

УДК 78.03

ББК 85.31

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: русская музыка, православное церковное пение, Литургические заметки, Журнал Московской Патриархии, знаменный распев, богослужение.

Рахманова Марина Павловна

Православное церковное пение в послевоенные десятилетия (1940–1970-е)

Статья посвящена проблемам бытования музыки Русской православной церкви в послевоенные десятилетия (1940–1970-е). Эволюция стилистики и форм церковного пения рассматривается в контексте истории восстановления церковной жизни, сквозь призму рефлексии «официальных» и «неофициальных» источников. Речь идет, с одной стороны, о публикациях на страницах церковного периодического издания «Журнал Московской Патриархии» (о высказываниях патриарха Алексия I, протоиерея Николая Пономарева, о. Николая Трубецкого), с другой — о частных письмах или иных текстах православных священников, опубликованных в наше время («Литургических заметках» о. Сергия Желудкова, письме протоиерея Анатолия Правдолюбова). Попытка патриарха Алексия I, опираясь на «высокие идеалы» знаменного распева, привести бытующую традицию к стилистическому единству предстает в соотнесении с эклектичным богослужебным контекстом, включающим разнообразие форм от партесного и «композиторского» творчества — до «духовных романсов» нэповского репертуара и «простого общенародного» пения.

Rakhmanova Marina P.

Doctor of Arts History, Leading Researcher, The Department of Music History, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4689-8322

rmarina@mail.ru

Keywords: Russian music, Orthodox church singing, Journal of the Moscow Patriarchate, Liturgical Notes, znamenny chant, liturgy.

Rakhmanova Marina P.

Orthodox Church Singing in the Post-War Decades (1940s — 1970s)

The article is devoted to the issues of the Russian Orthodox Church music in the postwar decades (1940s — 1970s). The stylistics and forms of church singing are considered in the context of the history of the restoration of church life, through the prism of reflection of the official and unofficial sources. We are talking, on the one hand, about publications on the pages of the church periodical magazine *Journal of the Moscow Patriarchate* (the statements of Patriarch Alexy I, Archpriest Nikolai Ponomarev, Father Nikolai Trubetskoy), on the other — about private letters or other texts of Orthodox priests published in our time (*Liturgical Notes* by Father Sergiy Zheludkov, a letter from Archpriest Anatoly Pravdolyubov). The attempt of Patriarch Alexy I to bring the existing tradition to stylistic unity, relying on the “lofty ideals” of znamenny chant, appears in correlation with an eclectic liturgical context, which includes a variety of forms from partes and composer works to spiritual romances of the NEP repertoire and “simple nationwide” singing.

Первые послевоенные десятилетия в жизни Русской православной церкви — это, в целом, период восстановления, несмотря на многие препятствия, церковной жизни в разных ее аспектах. Понятно, что прежде всего речь шла о восстановлении вновь открывавшихся храмов, обеспечении их самым необходимым — иконами, утварью, богослужебными книгами, о поиске и «выведении» на открытое служение ранее рукоположенных епископов, священников, диаконов, в том числе тех, кто в предшествующие годы находился в заключении и ссылке, о рукоположении новых кандидатов, о духовном образовании, пусть жестко ограниченном, и прочем насущном. С другой же стороны, поскольку в это время, как и в последующие десятилетия, основным и чуть ли не единственным полем, на котором могла проявлять себя церковность, было богослужение (иная деятельность — просветительская, благотворительная, издательская — находилась, за редкими исключениями, под запретом), то стиль и формы богослужения вообще и церковного пения в частности скоро стали предметом обсуждения — открытого, «официального» и «неофициального». В первом случае речь идет о публикациях на страницах единственного тогда церковного периодического издания — Журнала Московской Патриархии (ЖМП), во втором — о частных письмах или иных текстах православных священников: как правило, эти тексты были опубликованы только в наше время, а в свое время «ходили по рукам» в ограниченном круге лиц.

Надо отметить, что оба патриарха послевоенной эпохи, Алексей I (1945–1970) и Пимен (1971–1990), были замечательными знатоками традиционного богослужебного стиля, в том числе пения и чтения. Прекрасно, непревзойденно до сих пор, читали церковные тексты оба патриарха; ныне опубликованы сохранившиеся (и иногда сделанные «из-под полы») звукозаписи, среди которых выделяется полная запись Великого покаянного канона в чтении Патриарха Пимена. Пимен, известный московский регент в довоенные годы, обладал на редкость красивым певческим голосом и после войны, до своего патриаршества иногда поднимался на клирос. Вкусы к пению у них были разные: более строгие у Патриарха Алексея, опиравшегося, по крайней мере теоретически, в этом вопросе на решения Поместного Собора Православной российской церкви 1917–1918 годов, более свободные у Патриарха Пимена, отлично знавшего обширный певческий репертуар.

Примером широты вкусов Патриарха Пимена может служить составленный им самим репертуар пения при его рукоположении во епископа Балтского в Одессе в 1957 году (там тогда имелся прекрасный большой хор под руководством Н.Г. Вирановского):

Всенощное бдение 16 ноября 1957 года

1. Предначинательный псалом — лаврского напева.
2. Великая ектения — Кастальского.
3. «Блажен муж» — лаврского напева.
4. «Свете тихий» — Фатеева.
5. Сугубая ектения — Смоленского.
6. Литийная ектения — Фатеева.
7. «Ныне отпускаеши» — Шмелева [Чмелева].
8. «Богородице Дево радуйся» — Чайковского.
9. Малое славословие — Шмелева № 1.
10. Великая ектения — Смоленского.
11. «Хвалите имя Господне» — Никольского (малое).
12. Степенны — Орфеева.
13. Великое славословие — Кольцова.

Божественная литургия 17 ноября 1957 года

1. Облачение. Поет семинарский хор.
2. Великая ектения — Чайковского.
3. «Единородный Сыне» — Рахманинова.
4. «Святы Боже» — Обиход.
5. Сугубая ектения — Чеснокова.
6. «Херувимская» — Кастальского.
7. «Милость мира» — Львовского.
8. «Достойно есть» — лаврского напева.
9. Запричастные концерты: «В молитвах неусыпающую» Рахманинова, «Хвалите Бога» Лирина, «Господи Боже Израилев» Бортнянского.
10. Конец литургии — Чеснокова.

Понятно также, что и патриархи, и священнослужители всегда рассматривали церковное пение не как таковое, а в контексте всего богослужения.

Что касается клиросов и регентов этой эпохи, то картина здесь складывалась по меньшей мере пестрая, чтобы не сказать — хаотиче-

ская. Лучше, в среднем, обстояло дело в тех городских храмах, которые оставались действующими в предшествующие войне десятилетия или закрывались ненадолго: именно в таких храмах чаще трудились образованные и опытные регенты (хорошим примером может служить известный московский храм Всех Святых на Соколе, который, правда, закрывался ненадолго, но в котором после войны десятилетия служил крупнейший регент, выпускник Синодального училища Николай Данилов). Во вновь открывавшихся храмах обстоятельства складывались по-разному. Если храм становился кафедральным собором, многое зависело от правящего епархией епископа: если он внимательно относился к пению, у него могли быть на примете «свои» регенты (а случалось, и певчие), которые, при очень частых в ту эпоху перемещениях епископов, ездили за своим владыкой по всей стране и на новом месте формировали хор и его репертуар по требуемому образцу. В крупных городах в хоры центральных храмов нередко приглашались профессиональные вокалисты — из филармонии, из оперного театра. Впоследствии такие «совмещения» преследовались государством, но все равно они имели место, как можно было встретить в качестве руководителя клироса и человека с хорошим светским, даже консерваторским, музыкальным образованием (что, кстати, не всегда гарантировало высокое качество регентования).

В деревнях и в маленьких городах профессиональные хоры и регенты встречались значительно реже (хотя случалось, что опытные и образованные музыканты попадали в такие места в ссылку, принудительную или добровольную, скрываясь от преследований властей); пели на клиросе обычно прихожане, часто — из тех, кто еще до 1917 года получил образование в церковно-приходской школе или позже пел какое-то время в церковном хоре. Если данная деревня или городок находились неподалеку от закрытого в революцию большого монастыря, на клиросе пели бывшие монахи и особенно монахини, которым удалось уцелеть, расселяясь по ближним деревням; они же учили пению и приходивших на клирос молодых людей. Охотников петь в первые послевоенные десятилетия хватало. Но из разного рода мемуаров явствует также, что чем далее, тем более не только пение, но и регентование становилось женской профессией — и в селах, и, в меньшей степени, в городах.

Заметим в скобках, даже не просто регентование: в силу ряда исторических причин Церковь сама становилась преобладающе женской. Об этом писал, например, — возможно, несколько сгущая краски, — один из видных деятелей эпохи, профессор Московской духовной академии Димитрий Огицкий:

Не берусь давать характеристику современной церковности в целом, но могу передать мои непосредственные личные впечатления. Здесь одни женщины, сплошное женское царство. Вероятно, вы возразите словами ап. Павла, что во Христе нет уже ни мужского пола, ни женского. Но у нас получается так, что в Церкви нет мужского пола, а есть только женский. Редкие мужчины здесь либо вертятся около церковной казны, либо эксцентрики и обломки (вроде меня). И даже те мужчины, которые призваны руководить церковностью — священники, — и те заметно подпали под влияние женского пола (1961) [цит. по: 7, с. 77].

Но другой выдающийся человек, профессор Московского университета Евгений Верещагин осветил эту хорошо всем знакомую картину с иной стороны:

В те далекие времена все московские храмы были, так сказать, внесловными. Это верно, что верующая интеллигенция предпочитала, скажем, Николу в Кузнецях (где настоятельствовал знаменитый пастырь и проповедник протоиерей Всеволод Шпиллер) или Скорбященский храм на Ордынке (где имелся прекрасный хор, и даже о. диакон — Константин Егоров — мог петь по нотам), но все же основная паства и этих храмов состояла из «простых людей». Низкий поклон «простцам», преимущественно женского пола и продвинутого возраста, «одуванчикам Божиим», — не никодимствовавшие интеллигенты⁽¹⁾, а именно они, отчислая от пенсионных щедрот своих, позволили церковному кораблю проплыть по волнам лихолетий! [2].

(1)

Имеются в виду не последователи митрополита Никодима (Ротова), а люди, подобные евангельскому Никодиму, который тайно, по ночам приходил к Христу для беседы. — М.Р.

...При столь разнообразной картине на клиросах трудно было говорить о каком-то единстве стиля пения. Но можно было обозначить недопустимые явления и указать на высокие идеалы. Именно это и сделал Патриарх Алексий в своем Пасхальном послании к настоятелям московских храмов, опубликованном в ЖМП в 1946 году, а затем в своей речи в Московской духовной академии в апреле 1948 года:

Старинные церковные роспевы являются самым лучшим выражением высоких религиозных настроений. Это и понятно, потому что творцами их были люди высокого религиозного духа, подвижники, святые, одаренные тайной познания божественных звуков. И у нас на Руси, во многих древних обителях до последнего времени можно было утешаться истинно церковным пением, слышать пение т.н. «подобных», прекрасное исполнение осмогласника и т.д.

К величайшему прискорбию приходится сказать, что в настоящее время это почти полностью утрачено, и вместо небесной музыки, какая слышалась в древних строгих и величественных распевах, мы слышим мирское легкомысленное сочетание звуков. И, таким образом, пение в храмах наших, особенно городских, совершенно не соответствует той цели, которую оно должно преследовать, и храм из дома молитвы часто превращается в зал бесплатных концертов, привлекающих «публику», а не молящихся, которые поневоле должны терпеть это отвлекающее их от молитвы пение.

Почти забыты древние трогательные церковные роспевы — знаменные, греческие, болгарские, киевские, даже в переложениях недавних хороших композиторов. В храме часто слышишь такую музыку, под которой уместно было бы подписать вовсе не те слова, которые поются, так как нет никакого соответствия между словами и музыкой.

Такое пение не только не возбуждает молитвенного настроения, но вызывает возмущение у богомольцев и слушается с удовольствием только теми, кто стоит в храме как в театре и кто пришел сюда не молиться, а ласкать слух привычными светскими мелодиями.

Нельзя без негодования видеть, как часто после пения «Ныне отпушаеши» на всенощном бдении эта «публика» валом валит из храма, или как она же устремляется вон после так называемого

«концерта» на литургии, пред самым явлением Св. Даров, поклониться которым она считает для себя совершенно излишним.

В угоду такой «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 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...

Необходимо отметить, что «публика», ради которой так низкопоклонно стараются иные регенты, вовсе не щедра на пожертвования в пользу храма и хора. И правые хоры, поглощающие львиную долю храмового бюджета, содержатся на лепты тех богомольцев, религиозные требования которых совершенно игнорируются.

Что особенно прискорбно, — правые хоры считают своей обязанностью только нотное исполнение некоторых песнопений, а пение стихир, в которых излагается сущность праздника, предоставляется торопливому, невнятному и неумелому исполнению левого клироса, по большей части любителей, поющих без всякой предварительной подготовки, по одной в большинстве случаев книге, с трудом разбирая славянский текст. И так как исполнение «номеров» правого хора занимает много времени, то опускается большая часть стихир и производятся недопустимые сокращения церковного богослужения.

Все вышеизложенное говорит о том, что мы должны обратить самое тщательное внимание на дело церковного пения в наших храмах; что мы не имеем права игнорировать требования церковных людей, чтобы пение церковное соответствовало своей цели; что 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 придется церковной власти принять ряд постановлений, регулирующих правильную постановку церковного пения, выработать список

церковных композиций, разрешаемых к исполнению в Православных храмах, и установить церковную цензуру, без разрешения которой ни одно новое произведение духовных композиторов не может исполняться в наших храмах [6, с. 7–10].

Можно сочувствовать всем основным тезисам Патриарха, но вряд ли возможно было ограничить приходское церковное пение лишь «древними роспевами». Уже давно, сразу после падения духовной цензуры в 1905 году, когда началось свободное издание церковно-певческой литературы, на клирос хлынули обильные волны «композиторского» творчества весьма разного достоинства. Да, в эти годы достигло расцвета прекрасное Новое направление в духовной музыке (Кастальский, Гречанинов, Чесноков и проч.), но его вхождение в постоянный клиросный (а не концертный) репертуар происходило не так скоро, за исключением, может быть, отдельных композиций Павла Чеснокова, сразу всем полюбившихся (а также Александра Архангельского — автора, к Новому направлению не принадлежавшего). Годы НЭПа привнесли на клирос специфический «нэповский» репертуар, те самые «произведения» с солистами и «духовные романсы», которые гневно осуждает Патриарх и которые не переставали любить прихожане (и любят вплоть до наших дней). В послевоенные десятилетия все это продолжало жить в регентских библиотеках, многократно переписываясь и рассылаясь от одного регента к другому. Выдвигаемая же Патриархом (и тоже идущая от Поместного собора 1917/1918 года) идея церковной цензуры и рекомендательных списков в области церковного пения — идея, которую не раз пытались воплотить в жизнь еще с конца XIX столетия, — в очередной раз доказала свою несостоятельность...

Тем не менее задача была поставлена. В конце своей речи Патриарх упомянул, что он просил развить выдвинутые в речи мысли знатока церковного пения Л.Н. Парийского. С большой статьи Парийского в ЖМП и начинается череда публикаций на данную тему [3]. Собственно, это не была *дискуссия*: авторы текстов, конечно, не спорили с Патриархом, не спорили они и между собой, но в позиции каждого были свои оттенки и каждый предлагал свои рецепты для улучшения ситуации.

В очень длинной статье *Лев Николаевич Парийский*⁽²⁾ подробнее образом излагает проблематику церковного пения, начиная со святоотеческой эпохи. Но любопытно, что начинает он с того, чем кончил свою речь Патриарх, — с цензуры и рекомендательных списков:

После речи Святейшего Патриарха Алексия о церковном пении, произнесенной 18 апреля 1948 года в Московской Духовной Академии, в Патриархию поступило множество устных и письменных просьб дать список одобренных к богослужебному употреблению духовно-музыкальных произведений. Эта просьба не могла быть выполнена уже, прежде всего, потому, что духовно-музыкальных произведений существует бесконечное количество и составлять списки рекомендуемых к исполнению духовно-музыкальных произведений практически бесполезно.

Самый надежный способ определения пригодности музыкальных произведений к богослужебному употреблению — уметь оценивать их с точки зрения церковности. Для этого не требуется специального музыкального образования [4].

(2) Лев Николаевич Парийский (1892–1972) — одна из ключевых фигур послевоенной церковной жизни Ленинграда и всей страны. В 1944 Патриарх Алексий назначил Парийского секретарем Московской Патриархии, одновременно он был псаломщиком в патриаршем Крестовом храме. В последующие годы — секретарь Хозяйственного управления, Учебного комитета при Св. Синоде и ответственный секретарь редакции ЖМП, в августе 1950 назначен инспектором ЛДАиС с оставлением в должности секретаря Учебного комитета. Ему также было поручено преподавание в академии patroлогии и в семинарии — практического руководства для пастырей. 25 января 1951 Совет ЛДА присудил Парийскому ученую степень магистра богословия «по совокупности трудов по изъяснению богослужения Православной Церкви» и утвердил в звании профессора. Однако до этого Лев Николаевич прошел большой и трудный путь: в 1920-е побывал в заключении в связи с делом митрополита Вениамина (Казанского), всю блокаду прослужил в Князь-Владимирском соборе.

В ЖМП Парийский вообще выступал очень часто с материалами на разные темы, но особенно часто — по вопросам богослужения вообще и пения в частности. Будучи инспектором ЛДА, он устраивал вечера памяти духовных композиторов, сам читал на них доклады (например, о Львовском, Бортнянском, Кастальском, архимандрите Феофане, Турчанинове, Чайковском, Архангельском). При Парийском в ЛДА существовали струнный оркестр, кружок по постановке голоса и артикуляции, фортепианный кружок. Он делал обработки традиционных роспевов и сочинял, эти его произведения иногда публиковались в приложениях к ЖМП и часто исполнялись во время выступлений (обычно закрытых) академического хора.

Последняя фраза может вызвать сомнения, а «умение оценивать» — конечно, вполне субъективный, вкусовой фактор, даже если речь идет об образованных и церковных людях.

Например, десятилетие спустя, выполняя очередное распоряжение Патриарха, несколько московских настоятелей попытались все же составить некий рекомендательный певческий список.

Выписка из журнала № 4 от 17 февраля 1958 года заседания Совета благочинных г. Москвы

Слушали: Постановление Св. Синода, принятое на заседании под председательством Святейшего Патриарха от 27 декабря 1957 года.

Постановили: Для упорядочения церковного пения в храмах г. Москвы принять следующие меры:

1. Обязать всех регентов обратить самое серьезное внимание на исполнение простого гласового пения: стихир, прокимнов, тропарей и ирмосов. Все эти песнопения должны исполняться после тщательной подготовки на спевках, стройно, с хорошей дикцией и с сохранением роспевов, издавна принятых в данной епархии. Не смотреть на простое пение как на что-то второстепенное, что можно петь кое-как, а как на основное, заключающее в себе изложение содержания празднуемого события. Желательно исполнение песнопений из Обихода Киево-Печерской лавры и других монастырских роспевов.

2. Разрешить к исполнению произведения старых авторов, которые много лет звучали на церковных клиросах и любимы молящимися, а именно: Бортнянского, Турчанинова, Львова, Львовского, Архангельского, Ломакина, Старорусского, Лирина, Виноградова, арх. Феофана, иером. Виктора, Соломина, Соколова, Аллеманова.

Разрешить также ставшие традиционными Веделя «Покаяния отвержи ми двери» и Пасхальные ирмосы, а также и трио, «Да исправится молитва моя» Бортнянского, Турчанинова, иером. Геронтия, свящ. Никольского, «Разбойника благоразумного» Воротникова и «Воскреси Боже» Турчанинова, «Ангел вопияше» Макарова.

3. Из произведений позднейших авторов разрешить к исполнению те, которые по настроению и молитвенному духу соответствуют требованиям богослужения, как то: сочинения Богословского, свящ. Зиновьева, Давидовского, Азеева, переложения церковных роспевов... вариантов, Кастальского и некоторые, наиболее просто и церковно написанные произведения Чеснокова, как например: «Благослови душе моя Господа» — греческого роспева, «Свете тихий» — киевского роспева, «Ангельский собор удивися» — знаменного роспева, «Хвалите имя Господне» — знаменного роспева, «Отверзу уста моя»; при хорошем исполнении — произведения Чайковского и ставшие популярными «Единородный Сыне» и Херувимскую песнь Гречанинова, «Достойно есть» Черепнина.

Разрешить при хорошем исполнении пение классических, ставших традиционными концертов Бортнянского, Веделя, Дегтярева в качестве запричастных и при целовании креста после Литургии.

4. Совершенно запретить к исполнению сольные сочинения Завадского, Степанова, Курбатова, Рютова и вообще все сочинения для солистов, написанные в стиле арий и романсов.

5. Песнопения «Воскресение Христово видевшие» за воскресной всенощной, а также пение Символа веры и Молитвы Господней за литургией, согласно указаниям Святейшего Патриарха, всегда петь с народом.

6. Временами полезно производить прослушивание церковных хоров во внебогослужбное время (на спевках) компетентными лицами.

Председатель Благочиннического Совета протопресвитер Колчицкий

*Благочинный Москворецкого благочиния протоиерей Елховский
Благочинный Преображенского благочиния протоиерей Расторгуев⁽³⁾.*

(3)

Выписка из журнала № 4 от 17 февраля 1958 года Заседания Совета благочинных г. Москвы // Музей имени М.И. Глинки. Ф. 286. Ед. хр. 1024.

Подписанный весьма уважаемыми священнослужителями⁽⁴⁾, этот документ способен вызвать очень много вопросов: к примеру, соответствующими по «настроению» и «молитвенному духу» названы сочинения Григория Давидовского, ровно никакой «церковностью» не отличающиеся, в то же время Кастальский упоминается походя, а из Чеснокова делается небольшая выборка. Такое впечатление, что составители документа просто вспоминали, что поют в их храмах и что они знают и любят сами, — и все это внесли в рекомендательный список. И какие «компетентные лица» должны были «производить прослушивание» церковных хоров?

Возвращаясь к статье Парийского, отметим, что одним из выходов он считает введение *общенародного пения*. Необходимость постоянного хора на клиросе при этом не отрицается:

Церковный хор — не что-то побочное, но, напротив, очень важное в церковной жизни; не есть случайное, а постоянное; хор — не внешний придаток храма вроде орнамента на колоннах или росписи на стенах, а один из устоев в церковной жизни. Хор поистине принадлежит к жизненным нервам церковности и заслуживает самого внимательного к себе отношения.

Истинное значение хора состоит в том, что он является передовым вождем поющей массы, учителем ее, руководителем ее, так сказать, коллективным канонархом и коллективным головищиком. Хор не должен отвлекать народ от богослужения своей музыкой, но должен привлекать молящихся к Богу текстом священных песнопений, исполненных разумно и сладкогласно.

Каждый верующий, присутствующий в храме за службами, должен не только молча молиться, но и петь вместе со всеми.

(4) Протоиерей Николай Федорович Колчицкий, настоятель Богоявленского кафедрального собора, был одним из самых влиятельных священнослужителей послевоенной эпохи, «правой рукой» Патриарха Алексия I; многие мемуаристы отмечают величественность и красоту его служения.

Протоиерей Владимир Евгеньевич Елховский, настоятель храма Воскресения Словущего на Успенском Вражке, в прошлом фронтовик, награжденный многими орденами (и сын новомученика), специально интересовался церковным пением и собирал нотную коллекцию.

Весьма известным московским священником был и протоиерей Андрей Иванович Расторгуев, настоятель храма Воскресения Христова в Сокольниках.

Однако пению надо учиться, ибо сразу не запоешь. Как младенцы научаются говорить материнским языком через слух, слыша слова матери, так и в церкви: чада церкви должны учиться церковному пению через слух, слушая хор.

Хор от лица Матери-Церкви должен стать учителем верующих, как надо петь молитвы. Хор — это избранные певцы из верующих, ядро, центр, от которого исходят уставные песнопения, хор — это живой образец, живой пример, как требуется петь в церкви. Исполняя песнопения, положенные по чину богослужений, хор должен петь так, чтобы стоящие в храме, наслышавшись, могли усвоить песнопение и так же запеть [4].

Понятно, что при такой постановке вопроса предпочитают простые обиходные песнопения, которые могут быть усвоены прихожанами, и некоторые «старые», находящиеся на слуху авторские композиции — например, переложения Турчанинова и Бортнянского. Понятно также, что общенародное пение было возможно не везде. Правда, там, где общенародное пение было хорошо и издавна поставлено (например, на Западной Украине, но и не только там), оно производило сильное впечатление.

Об этом идет речь в публикации протоиерея Николая Александровича Пономарева (1876–1964), который с 1944 года и по конец своих дней являлся настоятелем Крестовоздвиженского храма в Иркутске.

Несколько лет тому назад автору этих строк пришлось присутствовать на всенощном бдении в одном из храмов Москвы. Ожидая услышать пение хора, я был совершенно поражен, когда после первого возгласа вся церковь запела «Аминь» под управлением руководителя, появившегося на возвышении левого клироса. О, с каким воодушевлением пели верующие люди все песнопения всенощного бдения! Я тогда и восчувствовал всю мощь и значение всенародного пения и свои впечатления увез в Иркутск, где при всяком удобном случае применяю на деле сей прекрасный пример⁽⁵⁾.

(5) Журнал Московской Патриархии. 1955. № 11. С. 12.

О. Николай свидетельствует, что за семь лет, прошедших после выступления Патриарха, клиросная ситуация не изменилась к лучшему:

К великому сожалению, в храмах и по сие время нередко преобладает пение партесное, с затемнением слов и смысла песнопений, с одновременным произнесением слов текста, с общим колоритом светскости. И любители партесного пения незаметно для себя все дальше и дальше отходят от простоты в пении, которая когда-то им нравилась и удовлетворяла их духовной потребности. Для примера укажем хотя бы на «Ныне отпускаеши» на всенощном бдении. Это одно из трогательных для верующей и особенно скорбной души молитвословий преимущественно перед прочими песнопениями исполняется хорами обычно по-светски и в мелодии, и в сопровождающей ее гармонии. Мало того, во многих композициях этого песнопения главное место отводится солирующему голосу, который стремится придать своему пению особую силу, страстность и внешнюю красоту, не имеющую ничего общего с молитвенным чувством, вложенным святым Симеоном в этот гимн души.

С еще большею скорбью приходится выслушивать на литургии исполнение «Отче наш» и тем переживать его большее, что в рамках человеческой страстности влагается текст молитвы, данной Самим Господом, — простой молитвы, всем доступной и вместе с тем неизмеримо возвышенной⁽⁶⁾.

Можно заметить в связи с этим, что, например, ныне в певческой библиотеке Курского кафедрального собора авторских вариантов «Ныне отпускаеши» насчитывается 36, из них с солистами — 16, «Отче наш» — 39 вариантов, из них с солистами — 12...

Будущий этап нашей церковной жизни — это, несомненно, простое общенародное пение, — утверждает о. Николай. И далее практический совет:

Сообразуясь со смыслом богослужебных указаний, в наших условиях было бы целесообразным и разумным остановиться на

всенародном исполнении таких молитвословий, которые являются общеизвестными по тексту и легкими по напеву, например: на всенощном бдении — «Ныне отпускаеши», «Богородице Дево», тропарь храмовой и праздничный, «Воскресение Христово», «Взбранной Воеводе», даже Великое славословие, а на Литургии — «Благослови душе», Заповеди блаженства, по малом входе тропарь праздничный и храмовой, на заупокойной ектении — «Со святыми упокой», «Верую», «Достойно есть», «Отче наш» и другие⁽⁷⁾.

Комментируя это предложение, напомним, что, когда в 1950-х годах по распоряжению Патриарха Алексия было рекомендовано всенародное исполнение Символа веры и Молитвы Господней (что и сейчас соблюдается), далеко не все ценители истовой церковной службы остались довольны. Например, в 1958 году группа таких любителей обратилась с письмом к Патриарху, где говорилось:

Конечно, при пении Символа веры и Молитвы Господней с народом все верующие, находящиеся в храме, как бы становятся непосредственными участниками данного богослужения. Но, с другой стороны, исполнение этих песнопений всегда только с народом обедняет, упрощает церковное пение. Поэтому, учитывая пожелания многих молящихся — прихожан разных храмов г. Москвы, мы испрашиваем, Ваше Святейшество, Вашего благословения на то, чтобы в воскресные и праздничные дни Символ веры и «Отче наш» пели основные церковные хоры через одну службу по нотам. Мы позволяем себе посоветовать исполнение в таких случаях произведений следующих авторов: Символ веры — Кастальского № 1, Чайковского, Березовского, Гречанинова, «Отче наш» — Чайковского, Римского-Корсакова, Шведова, Рахманинова.

Эти произведения, по нашему мнению, наиболее выдержаны по своему церковному стилю и строгой простоте, но, конечно, могут исполняться и другие произведения по особому выбору⁽⁸⁾.

(6) Журнал Московской Патриархии. 1955. № 11. С. 14.

(7) Журнал Московской Патриархии. 1955. № 11. С. 15.

(8) Письмо к Патриарху, 1958 // Музей имени И.М. Глинки. Ф. 286. № 1024.

И разве не правы на свой лад и эти любители?

С несколько иной точки зрения подошел к разрешению задачи священник Николай Никанорович Трубецкой (1907–1978)⁽⁹⁾.

Он происходил из священнической семьи, окончил гимназию в Двинске (Даугавпилсе), затем учился в Рижской Художественной академии по специальности «иконопись» и в Рижской Духовной семинарии. Завершил свое образование в парижском Свято-Сергиевском богословском институте (где его духовником был о. Сергей Булгаков), причем пел в хоре Института (под управлением Н.М. Осоргина) и выступал с хором в концертах, которые проводились с целью сбора средств на содержание этого замечательного учебного заведения. Затем о. Николай служил в разных православных храмах Латвии, а с началом войны вошел в состав знаменитой Псковской Православной миссии, был секретарем Рижского епархиального управления, редактором журнала «Православный христианин».

При отступлении немецких войск он остался на родине, был арестован и в 1945 году осужден на 10 лет по делу Псковской миссии, отбывал заключение в Северо-Печорских железнодорожных лагерях, а после освобождения в 1954 году еще два года находился в ссылке в городе Печора (Коми) и только потом смог вернуться в Латвию к своей семье. С 1960 года по день смерти служил в рижском Спасском храме.

Тяжелые испытания не сломили о. Трубецкого: в 1971 году он (один из очень немногих священнослужителей) выступил с письмом в Предсоборную комиссию, где протестовал против решения о приходах Архиерейского собора 1961 года (по которому, напомним, всей властью в храме стала обладать так называемая «двадцатка» — приходской совет, а священник лишался всякого участия в повседневной жизни храма, кроме чисто богослужебных вопросов).

(9) См.: Трубецкой Н., протоиерей. Русское православное церковно-богослужебное пение (краткий исторический очерк происхождения и развития) // Журнал Московской Патриархии. 1959. № 10. С. 65–76; Трубецкой Н., протоиерей. Русское православное церковно-богослужебное пение (краткий исторический очерк происхождения и развития) // Журнал Московской Патриархии. 1959. № 11. С. 61–72; Трубецкой Н., протоиерей. Русское православное церковно-богослужебное пение (краткий исторический очерк происхождения и развития) // Журнал Московской Патриархии. 1959. № 12. С. 48–53.

Материал о пении демонстрирует высокую образованность автора: в сущности, это изложение всей истории русского церковного пения, от древности до наших дней. В условиях того времени, при недоступности специальной литературы, большая, печатавшаяся в нескольких номерах ЖМП, статья Трубецкого, несомненно, имела просветительское значение.

По поводу обсуждаемой всеми проблемы общего пения автор занимает разумную, взвешенную позицию:

При существующем в нашей Церкви богатейшем наследии песенного репертуара и сложной системе богослужебного устава практика общего церковного пения у нас не может осуществляться в своем полном объеме, и это уже само собой определяет все значение и необходимость клиросного хора. Клиросно-хоровое и общее пение в наших богослужениях не могут и не должны исключать друг друга, но призваны песенно восполнять друг друга и взаимодействовать, что обычно всегда и бывает при разумном распределении соответствующих песнопений между ними. При таком осмысленном взаимодействии клироса и верующих раскрывается очень широкая перспектива в деле воскрешения почти совсем забытого у нас древне-христианского «антифонного» способа пения, который отличается особым богатством и разнообразием музыкально-исполнительских форм. Способ антифонного, или строфического взаимного пения изобилует богатством музыкально-технических вариантов, когда, например, песнопения от начала до конца могут исполняться верующими, разделенными на два лика, или песнопение произносится нараспев одним певцом, а верующие припевают определенный стих, припев, доксологию; или верующие могут исполнять песнопение попеременно с ликом, делиться на мужские и женские голоса и т.д. [8]

Что же касается репертуара, то здесь выпускник Свято-Сергиевского института закономерно проявляет строгость вкуса:

Обычно вопрос о «подлинности» церковного стиля пения у нас не простирается далее пределов обывательского суждения о нем, и с этим понятием чаще всего связывается представление

о каком-то церковно-певческом «обскурантизме», «пережитке», «староверчестве» и т.д., что уж никак не может быть совмещено с нашими величественными кафедральными соборами, торжественными архиерейскими богослужениями и т.д. Этому «отсталому» практически и противопоставляется «иное» церковное пение, которое якобы более отвечает духу современности. Критерием для определения музыкального «качества» этого «иного» пения является его «умилительность», «молитвенность» и «красивость». И если регенту-самоучке удалось тот или иной священный текст «оформить» подходящей музыкальной стряпней, отвечающей этим требованиям, — значит, такое произведение уже и «православно», и «церковно», и смело может занять свое «законное» место в церковно-певческом репертуаре.

Многие руководители клиросно-хорового пения считают, что наш древний классический распевный репертуар слишком неудачно и неудобно исполнимо представлен в гармонизациях; является слишком строгим, тяжеловесным, сухим и т.д., исполнение же его в оригинальном унисонном виде — музыкальная отсталость, не пригодная для православных храмов, поэтому-де, волей-неволей, православное сознание должно мириться хотя и с не совсем церковными, но зато уж музыкально полноценными произведениями, которые и привычны, и мелодичны, и умиротворяющи и т.д. [9]

Каков же вывод? Только — возвращение к древним распевам в классических формах их обработки:

...Наши древние церковные песнопения являются самым совершенным видом музыкально-поэтического творчества, в котором сочетается внутреннее единство священнодействия, слова и музыки — пения. Сочетания внутреннего единства в действии, слове и музыке всегда тщетно искали и ищут гениальнейшие поэты и музыканты, однако оно в полной мере возможно и осуществимо только в сфере религиозного мирозерцания, ибо является плодом глубокого религиозного вдохновения. Отсюда не удивительно, что наше древнее церковное пение всегда привлекало к себе внимание почти всех наших гениальных музыкантов-классиков. Наши нотные сборники древних церковных распевов в большинстве случаев явля-

лись для них постоянными руководствами, из которых они, как из неиссякаемого кладезя, почерпали для себя не только вдохновение, но и готовые темы для творчества [10].

Помимо общих вопросов, обсуждение церковного пения в официальных и неофициальных материалах часто касалось повседневной деятельности клира и клироса. По общему мнению, картина тут возникала не слишком приглядная (имелись, конечно, и исключения). Подчеркивались такие отрицательные моменты, как нарушение ритма богослужения. Например, Павел Васильевич Уржумцев (1925–2013), многолетний сотрудник Издательства Московской патриархии и Издательского совета РПЦ, редактор ЖМП, пишет:

В церковном пении необходимо избегать как чрезмерной спешки, так и ненужного затягивания, растянутого пения и больших пауз между возгласами и песнопениями. Медленное, тягучее пение с большими паузами совершенно излишне удлиняет службу и вынуждает, дабы не затягивалось время совершения богослужения, делать сокращения: например, сольное исполнение «Ныне отпускаеши» и другие концертные номера совершаются за счет сокращения других песнопений. Лучше, конечно, поступиться этими, ничего не дающими душе молящего «концертами» и при быстром, но четком пении исполнить полностью все стихиры и прочесть все тропари канона, что позволит верующему богомольцу насладиться бесценным богатством их глубочайшего догматического содержания и несравненной красотой церковной поэзии. Нужно еще также сказать, чтобы регенты готовились заранее к службам. Как и чтецы, они должны до начала службы вместе с настоятелем храма уяснить себе все особенности ее. Их обязанностью является просмотреть все так называемые меняющиеся песнопения данного дня и сделать в них расстановки строк⁽¹⁰⁾.

Особая и очень важная проблема — церковное чтение. Так, профессор Ленинградской Духовной академии, архиепископ Ми-

(10) Журнал Московской Патриархии. 1960, № 4. С. 49–50.

хаил (Михаил Николаевич Мудьюгин, 1912–2000), на основании долговременного своего опыта грустно констатирует:

За неясное произношение, за недостаточную громкость, за чтение вполголоса с чтецов, дьяконов, а тем более — священников взыскивают крайне редко. В результате народ Божий ничего не слышит или, во всяком случае, не может воспринять и осознать то немногое, что все-таки доходит до слуха.

Но есть еще один, вполне обычаем узаконенный и повсеместно признанный и применяемый способ лишить слушателя возможности сознательного усвоения читаемого молитвенного или поучительного текста: это монотонность чтения. Считается необходимым читать часы, шестопсалмие, кафизмы на одной ноте, не допуская даже намека на выразительность. Находятся любители такого якобы «уставного» чтения, которые в обоснование монотонности утверждают, что тем самым устраняется личная интерпретация чтецом читаемого текста, выражение его собственного к нему отношения, которое при выразительно-интонационном чтении будто бы навязывается слушателям. При этом поборники монотонности упускают из виду, что именно при монотонном чтении слушателям действительно навязывается то безразличие к содержанию текста, которое, к сожалению, свойственно подавляющему большинству церковных чтецов и которое находит свое выражение в чтении, лишенном каких-либо смысловых оттенков.

<...>

Дьяконы читают евангельский, а псаломщики — апостольский текст иначе: они начинают на возможном для их голоса низком звучании и по мере приближения к концу чтения постепенно звук повышают и усиливают, с тем чтобы последние слова прокричать (или, что ближе к истине, прореветь) неестественно громко. Многие дьяконы гордятся достигаемым эффектом. Все это не имеет никакого отношения к содержанию произносимых слов и фраз, и нередко звуковая кульминация приходится на слова, завершающие полагающийся текст, но не имеющие никакого особого значения или смысла. Такого рода чтение не может человеком, благоговейщим перед Словом Божиим, восприниматься иначе как кощунственное надругательство над библейским текстом... [1, с. 39, с. 51].

Несколько позже, с самого конца 1950-х и в 1960-е — начале 1970-х, разворачивается «неофициальная» дискуссия — уже не на страницах ЖМП, который чем далее, тем более, особенно начиная с 1970-х, становится не просто официальным, но прямо официозным изданием, — а в частных документах. Речь в них идет, конечно, не столько о пении, сколько о беспорядках в церковной службе и путях восстановления ее уставности. Все качества, в том числе певческие, отмечавшиеся в предыдущий период, в это время сохраняются и «застывают», становясь, так сказать, традицией, местной или общей. Ситуация усугубляется после Собора 1961 года, когда было принято новое постановление о приходах: вся власть над церковным имуществом переходила к приходскому совету и таким образом от старосты и совета (очень часто поставляемых «органами») зависело поступление в хор или увольнение певчих, наем и оплата регента и проч.

В 1958 году священник Сергей Желудков (1909–1984) закончил первую редакцию своей работы, получившей название «Литургические заметки», и отправил ее в созданную при патриархе Алексии I Календарно-богослужебную комиссию. Эта комиссия занималась составлением церковного календаря и богослужебных указаний, возглавлял ее епископ Афанасий (Сахаров), прошедший более тридцати лет в лагерях и ссылках, один из крупнейших русских литургистов. Написать отзыв было поручено упоминавшемуся выше профессору Д.П. Огицкому. Оба они высоко оценили труд священника Желудкова, однако для официальных структур он оказался по крайней мере «сомнительным». В трудную эпоху начала 1960-х комиссия прекратила свое существование, но отец Сергей не оставил работу над книгой. Она получила широкое хождение в самиздате, ее читало духовенство, особенно столичное, автор получил немало откликов, некоторые из них использовал, создавая новую редакцию книги. Фрагменты ее печатались в мало кому доступном тогда в России журнале — выходившем в Париже Вестнике русского студенческого христианского движения, полностью в окончательном варианте «Заметки» были опубликованы только в наши дни [7].

Отец Сергей — одна из самых ярких и своеобразных личностей своей эпохи. Долго трудившийся на ответственной светской службе, он принял сан целибатом в 1946 году, вскоре за два года с отличием

закончил Ленинградскую семинарию и затем сменил длинный ряд приходов — в селах и малых городах, всегда и везде воюя за справедливость. К 1960 году, в разгар хрущевских репрессий Церкви, смелый батюшка был отправлен за штат, жил в крайней бедности, но продолжал работать как публицист и вскоре оказался в кругу правозащитного движения советской интеллигенции. Его книга «Почему я христианин» была опубликована за рубежом.

«Литургические заметки» — блестяще написанный, живой и остроумный текст, в котором освещаются все стороны русского православного богослужения — в их идеальном, исконном облике и в том облике, который они принимают в современности. Цитировать «Заметки» сложно, потому что они состоят из цепи ярких эпизодов, взятых из текущей церковной жизни, с комментариями о. Сергия. Автор очень музыкален и даже пользуется иногда для пояснения своих мыслей нотными примерами (кстати, в воспоминаниях одного из молодых друзей о. Сергия описывается, как он учил новообращенную молодежь пению «по гласам»).

Приговор о. Желудкова текущему церковному пению весьма строг:

Считается, что никак нельзя петь ничего «простого». Считается, что всякий раз нужно непременно менять «номера» и петь что-нибудь «новенькое». Ужасные провинциалы эти певчие, даже и в столицах... Так они загораживают своим пением от народа Евхаристию, молитвы которой в это время читает загороженный еще иконостасом священник. А народ мается от незнакомой, обычно к тому же и плохой или плохо исполняемой музыки. Кто старается уединенно молиться, кто размышляет о домашних делах, а кто и поворачивается уходить... И это — центральный момент Евхаристии! Если сумели мы так испортить свою литургию — то надо ли удивляться постигшим Церковь испытаниям? [7, с. 42]

Следовательно, рассуждает автор, «надо нам искать новых путей».

Нужно обратиться к так называемому «простому» пению в простых гармонизациях. По возможности восстановить древнюю антифонность и народность церковного пения. Подобрать наилучшие простые напевы.

Хотелось бы сказать дальше, что нужно поискать золота в древних мелодиях, исполненных суровой духовной энергии. Однако приходится признать, что все наши ревнители знаменного распева остаются таковыми пока только на словах — не показывают ничего на деле, не дают практически никаких образцов для изучения и исполнения. И надо признать, что пение современных старообрядцев, при всем к ним уважении, не вдохновляет, не внушает желания им подражать. Гармонизации же Кастальского недоступны для современного церковного хора по их размаху [7, с. 14].

Но и с распространенными на современном клиросе «простыми напевами» далеко не все благополучно:

...Бывает в клиросном пении и такая «простота», которая хуже воровства. Имею в виду «придворные» запевы печальной памяти Бахметева. В своих переложениях он «упростил» церковные мелодии и умертвил в них самобытность и выразительность. Пользуясь своим положением директора Придворной Капеллы, Бахметев издал свои переложения в технически удобной форме на все голоса, и они получили широкое распространение по всей России. Что это такое — легко понять из сопоставления воскресных стихир и тропарей, например Второго или Седьмого гласов Киевского или Греческого распевов, с тем, что получилось на те же слова в «придворном» напеве. А «придворные» стихиры Пасхи способны привести в настоящее уныние того, кто помнит, как поют их в Москве⁽¹¹⁾... И этот столь явно сравнительно худший «придворный» напев стихир Пасхи уже и сегодня распространяется все дальше и дальше, вытесняя чудный народный напев, выходящий, вероятно, из древнего Знаменного распева.

Не знаю, насколько виноват в этом Обиход Бахметева — но везде, везде распространены поразительно плохие дьячковские напевы, употребляемые на будничных литургиях. Обычно это второй глас «придворного» напева, который вполне мог бы быть музыкой на

(11)

Очевидно, что в своих замечаниях о. Сергий опирается на хорошо знакомую ему ленинградскую певческую практику, где преобладал (и нередко преобладает сейчас) именно Бахметевский Обиход.

слова «Ах, как нам это все надоело...» Так исполняется «Единородный Сыне» и ектения, хотя есть превосходное простое изложение распева Д. Соловьева. Входное «Приидите, поклонимся», Трисвятое, благодарственные песнопения и ектения после Причащения — все это исполняется читком в миноре, как будто со специальной целью показать полнейшее равнодушие авторов к Божественной литургии... Такая «простота» — форменное бедствие русского церковного пения» [7, с. 11].

И далее важные соображения о певческой драматургии службы:

Так называемое «просто» пение совсем не так просто, если предъявить к нему должные требования: ритм, произношение, выразительность, легкость... Редкий хор не провалится на этом экзамене. Для регента экзаменом должна быть еще и музыкальная цельность службы, чтобы вся она с начала до конца была тщательно подготовлена, шла бы в хорошем темпе, выражающем нашу духовную собранность без малейшей неоправданной паузы, — при антифонном пении так, чтобы «лики» даже чуть-чуть перебивали друг друга!.. У культурного регента — не один, а четыре хора: правый, левый, алтарь, народ, и он должен смотреть на службу не как на концерт со своими отдельными «номерами», а как на цельную «оперу»... Скажут: церковь — не театр; это верно, церковь — выше театра, и поэтому церковные требования к качеству пения должны быть не ниже театральных. В театре не позволят, как это обычно у нас на клиросе, петь недоученное, смотря в ноты [7, с. 11]⁽¹²⁾.

Конечно, острие критики в «Заметках» задевает пение только краем, основной удар направлен на более фундаментальные проблемы — например, на многочисленные нарушения уставной дисциплины, на состояние богослужебных текстов. Но и «эстетическая» критика пения тоже задевала многих, что видно, к примеру, из другого

интереснейшего документа эпохи — письма протоиерея Анатолия Правдолюбова [5].

Жизненный путь о. Правдолюбова тоже был весьма трудным. В пору, когда появился текст огромного по размерам письма, в 1963 году, он служил священником в церкви села Сынтул под Касимовым Рязанской области; позади остались годы, проведенные в лагере, и участие в Великой Отечественной войне. Отец Анатолий принадлежал к старинному разветвленному священническому роду, из которого ныне канонизировано семеро новомучеников (включая отца автора письма), и превосходно, с детства, знал богослужебные традиции и предания. Адресат письма — протоиерей Алексей Сергеевич Беляев (1904–1987), очень авторитетный, образованный священник, прошедший тюрьмы и лагеря (в частности, он упомянут в солженицынском «Архипелаге Гулаге»), а затем служивший в провинциальных храмах, особенно долго — в Киржаче Владимирской области.

Отец Анатолий во многом не согласен с «Литургическими замечками» и иной раз резко высказывается в адрес их автора. Однако внимательный читатель его письма не может не заметить, что довольно часто о. Анатолий «в душе» все же согласен с критикой о. Сергия, но с горечью вынужден признать невозможным воплощение высказываемых в «Заметках» идей в современной, и прежде всего в своей собственной, священнической практике. В особенности это касается как раз «эстетических» соображений.

Вот очень характерный пассаж:

Плохо то, что невозможно провести в жизнь свой идеал Богослужения, как он сложился в течение многих лет странствий, при наблюдении за самыми различными образцами положительными и отрицательными, при чтении и беседах со знатоками. Невозможно все это воплотить в жизнь, хотя немало и воплощено уже. Если бы священник располагал певчими обоих клиросов, регентом, псаломщиком, прислужниками, работниками ящика, которые уважали бы батюшку, которые обладали бы умением делать свое дело или хотя бы имели желание учиться у своего пастыря, то было бы и без экспериментальных храмов отца Желудкова множество образцовых храмов с примерным в них Богослужением.

(12) Эти соображения — пение в церкви должно быть выше, художественнее пения в театре — очень типичны для дискуссий о церковном пении в начале XX века, в частности, об этом нередко писал Н.И. Компанейский.

Отец Алексей! Скажите по совести, можете ли Вы, будучи настоятелем, воплотить в службе то, что любите и считаете желательным, наиболее правильным? Думаю, по той или иной причине — нет. Даже прекраснейший музыкант митрополит Пимен, как я сам наблюдал, вынужден терпеть при своем Богослужении хор — настоящий антипод его райского дорогомилдовского хора⁽¹³⁾. Я тем более не могу устроить все так, как мило моей душе, пусть это было бы в самом скромном диапазоне. Придет эдакое зевло, которое в простоте сердца некоторые считают главной красой службы, куда его денешь? Долго я боролся, стараясь убрать хоть постоянное фортиссимо этой певицы, но оказалось, что по ее преклонному возрасту это фортиссимо у ней только и осталось, а чуть потише она вовсе не способна петь (это бывает). Значит, ревную об уничтожении так называемых «бесчинных воплей», приходится или просто, как владыка Николай⁽¹⁴⁾ рекомендовал, «держат кулак в кармане», или вовсе знать ее с клироса совсем, на что я не имею все-таки ни морального, ни, в наши дни, и юридического права. Так и все. Благоустриваешь все «постольку-поскольку», а Желудковы, не учитывая исключительности наших условий, хамски глумятся [5, с. 297].

Разумеется, живший в исключительно трудных условиях о. Желудков не хамил и не глумился над собратьями — в отце Анатолии говорит обида, а иногда и вызванное ею недопонимание. Например:

Между прочим, в цитируемых заметках налет некоторой неправоильности понимания церковной службы, родственной с мировоззрением тех, кои устраивали во время НЭПа шикарные богослужения и удивлялись, почему простой народ и даже немалая часть народа непростого бежала от этого великолепия в окраинные убогие храмы и к ранним обедням. Они понимали, Господь им, младенцам, открыл,

(13) Автор письма сравнивает Патриарший хор кафедрального Богоявленского собора с прекрасным хором снесенного перед войной Дорогомилдовского собора, в котором регентовал молодой иеромонах Пимен (Извеков)

(14) Владыка Николай (Чуфаровский; 1884–1967), епископ, с 1963 архиепископ Рязанский и Касимовский; выдающийся знаток церковного пения, любитель и перелазатель древних роспевов.

что нэпмановское великолепие Богослужения — чуждый огонь на жертвеннике Господнем. Не воспоминанием ли о НЭПе вызвана эта мелодраматическая фраза автора: «Вот все, что у нас осталось» (храм и Богослужение в нем, совершающееся повсеместно совсем не так, как хотелось бы Желудкову). <...> А между тем совсем никакой трагедии нет в том, что чужая театральная мишура свалилась с церковного Богослужения, остается только пожалеть, что она не везде, еще не совсем свалилась. <...> Всегда в наши годы, особенно в упомянутую нэпмановскую пору, совершенно никто не заботился о том, какова нравственность читающих и поющих в церкви, особенно в правом хоре. Были случаи, некий маэстро поет так, что все время бегут слезы, а потом такие вещи говорит, что заткни уши и беги вон, единственное твое спасение. И слова его под стать и самим делам. У много же певца и певицы самый голос, самая манера произношения красноречиво говорит, что место певцы в самом что ни на есть захудалом кабаке, а не на клиросе. А мы, грешные, обуреваясь различными искушениями мира, окруженные постоянно впечатлениями, от которых порой не знаешь, как и избавиться, с каким трудом молимся в церкви, стараясь не глядеть на каторжного характера лик, стараясь изо всех сил не слушать сиплый пошлый вопль той или другой солистки [5, с. 290].

Но ведь и о. Сергей так же относится к «нэповскому» стилю, как о. Анатолий, и ратовал он не за нелепое «театральное» украшательство, а за истинно художественное богослужение.

По прочтении приведенных фрагментов текстов разных лиц встает вопрос, воплощались ли хоть в какой-то мере на практике высказанные пожелания.

До некоторой степени они могли воплощаться на клиросах очень немногих открытых тогда монастырей и лавр. В Киево-Печерской и Троице-Сергиевой лаврах уже начиналось движение по сбору и восстановлению традиционных монастырских роспевов, которое принесло замечательные результаты в последующие десятилетия.

В приходском же пении радикальных изменений не происходило — вплоть до 1988 года, когда вся жизнь Церкви начала радикально изменяться. До того времени проблемы, отмечаемые авторами текстов, никуда не уходили.

Но если так, если у пения послевоенных десятилетий, по мнению ряда цитированных выше авторов, было столько недостатков, почему же многие люди, жившие в ту эпоху — причем люди высококультурные, знатоки церковного пения, — позже все-таки вспоминали и до сих пор вспоминают то время с ностальгией?

Вероятно, особое значение имел трудный жизненный опыт людей — священников, регентов, певчих, прихожан, который придавал церковной службе особую глубину, особый смысл. Многие «произведения», которые с рациональной, чисто музыкальной точки зрения ныне представляются слабыми, были любимы в силу привычки к ним, в силу тех ассоциаций, которые они вызывали у поющих и слушающих. Церковь прожила очень трудные годы и до сих пор была притесняема, а потому хотелось видеть богослужение «роскошным», сохраняющим все традиции, все церковное достояние, а хоры — большими по составу, «богато» звучащими. Эклектичность певческих репертуаров не смущала участников церковной жизни. Да кроме того, во все времена талантливые регенты умели выстраивать репертуары в соответствии с требованиями данной службы в данном храме с его духовенством и умели добиваться особого, специфически «церковного» звучания хора, при котором сглаживались стилистические противоречия.

При благоприятных условиях такие репертуары, особенно праздничных служб, предварительно согласовывались со священниками и епископами. А случалось, что репертуары предлагали сами батюшки или владыки.

Вот очень яркий пример — распоряжение, направленное ярославским архиепископом Сергием (Лариным) духовенству и регенту кафедрального собора:

29 марта 1965

Ключарю Феодоровского кафедрального

Града Ярославля собора

О. Протоиерею Алексею Скобей

Копия: Регенту хора соборного Б.В. Соколову

9 апреля сего года, в пятницу будем чтить день Похвалы Пресвятыя Богородицы. Вечером встречи нет, начало обычное с утрени. Икону Божией Матери, лучше Феодоровской, поставить на престол, украсить цветами и множеством свечей, горящих в подсвечниках и канделябрах. Над ней и рипиды держать при чтении и пении Акафиста.

Ризницу иметь голубую, синюю и цветную, но не черную, не бордовую и не белую.

В положенное время станем на солее полукругом и будем петь 1-ю часть Акафиста (все «Радуйся» силами духовенства; последний возглас: «Радуйся, Невесто Неневестная», я произнесу сам, как и последующие читающие). Хор поет партесно: «Радуйся, Невесто Неневестная». При выходе кондак спеть правому хору, левому хору и народу при каждении всего храма.

Во время Акафиста полагается стоять с возжженными свечами всем в церкви и тушить оные при окончании частей Акафиста.

2-ю часть Акафиста будем стоять на середине храма, а я на кафедре. Петь «Радуйся» будем на пятый глас. Кондаки, конечно, читать, и лишь хор будет заканчивать: «Аллилуйя».

3-ю часть петь хорам правому и левому особым роспевом. Во всех случаях «Взбранной Воеводе» начинает правый хор, а после чтения части заканчивает левый. Каждение совершают попарно священники с диаконами (алтаря, амвона, архирея, клира, клиросов и народа).

4-ю часть петь особым роспевом вкупе обоим хорам и духовенству. В третий раз «О Всепетая Мати» петь хору. На последнем икосе «Ангел предстатель» все «Радуйся» петь духовенству на пятый глас. После окончания вместо кондака хору спеть концерт «С небесных кругов», муз. Дегтярева. Я совершу каждение не всего храма. А затем произнесу проповедь. После проповеди о. протоиакону пригласить всех: «Ко Пресвятой Владычице нашей Богородице...» Хору спеть: «Пресвятая Богородице, спаси нас» и всему народу с духовенством спеть «К кому возопию, Владычице...»

На 9-й песни «Величит душа моя» петь поклиросно, а «Честнейшую» с народом. На Великое славословие сойтись обоим хорам у солеи и спеть муз. арх. Феодана или просто. Тропарь поет духовенство.

На 1-м часе псалом один, тропарь и кондак петь. По окончании часа можно спеть «Взбранной» из богородичных акафистов, но партесно.

Проводы, большое «Исполла» и что-либо при проводах, но посвященное тематике Богородицы.

Архиепископ Сергей.

Как видно, здесь не только расписан репертуар хора, но и срежиссировано все храмовое действо, с участием народа. Таких документов сохранилось не много, но наверняка подобные указания нередко давались в устной форме.

Вот еще один характерный «репертуар» того же владыки в его бытность архиепископом Пермским.

14 марта 1862

Регенту Архирейского хора А.Д. Тарантину

Просьба исполнить за Божественной литургией 18 марта следующие песнопения.

На облачение: «Свыше пророцы» — муз. Скрипникова.

На литургии:

Великая ектения — муз. Толстякова,

«Единородный Сыне» — Речкунова,

«Во царствии» — Чистякова,

Сугубая ектения — Чеснокова,

Херувимская — Маркевича.

«Верую» спеть поклиросно, правого и левого хора, по остановкам и тактам, независимо от членов Символа веры. Но спеться предварительно.

«Милость мира» — Азеева,

«О Тебе радуется» — его же.

Концерт: «Воскликните Господеви» — Гречанинова.

Затем левый хор, кондак и тропари дню (Пречистому и Богородице).

Концерт: «Обновляйся» — Давыдова.

Молебен:

«Царю небесный» — Соломина.

Третий тропарь: «И ныне. Якоже вышния» — левому хору.

«Верую» всем петь: духовенству, правому и левому хору и всей церкви.

«Вечная память»:

партесное,

Архангельского,

партесное,

просто,

Архангельского,

просто.

Многолетия:

Восточным патриархам — Архангельского,

Нашему патриарху — Кастальского,

То же (кликанье) ему же — Кастальского,

То же — Зиновьева (патриаршее),

Патриархам балканским — Бортнянского (малое),

Местному епископу — «Спаси Христе Боже»,

Митрополитам, архиепископам и епископам — Турчанинова,

«Благоденственное...» — Старорусского,

«Всем православным» — Васильева (московское).

После чтения краткой молитвы: «Тебе Бога хвалим» № 1 все до конца — Бортнянского.

После отпуста: «Кто Бог великий» партесное неизвестного автора (раз три).

Примечание: Если во всеобщей буду участвовать, то пение обычное, встречи не будет.

Архиепископ Сергей⁽¹⁵⁾.

Перед нами — исключительно яркая праздничная служба, совершенно эклектичная по подбору авторов песнопений, но несомненно объединенная некоей «служебной драматургией». Возможно, имен-

(15) Документы архиепископа Сергея (Ларина) получены из частного архива ярославской исследовательницы и регента Л.А. Зуммер.

но такие «репертуары» наилучшим образом дают представление о певческом стиле эпохи. Мера эклектизма и мера исполнительского мастерства, конечно, были разными у разных хоров и регентов, но тенденция — общая. Она видна и в программах очень немногочисленных и, разумеется, «закрытых» духовных концертов той эпохи с участием реномированных светских солистов. Новая музыка в это время тоже иногда появлялась на клиросе, но только такая, которая могла встроиться в общий стиль, давая доступную пониманию регентов и прихожан вариацию на него (почти все авторы сами были регентами).

...Прошло время. Все поднимавшиеся в послевоенные десятилетия вопросы снова встали перед церковно-певческой средой после 1988 года, и целый ряд пожеланий давних дискуссий оказался теперь востребованным. Например, в некоторых храмах службы стали петь древними роспевами, в том числе знаменным унисоном, в других храмах образованные регенты стали культивировать произведения Нового направления и т.п. Стала проявляться забота о стилистической цельности службы. Стало всячески пропагандироваться и изучаться так называемое «простое пение», пение «на глас». Но сами хоры, ввиду массового открытия новых храмов и по другим причинам, постепенно переставали быть столь большими, какими были ранее, столь насыщенными яркими голосами. При смене поколений певчих и регентов повышался образовательный уровень поющих, но уходил тот самый специфический и плохо поддающийся словесным определениям церковный звук.

В целом же, оказалось, что столь критикуемая в свое время церковно-певческая культура послевоенного периода (понимаемого широко, от середины 1940-х до середины 1980-х) нуждается в осознании и изучении.

Список литературы:

- 1 *Архиепископ Михаил (Мудьюгин)*. Русская православная церковность. Вторая половина XX века. М.: Библиейско-Богословский инст., 1995. 124 с.
- 2 *Верещагин Е.* Потаенное христианство советских времен. Из воспоминаний о проф. А.Ч. Козаржевском // Православие.ru. 06.02.2009. URL: <http://www2.pravoslavie.ru/37273.html> (дата обращения 28.09.2020).
- 3 *Парийский Л.* Памяти Григория Федоровича Львовского // Журнал Московской Патриархии. 1948. № 11. С. 68–79.
- 4 *Парийский Л.* О церковном пении // Журнал Московской Патриархии. 1949. № 11. URL: <http://www.jmp.ru/ya43.php?ys=49&my=11&rm=STAT&sr=491114> (дата обращения 28.09.2020).
- 5 Письмо протоиерея Анатолия Правдолюбова к протоиерею Алексию Беляеву о «Литургических заметках» священника [Сергия] Желудкова // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. История. Образование. Практика музыкального оформления Богослужения. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М.: Московская регентско-певческая семинария, 2005. С. 277–340.
- 6 Речь патриарха Алексия в Московской духовной академии на чтении о церковном пении 18 апреля 1948 года // Журнал Московской Патриархии. 1948. № 5. С. 7–10.
- 7 *Свящ. Сергей Желудков*. Литургические письма / Сост., вступ. статья С.С. Бычкова. М.: Sam & Sam, 2003. 251 с.
- 8 *Трубецкой Н., протоиерей*. Русское православное церковно-богослужбное пение. Часть 5 [Электронный ресурс] // Мир Вам! 25.01.2011. URL: http://teodorovna.ucoz.lv/publ/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_o_pskovskoj_dukhovnoj_missii/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_iz_lichnogo_arkhiva/protoierej_nikolaj_trubeckoj_russkoe_pravoslavnoe_cerkovno_bogosluzhebnoe_penie_chast_5/14-1-0-183 (дата обращения 28.09.2020).
- 9 *Трубецкой Н., протоиерей*. Русское православное церковно-богослужбное пение. Часть 6 [Электронный ресурс] // Мир Вам! 25.01.2011. URL: http://teodorovna.ucoz.lv/publ/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_o_pskovskoj_dukhovnoj_missii/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_iz_lichnogo_arkhiva/protoierej_nikolaj_trubeckoj_russkoe_pravoslavnoe_cerkovno_bogosluzhebnoe_penie_chast_6/14-1-0-184 (дата обращения 28.09.2020).
- 10 *Трубецкой Н., протоиерей*. Русское православное церковно-богослужбное пение. Часть 7 [Электронный ресурс] // Мир Вам! 25.01.2011. URL: http://teodorovna.ucoz.lv/publ/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_o_pskovskoj_dukhovnoj_missii/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_iz_lichnogo_arkhiva/protoierej_nikolaj_trubeckoj_russkoe_pravoslavnoe_cerkovno_bogosluzhebnoe_penie_chast_7/14-1-0-185 (дата обращения 28.09.2020).

References:

- 1 Arhiepiskop Mihail (Mu'yugin). *Russkaya pravoslavnaya cerkovnost'*. *Vtoraya polovina XX veka* [Russian Orthodox Church. Second half of the twentieth century]. Moscow, Biblejsko-Bogoslovskij inst. Publ., 1995. 124 p. (In Russ.)
- 2 Vereshchagin E. Potaennoe hristianstvo sovetskih vremen. Iz vospominanij o prof. A.Ch. Kozarzhevskom [Secret Christianity of Soviet times. From the memoirs of prof. A.Ch. Kozarzhevsky]. *Pravoslavie.ru*. 06.02.2009. Available at: <http://www2.pravoslavie.ru/37273.html> (accessed 28.09.2020). (In Russ.)
- 3 Parijskij L. Pamyati Grigoriya Fedorovicha L'vovskogo [In memory of Grigory Fedorovich Lvovskiy]. *Zhurnal Moskovskoj Patriarii*, 1948, no. 11, pp. 68–79. (In Russ.)
- 4 Parijskij L. O cerkovnom penii [About church singing]. *Zhurnal Moskovskoj Patriarii*, 1949, no. 11. Available at: <http://www.jmp.ru/ya43.php?ys=49&my=11&rm=STAT&sr=491114> (accessed 28.09.2020). (In Russ.)
- 5 Pis'mo protoiereya Anatoliya Pravdolyubova k protoiereyu Aleksiyu Belyaevu o "Liturgicheskikh zametkah" svyashchennika [Sergiya] Zheludkova [Letter from Archpriest Anatoly Pravdolyubov to Archpriest Alexy Belyaev about the *Liturgical Notes* of priest [Sergius] Zheludkov]. *Trudy Moskovskoj regentsko-pevcheskoj seminarii. 2002–2003. Istoriya. Obrazovanie. Praktika muzykal'nogo oformleniya Bogoslužheniya* [Proceedings of the Moscow Regent-Singing Seminary. 2002–2003. History. Education. The practice of musical arrangement of the Divine service]. Collection of articles, memoirs, archival documents]. Moscow, Moskovskaya regentsko-pevcheskaya seminariya Publ., 2005, pp. 277–340. (In Russ.)
- 6 Rech' patriarha Aleksiya v Moskovskoj duhovnoj akademii na chtenii o cerkovnom penii 18 aprelya 1948 goda [Speech of Patriarch Alexy at the Moscow Theological Academy at a reading about church singing on April 18, 1948]. *Zhurnal Moskovskoj Patriarii*, 1948, no. 5, pp. 7–10. (In Russ.)
- 7 Svyashchennik Sergij Zheludkov. *Liturgicheskie pis'ma* [Liturgical letters], ed. S.S. Bychkova. Moscow, Sam & Sam Publ., 2003. 251 p. (In Russ.)
- 8 Trubeckoj N., protoierej. Russkoe pravoslavnoe cerkovno-bogoslužebnoe penie [Russian Orthodox Church liturgical singing]. Part 5. *Mir Vam!* 25.01.2011. Available at: http://feodorovna.ucoz.lv/publ/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_o_pskovskoj_dukhovnoj_missii/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_iz_lichnogo_arkhiva/protoierej_nikolaj_trubeckoj_russkoe_pравославное_cerkovno_bogoslužebnoe_penie_chast_5/14-1-0-183 (accessed 28.09.2020). (In Russ.)
- 9 Trubeckoj N., protoierej. Russkoe pravoslavnoe cerkovno-bogoslužebnoe penie [Russian Orthodox Church liturgical singing]. Part 6. *Mir Vam!* 25.01.2011. Available at: http://feodorovna.ucoz.lv/publ/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_o_pskovskoj_dukhovnoj_missii/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_iz_lichnogo_arkhiva/protoierej_nikolaj_trubeckoj_russkoe_pравославное_cerkovno_bogoslužebnoe_penie_chast_6/14-1-0-184 (accessed 28.09.2020). (In Russ.)
- 10 Trubeckoj N., protoierej. Russkoe pravoslavnoe cerkovno-bogoslužebnoe penie [Russian Orthodox Church liturgical singing]. Part 7. *Mir Vam!* 25.01.2011. Available at: http://feodorovna.ucoz.lv/publ/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_o_pskovskoj_dukhovnoj_missii/pskovskaja_dukhovnaja_missija_materialy_iz_lichnogo_arkhiva/protoierej_nikolaj_trubeckoj_russkoe_pравославное_cerkovno_bogoslužebnoe_penie_chast_7/14-1-0-185 (accessed 28.09.2020). (In Russ.)