



*Ю. С. Карпов*

## **Церковно-певческая практика в системе духовного просвещения**

### **Аннотация:**

В статье рассматриваются вопросы духовного просвещения посредством церковно-певческой практики. Прослеживается история концертов духовной музыки как важного средства музыкального просвещения в дооктябрьский период и определяется их роль в современных условиях. Церковно-певческая практика, во многом репрезентирующая в обществе хоровое искусство как таковое, обладает достаточным потенциалом для решения фундаментальных задач по сохранению духовного здоровья общества.

**Ключевые слова:** регент, хоровая культура, духовное просвещение, богослужбная музыка, концерты духовной музыки, музыкальное просветительство.

*Y. S. Karpov*

## **Church-singing practice in the system of spiritual education**

### **Abstract:**

The article deals with the spiritual education through the church-singing practice. It traces the history of concerts of sacred music as an important means of musical education in the pre-revolutionary period, and defines their role in the modern world. Church-singing practice, largely representing the choral art as such in society, has the potential to address fundamental challenges to preserving spiritual health of society.

**Keywords:** regent, choral culture, spiritual education, liturgical music, sacred music concerts, musical enlightenment.

Сегодня отечественная хоровая культура переживает довольно неоднозначный период. С одной стороны, регулярно проводятся всевозможные конкурсы и фестивали, создаются новые хоровые сочинения, которые с успехом исполняются на концертной эстраде. Снятие идеологических запретов вернуло к жизни колоссальный пласт отечественного музыкального наследия — духовную музыку. Однако наряду с этим нельзя не отметить ряд негативных явлений, присущих современной хоровой культуре. В качестве главного выделим закрепление за хоровым пением роли прикладного вида ис-

куства. Во многом это является следствием советской идеологии, с ее установкой на массовые жанры. Такое положение обеспечивало хоровой культуре востребованность и стабильность, что выражалось в финансировании профессиональных и самодеятельных хоров, поощрении композиторов в написании новых хоровых сочинений. Но прямое вмешательство идеологии в творческий процесс приводило к тому, что функция хора «сводилась к парадности, с одной стороны, и развлекаемости — с другой»; задача хора — «не разговаривать со слушателем о сокровенном, не отвечать на животрепещущие вопросы бытия, а развлекать и приятно удивлять неожиданными эффектами» [13. С. 322].

В наши дни пафосные фестивали, конкурсы, преобладание гала-выступлений и отмирание «рядового» концерта приводят к доминированию внешней яркости, событийности хоровых выступлений, не относящейся к внутренней, сущностной стороне хоровой музыки. Современные хоровые сочинения, сложные по фактуре и гармоническому языку, с яркими колористическими и динамическими эффектами, не всегда являются носителями высокой этической идеи<sup>1</sup>.

Исполнение в концертах духовно-музыкальных сочинений нередко является данью моде, а не потребностью дирижера-художника поделиться со слушателем своими размышлениями о вечных вопросах бытия. При этом сомнение вызывает как подбор музыкального материала, так и корректность его исполнения.

Между тем, как писал С. А. Казачков, «хор является художественно-эстетическим прообразом народа, олицетворяя его склад и характер, выражая его духовные интересы и чаяния» [8. С. 7]. «Духовность» в данном случае отнюдь не является синонимом «религиозности», хотя эти понятия, безусловно, связаны. Под духовностью должна пониматься «основная глубинная Сила человеческой индивидуальности. Ее активность устремляет душевный мир к предельному состоянию эволюции — к совершенству... <...> Пробуждение духовности вы-

ражается в усилении чувства наполненности душевного мира, а подавление — в опустошении» [11. С. 127]. В этом контексте ограничение роли хорового искусства рамками «развлекательности» представляется крайне узким, не соответствующим его возможностям и не отвечающим глубинным потребностям общества.

Сегодня в ситуации духовного релятивизма, агрессивной деятельности тоталитарных сект и всплеска националистической активности жизненно важным становится единение общества и сохранение его духовного здоровья как условия выживания. Именно хоровое пение, по определению объединяющее многих людей в создании одного художественного образа, обладает мощным потенциалом для утверждения нравственных идеалов, возрождения духовности.

Церковно-певческая практика сегодня во многом репрезентирует для общества хоровое искусство в целом; посредством звучания церковных хоров в его сферу вовлекается значительное число слушателей. Доступность, широкое распространение церковного пения возможно использовать в целях повышения статуса хорового исполнительства, для возвращения ему подлинного масштаба, «чистоты идеи».

Следует учесть и тот факт, что в восприятии прихожан этический и эстетический статус храмового пения весьма высок, ведь храм — это «образ божества» [См.: 15. С. 18]. Все, что связано с обрядом, — архитектура, живопись, музыка — освящается божественной благодатью, сакрализуется, а значит, не может быть *не-эстетичным* или *не-этичным*. В церковных песнопениях сакральность текста в определенной степени сакрализуется его музыкальное оформление.

Влияние храмового пения многократно усиливается за счет особого настроения, свойственного верующему при посещении богослужения. Это состояние высочайшего духовного напряжения при обращении к трансцендентному. Такому состоянию свойственно особенное, крайне обостренное восприятие<sup>2</sup>.

Профессиональное, качественное пение церковного хора в сочетании с доступностью, высоким этико-эстетическим статусом песнопений и особым духовным настроением аудитории дает возможность пережить службу как синтез сакрально-мистического и музыкально-эстетического. И естественно, что отношение к искусству, способному дать человеку художественные переживания столь высокого, духовного порядка, будет несколько иным, нежели отношение к простому, «развлекательному» жанру.

Эти непростые задачи требуют от церковно-певческой практики соответствия сегодняшнему уровню развития академического хорового исполнительства, следования определенному звуковому эталону, что фактически обуславливает для современного регента наличие профессионального дирижерско-хорового образования.

Идея музыкального просвещения посредством церковно-певческой практики активно обсуждалась в начале XX века. В 1909 году А. Т. Гречанинов прямо указал на место, которое может и должно служить процессу популяризации хоровой музыки: «Место для бреша, через которую должна пробиться в народ свежая струя высокого искусства, — это главным образом церковь» [5. С. 3]. Завершается статья призывом ко всем творческим людям: «Всякий, кто хочет, искренно желает послужить народу, должен внести свою лепту, должен по мере сил поработать на поприще духовно-религиозной музыки» [5. С. 8].

Гречанинов был не единственным музыкантом, осознававшим роль православного храма в просвещении народа. Данный вопрос широко обсуждался и на всероссийских регентских съездах начала века, что выразилось в принятии резолюций об общеобразовательном значении хорового пения, в которых признавалось «громадное значение хорового пения *для воспитания чувства*, являющегося главным двигателем в жизни человека, направляющим его ум и волю» [19. С. 89; курсив автора. — Ю. К.]. А в 1916 году «Общество взаимопомощи ре-

гентов церковных хоров» было преобразовано в «Общество распространения хорового церковного и светского пения». Само название этого объединения ясно обозначило тот факт, что регентская корпорация стала осознавать свою роль музыкального просветителя, миссия которого — не только утилитарно-служебная, но и социально значимая.

Помимо церковно-певческой практики, то есть пения непосредственно на богослужениях, важное место в тот период отводилось практике духовных концертов, занимавших особое место в культурной жизни общества. Как отмечает И. Гарднер, «духовные концерты имели очень большое значение для ознакомления широких кругов русских людей со стилистическими направлениями в русской духовно-музыкальной литературе того времени и позволяли аудитивно познакомиться с духовно-музыкальным творчеством новых композиторов» [4. Т. 2. С. 583—584]. Концерты проводились регулярно самыми разными хорами и с разнообразной программой<sup>3</sup>; кроме того, «бывали дни, когда концерты происходили одновременно в двух-трех местах» [16. С. 97].

Особую роль концерты духовной музыки играли в провинции, являясь основным источником музыкального просвещения. О том, насколько распространено было концертное исполнение духовной музыки и сколь разнообразен был репертуар, можно судить по периодическим изданиям дореволюционного периода — «Русская музыкальная газета», «Музыка и пение», «Музыкальный современник», «Баян», «Хоровое и регентское дело».

В Казани, крупном культурно-административном центре дореволюционной России, концерты церковных хоров проводились достаточно часто. По информации Е. Карповой, первое упоминание о таких концертах в периодической печати относится к 1866 году [См.: 10. С. 93], и вплоть до 1917 года они проходят регулярно. Яркими фигурами в концертной жизни Казани были регенты П. Д. Миловидов, О. С. Никольский, (?) Рубцов-Андреев, И. С. Морев. Деятельность последнего была отмечена журна-

лом «Баян»: «И. С. Морев лет десять, если не более, устраивал ежегодно два-три духовных концерта» [2. С. 20. Ст. 1]. Концерт 1915 года, также под управлением Морева, был отмечен журналом «Хоровое и регентское дело» [См.: 12]. Прозвучали произведения П. Чайковского, А. Кастальского, П. Чеснокова, А. Архангельского. Такая программа — свидетельство высокого исполнительского уровня, который был в то время в Казани<sup>4</sup>.

Опыт концертов духовной музыки, столь популярных до революции, может быть использован и в современной практике, с небольшой корректировкой задач. Если раньше концерты носили в большей степени характер музыкального просвещения — знакомили широкую публику с новыми духовно-музыкальными сочинениями, то задачей современных духовных концертов должна стать обозначенная выше актуализация хорового искусства и пропаганда духовных ценностей.

В наше время практика духовных концертов, даваемых церковными хорами, становится довольно привычной. Однако наиболее часто такие концерты проходят в концертных залах. Выступления же в церквях остаются скорее исключением, нежели правилом.

Практика исполнения в храме музыкальных произведений, не связанных непосредственно с обрядом, давно используется как средство активной пропаганды в католической и протестантской церквях. При этом допускается исполнение музыки, относящейся не только к христианской традиции — например, православной, но и музыки другой конфессиональной принадлежности<sup>5</sup>.

Исполнение духовной музыки в помещении храма, с его особой эстетикой, создает принципиально иную психоакустическую ситуацию для слушателей, нежели в концертном зале. Восприятие духовной музыки в условиях, приближенных к условиям службы, в хорошей храмовой акустике, в сочетании со специфической организацией и оформлением пространства, сопровождается особым духовным настроением, что способствует возникновению более непо-

средственного эмоционального отклика на музыкальное произведение<sup>6</sup>. Регент в условиях знакомой акустики, но уже не связанный рамками обряда, имеет возможность создать более яркий, цельный, подлинно художественный образ.

Сила воздействия музыкального искусства осознается не только сторонниками традиционных религий. Пропаганда тоталитарных сект, новых псевдорелигиозных образований зачастую строится на активном использовании музыкального элемента — от простого гитарного сопровождения до развернутого, порой агрессивного звучания современного электронного инструментария.

В этой ситуации для РПЦ, как носителя традиционных нравственных ценностей, в целях обеспечения духовного здоровья общества целесообразным является более активное обращение к музыкальному искусству, и в частности церковно-певческому исполнительству, как основному средству нравственного, духовного просвещения. Речь здесь, безусловно, идет не о допуске в храм инструментальной музыки, но об обращении к потенциалу, накопленному хоровой культурой. И в этом отношении задачи, стоящие перед современным хоровым исполнительством, тесно смыкаются с задачами духовного просвещения, стоящими перед современной церковью.

В современной богослужебной практике эти потенциальные возможности учитываются явно недостаточно, и одним из препятствий здесь является сложившееся положение храмовой музыки в контексте богослужения. Музыка — звуковое оформление богослужебного текста, она его, пусть и необходимый, но лишь элемент: «Слово, окрашенное музыкальным элементом — звуком, сочетает логическую ясность и определенность высказываемого с выражением эмоциональной реакции на восприятие выраженных словом идей» [4. Т. 1. С. 59]. Соответственно, она не должна концентрировать на себе излишнее внимание прихожан, становиться самостоятельной, эстетически значимой единицей.

Однако обращение к историческим фактам позволяет сказать: музыка традиционно являлась для Церкви не только обрамлением службы. Уже в Византии «процесс богослужения представлял собой некое мистериально-символическое действо, осуществлявшееся по законам зрелищных **искусств**, строго подчинявшееся каноническому **сценарию**, включавшему в себя хореографию священнослужителей, чередование музыки и речитации, последовательность участия в действе тех или иных чинов священнослужителей, хора, масс верующих» [3]. Церковный обряд изначально строился по определенным эстетическим законам<sup>7</sup>.

В ряду искусств, вовлеченных в совершение обряда, музыке отводилось особое место. Отцы Церкви придавали церковным песнопениям статус наиболее мощного средства миссионерства, которое способно воздействовать не только словом. Выдающийся христианский проповедник Василий Великий писал: «К учению примешивается приятность сладкопения, чтобы вместе с усладительным для слуха принимали мы неприметным образом и то, что есть полезного в слове» [Цит. по: 4. Т. 1. С. 63]. Иоанн Златоуст говорил о значении церковного пения: «Господь соединил с пророчеством мелодию, чтобы все, увлекаясь плавным течением стихов, с совершенным усердием возглашали священные песнопения. Ничто так не возбуждает, не окрыляет так духа... как пение стройное, как песнь священная, сложенная по правилу ритма. Господь установил пение псалмов, дабы из этого мы получали и удовольствие, и пользу» [6. С. 151]. Таким образом, музыка оценивалась как средство проповеди, способное привести идеалы нового учения в души язычников посредством первоначального эмоционального воздействия<sup>8</sup>.

Традиции христианского миссионерства через музыку, посредством «музыкальной проповеди», особенно ярко проявились в период, ознаменованный активной христианизацией коренных народов Поволжья, исповедавших по большей части язычество. Во второй половине XIX века православное духовное просве-

щение в этом регионе было эффективным, имело четкую систему, создателями которой стали выдающиеся просветители своего времени — Н. И. Ильминский (1822—1891) и С. В. Смоленский (1848—1909) [См. об этом подробно: 14].

В основе этой системы лежали два основных принципа — использование в богослужении родного языка и эмоционально-чувственное воздействие церковных песнопений. Использование родного языка для глубокого проникновения православия в языческую среду было безусловно важным средством — как в церковной литературе, так и в самом процессе богослужения, и в подготовке клира. С точки же зрения чувственного, эмоционального воздействия самое большое внимание уделялось музыке — хоровому пению на родном языке церковных песнопений. Так создавался особый «образ службы, который должен был восприниматься язычниками как „свой“, близкий по духу обряд» [14. С. 79].

Хоровое пение воспринималось представителями коренных народов достаточно естественно и органично, они часто и с удовольствием посещали храмы с целью послушать церковное пение, о чем сообщалось и в документах того времени: «Стройное, дотоле неслыханное в селах, пение на родном языке в храме... стало привлекать множество инородцев к богослужению» [Цит. по: 14. С. 110]. При этом они не только слушали, но и пели, активно вовлекаясь в живую клиросную практику. Так, музыка, хоровое пение, воздействуя в первую очередь как *эстетический, чувственно* направленный феномен, становилась проводником идеологии, мощным средством пропаганды.

Факты истории подтверждают не только действенность того потенциала, которым обладает церковно-хоровое исполнительство, но и традиционность его использования в процессе духовного просвещения. А значит, и современная клиросная практика может способствовать решению проблем собственно хорового искусства и содействовать духовному оздоровлению общества.

## Примечания

- <sup>1</sup> С особой болью об этом писал С. А. Казачков: «Иные исполнители, вместо служения высокому искусству, бросаются в объятия рыночной системы, привлеченные побрякушками „золотых“ и „серебряных“ медалей, почетными званиями и дипломами, пустым звоном дутой славы. На этой „ярмарке тщеславия“ за завесой высоких слов цинично вершится грязная распродажа духовных ценностей, накопленных предыдущими поколениями талантливых и честных музыкантов» [7. С. 29—30].
- <sup>2</sup> Кстати, по этой причине некоторые песнопения, которые не вполне адекватно бывают восприняты слушателями в условиях концерта, могут быть очень тонко оценены в условиях храмового ритуала.
- <sup>3</sup> Любопытными были правила организации этих концертов. Они не должны были устраиваться «в театрах, цирках, кинематографах и т. п. помещениях, предназначенных для сценических представлений» [17. С. 177], не допускалось смешение светской и духовной музыки, запрещались аплодисменты. Между прочим, И. А. Гарднер указывает, что песнопение «Тебе поем» требовалось выслушивать стоя [См.: 4. Т. 2. С. 582], тогда как в правилах значилось, что это песнопение вообще не должно исполняться в концертах. Концерты должны были начинаться и заканчиваться общей молитвой.
- <sup>4</sup> Иван Семёнович Морев (1862—1933) был регентом архиерейского хора, регентовал хором Богоявленской, Воскресенской церквей г. Казани, преподавал в Казанской семинарии и Родионовском институте благородных девиц. Кроме того, он был преподавателем регентских классов при Казанском отделении Русского музыкального общества [Подробнее о И. С. Мореве см.: 9].
- <sup>5</sup> Так, например, Хор студентов Казанской консерватории, не первый год участвующий в международных музыкальных фестивалях в Европе, концерты которых проходят по большей части в интерьерах старинных соборов, традиционно включает в свою программу сочинения татарских композиторов (С. Габяши, М. Музаффарова, Ш. Шарифуллина и других), которые представляют мусульманскую конфессиональную традицию.
- <sup>6</sup> Осенью 2004 года состоялось несколько концертов Академического хора Казанского государственного университета культуры и искусств под управлением А. В. Булдаковой в храме Рождества Христова г. Казани. Автор настоящей статьи, работавший в то время регентом хора этой церкви, был свидетелем того, как слушатели искренне благодарили музыкантов за исполнение духовной музыки, осуществленное именно в храме.
- <sup>7</sup> «Перед вами то черная ризы и рыдающие аккорды похоронного обряда, то светлые тоны воскресной литургии или ликование венчального чина, то печальные краски великопостной службы и трагически-мрачный колорит страстной недели, то вербная ночь и четверговые огни и вынос плащаницы, а то очаровательно контрастное ликующее пасхальное утро с непрестанными возгласами „Христос воскрес“. <...> Перед вами целая сложная гамма разнородных *эстетических восприятий*, даваемых „богослужбным кругом“» [1. С. 187; курсив мой. — Ю. К.].
- <sup>8</sup> Тот же Иоанн Златоуст весьма оригинально использовал силу воздействия музыкального искусства для борьбы с ересями: применяя в качестве основы мелодико-ритмические модели еретических песнопений, он составлял к ним новые тексты, соответствующие ортодоксальным канонам, и таким образом оберегал свою паству от влияния чуждых идей. Аналогичным образом действовали Ефрем Сирин и Василий Великий [См.: 18. С. 229].

### Список литературы

1. *Андреев П.* Чего недостает нашему церковному пению // Хоровое и регентское дело. — 1912. — № 10. — С. 183—188.
2. Баян (Тамбов). — 1908. — № 2. — Ст. 1—2.
3. *Бычков В. В.* Русская средневековая эстетика XI—XVII века. — URL: <http://profilib.com/chtenie/149518/viktor-bychkov-russkaya-srednevekovaya-estetika-xi-xvii-veka-54.php>. Дата обращения: 10.03.2016.
4. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной церкви. Сущность. Система. История: В 2 т. — Сергиев Посад: Московская духовная академия, 1998. — Т. 1. — 592 с.; Т. 2. — 638 с.
5. *Гречанинов А. Т.* Где и как пробивать брешь? // Хоровое и регентское дело (СПб). — 1909. — № 1. — С. 3—8.
6. Иоанн Златоуст. Беседа на псалом 41 // Иоанн Златоуст. Полное собрание творений: В 12 т. — Т. 5, кн. 1. — М.: Златоуст, 1995. — С. 150—163.
7. *Казачков С. А.* О вокально-хоровой фразировке: Беседы в форме рондо. — Казань: Казанская консерватория, 2001. — 48 с.
8. *Казачков С. А.* От урока к концерту. — Казань: Изд-во Казанского университета, 1990. — 344 с.
9. *Карпов Ю. С.* Казанский регент И. С. Морев // II Чтения памяти С. В. Смоленского: Хоровое искусство и современность: Материалы Международ. науч. конференции. Казань, 8—10 октября 2014 г. — Казань: Казанская консерватория, 2014. — С. 61—68.
10. *Карпова Е. К.* Хроника концертной жизни Казани: по материалам русской периодической печати и архивным документам (конец XVIII — начало XX века) // Из истории музыкальной культуры и образования в Казани: Сб. науч. трудов. — Казань: Казанская консерватория, 1993. — С. 82—209.
11. *Колесников В. Н.* Лекции по психологии индивидуальности. — М.: Изд-во ИП РАН, 1996. — 224 с.
12. Корреспонденция // Хоровое и регентское дело. — 1916. — № 1. — С. 19.
13. *Лукьянов В. Г.* Хоровой класс в системе «школа — училище — вуз»: Современные проблемы музыкальной педагогики и исполнительской интерпретации // Из педагогического опыта Казанской консерватории. Прошлое и настоящее. — Вып. 2. — Казань: Казанская консерватория, 2005. — С. 321—329.
14. *Маклыгин А. Л.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма. — Казань: Казанская консерватория, 2000. — 311 с.
15. Настольная книга священнослужителя. — Т. 4. — М.: Московская Патриархия, 2001. — 814 с.
16. *Н-ий А.* Духовные концерты и их задачи // Хоровое и регентское дело. — 1909. — № 4. — С. 97—101.
17. Новые правила устройства духовных концертов // Хоровое и регентское дело. — 1915. — № 10. — С. 177—178.
18. *Флоровский Г. В.* Восточные отцы IV века. — Париж, 1931. — 240 с.
19. Хоровое и регентское дело. — 1912. — № 3. — С. 89—90.