Петр Ильич Чайковский и сегодняшние проблемы церковного пения

Доклад митрополита Волоколамского Илариона на Первом международном съезде церковных регентов (1 декабря 2016 года, Москва, Зал церковных соборов Храма Христа Спасителя).

Ваше Святейшество! Ваши Высокопреосвященства и Преосвященства! Дорогие отцы, братья и сестры — участники нынешнего съезда, первого в новейшей истории нашей Церкви.

У меня в руках — только что вышедший из печати первый том пятой серии Академического Полного собраний сочинений Петра Ильича Чайковского, содержащий партитуру написанной им «Литургии святого Иоанна Златоустого» для четырехголосного смешанного хора. Мне посчастливилось быть научным редактором этого тома. В ходе работы над ним я имел уникальную возможность познакомиться с рукописью «Литургии» Чайковского, сравнить ее с прижизненным изданием и другими изданиями. Одновременно мною было изучено эпистолярное наследие великого композитора. То, что он говорит о церковной музыке, сохраняет свою актуальность.

Чайковский обратился к жанрам духовной музыки, уже будучи известным не только в России, но и Европе композитором, автором четырех симфоний, пяти опер, концертов для солирующих инструментов, трех квартетов, нескольких опусов романсов и фортепианных пьес, хоровых сочинений на светские тексты. В течение девяти лет — с 1878 по 1887 годы — им были созданы «Литургия», «Всенощное бдение», цикл из девяти духовно-музыкальных сочинений и хор «Ангел вопияше». На эти годы приходятся серьезные духовные искания Чайковского. Его письма и дневники наполнены размышлениями о смысле жизни, о Боге.

Религиозность Чайковского

С детства Чайковский рос в православной атмосфере. В числе его предков по материнской линии были священнослужители. Его крестным отцом и одновременно учителем Закона Божьего и русского языка был педагог и этнограф, протоиерей Камско-Воткинского Благовещенского собора Василий Егорович Блинов.

Опыт и знание музыкального церковного обихода Чайковский приобрел в Императорском Училище правоведения, где была своя домовая церковь. В течение девяти лет учебы Чайковский

пел в училищном хоре под управлением выдающегося регента, замечательного хорового дирижера и композитора Гавриила Якимовича Ломакина.

Много лет спустя Чайковский вспоминал об этом периоде своей жизни в письме к баронессе Н. Ф. фон Мекк от 24-25 ноября 1879 года в связи с днем святой Екатерины: «...Мне памятен этот день по училищному празднику! Не знаю, как теперь, а в мое время в Екатеринин день у нас служил литургию ежегодно митрополит**[1]**. С самого начала учебного курса мы готовились к торжественному дню; певчие в мое время были очень хорошие. Когда я был мальчиком, у меня был великолепный голос-сопрано, и я несколько лет сряду пел первый голос в трио, которое в архиерейской службе поется тремя мальчиками в алтаре, при начале и конце службы. Литургия, особенно при архиерейском служении, производила на меня тогда... глубочайшее поэтическое впечатление. И в самом деле, если внимательно следить за служением, то нельзя не быть тронутым и потрясенным этим великолепным священнодействием. Как я гордился тогда, что пением своим принимал участие в службе! Как я был счастлив, когда митрополит благодарил и благословлял нас за это пение! И в самом деле, если внимательно следить за служением, то нельзя не быть тронутым и потрясенным этим великолепным священнодействием. Как я гордился тогда, что пением своим принимал участие в службе! Как я бывал счастлив, когда митрополит благодарил и благословлял нас за это пение! Потом нас обыкновенно сажали за один стол с митрополитом и принцем Ольденбургским. Затем отпускали домой, и что за наслаждение было прийти домой и гордиться перед домашними своими певческими подвигами и благосклонным вниманием митрополита! Потом целый год вспоминался чудный день и желалось скорейшее повторение его».

Одним из любимых педагогов Чайковского в Училище правоведения был Михаил Измайлович Богословский, духовный писатель, профессор Санкт-Петербургской духовной академии, впоследствии протопресвитер Успенского собора Московского Кремля. Чайковский неоднократно встречался с ним, а также приобретал его труды, которые сохранились в его личной библиотеке.

В течение всей жизни Чайковский сохранял глубокую религиозность, впитанную еще в детские и юношеские годы. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 16 марта 1881 года композитор размышляет: «О, если б люди могли быть христианами не только по форме, а и по сущности, если б все были проникнуты теми простыми истинами христианской морали, в которых заключается вся правда жизни! Увы, этого никогда не будет, ибо тогда наступило бы царство вечного и совершенного добра, а мы по самой организации своей существа несовершенные, для которых понимание добра возможно только в смысле изнанки зла... Имеем ли мы право отвечать им злом за зло? Нет! мы можем только повторять вместе с Христом: “Господи! прости им, не ведают бо, что творят!”».

И далее пишет о том, какое значение имеет для него религиозная вера: «В голове темно, да иначе

и быть не может, ввиду таких неразрешимых для слабого ума вопросов, как смерть, цель и смысл жизни, бесконечность или конечность ее; но зато в душу мою все больше и больше проникает свет веры. Да, милый друг, я чувствую, что все более и более склоняюсь к этому единственному оплоту нашему против всяких бедствий. Я чувствую, что начинаю уметь любить Бога, чего прежде я не умел. Сомнения еще посещают меня; я все еще пытаюсь иногда своим слабым и жалким умом постигнуть непостижимое, но все громче и громче начинает доходить до меня голос божественной правды. Я уже часто нахожу неизъяснимое наслаждение в том, что преклоняюсь пред неисповедимою, но несомненною для меня премудростью Божьею. Я часто со слезами молюсь Ему (где Он, кто он? — я не знаю, но знаю, что Он есть) и прошу Его — дать мне смирение и любовь, прошу его простить меня и вразумить меня, а главное, мне сладко говорить Ему: Господи, да будет воля Твоя, ибо я знаю, что воля Его святая».

В том же письме Чайковский говорит о том, что видит в своей жизни перст Божий, указывающий ему путь и оберегающий от бедствий: «Почему вышней воле нужно оберегать именно меня, этого я не знаю. Хочу быть смиренным и не считать себя избранником, ибо Бог все Свои творения любит одинаково, но я знаю только, что Бог хранит меня, и нередко я проливаю слезы благодарности за все его бесконечные милости. Но этого мало. Я хочу приучить себя думать, что если наступают бедствия, то и они в сущности ведут к благу. Я хочу любить Бога всегда: и тогда, когда Он посылает мне счастье, и когда наступят испытания. Ибо где-нибудь да должно быть то царство вечного счастья, к которому мы тщетно стремимся на земле. Наступит час, когда разрешатся все недоступные нашему уму вопросы и когда мы поймем, почему Бог находит нужным посылать нам испытания. Мне хочется верить, что есть будущая жизнь».

В 1884 году, в период нравственных исканий, ответов на «роковые вопросы бытия», Чайковский пишет М. А. Балакиреву: «...Как я желал бы, чтобы то просветление, которое совершилось в Вашей душе, снизошло бы и на меня... Более, чем когда-либо жажду успокоения и опоры в Христе. Буду молиться, чтобы вера в Него утвердилась во мне».

В том же году Чайковский знакомится с двумя работами Л. Н. Толстого — «Исповедью» и «В чем моя вера?». В 1884 году в письме к Н. Ф. фон Мекк он признается: «Читали ли Вы, дорогой друг, “Исповедь” графа Льва Толстого?.. Она произвела на меня тем более сильное впечатление, что муки сомнения и трагического недоумения, через которые прошел Толстой и которые он так удивительно хорошо высказал в “Исповеди”, и мне известны». Однако, несмотря на некоторое увлечение идеями Толстого, Чайковский никогда не стал «толстовцем». До конца дней он всегда сознавал себя, прежде всего, православным христианином.

Чайковский постоянно обращался к Библии. В самый разгар работы над оперой «Чародейка» 22 февраля 1886 года он записывает в дневнике: «Какая бесконечно глубокая бездна между Старым

и Новым Заветом. Читаю псалмы Давида и не понимаю, почему их во 1-х так высоко ставят в художественном отношении и во 2-х каким образом они могут иметь что-нибудь общее с Евангелием. Давид вполне от мира сего. Весь род человеческий он делит на 2 неравные части: в одной нечестивцы (сюда относится громадное большинство), в другой праведники и во главе их он ставит самого себя. На нечестивцев он призывает в каждом псалме божью кару, на праведников мзду; но и кара и мзда земные. Грешники будут истреблены; праведники будут пользоваться всеми благами земной жизни. Как все это не похоже на Христа, который молился за врагов, а ближним обещал не земные блага, а царство небесное. Какая бесконечная поэзия и до слез доводящее чувство любви и жалости к людям в словах: “Придите ко мне все труждающиеся и обремененные!” Все псалмы Давида ничто в сравнении с этими простыми словами».

А через полгода после этой дневниковой записи композитор, перечитывая Библию, в Евангелии от Матфея подчеркивает стих: «Но Иисус сказал: пустите детей и не препятствуйте им приходить ко Мне, ибо таковых есть Царство Небесное» (Мф. 14. 19). Рядом он делает примечание: «Это и еще “Придите ко Мне все труждающиеся” и т.д. больше всего умиляют меня в Евангелии».

Библию Чайковский не просто читал. Судя по многочисленным проставляемым в книге после каждого чтения датам и другим пометам, он ее систематически «прорабатывал». В его рабочем экземпляре Священного Писания — 75 таких дат: первая — 11 сентября 1885 года, последняя —3 февраля 1892 года.

Религиозность Чайковского была искренней и сердечной. В отличие от многих представителей артистического сообщества своего времени, он был не просто верующим, но еще и глубоко воцерковленным человеком, постоянно посещал богослужения в храмах различных городов России, Европы, а также в сельских приходах. Его всегда привлекала православная служба, ее глубокая внутренняя поэтичность и красота. Так, в письме к Н. Ф. фон Мекк в 23 ноября 1877 года Чайковский признавался: «Я совсем иначе отношусь к церкви, чем Вы. Для меня она сохранила очень много поэтической прелести. Я очень часто бываю у обедни; Литургия Иоанна Златоустого есть по-моему одно из величайших художественных произведений… Я очень люблю также всенощное бдение. Отправиться в субботу в какую-нибудь древнюю, небольшую церковь, стоять в полумраке, наполненном дымом ладана, углубляться в себя и искать в себе ответа на вечные вопросы для чего, когда, куда, зачем, пробуждаться от задумчивости, когда хор запоет: “От юности моея мнози борят мя страсти”, и отдаваться влиянию увлекательной поэзии этого псалма, проникаться каким-то тихим восторгом, когда отворятся царские врата и раздастся: “Хвалите Господа с небес!” — о, все это я ужасно люблю, это одно из величайших моих наслаждений!».

9 февраля 1878 года, за несколько месяцев до начала работы над Литургией, он писал Н. Ф. фон Мекк: «Я думаю, что мои симпатии к православию, теоретическая сторона которого давно во мне

подвергнута убийственной для него критике, находятся в прямой зависимости от врожденной у меня влюбленности в русский элемент вообще».

Нередко Чайковский делился впечатлениями от присутствия на богослужениях. 12 июня 1878 года он писал Н. Ф. фон Мекк из Киева: «Вчера утром был на Подоле, в Братском монастыре на архиерейской службе и вынес чрезвычайно сильное впечатление и от чудной церкви, и от необыкновенно благолепной службы. Когда присутствуешь на подобного рода службе, понимаешь всю неизмеримую силу религии для народа. Она заменяет народу все то, что мы находим в искусстве, в философии, в науке. Она дает возможность бедному народу от времени до времени возвышаться до сознания своего человеческого достоинства».

Восхищался Чайковский также службами в Киево-Печерской лавре, где, по его мнению, пели на древний лад. А при сравнении православного и католического богослужений отдавал предпочтение первому. Так, в письме к Н. Ф. фон Мекк из Рима от 13 декабря 1879 года он писал: «Сегодня здесь Рождество. Утром мы ходили в собор Петра и слышали торжественную мессу. Что за колоссальное величие этот собор! Народу было очень много, но в сравнении с огромными размерами этого дивного храма толпа казалась все-таки ничтожной, двигающейся кучкой. Во всех бесчисленных приделах служились глухие мессы, священники с дарами, сопровождаемые небольшой процессией, беспрестанно переходили по разным направлениям; все это полно движения, живописно, красиво. Но я все-таки в тысячу раз больше люблю нашу православную литургию, где все присутствующие в храме видят и слышат одно и то же, где весь приход предстоит, а не снует из угла в угол. Это менее живописно, — но трогательнее и торжественнее».

Чайковский особенно любил монастырские службы, а также службы в Успенском соборе Московского Кремля и в Храме Христа Спасителя. В письме к М. И. Чайковскому от 12 апреля 1884 года, относящемуся к периоду Страстной седмицы, он говорит: «Был на мироварении, на выносе Плащаницы в Успенском соборе, на заутрени у Спасителя, на вечерне в первый день Пасхи и еще на многих службах там же и везде вынес впечатление умилительности, благолепия, красоты...». Это означает, по сути, что на Страстной и Светлой седмицах Чайковский посещал едва ли не все богослужения — каждый день, утром и вечером.

Взгляды Чайковского на церковное пение

Будучи преимущественно светским композитором, Чайковский воспринимал церковную музыку, прежде всего, с эстетической стороны. Состояние дел в русском церковном пении не удовлетворяло Чайковского: «Я признаю некоторые достоинства за Бортнянским, Березовским и проч., — писал он Н. Ф. фон Мекк, — но до какой степени их музыка мало гармонирует с

византийским стилем архитектуры и икон, со всем строем православной службы». В другом письме Чайковский отзывается о Бортнянском и других композиторах итальянской школы еще более резко: «Вопросом вашим о русской церковной музыке вы задели мое больное место… Техника Бортнянского — детская, рутинная, но тем не менее это единственный из духовных композиторов, у которого она была. Все эти ведели, дехтеревы и т.п. любили по-своему музыку, но они были сущие невежды и своими произведениями причинили столько зла России, что и ста лет мало, чтобы уничтожить его. От столицы до деревни раздается… слащавый стиль Бортнянского и — увы! — нравится публике. Нужен мессия, который одним ударом уничтожит все старое и пошел бы по новому пути, а новый путь заключается в возвращении к седой старине и в сообщении древних напевов в соответствующей гармонизации».

Гармонизацией древних распевов в его времена занимались многие церковные композиторы, в том числе его учитель Г. Я. Ломакин, ратовавший за то, чтобы в церковном пении «возродить первобытную старину». Чайковский близко общался и с другими крупнейшими в ту эпоху знатоками и исследователями русского церковного пения, в том числе крупным музыковедом князем В. Ф. Одоевским и профессором Московской консерватории протоиереем Димитрием Разумовским.

Последний инициировал написание Чайковским «Краткого учебника гармонии, приспособленного к чтению духовно-музыкальных сочинений в России». В авторской рукописи он имеет несколько иное название: «Краткий учебник гармонии, составленный для хоровых учителей и регентов П. Чайковским, профессором Московской консерватории». В этом учебнике композитор иллюстрирует гармонические правила музыкальными примерами из духовно-музыкальных сочинений таких авторов, как А. Ф. Львов, Д. С. Бортнянский и Б. Галуппи.

В 1874 году Чайковский становится членом Общества любителей древнерусского искусства, целью которого было собирание и исследование памятников древнерусского искусства, в том числе и церковной музыки.

О том, с каким неравнодушием Чайковский относился к церковному пению своего времени, свидетельствует его письмо епископу Уманскому Михаилу (Лузину) от 22 сентября 1882 года**[2]**. Письмо было навеяно посещением Братского монастыря: «Я не живу в Киеве, — пишет Чайковский, — но раза два или три в год бываю там проездом; каждый раз при этом я стараюсь попасть в Киев в воскресенье утром, дабы быть в Братском монастыре у поздней обедни и присутствовать при умилительно прекрасном служении Вами литургии. Каждый раз, как мне это удается, я в начале обедни глубоко бываю потрясен неизреченным благолепием архиерейского служения вообще и Вашего — в особенности. Но каждый раз чувства святого восторга понемногу охлаждаются, и наконец я выхожу из церкви, не дождавшись раскрытия царских врат после

причастного стиха, разочарованный, смущенный, негодующий».

Далее в письме композитор подробно объясняет причины своего негодования и разочарования. Пение хора Братского монастыря, по его признанию, его «раздражает, огорчает, даже ужасает». После экскурса в историю русского церковного пения, подвергшегося иноземному влиянию, Чайковский признается: «…И как музыкант, и как православный христианин я никогда не могу быть вполне удовлетворен хоровым пением в церквах наших, как бы хорошо ни были подобраны голоса, как бы ни искусен был регент, управляющий хором. Но что делать! Истории не переделаешь, и я поневоле мирюсь с установившимся стилем церковной музыки, даже до того, что не погнушался взять на себя редакцию нового издания сочинений Бортнянского, этого все-таки даровитого виновника столь ложного, на чужой почве построенного направления»**[3]**.

Наконец, композитор подходит к главной теме своего письма — описанию пения за богослужением, на котором он присутствовал: «Скрепя сердце выслушал в минувшее воскресенье (26 сентября) то странное, мазуркообразное, до тошноты манерное тройное “Господи помилуй”, которое хор Братского монастыря пел во время сугубой ектении; с несколько большим нетерпением отнесся я к “Милости мира” и дальнейшему последованию богослужебного пения вплоть до “Тебе поем” (музыка неизвестного мне автора); когда спели “Достойно есть”, я был несколько утешен, так как песнесложение это носит на себе признаки древнего напева и, во всяком случае, и сочинено, и спето без вычур, просто, как подобает хоровому пению… Но когда закрылись царские врата и певчие поспешно, на один аккорд пропели “Хвалите господа с небес”, как бы слагая с себя тяжкую обузу хвалить господа, ввиду своего долга угостить публику концертной музыкой, и стали, собравшись с силами, исполнять бездарно-пошло сочиненный, преисполненный неприличных для храма вокальных фокусов, построенный на чужой лад, длинный, бессмысленный, безобразный концерт, я чувствовал прилив негодования, которое чем дальше пели, тем больше росло. То гаркнет диким ревущим рыканием бас соло, то завизжит одинокий дискант, то прозвучит обрывок фразы из какого-то итальянского трепака, то неестественно сладко раздается оперный любовный мотив в самой грубой, голой, плоской гармонизации, то весь хор замрет на преувеличенно тонком пианиссимо, то заревет, завизжит во всю глотку… О Господи, и когда же, в какую минуту происходит эта музыкальная оргия? Как раз в то время, когда совершается главный акт всего священнодействия, когда Ваше Преосвященство и сослужители Ваши приобщаетесь тела и крови Христовой…».

Как видим, Чайковский не жалеет ярких красок на описание того, что привело его в такое негодование. Он завершает письмо следующими словами: «Когда я выходил из храма Божия, гонимый оттуда оскорбившими слух и дух мой музыкальными штуками, ловко исполненными хором Братского монастыря, вместе со мной суетливо выходила из церкви и целая толпа людей, судя по внешности, образованных, принадлежащих к высшим сословиям. Но уходили они совсем по

другому побуждению. Из слов их я понял, что это были господа, пришедшие в церковь не для молитвы, а для потехи. Они были довольны концертом и очень хвалили певчих и регента. Видно было, что только ради концерта они и пришли, и как только кончился он, — их потянуло из церкви. Они именно публика, — не молиться они приходили, а для того, чтобы весело провести полчаса времени… Неужели православная церковь должна служить, между прочим, и целям пустого времяпровождения для пустых людей?»

Сегодняшние проблемы церковного пения

Почему я посчитал нужным процитировать это письмо и вообще столь подробно рассказать о взглядах Чайковского на церковную музыку? Потому что, к сожалению, указанные Чайковским проблемы до сих пор не вполне изжиты в русском церковном пении. И в наши дни в некоторых крупных городских приходах, где имеются профессиональные хоры, во время причащения священнослужителей звучат написанные в вычурной итальянской манере «духовные концерты», отвлекающие священнослужителей от причащения, а мирян — от подготовки к нему. И в наши дни репертуар церковных хоров включает сочинения, чья церковность обеспечивается только их текстом, тогда как по музыкальному языку они абсолютно светские.

Проблемы, на которые указывал Чайковский, имеют долгую историю. Как известно, на протяжении многих веков в богослужении Русской Православной Церкви использовался знаменный распев — одноголосное пение, которое записывалось крюками. В XV–XVI веков к нему добавились новые распевы (путевой, демественный, затем греческий, болгарский, киевский). Но пение продолжало оставаться унисонным.

Начало новой эпохе в истории русского церковно-певческого искусства дал «партесный» стиль пения, зародившийся в Юго-Западной Руси в конце XVI века. Этот многоголосный гармонический стиль, имеющий принципиально иную природу, чем певческие стили Древней Руси, возник под влиянием музыкального искусства Западной Европы. В то же время его возникновение было во многом обусловлено необходимостью борьбы с католическим влиянием: музыкальное оформление богослужения было одним из средств, использовавшихся католиками для привлечения к своему богослужению православных Польско-Литовского королевства. Отличительной чертой украинско-белорусских партесных композиций было отсутствие мелодической связи между ними и традиционными распевами.

Реформы Петра I, ударившие по всей русской культуре, не оставили в стороне и церковное пение. В послепетровский период главным законодателем музыкальной моды становится Санкт-Петербургская Придворная певческая капелла. В церковное пение вводится итальянский стиль, и

даже руководство капеллой поручается итальянским мастерам светской музыки, таким как Б. Галуппи и Дж. Сарти. Руководство духовной музыкой эти композиторы совмещали с активной деятельностью в области светской музыки, написанием и постановкой опер.

Учеником Галуппи был главный законодатель моды в области церковного пения на рубеже XVIII и XIX веков Д. С. Бортнянский. Он был автором многочисленных светских произведений, однако все они после его смерти были забыты. Духовная же музыка Бортнянского получила всеобщее признание еще при его жизни и сохраняет его до настоящего времени.

Одной из характерных особенностей «итальянского» пения в русских храмах было несоответствие между музыкальным оформлением и внутренним содержанием богослужения. Многие композиторы XIX века не могли и не стремились проникнуть в дух православного богослужения, а потому их музыка иногда совсем не соответствовала исполняемым словам или совершаемым литургическим действиям. Литургия воспринималась композиторами как серия концертных номеров, в которых быстрый темп сменялся медленным, форте сменялось пиано, благодаря чему создавалось требуемое традициями светской музыки разнообразие, однако полностью утрачивалось восприятие богослужения как единой непрерывно развертывающейся мистерии.

Обмирщение богослужебного пения вызывало глубокую тревогу целого ряда выдающихся иерархов и подвижников благочестия Русской Церкви, желавших сохранить строго церковных дух богослужебного пения. Многие профессиональные композиторы тоже сознавали глубокую внутреннюю поврежденность церковно-певческой традиции в результате западных влияний. Чайковский — не единственный из них, кто весьма резко высказывался о состоянии церковного пения.

Чем церковное пение должно отличаться от светского? На мой взгляд, прежде всего, своим молитвенным характером. Пение за богослужением должно отличаться особой духовной проникновенностью и быть максимально далеким от тех образцов концертной, светской музыки, которые до сих пор нередко исполняются в наших храмах. Пение за Литургией не должно отвлекать молящихся от духовного участия в Тайной Вечери Господней, возобновлением которой является каждая Литургия, но, напротив, должно помогать верующему проникнуться духом богослужения, внутренне подготовиться к принятию Святых Христовых Тайн. Кроме того, пение должно способствовать тому, чтобы понятными и доступными для ума и сердца верующего становились богослужебные тексты.

Для меня как священнослужителя никогда не было безразлично качество исполняемой в храме музыки. За тридцать лет предстояния Престолу Божию мне приходилось слышать разные хоровые коллективы — большие и маленькие, профессиональные и непрофессиональные,

ориентирующиеся на обиходные напевы или на концертный репертуар. Лишь в редких случаях пение за богослужением можно было назвать удовлетворительным. Гораздо чаще пение, скорее, мешало молитве, чем ей способствовало, и для того, чтобы сосредоточиться на молитве, требовалось абстрагироваться от пения хора.

Многие песнопения исполняются хорами либо слишком громко, так что священнослужителю приходиться перекрикивать хор, либо слишком быстро, так что священнослужитель не успевает прочитать положенные молитвы. Иной раз, наоборот, из-за слишком медленного пения богослужение искусственно затягивается. Бывает, что во время богослужения алтарь живет своей жизнью, а клирос своей; в алтаре происходит одно священнодействие, а на клиросе — совсем другое: скорее концерт, чем служба.

Для исполнения за одной церковной службой регент чаще всего подбирает песнопения, написанные разными авторами, в разные эпохи, в разном стиле. Это нередко создает диссонанс между внутренним строем богослужения как единого целого и теми пьесами, не имеющими между собой никакой внутренней связи, которые предлагаются слушателю в качестве музыкального сопровождения.

Более того, среди всего многообразия литургической музыки, написанной в период между концом XVIII и началом XX века, очень мало полных Литургий. Как правило, композиторы предпочитали сочинять отдельные номера, из которых затем церковные регенты составляли Литургии. Взявшись за написание полной Литургии, Чайковский нарушил сложившуюся к его времени традицию. А ведь им двигало не что иное, как желание придать пению за Литургией цельность, избавить его от той «итальянщины», на которую жаловались его современники, желавшие возродить в русском церковном пении «первобытную старину».

Итальянские мастера, учениками и подражателями которых были многие русские церковные композиторы XIX века, ввели в церковное пение некоторые чуждые ему элементы, например, чередование медленных и быстрых темпов, чередование форте и пьяно. Эти принципы были заимствованы ими из инструментального концерта, но они никоим образом не вытекают ни из духа, ни из буквы Божественной литургии.

Так, например, если песнопение «Достойно и праведно есть» нередко звучит тихо и в медленном темпе, то «Свят, свят, свят Господь Саваоф» почти всегда исполняется громко и быстро. А между тем, во время его исполнения священнослужитель в алтаре читает важнейшую часть евхаристической молитвы, подводящую к самому главному моменту Литургии — преложению хлеба и вина в Тело и Кровь Спасителя. Нередко священник, читающий эти молитвы вслух, не слышит себя самого: не слышат его и находящиеся рядом с ним сослужители. Поскольку

композиторы XIX века не заботились о том, чтобы песнопение по длине соответствовало читаемым в алтаре текстам, чаще всего песнопение «Свят, свят, свят» оказывается гораздо более коротким, чем требовалось бы для неспешного чтения молитвы. В итоге священнослужитель читает молитву скороговоркой или, что еще хуже, лишь пробегает глазами текст молитвы по служебнику, дабы не возникло паузы по окончании пения хора.

Другой пример — Херувимская песнь. Ее первая часть всегда исполняется медленно, зато вторая («Яко да царя всех подымем») — громко и быстро. А что, собственно, случилось? Почему столь резко меняется настроение после Великого входа? Служба еще не закончилась, наоборот, она подошла к главному моменту — Евхаристии. Ни чем иным, кроме как влиянием итальянского инструментального концерта, нельзя объяснить этот дикий обычай, на которые многие из нас не обращают внимания, так как привыкли к нему: разбивать Херувимскую песнь на две части, из которых вторая в музыкальном отношении никоим образом не соответствует первой.

Данная традиция не вытекает ни из текста Херувимской песни, ни из внутренней логики совершаемого в этот момент Великого входа. Исполнение обеих частей Херувимской в одном темпе, напротив, позволяет верующему воспринять Великий вход как единое литургическое действие, не разрываемое искусственно на две половины.

Можно привести множество подобного рода примеров, за которыми кроется одна общая болезнь, свойственная большинству церковных композиторов XIX века (а ведь именно их наследие составляет основу репертуара большинства церковных хоров): несоответствие музыки содержанию богослужения.

Об этом несколько десятилетий назад говорил Святейший Патриарх Московский и всея Руси Алексий I: «В настоящее время 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 распевы — 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».

Вернуть церковному пению молитвенный дух

Можно было бы привести много других высказываний о церковном пении выдающихся иерархов нашей Церкви, начиная со святителей Филарета Московского, Игнатия (Брянчанинова) и Феофана Затворника и кончая нашими современниками. Все они достаточно единодушно указывают на обозначенную болезнь нашего церковного пения — болезнь, повторю, не изжитую до сего дня.

Но одно дело — поставить диагноз, другое — найти способы лечения. В заключительной части своего доклада я попытаюсь набросать те пути, по которым, как мне кажется, можно было бы пойти, чтобы вернуть нашему церковному пению его исконный молитвенный дух.

Не скрою, идеалом и эталоном русского церковного пения является для меня унисонный знаменный распев. Мы призваны хвалить Бога «единем сердцем и единеми усты». Что это означает в переводе на язык музыки? Не что иное, как одноголосное пение. Как можно хвалить Бога «единеми усты», если один поет одно, другой – другое?

Однако я хорошо понимаю, что массовый переход на знаменный распев в наше время невозможен и неуместен. Унисонное пение естественно для единоверческих приходов, для некоторых монастырских богослужений, для великопостных служб. Что же касается обычных приходов, воскресных и праздничных богослужений, то на них возможно лишь частичное использование знаменного и других древних унисонных распевов. Как отмечал Святейший Патриарх Кирилл на Архиерейском Соборе 2013 года, недопустимо «придание знаменному распеву значения якобы единственного подлинно церковного певческого стиля». По словам Первосвятителя, «лучшие образцы этого распева, несомненно, принадлежат к сокровищнице церковного искусства, однако Церковь знает и другие стили пения, прочно вошедшие в ее литургическую практику».

Одним из таких стилей является знаменный распев в гармонизации для четырехголосного хора. Конечно, мы должны понимать, что ни знаменный, ни другие древние распевы не предназначались для гармонизации и что подставлять аккорды под унисонную мелодию — значит искусственно добавлять к ней то, в чем она совсем не нуждалась. Тем не менее, на мой взгляд, гораздо лучше исполнить гармонизованную древнюю мелодию, чем концерт в итальянском стиле.

Основу нашего богослужения составляют обиходные песнопения восьми гласов. При сокращении богослужения не следует жертвовать этими песнопениями, несмотря на их кажущееся музыкальное однообразие. К сожалению, такое нередко наблюдается на наших приходах. Поспешно исполнив одну-две стихиры на гласовый напев, хор затем превращает «Ныне

отпущаеши» в духовный концерт, на исполнение которого певчие не жалеют ни времени, ни сил.

Одной из проблем многих наших церковных хоров является нежелание обновлять репертуар. Из недели в неделю, из года в год исполняются произведения одних и тех же авторов XIX века — так, будто ничего нового не появилось с тех пор в церковной музыкальной литературе. Между тем, то беспрецедентное по своим масштабам возрождение Церкви, которое началось в 1988 году, затронуло и сферу духовной музыки. За прошедшие годы появилась целая плеяда церковных композиторов, таких как митрополит Ионафан (Елецких), монахиня Иулиания (Денисова), Геннадий Лапаев, Владимир Файнер и многие другие. Их перу принадлежат замечательные сочинения, достойные того, чтобы занять место в репертуаре церковных хоров.

Нужно добиваться того, чтобы пение за богослужением соответствовало его содержанию. Это задача не только церковных регентов, но и священнослужителей. Последние должны требовать от первых, чтобы пение было молитвенным, чтобы песнопения по длине соответствовали читаемым во время их исполнения молитвам. Живая связь алтаря и клироса, постоянный контакт священника с хором, внимание к репертуару хора, манере его исполнения — один из важных факторов оздоровления общей атмосферы богослужения.

Не могу не вспомнить рукоположившего меня архиерея, Владыку Викторина, архиепископа Виленского и Литовского. Перед каждым богослужением регент хора подавал ему полную программу песнопений, которые будут исполняться, и Владыка всегда с вниманием ее прочитывал, а по окончании службы делал замечания регенту.

Пение на клиросе не должно быть ни чрезмерно поспешным, ни чрезмерно растянутым. У каждого богослужения есть свой ритм, определяемый, прежде всего, его текстом. Богослужебный текст должен быть прочитан или пропет в таком темпе, чтобы, с одной стороны, молящийся успел вникнуть в его содержание, а с другой – не отвлекся от молитвы из-за искусственных длиннот или пауз. У некоторых церковных хоров есть привычка растягивать концовки песнопений, в замедленном темпе исполнять «Аминь» по окончании ектений. Если «Аминь» длится сорок секунд, за это время молящийся успевает забыть, о чем шла речь в прошениях ектении, начинает невольно думать о чем-то своем в ожидании следующей части службы.

Недопустимы на церковном клиросе «бесчинные вопли» (на что указывал еще VI Вселенский Собор). Полагаю, что на церковном клиросе допустимы такие оттенки, как пианиссимо, пиано, меццо-пиано и меццо-форте, но недопустимы ни форте, ни фортиссимо. Даже если эти оттенки стоят в партитуре, не обязательно им следовать. В данном случае важнее верность духу богослужения, чем верность авторскому замыслу.

Пение духовных концертов на запричастном стихе — одна из традиций, введенных в наше богослужение итальянскими композиторами. В идеале следовало бы вообще отказаться от их исполнения в этот момент Литургии. Но так как по ряду причин это невозможно, по крайней мере, следует очень внимательно относиться к выбору репертуара. Время, предшествующее выносу чаши, гораздо правильнее посвятить молитвенному размышлению о предстоящем таинстве под чтение Молитв ко святому Причащению, чем вслушиванию в громкие и бравурные звуки светской музыки.

Пение на клиросе должно не препятствовать людям понимать содержание текста, но наоборот, помогать в этом. Мы должны помнить, что православное богослужение — это школа богословия и богомыслия. Литургические тексты обладают неоспоримым богословским и учительным авторитетом. Будучи не просто творениями выдающихся богословов и поэтов, но частью молитвенного опыта людей, достигших святости и обожения, они признаны всей Церковью в качестве «правила веры», ибо в течение многих веков читались и пелись повсеместно в православных храмах: все ошибочное и чуждое, что могло бы вкрасться в них по недоразумению или недосмотру, было отсеяно самим церковным Преданием; осталось лишь чистое и безупречное богословие, облеченное в поэтические формы церковных гимнов.

Богослужение — творческий акт, в который вовлечена вся полнота Церкви. Многое при совершении Литургии зависит от священнослужителей. Очень часто Литургия бывает «украдена» у верующих из-за поспешного или небрежного совершения ее священником. Служение Литургии, вне зависимости от того, совершается ли оно архиереем в кафедральном соборе или священником в сельском храме, должно быть неспешным и величественным. Все слова Литургии должны произноситься с возможной тщательностью, внятно и отчетливо. Очень важно, чтобы священнослужитель молился вместе с общиной, а не произносил механически слова, давно утратившие для него новизну и свежесть. Недопустимо привыкание к Литургии, восприятие Литургии как чего-то будничного, обыденного, даже если она совершается ежедневно.

В служении Литургии недопустима театральность, актерство, искусственность. Священнослужитель не должен открыто выражать свои эмоции, чувства, переживания, не должен своим служением привлекать внимание к себе, дабы основное внимание верующих было всегда обращено не на него, а на истинного совершителя Литургии — Христа.

Сказанное относится и к диаконам, которые иногда превращают богослужение в театр, используя все богатство своих голосовых и актерских данных для того, чтобы произвести большее впечатление на публику. Роль диакона в Литургии чрезвычайно важна: он призывает общину к молитве и призван создавать молитвенное настроение, а не разрушать его.

У хора за богослужением тоже своя роль — и для создания общей атмосферы молитвы она не менее значима, чем роли архиерея, священника и диакона. Самое глубокое молитвенное настроение священнослужителя, возглавляющего богослужение, может не передаться прихожанам, если хор своим мирским пением будет отвлекать их.

Нельзя не сказать о том, что все, кто присутствует в храме за богослужением, призваны не просто наблюдать за ним, но именно участвовать в нем. В древности это участие выражалось в том, что люди отвечали на возгласы священника и молитвенные прошения диакона: именно в форме диалога между священнослужителями и мирянами составлены все древние литургические чины. Со временем появились хоры, а прихожане превратились в молчаливых свидетелей богослужения, совершаемого специально назначенной для этого группой лиц.

Вовлекать прихожан в активное участие в богослужении — задача каждого пастыря. И одним из средств для этого является всенародное пение. Мне довелось лишь однажды совершать богослужение под пение всего народа. Было это в Закарпатье. На престольный праздник собралось множество людей, а хора не было вообще. Всю Литургию исполнял народ Божий, которым руководил головщик (регент). Я не призываю к тому, чтобы повсеместно вводить народное пение, но полагаю, что расширение опыта всенародного пения с «Верую» и «Отче наш» на некоторые другие неизменяемые части богослужения не принесет ничего, кроме пользы.

В завершение — несколько слов об антифонном пении. Далеко не во всех наших приходах имеются два клироса, а там, где они есть, чаще всего, распределение обязанностей следует нехитрой формуле: левый клирос поет простые обиходные песнопения, а правый — сложные и витиеватые авторские композиции и духовные концерты. Это создает постоянное ощущение диссонанса и разнобоя, особенно в том случае, если на правом клиросе поют профессионалы, а на левом — любители, как это чаще всего бывает.

Организация антифонного пения предполагает наличие двух примерно равных по своим возможностям и качеству хоров. Их чередование предполагается внутри одного песнопения, например, на антифонах Божественной литургии.

Более того, если исследовать поэтическую структуру псалмов, то нельзя не заметить, что каждый стих делится на две половины: своего рода тезис и антитезис. Например: «Благослови, душе моя, Господа / Благословен еси, Господи. Благослови, душе моя, Господа / и вся внутренняя моя имя святое Его. Благослови, душе моя, Господа / и не забывай всех воздаяний Его. Очищающаго вся беззакония твоя, / исцеляющаго вся недуги твоя». По такому же принципу построены евангельские Блаженства. При антифонном пении было бы логично, чтобы один хор пел одну половину стиха, а другой — другую. Это по-новому раскрыло бы смысл исполняемого текста,

выявило бы его внутреннюю симметрию и поэтическую красоту.

*

«Если следить за службой внимательно, вникая в смысл каждого обряда, то нельзя не умилиться духом, присутствуя при нашем православном богослужении», — писал Чайковский баронессе фон Мекк. Я хотел бы завершить свой доклад этими словами великого русского композитора и пожеланием, чтобы все мы — и священнослужители, и церковные регенты — неустанно преуспевали в познании Бога через наше прекрасное и величественное богослужение, неотъемлемой частью которого является хоровое пение.

_____

[1] В это время Петербургскую кафедру возглавлял митрополит Никанор (Клементьевский).

[2] Епископ Михаил (Лузин) был в это время викарием Киевской митрополии. Впоследствии занимал Курскую и Белгородскую кафедру. Известен как один из самых просвещенных архиереев своего времени, автор многочисленных исследований в области библеистики.

[3] Труд редактирования хоровых сочинений Бортнянского Чайковский взял на себя по просьбе издателя П. Юргенсона. Хотя задача эта тяготила его и отнимала у него много времени, он справился с ней блестяще.

Источник: https://mospat.ru/ru/news/48925/