

К вопросу о переложении церковных распевов для хора

Мы говорили уже о полифоническом пении в Православной Церкви и сделали, быть может, покажется многим, даже чересчур строгую оценку этого пения. Да, став на чисто аскетическую точку зрения, оно так и следует. Но подобно тому, как делалось в древности снисхождение для городских храмов, сделаем и мы снисхождение к собственной нашей слабости. Но оговоримся: это снисхождение должно иметь границы, и мы их обязаны означить. Границы эти — стремление к созерцанию и духовности, которые присущи древним напевам и требуются Православной богослужебной аскетикой.

Мы теперь будем говорить о гармоническом исполнении этих напевов, в частности, и преимущественно — о гармонизации их. А так как и тут мы совершенно не собираемся устанавливать какие-либо догмы, не собираемся давать советы господам композиторам-гармонизаторам, то наша задача сводится лишь к тому, чтобы помочь себе и другим уяснить и проверить церковность тех или иных переложений древних распевов. Мы попробуем просто выяснить те принципы, которыми мы, следуя церковной логике, должны были бы руководствоваться при оценке какого либо духовно-музыкального переложения.

Задачей духовно-музыкального критика является не столько музыкальная оценка какой либо вещи, сколько оценка того **духовного состояния** (*здесь и далее выделение авторское*), в которое нас вводит слушание ее. Другими словами, духовно-музыкальный критик должен при своем разборе становиться на точку зрения **аскетическую** (в статье об инструментальной музыке мы указали, как нужно понимать выражение «аскетическая точка зрения»)¹.

Всякое духовно-музыкальное произведение могло бы рассматриваться со следующих точек зрения: 1) музыкально-грамматической; 2) технической; 3) эстетической; 4) аскетической. Первые две точки зрения мы согласны предоставить на суд широкого круга музыкантов, суждение же с третьей точки зрения преимущественно, а с четвертой — исключительно должно принадлежать лицам в полной мере церковным, **хранящим предание благочестия**. Это особенно важно, ибо преданию благочестия (включая сюда и ту науку, **как чувствовать**) невозможно научиться по книгам: оно не поддается записи. Это благочестие обнимает и **способ чувствования**, настроенность всей нашей религиозной жизни; хранится оно всею Церковью. Говорим откровенно, не склонны мы доверять в этой области крайним модернистам и так называемым «ищущим» людям. Они не дышат апостольским преданием, они только ищут путей этого восчувствования, в то время как пути эти давным-давно уже найдены и указаны: остается только идти по ним, соделывая свое спасение. Не опираясь на многовековой церковный опыт, они так чувствуют по своему мнению-разумению, преломляется в их сознании та или иная истина, часто искажаясь вследствие их общей неправильной духовной установки.

У них все субъективно. Правильно или нет их восприятие? Не в прелести ли они? Не принимают ли они построения своего ума, свои обманчивые настроения за истину? Кто поручится, что именно их восприятие правильно?

Как раз наоборот — отходя от предания, порывая ним, они теряют истинное ощущение православности, а потому не могут передать и научить нас способу восчувствования к Церкви.

Если говорятся громкие фразы о прогрессе, которому-де необходимо следовать в Церкви, и за которым должно идти и церковное искусство, то прогресс в таком случае понимается не так как нужно². Мы отнюдь не против прогресса. Церковь сама по себе прогрессивна в высшей степени и ради прогресса и основана. Ибо, что есть истинный прогресс? Ведь, это есть постоянное приближение к совершеннейшему образу Божьему, восстановление прежней «доброты зданий». Вот это — духовный рост, рост вверх, исправление духовных искривлений, причиненных грехом — и есть истинный прогресс. Все же, что вне этого, что не содействует духовному росту в сторону восстановления первоначальной чистоты души, является попросту толчением на одном месте, а то как просто вредно нравственно, направляя рост души не вверх, а параллельно земле. А это уже не прогресс, а регресс. А потому, современная «культура», оторвавшись от Бога, поставившая себе цель на земле, **регрессивна**, а не прогрессивна.

Таким образом, становясь на церковную точку зрения, мы не можем признать за модернизмом прогрессивности.

Но это опять-таки не значит, что мы отвергаем развитие в церковном искусстве. Только развитие это не должно идти в сторону развития исключительно техники: это скорее покажет ум и сноровку художника, овладевшего материальными средствами, в то время как нам важно развитие духа, исправление в нем искривлений, произведенных грехом, — и то, как это отразилось в его произведениях.

Коснувшись техники искусства, следует немножко задержаться мимоходом на этом вопросе. Эту сторону церковно-певческого искусства нельзя, конечно, отрицать. Техника песнопения представляет собой отдельную область в литургической науке. Мы обращаем особое внимание именно на отношение церковного пения к литургии, в то время, как техническая сторона часто относилась исключительно к музыке: ведь, церковное пение имеет более широкие задачи, чем просто украшение богослужения. Церковный устав до некоторой степени регулирует технику, предписывая тот или иной способ исполнения песнопений: «косно или со сладкопением» — «велми» — «по скору» и так далее. Поэтому, обращая внимание на технику песнопения, мы должны проникнуть несколько глубже. Мы должны пытаться проникнуть в психологию творческого процесса композитора. Изучение одной лишь технической стороны даст нам представление о ремесленной, так сказать, стороне, — а это нам не так важно. Нам нужно уразуметь не ремесленные пути искусства, а творческие. Ведь, творческому гению подчиняется часто невоспитанная технически рука. Айвазовский³ делал рисунки, обнаруживавшие

его гений, еще будучи босоногим разносчиком воды. Моцарт⁴ очаровывал всех своими импровизациями, когда не знал еще премудростей контрапункта. Творческий гений творит технику, а не техника образует гения. В творчестве же духовного композитора-гармонизатора мы можем усмотреть следующие стороны — это усваивание церковного сознания и затем, так сказать, морфофизику — создание форм выражения этого усвоенного сознания. Последнее тесно связано с обстановкой, в которой происходит первое (усвоение сознания). Так при разборе духовно-музыкального произведения мы должны от формы-техники восходить к главной побудительной причине этой формы — к сознанию, чувству автора.

В связи с этим возникает вопрос о **лирике** в церковном искусстве, в частности — в пении.

Допустима ли музыка в церковном пении?

Лирика же есть выражение личного чувства — не объективного переживания, а субъективного. Если певец, созерцая тайну домостроительства Божия, слил свои чувства с чувствами Церкви, раз он сознает все **так**, как сознает и учит Церковь, и это чувство передает в песнопении, то он перестает быть лириком. Но как скоро он займется собственными переживаниями, попробует их передать, остановить внимание на переживании собственной радости, собственной скорби, — одним словом, когда центр внимания будет он сам, он делается лириком. И тут у нас уже нет гарантии в правильности его духовного тонуса; доверяться ему — рискованно, если праведность жизни и духовная опытность певца не гарантируют до известной степени правильность его чувств.

Кроме того, часто лирик стремится не столько выразить, сколько изобразить чувство, с целью вызвать таковое у слушателя. Так, например, в знаменитом «Покаяния...»⁵ Веделя⁶ изображен ужас на словах «окаянный трепещу». Здесь вопль баса именно рассчитан на то, чтобы вызвать у слушателя представление ужаса.

Это само по себе неправильно. Аскетика строго запрещает вызывать искусственно какое бы то ни было чувство: слезы, страх, радость. Чувство должно приходить само собой, естественно, как реакция на ряд сообщенных конкретных идей.

Другое совсем дело, когда напев или гармония хотят выразить представление о чем-нибудь, предать какое либо впечатление. Эта изобразительность напева вполне допустима, ибо изображает не чувства, которые могут быть ошибочны, а какие либо внешние впечатления. Этим объясняется появление в знаменитом распеве таких живописующих различные предметы попевок, как, например, попевка «ромца меньшая» на словах «море» в догматике 5-го гласа⁷, где превосходно изображено море, вскипевшее волнами или «поездка» на словах в «Чермнем мори...» того же догматика, где тоже изображается волнующееся море, но гораздо спокойнее — как бы перед разделением его для прохождения Израиля. Другой пример может предложить в догматике 4-го гласа⁸, на словах «песенно», где «фита мрачная» передает впечатление широкой разливающейся песни. Напомним места в турчаниновском переложении «Тебе одеющагося...»⁹ на словах

«и раздираешься церковная завеса», — где гениально разгадано в напеве и еще более гениально передано в полифонии содрогание природы и раздирание завесы, а на словах «увы!» — тихий плач-причитание.

Это — как бы пейзажный фон на иконе, где какая-нибудь одна-две колонны, занавес, башня, пучок травы, дают самое общее представление о доме, храме, городе, пустыни, где ступенчатая горка с расселиной дает представление о бездне. Все это — фон, но имеющий иногда важное значение для общего настроения, значение объясняющее, но не главное. Этот фон направляет известным образом мысль и подготавливает почву для правильного восприятия тех или иных чувств. Но, понятно, главное в этих мимолетных попевах-пейзажах, в общем тон восприятия песнопения (Правда, и знаменитый распев бывает не чужд изображению чувства, например, как «фита пятогласная» в Пасхальных стихирах прекрасно выражает радость). Но распев создан подвижниками-певцами, людьми, живущими церковною жизнью, а потому мы и доверяемся их восчувствованию. Иное дело композитор, подходящий к тексту и мелодии часто без знания и понимания места и значения данного песнопения в общем здании богослужения. Он тогда вынужден прибегнуть к мерам приемам искусственным. Так случилось с Чайковским¹⁰, совершенно не понявшим значения и тон Символа Веры в Литургии¹¹ и лихо разделавшим его под концерт; с Рахманиновым¹², не понявшим тона внутренней сосредоточенности и отложения чувственного мира («всякое ныне житейское отложим попечение») и сделавшим в Херувимской¹³ шумный и суетливый конец, более подходящий для заключительной оперной сцены, чем для гимна, побуждающего и увещающего нас все наши чувства устремить горé. И тут Рахманинов в своей Литургии¹⁴ старается не выразить, а изобразить чувство. Мысль изобразить чувство — сама по себе не правильна, ибо изобразить можно что-либо внешнее, внешнее выражение чувства, аффектацию, — а это уже будет надуманно, субъективно, театрально, ибо неестественно: композитор, стараясь изобразить чувство, должен себе его вообразить, искусственно себя взвинтить в то время. Так, чтобы его естественно передать, он должен его естественно и почувствовать.

Но предметом настоящей нашей заметки является не вопрос о композиторах, а вопрос о гармонизациях — то есть об облечении в полифоническую одежду мелодий созданных Церковью и, следовательно, выражающих церковное чувство. В этом случае композитор не сочиняет своей мелодии, а пользуется готовой. Его дело — раскрыть и сделать помощью голосов хора эту мелодию более рельефной, еще точнее передать чувство, скрытое в мелодии.

Церковная мелодия есть самое ценное в пении; это есть непосредственное выражение чувства певца. Чувство само нашло в себе форму. В монолитности напева (формы чувства) со словом (формой мысли) и заключается ценность ее. Древние пииты были и мелодами: творя каноны и стихиры, они не только выражали свои мысли, давая им словесную форму, но одновременно творили и мелодию — давали форму чувству.

Для гармонизатора важно эту монолитность разгадать. Ему важно создать нечто такое же монолитное, какое было создано пиитом-мелодом.

Гармонизатор сделал бы величайшую ошибку, если бы подходил к мелодии с целью дать ей только гармоническое хоровое сопровождение. Такую ошибку допустил Львов¹⁵ и его сотрудники в некоторых своих переложениях, звучавших для церковного уха непривычно и не отвечавших церковному пониманию текста¹⁶, а также и Потулов¹⁷, чьи переложения носят характер сухих хоралов. Ошибки эти были вызваны неправильной точкой зрения, на которую стали эти перелагатели. Они, как известно, во что бы то ни стало, хотели вложить мелодию в рамки четырехголосной хоровой гармонии, по возможности каждую ноту напева усилить гармонией. Они применили к православной мелодии то, что применялось к западному хоралу. От этого древняя мелодия в их переложениях потеряла главное свое свойство — текучесть. (Это направление вдохновлялось князем Одоевским¹⁸ и явилось естественной реакцией против господствовавшей итальянщины. Но князь Одоевский и его кружок ударились в другую крайность).

Хорал, где мелодия не имеет такой текучести, именно *cantus planus* — ярко выражает собою настроение несколько другого уклада, чем православное, сосредотачивающееся внутри себя. Он свойствен своим мерным поступательным движением, чуждым ярких эмоций, тому настроению, где сердце играет весьма малую роль, а где преобладает разум. Хорал не может выразить все тонкие трепетные чувства, оттенок восприятия той или иной истины. Хорал — как бы сырой доклад Господу Богу о своих воззрениях, рассказ о своих чувствах, но не самое чувство. Поэтому, думается, в протестантском богослужении так и излюблен хорал с однообразной медленной наступательной мелодией, без украшений, без чувства. В противоположность ей мы имеем извилистую и весьма текучую, истекающую как бы из глубин духа, трудно уловимую в ее бесконечных фиоритурах греческую мелодию, порожденную самоуглубившимся духом, созерцающим и чувствующим тайны благочестия, логически-неуловимого в своих трепетаньях, как неуловима вполне точно и сама мелодия, состоящая из множества мелизм, придыханий, усиленных, форшлагов, замираний, открытых звуков или носовых, подголосков, но бесстрастная, чуждая аффектации, иногда лишь взлетающая в высоту, в октаву своему исону — как вздох, или опускающаяся в низы...

Итак, один вид гармонизаций — это когда гармонизатор принимает обиходную мелодию за основание строгого хорала. Таковы, например, работы Потулова, Львова, Воротникова¹⁹, Соловьева²⁰, многие работы Архангельского²¹. Аккордовая гармония ни на минуту не покидает мелодии, композитор заботится, прежде всего, о правильности гармоний. Здесь перевес берет гармонический элемент.

Другой вид гармонизации дает перевес мелодическому элементу, и гармонический четырехголосный склад часто приносится в жертву мелодии. Все внимание гармонизатора сосредоточено на том, чтобы возможно точнее помочь сопровождающим голосам выразить аскетическое (в широком смысле слова) значение мелодии. Таковы

некоторые работы Кастальского²², Яичкова²³, П.Чеснокова²⁴, Комарова²⁵ и других более новых авторов.

Но здесь возможны не всегда здоровые и правильные увлечения. Так, например, Н.Компанейский²⁶ дал немало работы в чисто народном духе: правильно поняв мелодические (а не тональные) основы знаменитого распева, он применил для гармонизации систему подголосков. Мысль по существу правильная, но часто у него неправильная осуществленная. А потому, его работы, хотя и пропитаны народным духом, но не всегда безупречны в церковном отношении. В его переложениях есть иногда кое-что надуманное; он пытается изобразить чувство (например, в Богородичне на стиховне, глас 2²⁷, гармонизуя «фиту чудесную», он заставляет альту, дисканта и тенора по очереди восклицать «О!»), поручает отдельные фразы голосам соло (например, «кто бо позна» — слово «кто?!» — в том же Богородичне), что не всегда бывает удачно и иногда отдает театральщиной.

На применение различных способов гармонизации для более правильного музыкально-церковного толкования напева указал А.Кастальский в своей брошюре: «Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций»²⁸. Например, замечательно гармонизована мелодия 5-го гласа «Тебе одеющагося...»²⁹: иногда параллельное движение баса и мелодии в нужных местах усиливает ее: это иногда слышится как перестающее чувство скорби («рыдая глаголаше»), иногда как эпически спокойное повествование («снем Иосиф»). Унисон на «и земля страхом колебашеся» передает содрогание твари несравненно лучше и сильнее всяких драматических «окаянный... трррепещцу!!!», хотя здесь у всех голосов имеется только бесхитростная обиходная мелодия.

Не менее интересна гармонизация речитатива у А.Никольского³⁰ в его переложениях песнопений Страстной Седмицы³¹: например, «К Тебе утреннюю...» (Ор. 35, № 7): на словах «милосердия ради», при речитативе мелодии бас и альт идут в противоположном движении из секстаккорда в трезвучие, чем выделяется слово «ради», приобретая без всякого внешнего приема особую силу, — а этим достигается то, что логическое ударение падает на слова «милосердия ради» почти неприметно для слушателя.

Повторим: задача гармонизатора — угадать аскетическое значение данной мелодии, понять монолитность мелодии и тексты и затем пояснить его языком аккордов для слушателей. Но мелодия текуча. Что именно нужно в ней подчеркнуть, объяснить — вот это-то и должен почувствовать гармонизатор. Хор несравненно менее гибок для передачи тех неуловимых оттенков, которые может передать один певец-мелод, как это было и есть в византийском пении. Масса вообще не гибка, чем и объясняется некоторая мертвенность хорала, предназначенного для исполнения массой. Как подчеркнуть какую-нибудь тонкую черту мелодии? Один характер имеет аккорд, если в нем удвоить тот или иной аккордовый тон, но этот характер сейчас же меняется при удвоении какого-либо другого аккордового тона. Не говорим уже о разнице настроения, создаваемой настройками

аккорда... Достаточно вспомнить ирмосы ред. Львова³² (греческого распева) «Моря чермную...», где читок происходит на V_{56} аккорде³³, — как это получается непрязднично, беспокойно, даже несколько неуклюже, так что за этой надуманной гармонией трудно узнать бодрый напев 4-го гласа, имеющий торжественный характер, что, между прочим, чувствуется и в сербском пении.

Народное пение гениально оттеняет настроение в мелодии своей причудливой, совершенно самозаконной гармонией — контрапунктом. Как иногда мощный унисон расцветает неожиданным аккордом, или вдруг аккорд с необычным в официальной гармонии удвоениями сольется в унисон, или мелодия дисканта вторится в терцию (вернее — в дециму) басом, или альт и бас начинают идти в унисон при органном пункте дисканта... Все это создает совершенно различное настроение, совершенно по-разному позволяет воспринимать текст... По особому ведется внимание, совсем иные образы возникают у слушателя, чем при хоральном сопровождении мелодии. Голоса в данном случае — что краски в картине. В аккордовой, строго гармонической обработке мелодии гармонизатор не придает особо важного колоритного значения отдельным голосам. Ему гораздо важнее общее их звучание, аккорд. Это как бы карандашный рисунок, где эффект производит общая совокупность линии и светотени, а не красок.

При контрапунктично-мелодической обработке каждый голос есть ценная краска на музыкальной палитре художника-гармонизатора. Его проникновенность в дух, общую настроенность и идею древней мелодии и будет заключаться в том умении распорядиться каждым отдельным голосом, как живописец распорядится красками и гениальным, часто неуловимым мазком меняет все настроение картины, заставляя ее оживать, задевая в душе зрителя-слушателя какую-то тайную струну и тем заставляя нашу мысль и чувство идти по совершенно новому руслу.

Как на пример различного подхода к древней мелодии укажем на два предложения «Достойно...»³⁴, так называемого, Афонского распева (вернее, Болгарского распева, гл. 1, подобен «Объятия...» или «Гроб, Твой, Спасе...»), [протоиерея] Д [имитрия] Аллеманова³⁵ и Д.Яичкова³⁶, оба для смешанного хора. У Аллеманова эта мелодия гармонизована хорально, сплошными аккордами, отчего вся вещь, по преимуществу методическая, теряет свою текучесть и кажется очень грузной. Мелодия, несмотря на свою плавность и сравнительно небольшой диапазон, очень умилительна и богата движением, легка и текуча; разные мелизмы, которыми изобилует подлинное греческое (болгарское — видоизменение греческого) пение сами напрашиваются к этой мелодии.

В целом песнопении, так, как его поют в Пантелеимоновом монастыре на Афоне — громадной массой монахов, чувствуется глубочайшее радостное умиление, но не деланная страстность или жалобность, которые часто принимаются за умиление нашими дамами, получившими в институтах (*pardon, mesdames!*) порядочную инъекцию католического вероощущения. Нет, мы говорим о том сладостном умилении, которое вселяет глубочайший мир в душу и порождает благодатную слезу, против воли стекающую из очей.

Мелодия эта как бы порхает между землей и небом, то вздохом возносится она к небу, то спускается, волнуясь, вновь на землю, нарастая, как морская волна, или, угасая, как последние лучи вечерней зари... Входя в разбор общего настроения этого песнопения, мы скорее склонны почувствовать в нем именно сладкое умиление, а не торжественный, громкий гимн. Мы, грешные и недостойные, именно только так можем дерзнуть присоединить свое пение к серафимовскому хвалению Честнейшей херувим. Торжественный гимн был бы слишком дерзновенен для нас. Мы Ей воспеваем радостную, но тихую и мирную песнь. (Замечательно, что то же настроение сквозит и в мелодии «Достоинно» под названием «распева царя Феодора» и «Жуковской малой»³⁷, также и в сербских мелодиях — особенно 5-го гласа, а также и в мелодии 4-го гласа в редакции Мушицкого).

Яичков превосходно понял это настроение мелодии и выделил эти черты в своей гармонизации. Он то сливает голоса в мощный, но не громкий унисон, то, оставляя петь одни детские голоса, изображает как доносящийся из горнего мира отголосок ангельского пения, после чего слышится славословие земнородных («блажити Тя») при отдаленном, замирающем отзвуке ангельского лика (органный пункт дискантов), причем ход баса в противосложении нисколько не затеняет мелодию, порученную альту, а, наоборот, выделяет ее, подчеркивает; органнй пункт дискантов придает характер неземности всему песнопению. Это и рождает в душе чувство устремленности, — устремленности к небесному.

Простая, тяжеловесная аккордовая гармония, как мы видим в переложении Аллеманова, не может создать такое настроение. В этой гармонии пропадает вся умиленность мелодии; ее тихое течение затемняется шумом аккордов, не дающих возможности возникнуть **сердечному вниманию**. А это — самое важное.

Возьмем для примера еще два переложения «Дева днесь» болгарского распева — одно общеизвестное, традиционное, Д. Бортнянского, другое — гораздо менее известное, к сожалению, но несравненно более высокое по своей проникновенности — Г. Львовского. Оба автора гармонизовали мелодию аккордами, но совершенно по разному подошли к ней.

Не будем принимать во внимание повторения слов и концы мелодических периодов в переложении Бортнянского (на словах «раждает» — «приносит», и так далее), каковое отступление от подлинной мелодии обихода внушено Бортнянскому его зависимостью от итальянской школы, или, быть может, он слышал их из уст какого-нибудь южнорусского певца, допустившего, опять-таки под влиянием итальянцев, изменение мелодии, повторением слов и лихим залетом вверх (первое предположение нам кажется вероятнее). Мелодия и у Львовского³⁸ и у Бортнянского³⁹ за исключением указанных мест, одинакова (в подтекстовке разница небольшая есть). Но гармонизована мелодия совершенно различно. У Бортнянского — это громкая, торжественная песнь, все время звучащая *forte* или даже *fortissimo*, полная радости, торжества, света.

У Львовского⁴⁰ — спокойное, тихое повествование, окутанное какой-то таинственностью — как бы передающее настроение рождественской мерцающей многозвездной ночи, той тишины и непостижимости, в которой совершилась Велия Благочестия Тайна⁴¹... От его переложения веет простым, но Божественным, проникающим в душу Евангельским повествованием: спокойным, ровным — как спокойны все движения фигур на древних иконах рождества Христова (в противоположность иконам Воскресения-Сошествия во Ад, где чувствуется стремительность). Спокойная песнь в изложении Львовского собирает наши чувства и ум и таинственно вводит его внутрь Вифлеемской пещеры. Такая тихая (без басов), прозрачная легкая гармония на словах «Ангели с пастырьми славословят» изображает нам доносящееся с полей, окутанной ночной тьмой, славословие Ангелов и свирели пастырские... А по бесконечным песочным холмам пустыни, в многозвездной ночи идут, позванивая бубенцами, караваном верблюды: то волсьви со звездой путешествуют. Одни басы (2 баритона, 2 баса), все также спокойно поют эту древнюю мелодию... И затем весь хор, полной, но не громкой гармонией поясняет значение всего этого песнопения-иконы: **нас** бо ради родися Отроча младо...

Чье же толкование и восприятие правильнее?

Кондак в теперешнем его виде есть введение в целую поэму, повествующую о рождестве Христове. Икос разъясняет несколько общий тон кондака. Тон этот — радостный, но скорее спокойный, сосредоточенный, созерцательный, чем торжественно-победный, как его воспринял Бортнянский (Несколько вернее, думается, понят дух кондака в знаменном распеве, гениально переложеном А.Кастальским⁴². Но об этом не будем теперь говорить. Но в знаменном распеве чувствуется больше радости, чем в мелодии болгарского распева, хотя и там нет победного мотива, какой передан Бортнянским. Мелодия же Болгарского распева по Львовскому Ирмологу⁴³ отличается именно спокойствием и какой-то самоуглубленностью).

Чтобы верно понять мелодию, необходимо погрузиться в то настроение, которым дышал мелод-пиит. Нужно также понять место, которое занимает песнопение в богослужении. Иначе, неправильным пониманием можно испортить всю гармонизацию; мало того: можно неправильно воспитать все слушающее общество (так оно и случилось с итальянщиной и неметчиной).

Светские композиторы часто писали свои произведения под живым впечатлением виденного и пережитого. Так, Бизе⁴⁴, написал «Кармен»⁴⁵ после поездки в Испанию: это был итог его впечатлений. Вагнер⁴⁶ создал «Голландца»⁴⁷ под впечатлением бури в Северном море. Творя «Нибелунгов»⁴⁸ и всю гениальную трилогию, он старательно изучал и проникался духом германского леса, с его демоническим оттенком. Даже легенды о Граале⁴⁹ пронизаны каким-то демонизмом. Там не чувствуется жажды обновления, новотворения, богообщения, как в Православии. В Православии это последнее чувство дал нам гениальный «Китеж»⁵⁰ Римского-Корсакова⁵¹ (который у

нас совершенно неправильно называют русским «Парсифалем»⁵², вероятно, в силу привычки придавать больше авторитета сравнением с иностранщиной). В Православии человек через смирение и подвиг приходит к Богообщению. Средневековый запад этого не чувствовал: он был весь под гнетом демонской силы и в отчаянии искал спасения от нее не в освобождении от страстей, а в суеверном прибегании под Кров Церкви, то есть всеильного Заместителя Христа (вместо Христа, анти-Христа) — папы.

Так и православному композитору для правильного понимания духа мелодии необходимо внимательно изучить самую аскезу Православия, вжиться в дух тех подвижников, которые опытно познали все таинственные изгибы человеческого духа.

Неправильно было бы, если композитор-гармонизатор только умом охватывал песнопение. Нужно, чтобы и мелодия и слова, пройдя через ум в сердце, звучали из сердца, как молитва. Но если мы будем чужды этой аскетике, если мы сами опытно не пройдем все это, то тщетны наши старания истолковать вещь: мы передадим гармонизацией только то, как мы ее разумом понимаем.

Композитор-гармонизатор должен также проникнуться духом Православия, духом Патериков⁵³, Пролога⁵⁴, как должен ими проникнуться писатель-художник, когда перерабатывает религиозный сюжет. Лесков⁵⁵ написал трогательные переложения сказаний Пролога. Он почти проникся их духом, их обстановкой. Он как бы дышал тем воздухом, чудесным, надземным, как чудесны ступенчатые горки древних икон, их золотое мерцающее небо, сухие изгибы аскетических, умиленных фигур. Он именно **переложил**, он раскрыл не смысл их, но **чувство**, которое было разлито в сказаниях, объяснив им обстановку (уже непонятную для нас), вследствие чего и самые характеры им начертанные стали для нас ясны и близки⁵⁶. И заметьте, как строго выдержан общий тон и дух в этих произведениях Лескова.

Для понимания чувства, породившего известное произведение искусства, чтобы уразуметь дух его, необходимо знать те идеи, ту обстановку — желания, стремления, чаяния, воззрения, — одним словом все, что создает в человеке то, что мы называем мирозерцанием.

Но литератор-пересказчик не так ответственен за свои переложения, как гармонизатор: последний пишет для молящихся и берет на себя задачу руководить их восприятием богослужебного материала, а потому мы в праве требовать от него безусловной аскетической верности.

Эта верность, как мы уже говорили, состоит вовсе не в том, что песнопение будет гармонизовано по правилам «строного стиля», каковой выработать для западной церковной музыки, но в том, что настроение, создаваемое вещью, будет соответствовать тому, которое имелось в виду у творцов данной службы и данного песнопения. А для этого часто уместны отступления от, так называемого, «строного стиля». Каждый голос хора — ценная краска, подобно тому, как в оркестре ценится тембр каждого отдельного инструмента. И для создания того или иного настроения композитор поручает мелодию

то скрипке, то флейте, то английскому рожку, то виолончели, то фаготу, — и одна и та же мелодия приобретает каждый раз новый колорит.

Итак, раз наши древние распевы — мелодические, то, думается, последним способом гармонизации часто скорее достигается цель, чем сплошной аккордовой гармонией. Ибо такая обработка мелодии более гибка для выражения чувства для координирования настроения мелодии со смыслом текста. Мы уже полагали в свое время, что мелодическое пение имеет весьма серьезные преимущества для «сердечного внимания». Думается, хоральная гармония не может так ярко выделить мелодию, как обработка без предвзятой цели обязательно аккордом украсил почти каждую ноту мелодии. Последнее было заблуждением, навеянным западом. И, думается, «строгий стиль» является для нашей Церкви «строгим» очень относительно. Ведь, строгим в православной богослужебной аскетике не означает сущности и мертвенности и отсутствия чувства. В аскетической правильности нашего настроения, в объективной верности нашего восприятия, в чистоте исповедания и чувства (не примешивается ли к нему что-либо постороннее, уклоняющее нас в сторону?), и заключается, думается, строгость православного произведения искусства. Раз наша аскетика отличается от западной, то ясно, отличаются и требования, предъявляемые художественному произведению.

А с этой точки зрения действительно строгим стилем будет являться не сухость и мертвенность хорального склада, а тот склад, который наиболее рельефно выделит характер и настроение древней церковной мелодии, облакаемой в хоровую одежду. Поэтому, многие переложения, которые совершенно не удовлетворяли бы сторонников школьного, «строгостильного», можно было бы признать с этой точки зрения вполне отвечающим православному духу и вполне строгим. Ибо для православного песнопения нужен иной критерий строгости стиля, чем для пения латинского или протестантского.

Поэтому правила православного «строгостильного» переложений необходимо должны быть иные, чем строгостильного западного.

До сих пор о нем с этой точки зрения не говорили. Но эти правила намечаются, и намечаются в работах тех композиторов, которые отрешились (быть может, иногда и бессознательно) от предвзятой точки зрения на гармонизацию, навеянной неправильным западным взглядом.

И наше глубокое убеждение: наука о православном церковном пении еще скажет о нем свое слово.

Публикуется по: Гарднер И.А. К вопросу о переложении церковных роспевов для хора// Воскресное чтение. 1931. № 48–49.

*Подготовлено к публикации (набор, комментарии): М.Ковальковой,
М.Беляковой-Бодиной, А.Болотаевым.*

Примечания

¹ В этой статье И.А.Гарднер утверждает, что «православное песнопение непременно должно назидать, а если и употребляется звук — вокальная музыка, то только для помощи «сердечному вниманию...». Музыка сама по себе, как бы она ни была красива, возвышенна, не может быть молитвой и не может даже ей содействовать, если не вырастает органически из самого текста». Поэтому духовно-музыкальный критик должен, прежде всего, оценивать произведение с точки зрения «православной молитвенный аскетики». См.: *Гарднер И.А.* Об инструментальной музыке и о хоровом полифоническом пении в православном богослужении// Православный путь: Церковно-Богословско-Философский ежегодник: Прил. к журн. «Православная Русь»/ Holy Trinity Russian Orthodox Monastery. Jordanville, N. Y. 1976. С. 24–25.

² Критике неправильного понимания прогресса посвящена превосходная статья графа *Граббе Ю.П.* Культура, прогресс и Церковь// Воскресное Чтение. 1931.

³ *Айвазовский Иван Константинович* (1817–1900) — выдающийся русский живописец, мастер морского пейзажа.

⁴ *Моцарт Вольфганг Амадей* (1756–1791) — великий австрийский композитор, представитель венской классической школы. Начал концертную деятельность в 6-летнем возрасте. Выступал как виртуоз — пианист, скрипач, дирижер и композитор. Оказал огромное влияние на развитие почти всех видов и жанров музыки.

⁵ *Ведель А.Л.* «Покаяния отверзи ми двери...»: Для 2 теноров и баса// Сборник духовно-музыкальных песнопений. СПб., нотопечатня П.И.Волкова, [1912]. Вып. 2: Из постной триоди: [Для хора разных составов без сопровождения]/ Под ред. Е.С.Азеева; цензор архим. Александр. Партитура. С. 93.

⁶ *Ведель Артемий Лукьянович* (1767–1806) — композитор, регент, автор духовно-музыкальных сочинений.

⁷ Догматик: Глас 5: Знаменный распев// Октоих. Приложение. М.: Издательство Московской Патриархии, 2001. С. 114.

⁸ Догматик: Глас 4: Знаменный распев// Октоих. Приложение. М.: Издательство Московской Патриархии, 2001. С. 97.

⁹ *Турчанинов Петр Иванович, прот.* «Тебе одеющагося светом яко ризою...»: Болгарский распев// Церковно-певческий сборник: Для смешанного хора без сопровождения: В 4т. СПб.: Учаш. совет при Священ. Синоде, б. г. Т. 3. Ч. 2: Страстная Седмица/ Предисловие издательства. Партитура. 1904.

¹⁰ *Чайковский Петр Ильич* (1840–1893) — великий русский композитор, дирижер, педагог, проф. Московской консерватории, музыкально-общественный деятель. В наследии Чайковского представлены почти все музыкальные жанры, в том числе и духовные сочинения.

¹¹ *Чайковский П.* Символ веры: Из «Литургии св. Иоанна Златоуста»: Соч. 41 №8// Литургическая музыка русских композиторов: Для хора без сопровождения/ Сост. П. Леванда. Партитура. Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1990.

¹² *Рахманинов Сергей Васильевич* (1873–1943) — русский композитор, Чайковский П. Символ веры: Из «Литургии св. Иоанна Златоуста»: Соч. 41 №8// Литургическая музыка русских композиторов: Для хора без сопровождения/ Сост. П. Леванда. Партитура. Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1990.пианист, дирижер.

¹³ *Рахманинов С.* «Иже херувимы...»: Гимн из литургии верных// Рахманинов С. Литургия св. Иоанна Златоуста: Соч. 31. М.: П.Юргенсон, 1911.

¹⁴ *Рахманинов С.* Литургия св. Иоанна Златоуста: Соч. 31. М.: П.Юргенсон,1911.

¹⁵ *Львов Алексей Федорович* (1798–1879) — русский скрипач, композитор, дирижер. В 1837–1860 директор Придворной певческой капеллы. Под его руководством в капелле велась работа по гармонизации знаменных мелодий.

¹⁶ См.: *Филарет (Дроздов), митрополит Московский.* Голос Святителя Филарета в защиту церковного пения// Богословский Вестник. М., 1912. № 3. С. 613.

Филарет (Дроздов) (в миру Василий Михайлович), святитель (1783–1867), — митрополит Московский и Коломенский. Один из замечательных подвижников XIX века. Пастырь, выдающийся богослов. Память свт. Филарета празднуется 19 ноября/ 2 декабря.

¹⁷ *Потулов Николай Михайлович* (1810–1873) — исследователь русского церковного пения, автор переложений обиходных распевов.

¹⁸ *Одоевский Владимир Федорович* (1804–1873), князь — русский музыкальный теоретик, писатель,

философ, ученый. Один из основоположников русского классического музыковедения.

¹⁹ *Воротников Павел Максимович* (1810—1876) — русский хоровой дирижер, педагог, композитор. Был учителем пения в Придворной певческой капелле, собирал и обрабатывал русские народные песни. Является автором хоров в сопровождении оркестра, фортепиано и а саррелла, переложений знаменного и греческого роспевов, духовно-музыкальных сочинений.

²⁰ *Соловьев Дмитрий Николаевич* (1843—1909) — преподаватель латыни и пения в петербургских гимназиях, автор духовно-музыкальных сочинений. В 1896—1909 гг. был директором канцелярии обер-прокурора Святейшего Синода.

²¹ *Архангельский Александр Андреевич* (1846—1924) — русский композитор и хоровой дирижер, известный регент, гармонизатор древних напевов. Ввел с согласия церковных властей замену детских голосов женскими (1884—1887). Архангельским написано большое количество хоровых произведений, в том числе две Литургии, Всенощная и др.

²² *Кастальский Александр Дмитриевич* (1856—1926) — русский композитор, хоровой дирижер, исследователь русской народной песни. С 1887 преподаватель Синодального училища, с 1910 его директор. С 1891 начал обрабатывать знаменные роспевы, исходя из их ладовой спецификации, используя приемы народного многоголосия.

²³ *Яичков Дмитрий Моисеевич* (1871—1943) — духовный композитор (воспитанник Петербургской консерватории), учитель пения в Риге, Тифлисе, Казани, Смоленске.

²⁴ *Чесноков Павел Григорьевич* (1877—1944) — русский хоровой дирижер, композитор, профессор Московской консерватории. До революции — видный регент, учитель школы пения. Один из первых педагогов хорового отделения Московской консерватории, где создал курс хороведения. Чесноков написал свыше 60 хоров (светских) а саррелла и свыше 400 духовных.

²⁵ *Комаров Василий Федорович* (1838—1901) — исследователь русской церковной музыки, духовный композитор, педагог; член Наблюдательного совета (1898—1901).

²⁶ *Компанейский Николай Иванович* (1848—1910) — русский критик-публицист и композитор духовной музыки. Как композитор отдавал предпочтение жанру переложения.

²⁷ *Компанейский Н.* Богородичен на стиховне: Глас 2: Знаменный роспев // Русские церковные роспевы: Для смешанного хора с фортепиано / Многоголосная обр. Н.Компанейского. Партитура. М.-Лейпциг: Юргенсон, б. г. С. 61. №27: Догматики и Богородичны: Знаменный роспев.

²⁸ *Кастальский А.* Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций. М.: Б. и., 1909.

²⁹ Там же, С. 17.

³⁰ *Никольский Александр Васильевич* (1874—1943) — композитор, педагог, музыкальный критик, хоровой деятель, профессор Московской консерватории (1922—1943), автор духовно-музыкальных сочинений; певчий Синодального хора (1894—1897), преподаватель Синодального училища, член Наблюдательного совета.

³¹ *Никольский А.* Песнопения Страстной седмицы: Соч. 35. М.: П. Юргенсон, 1911.

³² *Львов А.Ф.* Ирмосы: Греческий роспев // Песнопения воскресной службы: Глас 4. М.: Живоносный Источник, 1997.

³³ Мелодия эта указана в Львовских Ирмолагах для седальнов 3-го гласа недели утра: «Христос от мертвых воста», где она имеет тоже свои особенности: концы строк сокращены несколько (по изданию 1709 г., л. 48 об.). «Лаврская» редакция более полная и строгая. Львовский ближе к Лаврской редакции.

³⁴ *Аллеманов Д.* «Достойно есть...»: [Афонский роспев] // *Аллеманов Д.* Духовно-музыкальные сочинения. М.: П. Юргенсон, 1892—1899. Т. 1.

³⁵ *Аллеманов Дмитрий Васильевич, протоиерей* (1867 — дата смерти неизв.) — русский композитор, исследователь церковного пения и педагог. Автор духовно-музыкальных произведений и переложений.

³⁶ *Яичков Д.М.* «Достойно есть...»: [Афонский роспев] // *Яичков Д.* Духовно-музыкальные сочинения. М.: П. Юргенсон, 1902. Тетр. 2.

³⁷ Обиход нотного пения употребительных церковных роспевов. В 2-х ч.: Всенощное бдение; Божественная Литургия. — Репр. изд. — М.: Издательский совет Русской Православной Церкви, 2004. — 314 с.

³⁸ *Львовский Григорий Федорович* (1830—1894) — петербургский регент и духовный композитор.

³⁹ *Бортнянский Д.* «Дева днесь...»: Кондак Рождества Христова: Песнопения двенадесятых праздников. М.: Живоносный Источник, 2002. Вып. 4.: Рождество Христово. С. 154.

⁴⁰ *Львовский Г.* «Дева днесь...»: Кондак Рождества Христова: Болгарский роспев / Гарм. Г. Львовского // Песнопения двенадесятых праздников. М.: Живоносный Источник, 2002. Вып. 4.: Рождество Христово. С. 159.

⁴¹ 1 Тим. 3; 16.

⁴² *Кастальский А.* «Дева днесь...»: Кондак Рождества Христова: Знаменный распев / Гарм. А. Кастальского // Песнопения двенадцатых праздников. М.: Живоносный Источник, 2002. Вып. 4: Рождество Христово. С. 163.

⁴³ Ирмологий. Львов Г.: Б. и., 1700. Ч. 3: Ноты.

⁴⁴ *Бизе Жорж (Александр Сезар Леопольд)* (1838–1875) — французский композитор. Будучи одаренным пианистом, отказался от концертной деятельности в пользу композиторского творчества. Автор опер, оперетт, симфоний, пьес для фортепиано, романсов и др.

⁴⁵ «Кармен» (1875) — опера. Композитор — Жорж Бизе. Является одной из вершин французского оперного реализма.

⁴⁶ *Вагнер Рихард* (1813–1883) — немецкий композитор, дирижер драматург, музыкальный писатель. Сам писал тексты своих опер. Среди других его сочинений симфонии, увертюры, марши, фортепианные и вокальные произведения.

⁴⁷ «Летучий Голландец» (1840) — опера. Автор — Рихард Вагнер. В основе сюжета лежали старинные легенды эпохи великих заокеанских путешествий XVI века.

⁴⁸ «Кольцо Нибелунга» — цикл из четырех опер: «Золото Рейна» (1854), «Валькирия» (1856). «Зигфрид» (1871), «Гибель богов» (1874). Автор и композитор — Рихард Вагнер. В тетралогии представлена обобщенная мифологизированная картина мира, воссозданная на основе германско-скандинавского эпоса.

⁴⁹ Грааль — по преданию, Чаша, которую держал в руках Иисус Христос на Тайной Вечери. Древняя легенда состояла в том, что обыкновенная вода, налитая в нее превращалась в эликсир бессмертия.

⁵⁰ «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904) — опера-легенда. Композитор Н.А. Римский-Корсаков.

⁵¹ *Римский-Корсаков Николай Андреевич* (1844–1908) — русский композитор, дирижер, профессор Петербургской консерватории. В 1874—1881 возглавлял Бесплатную музыкальную школу, где руководил оркестром и хором. Был помощником управляющего Придворной певческой капеллы (1893–1894).

⁵² «Парсифаль» (1882) — последняя опера Рихарда Вагнера. Главный герой — Амфортас, недостойный руководитель рыцарей Грааля.

⁵³ Патерик (греч. отеческий) — сборник жизнеописаний подвижников благочестия той или иной области, того или иного монастыря или житий святых отцов Церкви. Может включать в себя краткие поучения этих отцов.

⁵⁴ Пролог — древнерусский, а также южнославянский сборник кратких житий, поучений и назидательных рассказов, расположенных в последовательном порядке по годовым праздникам, по дням богослужений.

⁵⁵ *Лесков Николай Семенович* (1831–1895) — великий русский писатель-прозаик, публицист.

⁵⁶ «Гора» (1880), «Скоморох» (1880). «Амалонский злодей» (1880) — одни из немногих изданных переложений Н.С. Лесковым сказаний Пролога.