышания сей самодельщины, может пожаловать в скит, там ревнителю устава валаамского сохраняют и сию святыню в нерушимости: дерут отвратительно в нос без всякого согласия и чина...» [11, с. 131].

О взглядах на пение святителя Игнатия речь пойдет далее, однако его сообщение о скитском пении «в нос» явно напоминает некоторые описания старообрядческого пения в ту эпоху (тем более что далее в этом тексте отмечаются и некоторые другие старообрядческие подробности богослужения на Валааме).

Посетивший Новгород Великий в 1905 году С.В. Смоленский вспоминал, что всего семь-восемь лет назад он «слушал и любовался, как уцелел древний новгородский знаменный вариант (очень отличающийся от московского-владимирского) и как энергично его пели Юрьевские монахи»; к своему сожалению, в этот приезд Смоленский уже не застал этого пения: новый настоятель взял регента из Капеллы, и «Юрьевский монастырь огласился сочинениями Бахметева...» [15, с. 379].

Наконец, и пение в древней Троице-Сергиевой лавре в XIX веке наверняка сильно отклонялось от «петербургского обычая». Исследование разных вариантов лаврского пения показало: «Позднее [лаврское] одноголосие – это ...„напев“, вобравший в себя стилистические признаки нескольких роспевов русской православной церкви – знаменного, греческого, киевского и их сокращенных вариантов, – и обогащенный собственными мелоформулами, а также видоизменениями различных деталей» [3, с.25].

Во всяком случае, во времена, когда настоятелем Лавры являлся митрополит Московский Филарет (Дроздов), а наместником архимандрит Антоний (Медведев), то есть с начала 1830-х по конец 1860-х годов, постоянно возникали прослеживающиеся по их переписке вопросы пения за службами при посещении Лавры государем или великими князьями и княгинями, привыкшими к придворному обиходу. Были случаи, когда высокие посетители брали с собой петербургских певчих, иногда к Троице посылались митрополичьи московские певчие, которые, находясь в Петербурге вместе с митрополитом при его вызовах на заседания Св. Синода, знали тамошние обычаи и, конечно, были знакомы и с «новым» пением в московских храмах.

Это «новое» пение самому митрополиту совершенно не нравилось. Так, в 1843 году он замечает, что даже в Лавре «в праздник иногда поют с излишним вниманием к искусству и потому с ущербом внутреннего внимания», и добавляет: «Что касается до прославляемого

в Москве пения: недостаток, о котором говорю, в нем всегдашний и в превосходной степени» [16, с. 296].

И напротив, митрополиту нравилось «простое пение» в лаврских скитах, среди насельников которых были и выходцы из старообрядчества, и жившие ранее в афонских монастырях иноки, которые, разумеется, знали и исполняли старинные роспевы.

Особую московскую достопримечательность представляло собой пение в двух старинных монастырях – Симоновом и Донском. Пение в Симоновом монастыре даже попало на страницы прозы Лермонтова («Княгиня Лиговская»): герои едут большой компанией ко всенощной в этот монастырь «слушать певчих»: «...дивный хор монахов и голос отца Виктора погружал их в безмолвное упоение». Симоновский напев был вариантом киевского, изложенным в характерном монастырском многоголосии; особенной являлась «умилительная» манера исполнения: пение «тихое, как бы «с сурдиной... преимущественно минорное», культивировавшееся в Симоновом регентом иеромонахом Виктором (Высоцким; небольшое число сочинений о Викторе в «умилительном» стиле до сих пор представлено в московском певческом обиходе) [10, с. 23–28]. В Донском монастыре подобный стиль был введен благодаря архимандриту Феофану (Александрову), настоятельствовавшему там с 1832 по 1850 год и бывшему довольно плодовитым сочинителем (его отдельные композиции дожили до наших дней).

В самой Москве был нерушимый форпост знаменного пения – кремлевский Большой Успенский собор, в котором в XIX веке воскресные и праздничные службы пелись Синодальным хором по некоему компромиссному петербургско-московскому образцу, но все остальное исполнялось именно одногласно соборным причтом, который и подбирался соответственно из обладателей сильных низких голосов. Уже к концу столетия, в 1882-м, это пение было зафиксировано «с голоса» протоиерея Петра Виноградова, прослужившего в соборе более трех десятилетий; не совсем ясно, по какой нотации исполнялись песнопения – вероятно, все же не по крюковой, скорее напев передавался главным образом изустно. Пение Успенского собора являлось «живым» вариантом знаменного роспева, во многом совпадающим с тем, который был изложен в синодальных

книгах на квадратной ноте, но в деталях разнящимся с ним [13]. И такое одноголосное пение высоко ценилось москвичами, в том числе даже старообрядцами, специально приходившими в собор на службы с пением причта.

Выбор того или иного типа пения имел очень большое значение. Исследователи говорят об идейном, духовном противопоставлении «принципа роспева» и «принципа концерта»: «Подмена богослужебного пения музыкой, превращение ангелоподобия в мирообразе, происшедшее в XVIII веке, обусловлено падением монашеской жизни и притеснениями монашества вообще со стороны правительства, достигшими наибольшей силы в царствование императрицы Екатерины II. <...> Чинность жизни рождает мелодический порядок или роспев; бесчинность жизни рождает мелодический произвол или концерт, ибо роспев и концерт есть не только различные принципы мелодического формообразования, но и различные способы или образы жизни. <...> Восстановление роспева стало зависеть от восстановления монашеской жизни, а для восстановления монашеской жизни нужен был сильный духовный борец, опытный в духовной брани и могущий обучить этой брани других. Таким борцом и учителем стал преподобный Паисий Величковский – восстановитель старчества, духовной молитвы и всех лучших заветов древнего монашества, чье влияние и учение распространились по всей России. Его ученики появляются на Соловках и на Валааме, в Оптиной и Глинской пустынях, а также в других обителях, во многих из которых вскоре начинает наблюдаться восстановление принципа роспева.

<...>

Если принцип концерта разбивает богослужебное пение на ряд контрастных, не связанных одно с другим песнопений, в результате чего служба сама становится похожей на концерт, состоящий из ряда отдельных номеров, то принцип роспева стремится подчинить все песнопения службы единой мелодико-ритмической системе, связать отдельные песнопения в некий род четок, в результате чего вся служба становится как бы одним песнопением, пронизанным единым молитвенным дыханием. Именно образование таких единых мелодических систем шло в обителях, в которых учение старца Паисия

пускало крепкие корни, первыми и наиболее яркими примерами которых могут служить Валаам и Соловецкий монастырь, Оптиная и Глинская пустынь с их прославленными по всей России старцами и подвижниками» [8, с. 30].

В цитированных выше воспоминаниях архимандрита Пимена (Мясникова) предпочтение того или иного вида пения напрямую связывается со статусом монастыря – то есть штатный он или общежительный. Убежденный сторонник последнего, о. Пимен положил много сил на заведение общежития во вверенном ему Угрешском монастыре, что вызывало сопротивление части братии. Однажды архимандрит уехал на несколько часов по делам, а в это время монастырь неожиданно посетил викарный епископ Алексей (Ржаницын), помощник митрополита Московского Филарета: «В это время у нас начинало вводиться столбовое пение, более употребительное в общежитиях, чем в штатных монастырях, и потому приходившееся очень не по сердцу старшей Угрешской братии. В этот день во время чтения часов вышел спор между старшей братией, не любившей столбового пения, и клиросными, желавшими оно. <...> Тогдашний ризничий... пошел и доложил преосвященному, что у нас исполняют и столбовое пение, и спросил его, как он благословит. Преосвященный приказал петь столбовым напевом, а по окончании литургии, когда стал благословлять братию, похвалил столбовое пение и не велел петь придворного» [2, с. 127–128].

И.А. Чудинова (со ссылкой на протоиерея Сергия Четверикова) подчеркивает значение «треугольника» Александр-Невская Лавра – Соловки – Валаам, который «входил в северное направление распространения в конце XVIII – начале XIX века влияния духовного учения, связанного с Афоном и именем... Паисия Величковского» [22, с. 234]. По мнению Чудиновой, с такими влияниями было связано не только распространение традиционных роспевов, но и один из самых важных и самых загадочных документов начала XIX века – так называемый «проект Бортнянского», то есть «Проект об отпечатании древнего Российского крюкового пения, рассматриваемый в двух главнейших отношениях, в соотношении к состоянию всех старообрядческих церквей и в отношении к состоянию Велико-российских церквей». Изданный во второй половине XIX века под именем Бортнянского, этот текст, в котором всячески превозносится

знаменный роспев – «древняя система пения», «первородная муза всего национального церковного пения» и всячески осуждается «искусственная иноплеменная изящность», содержанием своим сразу после публикации многим показался противоречащим облику Бортнянского как директора Капеллы, а потому приписывался разным лицам из его окружения (певчим и инспекторам Капеллы). Гораздо более естественным представляется предположение И.А. Чудиновой о происхождении этой рукописи из круга просвещенного монашества Александро-Невской лавры [21, с. 75]⁽⁴⁾.

(4) Исследователь указывает, в частности, что одна из рукописных копий «Проекта» принадлежала регенту Лавры Петру Каченовскому.

Список литературы:

- 1 Бусева-Давыдова И.Л. Старообрядческая иконопись и ее границы // Старообрядчество в России (XVII–XX века). Вып. 4. М.: Языки славянских культур, 2010. 752 с. С. 496–519.
- 2 Воспоминания архимандрита Пимена, настоятеля Николаевского монастыря, что на Угреше. Издание Свято-Никольского Угрешского монастыря, 2004. 572 с.
- 3 Генченкова М.В. Традиции Свято-Троицкой Сергиевой лавры: «мелодическое» и «гармоническое» пение. Автореф. дисс. ... канд. иск. М., 2007.
- 4 Инок Парфений (Агеев). Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле. В 2 т. Т. 1. М.: Новоспасский монастырь, 2008. 424 с.
- 5 Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы / Сост. М.П. Рахманова, О.П. Кузина. М.: Дека-ВС, 2005. 520 с.
- 6 Королева Т.И., Перелешина В.Ю. Регентское мастерство. М.: Изд-во ПСТГУ, 2008. 216 с.
- 7 Коротких Денис (игумен Дионисий). Музыкально-певческое наследие Саровский пустыни // Музыкальная академия. 2003. № 3. С. 161–166.
- 8 Мартынов В.И. История богослужебного пения. Учебное пособие. М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. 240 с.
- 9 Мусоргский М.П. Литературное наследие. В 2 т. Т. 1: Письма, биографические материалы и документы. М.: Музыка, 1971. 400 с.
- 10 Плотникова Н.Ю. Русская духовная музыка XIX – начала XX века: страницы истории. М., 2007. 306 с.
- 11 Полное жизнеописание епископа Игнатия Брянчанинова. М.: Изд-во свят. Игнатия Ставроп., 2002. 512 с.
- 12 Преображенский А.В. Культовая музыка в России. Ленинград: Academia, 1924. 123 с.
- 13 Рахманова М.П. «Истинно древняя христианская церковь не знала гармонии...» // Одноголосный Обиход Большого Успенского собора Московского Кремля. М.: Живоносный Источник, 2003. 134 с. С. 3–18.
- 14 Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников / Сост. М.П. Рахманова, С.Г. Зверева. М.: Языки славянских культур, 2002. 903 с.
- 15 Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. VI. Кн. 1 / Сост. М.П. Рахманова. М.: Языки славянских культур, 2008. 828 с.
- 16 Святитель Филарет Митрополит Московский. Письма к преподобному Антонию, наместнику Свято-Троицкой Сергиевой лавры. В 3 т. Т. I. М.: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2007. 1350 с.
- 17 Смоленский С.В. Воспоминания // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IV. М.: Языки славянских культур, 2002. 686 с.
- 18 Смоленский С.В. Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так называемого «простого напева» // Музыкальная старина. Вып. V. СПб., 1911. С. 47–102.
- 19 Соловьев Д.Н. Церковное пение в Валаамской обители (из путевых заметок) // Прибавление к «Церковным ведомостям». 1889. № 12. 31 с.
- 20 Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Т. 10: Письма 1881 год. М.: Музгиз, 1966. 359 с.
- 21 Чудинова И.А. «Болящий дух врачует песнопенье...» (Троице-Сергиева Приморская пустынь в истории русской музыкальной культуры) // Наследие монастырской

культуры: ремесло, художество, искусство. Вып. 1. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 1997. С. 64–84.

- 22 Чудинова И.А. Певческий хор Александро-Невского монастыря // Монастырская традиция в древнерусском певческом искусстве. СПб.: Фонд во имя свт. Димитрия Ростовского, 2000. С. 233–243.
- 23 Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. II: 1898–1908. Л.: Музгиз, 1960. 634 с.

References:

- 1 Buseva-Davydova I.L. Staroobryadcheskaya ikonopis' i ee granicy [Old believer's iconography and its borders]. *Staroobryadchestvo v Rossii (XVII–XX veka)* [Old believers in Russia, 17th–20th centuries]. Vol. 4. Moscow, YAzyki slavyanskih kul'tur Publ., 2010, pp. 496–519. (In Russ.)
- 2 *Vospominaniya arhimandrita Pimena, nastoyatelya Nikolaevskogo monastyrya, chto na Ugreshi* [Memoirs of Archimandrite Pimen, Abbot of the Nicholas monastery on Ugresh]. Svyato-Nikol'sky Ugreshsky monastyr Publ., 2004. 572 p. (In Russ.)
- 3 Genchenkova M.V. *Tradicii Svyato-Troickoj Sergievoi lavry: "melodicheskoe" i "garmonicheskoe" penie* [Traditions of the Holy Trinity Sergius Lavra: "melodic" and "harmonic" singing]. Diss. Abstract of ... Candidate in Art. Moscow, 2007. (In Russ.)
- 4 Inok Parfenij (Ageev). *Skazanie o stranstvii i puteshestvii po Rossii, Moldavii, Turcii i Svyatoj Zemle* [The legend of the pilgrimage and journey through Russia, Moldova, Turkey and the Holy Land]. In two volumes. V. 1. Moscow, Novospasskij monastyr' Publ., 2008. 424 p. (In Russ.)
- 5 *Knyaz' Vladimir Odoevskij. Dnevnik. Perepiska. Materialy* [Diary. Correspondence. Materials]. Eds. M.P. Rahmanova, O.P. Kuzina. Moscow, Deko-VS Publ., 2005. 520 p. (In Russ.)
- 6 Koroleva T.I., Pereleshina V.YU. *Regentskoe masterstvo* [Regency prowess]. Moscow, PSTGU Publ., 2008. 216 p. (In Russ.)
- 7 Korotkih Denis (igumen Dionisij). *Muzykal'no-pevcheskoe nasledie Sarovskij pustyni* [Musical and singing heritage of the Sarov desert]. *Muzykal'naya akademiya*, 2003, no. 3, pp. 161–166. (In Russ.)
- 8 Martynov V.I. *Istoriya bogoslužebnogo peniya. Uchebnoe posobie* [History of liturgical singing. Textbook]. Moscow, RIO Federal'nyh arhivov; Russkie ogni Publ., 1994. 240 p. (In Russ.)
- 9 Musorgskij M.P. *Literaturnoe nasledie: V 2 t. T. 1: Pis'ma, biograficheskie materialy i dokumenty* [Literary heritage: In 2 vols. Vol. 1: Letters, biographical materials and documents]. Moscow, Muzyka Publ., 1971. 400 p. (In Russ.)
- 10 Plotnikova N.Yu. *Russkaya duhovnaya muzyka XIX – nachala XX veka: stranicy istorii* [Russian spiritual music of the 19th–early 20th century: pages of history]. Moscow, [b.i.], 2007. 306 p. (In Russ.)
- 11 *Polnoe zhizneopisanie episkopa Ignatiya Bryanchaninova* [The complete life of Bishop Ignatius Bryanchaninov]. Moscow, Svyat. Ignatiya Stavrop. Publ., 2002. 512 p. (In Russ.)
- 12 Preobrazhenskij A.V. *Kul'tovaya muzyka v Rossii* [Church music in Russia]. Leningrad, Academia Publ., 1924. 123 p. (In Russ.)
- 13 Rahmanova M.P. "Istinno drevnyaya hristianskaya cerkov' ne znala garmonii..." ["The truly ancient Christian Church did not know harmony..."]. *Odnogolosnyj Obihod Bol'shogo Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya* [One-voice obikhod of the Great Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin]. Moscow, Zhivonosnyj Istochnik Publ., 2003, pp. 3–18. (In Russ.)
- 14 *Russkaya duhovnaya muzyka v dokumentah i materialah. T. III: Cerkovnoe penie poreformnoj Rossii v osmyslenii sovremnikov* [Russian religious music in documents and materials. Vol. III: Church singing of post-reform Russia in the comprehension of contemporaries]. Eds. M.P. Rahmanova, S.G. Zvereva. M.: YAzyki slavyanskih kul'tur, 2002. 903 p. (In Russ.)
- 15 *Russkaya duhovnaya muzyka v dokumentah i materialah* [Russian religious music in documents and materials]. Vol. VI, 1. Ed. M.P. Rahmanova. Moscow, YAzyki slavyanskih kul'tur Publ., 2008. 828 p. (In Russ.)
- 16 Svyatitel' Filaret Mitropolit Moskovskij. *Pis'ma k prepodobnomu Antoniyu, namestniku Svyato-Troickoj Sergievoi lavry* [Letters to reverend Anthony, vicar of the Holy Trinity Sergius Lavra]. In 3 vol. V. 1. Moscow, Svyato-Troickaya Sergieva lavra Publ., 2007. 1350 p. (In Russ.)
- 17 Smolenskij S.V. *Vospominaniya* [Memories]. *Russkaya duhovnaya muzyka v dokumentah i materialah* [Russian spiritual music in documents and materials]. Vol. IV. Moscow, YAzyki slavyanskih kul'tur Publ., 2002. 686 p. (In Russ.)
- 18 Smolenskij S.V. *Znachenie XVII veka i ego "kantov" i "psal'mov" v oblasti sovremennogo cerkovnogo peniya tak nazyvaemogo "prostogo napeva"* [The significance of the 17th century and its "cantos" and "psalms" in modern church singing of the so-called "simple chant"]. *Muzykal'naya starina*. Vol. V. St. Petersburg, 1911, pp. 47–102. (In Russ.)
- 19 Solov'ev D.N. *Cerkovnoe penie v Valaamskoj obiteli (iz putevyh zametok)* [Church singing in the Valaam monastery (travel notes)]. *Pribavlenie k "Cerkovnym vedomostyam"* [Addition to the Tserkovny Vedomosti], 1889, no. 12. 31 p. (In Russ.)
- 20 Chajkovskij P.I. *Polnoe sobranie sochinenij. T. 10. Pis'ma 1881 god* [Complete works. Vol. 10. Letters of 1881]. Moscow, Muzgiz Publ., 1966. 359 p. (In Russ.)
- 21 Chudinova I.A. "Bolyashchij duh vrachuet pesnopen'e..." [The sick spirit heals the song...] (Trinity-Sergiev Seaside Desert in the history of Russian musical culture). *Nasledie monastyrskoj kul'tury: remeslo, hudozhestvo, iskusstvo* [Heritage of monastic culture: craft and art]. Vol. 1. St. Petersburg, Ros. in-t istorii iskusstv Publ., 1997, pp. 64–84. (In Russ.)
- 22 Chudinova I.A. *Pevcheskij hor Aleksandro-Neveskogo monastyrya* [The choir of the Alexander Nevsky monastery]. *Monastyrskaya tradiciya v drevnerusskom pevcheskom iskusstve* [Monastic tradition in the old Russian singing art]. St. Petersburg, Fond vo imya svt. Dimitriya Rostovskogo Publ., 2000, pp. 233–243. (In Russ.)
- 23 Yastrebec V.V. N.A. *Rimskij-Korsakov. Vospominaniya* [Memoirs]. Vol. II: 1898–1908. Leningrad, Muzgiz Publ., 1960. 634 p. (In Russ.)