



Рождественские беседы о духовной музыке

Сборник статей по материалам
XXVII Международных Рождественских образовательных чтений

Выпуск I

Москва, 2020

Синодальный отдел религиозного образования и катехизации
Патриарший совет по культуре
Министерство образования и науки РФ
Факультет искусств
Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова
Данилов ставропигиальный мужской монастырь

Рождественские беседы о духовной музыке. Выпуск I.
Сборник статей по материалам XXVII Международных Рождественских образовательных чтений 2019 года. – М.: ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова», 2020. – ??? с.: ил.

В сборнике представлены статьи и материалы участников конференции «Музыкальная культура православного мира» на XXVII Международных Рождественских образовательных чтениях, а также некоторые доклады, зачитанные ранее на конференции 2018 г. В них поднимаются весьма разнообразные по своей тематике, актуальные вопросы духовной музыкальной культуры, как научные, так и практические, а также вопросы воспитания будущих православных музыкантов – регентов, певчих. В сборник также вошли статьи магистров и аспирантов факультета искусств МГУ.

Редакторы: А.М. Ланцева, Т.Ф. Самборская
Ответственный редактор: А.М. Ланцева

© Т.Ф. Владышевская, составление, 2019
© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова», 2020.

УДК 94/(47)
ВВК 66
Р

Оглавление

1. Материалы конференции «Музыкальная культура православного мира».....	5
Международные Рождественские образовательные чтения на факультете искусств МГУ (2001–2019)	6
Слово, звук и душа	9
На перекрестках традиций и культур	13
Вновь о начале церковного пения на Руси: о времени и путях введения нотации.....	16
Херувимская «старогреческая большая» в рукописях конца XVII – начала XVIII века: от крюков к нотам	29
Человек как совершенный музыкальный инструмент, согласно учению Климента Александрийского, и антропоморфные инструменты.....	55
Стрела времени в явлении музыкальной красоты	59
Творчество современных композиторов-регентов и их социокультурная деятельность	72
Презентация полного собрания богослужебных песнопений диакона Сергия Трубачёва (к 100-летию со дня рождения)	78
Почитание святой Людмилы Чешской в контексте чешско-русских межкультурных отношений.....	82
2. Материалы молодежной секции «Рождественские чтения на факультете искусств МГУ»	89
Новые методы работы с учащимися в области музыкальной информатики: изучение синтеза звука.....	90
Школьный театр в творчестве святителя Димитрия Ростовского.....	95
Роль песни в духовной жизни китайского народа	100
3. Круглый стол «Духовно-музыкальное воспитание молодежи»	104
Нравственная культура как основа духовно-музыкального воспитания юношества.....	105
Музыкальное воспитание одаренных детей: от Центральной музыкальной школы до консерватории.....	109
Цели и задачи духовно-музыкального воспитания в православной гимназии «Люблино»	114
Система образования в православной певческой гимназии	119
Московский Данилов монастырь: современная музыкально-просветительская деятельность	122
Некоторые замечания о церковно-певческом образовании в современной России.....	128

Духовное воспитание детей в раннем возрасте.....	131
Нотные публикации Свято-Данилова монастыря.....	139
К вопросу организации учебно-методического процесса регентских отделений православных духовных школ	142
«В каждой музыке Бах», или о том, как воспитывать вечностью	146
Музыка как средство духовно-нравственного воспитания на примере творчества православного хора и ансамбля Инженерных войск ВС РФ «За веру и Отечество», художественный руководитель – игумен Варнава (Столбиков)	152

1.
Материалы конференции
«Музыкальная культура православного мира»



***ВЛАДЫШЕВСКАЯ Татьяна Феодосьевна,**
доктор искусствоведения,
профессор факультета искусств
Московского государственного университета
имени М.В. Ломоносова.
E-mail: t_vladyshevskaya@mail.ru*

Международные Рождественские образовательные чтения на факультете искусств МГУ (2001–2019)

Международные Рождественские образовательные чтения проводятся в Москве ежегодно, в начале года. Их организатором является Отдел религиозного образования и катехизации Русской Православной Церкви, а почетным председателем – Святейший Патриарх Московский и всея Руси. Рождественские чтения – крупнейший церковно-общественный форум, уникальное по значимости явление в сфере образования, культуры, социального служения, духовно-нравственного просвещения, воспитания и других значимых направлений церковной и общественной жизни.

Ежегодно организуя и проводя конференции и концерты в рамках Рождественских чтений, мы видим, как от года в год расширяется круг интересов специалистов.

Чтения предоставляют возможность встретиться и обсудить многие насущные вопросы, стоящие перед российским образованием и общественной жизнью нашего Отечества, способствуют углубленному осмыслению явлений нашей современной жизни с православной точки зрения, помогают лучшему взаимопониманию людей, порой стоящих на разных позициях, открывают пути для

их сближения и плодотворного сотрудничества. Совместными усилиями церковных, государственных и общественных деятелей можно избежать односторонности и ограниченности в суждениях, приступить к выработке общей позиции, базирующейся на фундаментальных человеческих ценностях.

Чтения стали одним из самых представительных, интересных и значительных событий в жизни Русской Православной Церкви и педагогической общественности, заинтересованной в нравственном возрождении школы, интеллигенции, ищущей пути духовного совершенствования.

Чтения активизировали духовное просвещение в российской провинции. По примеру Международных Рождественских образовательных чтений во многих регионах России проводятся областные и районные конференции, семинары по проблемам религиозного образования и духовного просвещения.

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова не мог остаться в стороне от столь значительного явления в духовной и культурной жизни России. Здесь необходимо вспомнить и помянуть добрым словом имя рано ушедшего от нас замечательного человека, сыгравшего немалую роль на этапе формирования секции «Музыкальная культура православного мира», Георгия Георгиевича Поляченко.

С 2001 года на факультете искусств МГУ имени М.В. Ломоносова в рамках Рождественских чтений ежегодно в январе проводятся концерты, конференция «Музыкальная культура православного мира», круглый стол, посвященный наиболее актуальным проблемам духовно-музыкальной культуры, воспитания юношества, проблем музыкального исполнительского искусства, хорового церковного пения, колокольного искусства, вопросов истории и теории духовной музыки.

Рождественские чтения начинаются с Божественной литургии в храме Христа Спасителя, после которой Святейший Патриарх Кирилл, председатель Чтений, в торжественной обстановке открывает собрание. По благословению Его Святейшества со всех концов православного мира съезжается множество участников несколько тысяч человек. На Рождественских чтениях царит радостная атмосфера. Многие участники, помимо пленарных заседаний и секций, выезжают на экскурсии по Москве, в Троице-Сергиеву лавру, другие знаменательные места Подмосковья.

Начиная с 2002 года, каждые Рождественские чтения получали свое название, отражающее их основную тематику, обычно связанную с юбилеями или важными направлениями в развитии Отечества.

На факультете искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, как уже было сказано, Чтения проходят без малого 20 лет – с момента их основания. За эти годы участниками конференции стали многие выдающиеся ученые, исследователи, преподаватели, музыканты, хоровые коллективы.

В 2019 году на последних Международных Рождественских образовательных чтениях общая тема была посвящена молодежи: «Молодежь: свобода и ответственность». Данный сборник статей «Рождественские беседы о духовной музыке» составлен по материалам конференции «Музыкальная культура православного мира».



На конференцию 2019 года приехали ученые из разных городов России, Украины и Белоруссии, а также из США, Италии, Португалии. Темы докладов охватывали огромный исторический период: от раннего христианского периода Византии и Древней Руси до творчества современных композиторов. Были затронуты вопросы издания духовно-музыкальной литературы, прошли презентации книг. В работе конференции приняли участие учащиеся факультета искусств МГУ – аспиранты и магистранты. Они составили отдельную молодежную секцию. Проблемам молодежи был посвящен круглый стол конференции «Духовно-музыкальное воспитание юношества». Это был настоящий педагогический форум, на котором обсуждались наиболее актуальные вопросы сохранения традиций и перспективы музыкального образования, воспитания, духовно-нравственного развития юношества. На нем выступили ведущие преподаватели разных учебных заведений.

Активное участие в Чтениях приняли сотрудники Свято-Данилова монастыря, а также постоянный участник концертной программы Рождественских чтений – хор и ансамбль инженерных войск «За веру и Отечество». Художественный руководитель хора, игумен Варнава (Столбиков) – выпускник Института имени Гнесиных, ежегодно участвует в Чтениях каждый раз с новыми программами. В 2019 году была подготовлена программа «Русское церковно-певческое искусство: эпохи и стили». Концерт с успехом прошел в актовом зале факультета искусств, который был переполнен благодарными слушателями.

Музыкальная культура православного мира – это особый духовный мир, который противостоит хаосу современной жизни. Духовная музыка оказывает положительное воздействие на души людей. В союзе со словом, со смыслом песнопений она помогает очищать души, возвышать сердца. Девизом конференции был призыв: «Горé имеем сердца», – который звучит в центральной части литургии, призывая обратить ввысь свой взор, ум и сердце.



ГУБАНОВ Яков Иванович,
композитор, кандидат искусствоведения,
профессор Бостонского университета (США).
E-mail: yakovgubanov@hotmail.com

Слово, звук и душа

В духовной атмосфере Рождественских чтений религия, искусство и наука соединяются с удивительной органичностью. Вера, художественное творчество и точное знание открывают широкие горизонты мироздания, позволяют прикоснуться к сокрытым тайнам жизни – физической и метафизической.

В 1903 году Константин Бальмонт написал замечательные строки: *Бог создал мир из ничего, / Учись, художник, у него.* Четверть века спустя астрофизики обнаружили феномен разбегающихся галактик и научно доказали, что изначальные размеры вселенной были равны нулю. Мир оказался действительно созданным из ничего. Отдавая дань провидческому дару поэта и совершенству космологической аксиомы, откроем Вторую книгу Маккавейскую (7:28), где прочитаем следующие строки: «Посмотри на небо и землю, и, видя всё, что на них, познай, что всё сотворил Бог из ничего». Так ветхозаветное откровение, интуиция поэта и математический расчёт привели к познанию истины рождения мира. Символично, что вначале истина открылась в Библии, затем – в искусстве, а впоследствии – и в науке.

Первый миг творения породил материю, время и пространство, а первичное облако кварков и глюонов принесло в мир мощную акустическую вибрацию – звук, который учёные уже сумели воссоздать путём компьютерного моделирования.

Звук и время – фундаментальные основы музыки как искусства – присутствуют в мире 14 миллиардов лет. Мне даже представляется, что не только фи-

зические измерения музыки, но и вся реальная музыка в своей целостности и завершенности уже существует в метафизическом времени и пространстве с момента сотворения мира. Миссия композитора – услышать эту музыку по мере своего таланта, записать её по мере своего мастерства и принести людям в дар. Может быть, именно об этом думала Анна Ахматова, называя всю мировую поэзию одной великолепной цитатой.

Священные тексты, молитвы, духовные гимны, порождённые вечностью, приносят ощущение вечности в душу человека. Ощущением вечности пронизаны лучшие произведения русской духовной музыки – от знаменного распева до наших дней. Эта мысль находит подтверждение в многочисленных музыковедческих и культурологических исследованиях.

Попробую добавить к этой многомерной картине несколько собственных штрихов и поделюсь с читателем своим эмоциональным и профессиональным опытом в восприятии и художественном претворении высоких духовных смыслов, сокрытых в канонических и поэтических религиозных текстах.

Недавно я открыл для себя поразительную по красоте молитву монахов Киево-Печерской лавры «Радуйся, Дево Святая». И хотя разум сознаёт, что нас и неведомых авторов этого текста разделяет не более чем двадцать поколений, душа убеждает, что эти слова пришли из вечности. Это ощущение вечности я попытался передать в своей композиции «Радуйся, Дево». Произведение исполняют два хора: один располагается на сцене, а другой – на балконе, символизируя землю и небо. Слово, произнесенное на земле, возносится в небесную высь, отражается в ней, и, одухотворённое новым, более глубоким смыслом, возвращается обратно на землю.

Из всех драгоценных образов молитвенного текста для меня самым важным стало сравнение Богородицы с облаком света. Сокровенная ценность звука состоит в том, что он, как и свет, имеет волновую природу и не обладает физической массой. Поэтому свет с такой лёгкостью преобразуется в звук, так же как и звук преобразуется в свет. Диалог земли и неба окутывается сияющим звуковым облаком, которое, как и вечность, рождается из ничего, и, разрастаясь, охватывает пространство и время, сознание и материю, небо и землю.

В профессиональной жизни композитора поэтический текст, как правило, появляется в результате долгих поисков и раздумий, но подчас приходит извне как щедрый и неожиданный дар. Несколько лет тому назад Филип Барнс – художественный руководитель и главный дирижер камерного хора американского города Сент-Луис – задумал концертную программу, всецело посвящённую образу розы как сакральному символу в духовной музыке и поэзии. Для завершения программы дирижёр решил представить публике два различных музыкальных прочтения известного стихотворения Алексея Плещеева «Легенда»: традиционную интерпретацию текста в известном произведении Чайковского и современную версию. Последнее было предложено сделать мне. Задание оказалось очень непростым – ведь мне пришлось вступить в творческий диалог с классиком и искать собственные пути осмысления текста и его музыкального воплощения.

Содержание стихотворения Плещеева восходит к западноевропейской романтической традиции. Оно пронизано религиозным символизмом и вместе с

тем отличается удивительной простотой: юный Христос взрастил розы в саду, чтобы сплести Себе венок, но решил раздать розы Своим друзьям; друзья же в ответ сплели венок из шипов и издевательски короновали им Христа. В этой наивной, но глубоко человеческой притче отчётливо видна аллегорическая параллель с драматическими событиями Страстной седмицы. Стихотворение Плещеева звучит как поэтическое предсказание реального земного пути Иисуса Христа с венчающей этот путь Голгофой. Чайковский воплощает текст в форме романтической баллады с куплетно-строфической композицией.

Для моего замысла потребовалась иная, трёхчастно-репризная форма. В первом разделе возникает образ прекрасного мистического сада, как бы земной инкарнации рая. На этом фоне солирующий альт, а затем сопрано, тенор и бас рассказывают первую, экспозиционную часть легенды. Далее следует резко контрастирующий раздел, рисующий издеательства сверстников над юным Христом. Здесь мне хотелось создать театрализованную, может быть даже кинематографическую картину жестокого хоровода пляшущих и хохочущих подростков. В кульминации сочинения страдания юного Христа перерастают в музыкальный символ распятия как предвозвещение последних часов Его земного пути. В завершающем разделе возвращается изначальный образ сада, казавшийся уже утерянным навсегда. Сад оживает, возрождается, воскресает так же, как и Христос воскрес, обратив течение времени вспять. Последний такт хора совпадает с первым, символически преодолевая векторное движение времени. Звуковая спираль уходит в вечность.

Духовные тексты вдохновили меня и на другие хоровые произведения, одним из которых стало музыкальное посвящение царственным страстотерпцам: императору Николаю Второму и его семье. Своей музыкой я стремился исполнить моральный долг перед жертвами кровавой деспотии, рассказать о жизни, смерти и воскресении, о судьбах России и русского народа, о скорбях и торжестве христианской веры. В этом произведении я использовал церковные тексты заупокойной литургии, а также строки из Канона царственным мученикам и страстотерпцам.

Вступительный эпизод кантаты строится на скорбном многоголосном распеве «Упокой, Господи, души усопших раб твоих». Фонетическая плоть этой фразы так же совершенна, как и её духовный смысл. Мерное чередование глубокого и тяжёлого У и мощного, рассекающего воздух О, резонирующие пары звонких и глухих согласных Б–П, Г–Х, Д–Т, улетающее ввысь и быстро гаснущее И-краткое, а также размеренная, замедленная ритмика – всё это создаёт образ погребального колокольного звона. Я подчеркнул эти черты средствами метра, ритма, регистра и агогики.

Этот эпизод написан в сложной технике полифонического восьмиголосия, к чему у меня были важные духовные и художественные основания. Полифоническое письмо – это напряжённый труд композитора. Это также напряжённый труд для исполнителей и для воспринимающей музыку аудитории. Но ведь и вера, молитва, познание Бога, жизнь во Христе – это тоже труд, напряжённый труд человеческой души, труд, который, наверное, и есть главный смысл и главная радость жизни.

Во вступительном эпизоде моей кантаты растущая скорбь по мере музыкального развития обретает всё большую, физически ощутимую массу, гармоническое движение охватывает круг минорных тональностей с сумрачным фригийским оттенком, повышается уровень диссонантности, восьмиголосный контрапункт достигает пределов эмоциональной напряжённости, но в финальном кадансе хор сливается в монолитном и торжественном мажорном трезвучии. Завершение минорного построения мажором – приём довольно традиционный, но в данном контексте он обретает особый смысл: Бог услышал мольбу, долгожданный покой обрётён, больше нет ни боли, ни страданий, ни смерти, мрак повержен сияющим светом вечности.

Обращение к Богу никогда не остаётся без ответа.

Духовный текст формирует и направляет движение композиторской мысли, оплодотворяет её своим высоким смыслом – открытым и сокровенным, орошает музыкальный звук роскошью старославянской и русской фонетики. Но подчас текст ставит перед композитором трудные задачи, требующие усилия воли и разума.

Так, мне никак не давалось музыкальное решение одной из ключевых фраз произведения: «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Безсмертный, помилуй нас». По церковной традиции эту фразу необходимо повторить трижды. Но музыкальная драматургия имеет свои законы, и в открывшуюся мне нишу времени я мог поместить эту фразу только дважды. Решение этой, казалось бы, неразрешимой задачи оказалось в полном смысле начертанным на небесах.

Я работал над кантатой в маленьком городке американской Новой Англии, и как-то, сидя на берегу океана, увидел, как в гаснущих лучах заката пролетели три чайки: вначале – одна, а потом – и две остальные, парой, на некотором расстоянии друг от друга. Зрительный образ преобразился в музыкальную идею: пусть в первый раз фразу споёт один солист, а во второй и третий раз – два солиста в канонической имитации; таким образом, текст, согласно церковной традиции, будет произнесён трижды, а музыкальное пространство-время обретёт столь необходимую насыщенность и плотность.

Скорбное и смиренное «Святой Боже» ведёт к заключительному эпизоду кантаты «Господу слава во веки веков». Здесь освобождённая от плоти душа преодолевает земное притяжение, возносится над физическим временем и пространством и соединяется с вечностью.

Апостол Павел в Первом послании к Фессалоникийцам утверждает, что в человеке есть дух, душа и тело (5:23–24). Многие годы я размышлял над этим изречением, и мне сейчас представляется, что в измерениях времени тело – это то, что имеет начало и конец, душа имеет начало и не имеет конца, а дух не имеет ни конца, ни начала. Музыка, подобно человеку, тоже обладает душой, плотью и духом. Она приходит из вечности, обретает форму во времени и пространстве и открывает человеку сокровенные истины звука, слова и души.



БАРНС Филип,
дирижер камерного хора, г. Сент-Луис (США).
E-mail: info@chamberchorus.org

На перекрестках традиций и культур

Участие в Московских Рождественских чтениях является для меня большой радостью, и я сердечно признателен организаторам конференции за возможность рассказать о замечательном хоровом коллективе, которым я имею честь руководить.

Камерный хор города Сент-Луиса был основан в 1956 году английским музыкантом Рональдом Арнетом, который переехал в США из Великобритании. В этом отношении я пошел по его стопам, так как я тоже родился в Англии, переехал в США и в 1988 г. был назначен художественным руководителем Камерного хора Сент-Луиса.

В Англии я приобрел музыкальный опыт, основанный не только на учебе в университете, но и на исполнении духовной музыки. Я начал свою карьеру подростком, пел в церковном хоре, позднее стал профессиональным певцом в лондонском кафедральном соборе святого Павла и солистом Королевской капеллы. Таким образом, мой музыкальный опыт преимущественно был основан на английской церковной музыке, а также на произведениях итальянских композиторов – Палестрины и Монтеверди.

Одно из первых моих наблюдений в Америке позволило мне понять полиэтнический характер американского общества. Это и объясняет восприимчивость американцев к различным культурным традициям. Я решил отразить культурные особенности американцев в выборе репертуара.

Каждый концерт хора подчиняется определённой идее: философской, исторической или национальной, например: рождественская музыка балтийских народов, пять веков духовного мотета, песнопения покаяния и раскаяния, музыкальные посвящения духовным и историческим личностям.

Наш последний концертный сезон проходил под девизом «Наше неделимое человечество» и состоял из шести концертов, озаглавленных: «Дружба», «Надежда», «Чудо», «Любовь», «Сострадание», «Радость».

На протяжении 30 лет Камерный хор исполнял музыку более чем на 20-ти языках мира, включая исландский, японский, древнегреческий и древнееврейский. Хор освоил множество стилистических традиций, а также привлек к созданию новых произведений представителей различных музыкальных культур.

Особое место в нашем репертуаре занимает русская духовная музыка. Мы исполняли много произведений русских композиторов: Литургию св. Иоанна Златоуста Чайковского, Всенощное бдение Рахманинова, произведения Бортнянского, Глинки, Чеснокова, Голованова, а из современной музыки – Стравинского, Свиридова, Шнитке, Пярта и Губанова. В последнее время мы уделяем особое внимание музыке Гречанинова. Знакомство с его музыкальным языком многое открыло как для нашего хора, так и для американской аудитории.



Камерный хор г. Сант-Луиса. Слева – Филип Барнс

Разумеется, все произведения русских композиторов мы исполняем на языке оригинала – на современном русском языке или на церковнославянском. Моя задача состоит в том, чтобы каждый участник хора понимал фонетику, артикуляцию и смысл текста вокальной партии. С этой целью для обучения наших певцов я приглашаю профессиональных лингвистов, одним из которых является профессор Михаил Палатник из Вашингтонского университета.

Тематическая идея, объединяющая концерты наших сезонов, должна быть достаточно убедительной для 200 подписчиков на наш абонемент. Хотя расценки на наши концерты довольно высокие, дохода от концертов недостаточно для покрытия наших текущих расходов. Мы обращаемся за дополнительной помощью в художественные советы нашего региона, к администрации штата Миссури и к частным спонсорам. Помимо этого, у нас есть некоторые доходы от продажи

компакт-дисков. Расходы Камерного хора включают заказы на сочинение музыки и приобретение партитур для нашего репертуара, уплату авторских отчислений, гонорара 50-ти певцам и зарплату двум библиотекарям, двум помощникам дирижера, исполнительному директору, менеджеру, а также и мне самому – главному дирижеру и художественному руководителю хора. Мы также оплачиваем аренду концертных площадок, где приходится выступать.

Самым привлекательным фактором нашей деятельности является хоровой репертуар, а также разнообразие мест проведения концертов. Как правило, мы должны соответствовать традициям определенных концертных площадок и помещений, причем некоторые из них могут показаться несколько необычными. За последние годы мы выступали в кафедральных соборах, церквях, часовнях и школах, но также нам приходилось петь и на заводе по производству пива, и на кладбище, и даже на боксерском ринге.

Отбор певцов для хора – важная часть моих обязанностей. В Сент-Луисе проживает около трех миллионов жителей и многие из них желают попасть в наш коллектив. Меня привлекают целеустремленные, любознательные, эрудированные музыканты, способные к совместному творчеству и к профессиональному росту. Каждый из наших хористов, помимо участия в хоре, имеет и другую профессию, поэтому они посвящают еженедельным репетициям свой выходной день, а дома по вечерам работают над интонацией, фразировкой, вокальной артикуляцией и произношением текста. Именно горячая преданность любимому делу позволяет хору представлять в каждом из наших концертов от 10 до 20 новых произведений. В силу широты нашего репертуара многие из певцов хора часто вступают на неведомую им духовную и стилистическую территорию, хотя сложные творческие задачи для них всегда оказываются привлекательными.

Хор не является сферой, где всегда должны доминировать законы демократии. Подчас необходимо, чтобы дирижер взял инициативу в свои руки и уверенно вел хористов к поставленным целям. Каждая новая музыкальная культура, которую осваивают наши хористы, открывает перед ними новые художественные и профессиональные горизонты.

Музыка – это нечто намного большее, чем отдых или радость. Музыка воспитывает человека, музыка – это труд человеческой души, ведущий душу к единению с Богом. Наш хор стремится открыть миру богатство мировой музыкальной культуры и, в особенности, – русской церковной музыки, донести до наших слушателей дух православной веры, которая является уникальным даром всему миру.

Мы исполняли много духовных произведений русских композиторов. В последнее время коллектив хора обратился к творчеству русского церковного композитора А.Т. Гречанинова. Его музыкальный язык многое открыл как для нашего хора, так и для американской аудитории. В свою очередь, мы стараемся открыть миру богатство русской музыки и донести до наших слушателей дух православной веры, которая является уникальным даром всему миру.



ПОЛЯКОВА Светлана Юрьевна,
кандидат искусствоведения,
преподаватель кафедры музыковедения
факультета социологии и гуманитарных наук
Universidade Nova de Lisboa (Португалия),
научный сотрудник Исследовательского центра
музыкальной социологии и эстетики при университете.
E-mail: svetlana.poliakova@fcsb.unl.pt

Вновь о начале церковного пения на Руси: о времени и путях введения нотации¹

Русское церковное пение насчитывает более тысячи лет, и более полутора веков ведутся его исследования, в том числе исследования вопроса истоков и начального периода пения на Руси. Сотни монографий и тысячи статей отечественных и зарубежных исследователей увидели свет за этот период, и все же остаются не решенными многие и многие вопросы.

В их ряду стоит вопрос о времени и путях введения нотации на Руси, а также сопровождающий его вопрос о степени и качестве влияния на раннее русское церковное певческое искусство певческой традиции, сложившейся в рамках славянской литургии в западных и южных славянских землях.

Факты, не вызывающие в настоящее время сомнений и являющиеся отправными пунктами для различных теорий, касающихся введения нотации на Руси, следующие. Русь приняла крещение в 988 г., приняв византийский обряд и славянский язык в качестве богослужебного языка; к этому моменту славянская традиция располагала приблизительно полуторовековым опытом богослужения в западных и южных славянских землях, выработав несколько поколений богослужебных книг, содержащих переводную и оригинальную гимнографию. После принятия крещения, если судить по Повести временных лет [1, с. 108–109], главным образом в период правления Ярослава Мудрого, в первую половину XI в.,

¹ Исследование проводилось при поддержке Исследовательского центра музыкальной социологии и эстетики (CESEM at the Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa), проект UID/EAT/00693/2013.

русская церковная культура пережила бурный расцвет, сопровождавшийся выработкой русского извода церковнославянского языка [20, с. 36]. Число сохранившихся древнерусских богослужебных певческих книг, созданных ранее рубежа XI–XII вв., если следовать информации, содержащейся в Сводном каталоге², малочисленно, и все они написаны не ранее XI в.: это шесть полных или фрагментарных минейных кодексов³. Два из них нотации не имеют, либо ее не сохранили; четыре других эпизодически включают невменные начертания, относящиеся к фита-нотации⁴ – нотации, в рамках которой мелодические обороты отдельных слогов в некоторых песнопениях обозначены одним или несколькими невмами, в состав которых может входить (или не входить) или стоять без сопровождения других невм, знак «фита». Известная в греческих рукописях, начиная приблизительно с 800 г. [34], происходящая, возможно, из Иерусалима [35, с. 6] широко распространенная в географическом плане фита-нотация систематически включена в южно-славянские Минеи и Триоди в том числе и в те, в гимнографии которых просматривается древнейший славянский прототип⁵. Фита-нотация встречается и в еще одной древнерусской рукописи, которая, хотя и датируется в Сводном каталоге XII в., в последующих публикациях была отнесена либо к рубежу XI–XII вв., либо к еще более раннему времени – к последней четверти XI в. [12, с. 7] и, таким образом, могла быть современницей Путятиной минеи и Минеи Дубровского. Речь идет об Ильиной книге⁶, также содержащей минейные службы. Книга включает гимнографию периода Моравской миссии и соотносится с указанными двумя минеями архаичностью своей композиции. В Ильиной книге, которая в принципе не была предназначена для нотирования, также как и в ее предполагаемых ровесницах, встречаются песнопения с фита-нотацией. Кроме того, как это имеет место в одной стихире Путятиной минеи⁷,

² В Сводном каталоге данные о рукописях разделены по разделам: XI в., XI–XII вв., XII в. и т. д. [см.: 7, с. 404].

³ Миней Дубровского, XI в., РНБ Ф.п.1.36, СК № 22 [7, с. 64–65], нотации нет; Путятина миней, XI в., РНБ, Соф 202, СК № 21 [7, с. 63], с редким включением фит с сопровождающими знаменами, в конце приписана одна стихира со знаменной нотацией; три новгородские миней 1095–1096 гг., изданные И.В. Ягичем – РГАДА, Син.тип. 84, 89 и 91, СК № 7–9 [7, с. 46–50], с редким включением фит; отрывок миней, РГБ, М 1337, кон. XI в. (или рубежа XI–XII вв.), СК № 20 [7, с. 63], нотации нет.

⁴ Здесь используется термин, предложенный Й. Раастедом по отношению к греческим источникам [см.: 35, с. 57–62]; тот же термин используется Кр. Троелсгардом [см.: 41, с. 27], а также по отношению к южно-славянским рукописям – С. Кожухаровым [см.: 11, с. 323–340]. В отношении древнерусских источников Н.В. Заболотная в монографии, предлагающей детальный обзор музыкальных аспектов рукописей раннего периода пения на Руси, использует термин «частичная нотация» [8, с. 22–23], этот тип разделяется ею на «фитную», включающую одну фиту или фиту «с конвоем», и «условную нотацию», отражающую тот же принцип, но не включающую знак фиты.

⁵ Например, Битольская Триодь, София, БАН, 38, изданная И. Заимовым [см.: 44].

⁶ РГАДА, Син Тип 131, СК № 76 [7, с. 117], издана В.Б. Крысько и Е.М. Верещагиным (см.: [13], [4]). В один ряд с Путятиной минеей, Минеей Дубровского, а также «Ягичевыми минеями» Ильину книгу (см. сноску 3) ставит Крысько [12, с. 7]. В отношении жанровой специфики книги существуют разные мнения: как указывает Куямджиева, ряд ученых определяет ее как Минейю (например, в СК – Минейя Праздничная), другими, в их числе Куямджиевой, а также Верещагиным и Трунте, книга рассматривается как разновидность славянского Тропология [30, с.124, 125, 127].

⁷ См. сноску 3.

Ильина книга содержит несколько песнопений, в которых представлен тип полной мелодической нотации⁸ – древняя знаменная нотация.

Эта нотация, а также другая разновидность полной мелодической нотации, кондакарная, начинают регулярно сопровождать певческие книги, выполненные на Руси, в следующий отрезок времени, главным образом, между рубежом XI–XII вв. и концом XIII в. Нотированные кодексы этого времени представляют более широкий жанровый круг⁹, включающий, помимо Миней, Ирмологии, Стихирари постные и цветные, Стихирари минейные, Кондакари, Триоди Постные и Цветные, а также некоторые другие жанровые разновидности. Содержащие знаменную и кондакарную нотацию книги вписываются в значительно возросший, по сравнению с предыдущим периодом, круг нотированных или содержащих фита-нотацию певческих книг; как нотированные, так и фитные и ненотированные книги этого периода согласуются в ряде литургических, текстологических и кодикологических характеристик, выработанных вследствие систематического внедрения Студийского устава на Руси, начиная с конца XI в. В то же время ряд рукописей этого периода соотносится с предыдущим, до-студийским поколением книг¹⁰. В отношении кондакарной и знаменной нотации научные исследования привели к утверждению, что оба древнерусских типа своими корнями уходят в древние разновидности двух византийских типов нотаций [см., например: 42, с. 337] – шартрской и куаленской. Однако, при большей или меньшей близости византийским нотациям, непосредственных рукописных невменных греческих аналогов русским невмированным примерам обнаружено не было. Древнерусские нотации, так же как и греческие, представлены в рукописях целым рядом вариантов.

Рассмотренные факты, в целом, последовательно отражают общий контекст, в рамках которого выработывалась древнерусская техника нотирования. Однако между этими фактами существует ряд пробелов, наводящих тень на процессы введения нотации. Наиболее проблемный в этом плане отрезок времени ретроспективно отсчитывается от конца XI в. Исследовательская оценка этой точки отсчета неоднозначна и претерпевала изменения, которые определялись, в числе многих других факторов, различием контекстов исследований и типом и количеством вовлекаемых и исследования первичных источников. Разногласия, в целом, касаются вопроса – считать ли конец XI в. началом русских нотаций,

⁸ Термин «мелодическая нотация», в противовес термину «лекционарная нотация», для греческих источников родственного знаменной нотации типа был введен К. Ливи (см.: [31], цит.: [41, с. 22–23]. По отношению к соответствующим русским типам Заболотная использует термины «сплошная нотация» и «последовательная нотация» [8, с. 22–27].

⁹ Об этом пишет Заболотная [8, с.29].

¹⁰ Связь с достудийским поколением отмечалась Захарьиной в случае Ильиной книги, Путятиной Миней и Триоди Моисея Киянина (Захарьина 2007: 111–112); эта последняя книга, Триодь Моисея Киянина, кон. XII – нач. XIII вв. (РГАДА, Син.Тип. 137., СК № 170 [7, с. 190–191]), была подробно рассмотрена М.А. Моминой в исследовании, предваряющем частичную публикацию рукописи [33]. Ею были выявлены характеристики, показывающие зависимость рукописи от архаической славянской модели, написанной ранее XI в. [33, с. *205], и эта черта сближает ее с двумя другими книгами. Кроме того, Триодь Моисея Киянина, как Путятина Миней и Ильина книга, содержит несколько фит и ряд стихир со знаменной нотацией, хотя проставленной, очевидно, позже.

или этому наиболее раннему документированному моменту предшествовал период, имевший, но не оставивший нам нотированных рукописей? Если признать существование русской музыкальной письменности недокументированного периода, то можно ли считать выработку нотации исключительно русским достижением, реализовавшимся благодаря, главным образом, контактам с греческими источниками, и в какой момент она появилась? (Отметим, что вопрос – певческие традиции и нотация каких именно регионов грекоязычной Византии были вовлечены в контакт с Русью, перенимавшей византийскую традицию, освещен до настоящего времени крайне мало и, главным образом, в связи с кондакарной нотацией.) Или процесс нотирования начался в славянских землях, тогда – в какой момент Русь в него включилась? (Вопрос – в какой степени взаимодействовали при этом устная трансформация и воплощение музыкальных параметров в невменной графике, превосходит масштабы данной работы. Добавлю лишь, что, начав обсуждаться в гипотетическом плане в исследованиях XIX в. и найдя наиболее яркое продолжение в работах М. Велимировича, этот вопрос продолжает нуждаться в срочной актуализации. Не освещен также вопрос о региональных славянских вариантах пения.)

Рассмотрим некоторые взгляды исследователей на значение временного отрезка конца XI в. и вытекающие из них гипотезы о введении нотации на Руси.

Факт начала процесса формирования русского церковного пения с периода, предшествовавшего концу XI в., принимался русскими исследователями 2-й половины XIX – начала XX в., опирающимися на современные им интерпретации исторических источников и филологические исследования. Существование нотации в ранний период гипотетически утверждалось С.В. Смоленским, как явствует из его слов: «К концу XI в., то есть сейчас при крещении Руси, мы уже имели отлично выработанное в знаменах, вполне систематизированное русское певческое искусство, располагавшее весьма внушительным объемом своих книг и мелодиями столь твердыми и народными, что они сохранились живыми до наших дней. Откуда явилось и когда было создано это искусство – пока неизвестно» [18, с. 20]. В.М. Металлов, отсчитывая, главным образом на основании исторических источников, традицию русского церковного пения начиная с 1-й половины X в. [15, с. 26], признавал возможность использования заимствованных от славян нотированных книг, в их числе Кондакарей, Ирмологиев и Стихирарей. Правда, он не утверждал, что заимствование сопровождалось созданием русскими мастерами нотированных книг, и, кроме того, из его повествования вообще не ясно, считал ли он, что заимствование славянских невменных книг имело место уже в X в., или это произошло в не определенный исследователем момент целого рассматриваемого им домонгольского периода. И.А. Гарднер начал обзор истории богослужебного пения на Руси тем же X в., а именно, не обозначенным с точностью периодом до момента крещения Руси. Говоря об отсутствии между 988 годом и серединой или концом XI в. богослужебных певческих памятников, он указал, что «все же было бы слишком поспешным и неосторожным заключать... что таковых вообще не существовало» [6, с. 168–169]. Среди отечественных работ того же поколения наиболее значительны мнения

Н.Д. Успенского и М.В. Бражникова, в работах которых начало церковного пения, в том числе практика нотирования богослужебных книг, прослеживаются начиная со времен, предшествующих крещению [см.: 2, с. 68; цит. по: 9, с. 113 и 21, с. 20–21].

С другой стороны, ряд ученых исключал возможность существования нотированных книг на Руси в период ранее середины – конца XI в. В первую очередь, это М. Велимирович, пришедший к подобному заключению в ходе сравнительного исследования большого числа греческих и ряда славянских источников, главным образом, ирмологического пения (куаленские типы греческой и древнерусская знаменная нотации). По его мнению появлению в русских книгах нотации предшествовал, по меньшей мере, двухвековой период устного бытования греческих мелодий в славянских землях [3, с. 10]. Е. Кошмидер, филолог-славист, осуществивший наиболее раннее издание древнейшего славянского нотированного источника – Новгородского Ирмология [см.: 29; цит. по: 16, с. 201–202], также предполагал, что нотация была введена на Руси, в связи с распространением христианства в XI–XII вв., непосредственно из Византии. Его мнение принимает и развивает М.А. Момина, на основе текстологического, кодикологического и структурного анализа славянских и греческих рукописей выявившая круг богослужебных певческих книг студийской редакции [16]. Ю.В. Келдыш в обобщающем труде об истории древнерусского певческого искусства, опираясь на результаты большого числа отечественных и зарубежных научных работ разного профиля, в том числе публикаций Велимировича, также утверждает выработку нотации именно на Руси и не ранее конца XI в. [10, с. 84–85]. Отметим, что те из выше упомянутых исследований, в которых анализировался невменный аспект рукописей (Н.Д. Успенский, М.В. Бражников, Е. Кошмидер, М. Велимирович), основывались, главным образом, на материалах древнерусских рукописей XII в. и более поздних. В то же время новейшие исследования более древнего русского источника – Типографского Устава с Кондакарем конца XII – начала XIII в., раскрывают новые горизонты в исследовании раннего нотирования на Руси и вновь отодвигают вглубь времен точку отсчета истоков русской нотации, хотя пока и на неопределенное время. Типографский Кондакарь был оценен исследователями как древнейшее пособие в процессе освоения певческого искусства русскими мастерами, собирающее в едином кодексе всю необходимую информацию [см.: 5, с. 115–116; 8, с. 43; 17, с. 17; цит. по: 9, с. 114; 37, с. 135]), определившее путь развития музыкальной письменности Древней Руси. Ю.В. Артамоновой нотация цикла подобниц этой рукописи, традиционно рассматривавшегося как единственный в своем роде и наиболее ранний образец для последующих поколений, была соотнесена с нотацией стихир Ильиной книги, с одной стороны, и ряда знаменных рукописей XII в. Результатом сравнения стало выявление более древнего, по отношению к XII в., возрастного слоя нотации в Типографском Уставе и Ильиной книге [23, с. 28]. В случае сравнительного исследования нотации канона Ильиной книги и имеющих соответ-

ственный материал рукописей XII в., Ильина книга представляла исключительный вариант [23, с. 26]¹¹. На мой взгляд, качественная дифференциация знаменной нотации в ранних древнерусских источниках может рассматриваться как повод для того, чтобы вывести Типографский Устав из категории единственного первоначинателя и отнести его, наряду с Ильиной книгой, в отдельную группу ранних нотированных рукописей, предшествующих основному своду сохранившихся нотированных памятников; представляется вероятным, что эта группа включала и другие, не сохранившиеся, современные им или более ранние рукописи.

Среди параметров, различающих знаменную нотацию двух поколений, выявленных в Ильиной книге и Типографском Уставе, Артамоновой были указаны редкие графические варианты составных знамен, палеографические разногласия, а также выписывание в песнопениях Ильиной книги ряда стопиц там, где в рукописях XII–XIII вв. находятся замещающие их эквиваленты более определенного мелодического наполнения. Если повтор стопиц в версии конце XI в. там, где в версиях XII в. располагаются точнее обрисовывающие мелодический контур невмы, действительно указывает на архаичность слоя знаменной нотации, то его можно отнести к примерам, обосновывающим выводы ряда ученых о базировании древнего слоя сплошной нотации, как византийской, так и древнерусской, на ограниченном числе основных невм. Так Бражниковым, в рамках нотации древнейшего периода, был выделен «стержевой» слой знамен, характеризующий рукописи, ориентированные на наиболее древние оригиналы, которые, по предположению автора, применялись в русском богослужении в IX–X вв.

В отношении греческой традиции нотирования, в смежные десятилетия были сделаны близкие выводы. О. Странк, ученый, заложивший основы комплексного изучения греческих невменных певческих книг, выявил древнейший слой нотации в рукописях, созданных между 950 и 1050 г. [39, с. 15–16] (подробно им рассмотрены и проиллюстрированы 12 древнейших рукописей в ряду 44 кодексов адеастематического периода [см. Таблицу № 1 в: 39, с. 4–5]).

Нотированные образцы этой фазы в целом разделялись им на два вида, каждый из которых представлен в нескольких хронологических вариантах – «архаическая куаленская» и «архаическая шартрская» нотации. В этих ранних примерах невмы проставлялись над всеми или почти всеми словами текста, но не над всеми слогами. Близость знакового состава двух архаических видов нотаций побудила Странка предположить для обеих общих, не сохранившийся древний источник, основу которого составляли пять «коренных» невм [39, с. 6–7; 15].

Позднее Троелсгардом, обобщившим исследования в области византийских нотаций в томе «Византийские невмы» издания *Monumenta Musicae Byzantinae* (ММВ), было сделано предположение, что эта протонотация могла появиться и применяться в Палестине и/или в Константинополе к концу иконоборческого периода [41, с. 23].

¹¹ Выводы Ю.В. Артамоновой обсуждаются в диссертации Н.Б. Захарьиной: [9, с.112].

Следующая фаза невмирования греческих рукописей, по утверждению Странка, имеет своей отправной точкой 1050 г.: к этому моменту шарстрская нотация, уже пришедшая в свою развитую форму к 1025 г., вытесняется куаленской¹², завершившей свое формирование к 1106 г. – к дате написания древнейшей сохранившейся греческой нотированной рукописи¹³, и продолжающей, в своей стабильной форме, присутствовать в рукописном наследии вплоть до 1177 г. – даты, когда были созданы две рукописи – самая поздняя датированная куаленская и самая ранняя датированная средне-византийская, с диастематическим типом нотации. Выдвижение на первый план в середине XI в. куаленской нотации сопровождалось процессом стандартизации в составах певческих рукописей.

Выводы Странка, относящиеся к анализу процесса эволюции греческих нотаций, нашли свое непосредственное продолжение в его исследовании древнерусской нотации. После издания в серии ММВ двух древнерусских знаменных рукописей XII в. из собрания Хиландарского монастыря, Стихираря Chil 307 и Ирмология Chil 308 [см.: 26 и 27], Странк включил их в контекст изучения греческих нотаций, архаического и развитого типов, и выделил в русской нотации два слоя. Первый был им соотнесен с архаическим типом куаленской нотации и, соответственно, датирован не позднее 1000 г., возможно около 950-го. Введенная у славян в тот момент последовательная нотация, по его утверждению, происходила не из шартрской нотации и не из развитой куаленской нотаций, но из рудиментарных форм куаленской нотации того типа, который наблюдается в четырех греческих Ирмологиях конца X – начала XI в. [40, с. 223]. В то же время Странк подчеркивал определенную независимость архаической славянской нотации вследствие использования ряда заимствованных из византийской традиции невм в неизвестном Византии контексте, а также введения не встречающихся в этом контексте невм. Далее, по предположению Странка, этот архаический пласт был модифицирован у славян после 1000 г., ближе к 1050-му, как это произошло в греческой традиции; модификация была осуществлена в соответствии с византийскими источниками с развитой куаленской нотацией. В контекст рассмотренной теории Странка, как думается, хорошо вписываются исследования дифференцированных слоев русской нотации, осуществляемых, начиная с Бражникова и продолжаясь в упомянутых выше современных работах, включая статью Артамоновой. Так, стопицу Странк рассматривал как невму, введенную в славянской нотации как эквивалент неоднозначно трактуемым византийским архаическим запятым (апострофи), в качестве основной функции стопицы им указано заполнение «белых пятен» в архаическом невменном ряду, соответствующих пропускам невм над некоторыми слогами греческого текста [40, с. 224].

¹² Именно этот, более поздний слой нотации, был впервые назван термином «куаленская» Тильярдом; термин был принят в науке единогласно, по отношению к тому же хронологическому слою [см. об этом: 39, с. 1–3].

¹³ РНБ гр.557, Патмос, Монастырь св. Иоанна Богослова, 55, Афон, Монастырь Эсфигмен 54, Иерусалим, Библиотека Патриархата, Савва 83.

Отметим, что Странк, предполагая середину X в. в качестве даты введения нотации в славянском прототипе Хиландарских Стихираря и Ирмология¹⁴, не утверждал однозначно, произошло ли это на Руси или у западных, либо южных славян. Вообще, в отношении предположения существования мелодической нотации в несохранившихся славянских источниках в период между началом славянской миссии свв. Кирилла и Мефодия и середины X в., исследователи высказываются с большей осторожностью. Странк, в частности, отмечал, что одно – сказать, что славяне и их греческие учителя могли использовать к 880 г. нотацию, другое – заключить, что это действительно имело место [40, с. 221].

Среди ученых, допускавших возможность использования нотации в рамках моравской миссии, в первую очередь необходимо упомянуть К. Ливи. Его теория разрабатывалась параллельно с выдвижением гипотезы о ранней датировке византийской нотации. Если, например, Велимирович, на основании сохранившихся греческих источников, датируемых самое раннее X в., считал, что нотация не могла быть известна святым братьям [3, с. 9–10], Ливи, крупнейший исследователь музыкально-литургических процессов средневековья параллельно в латинских землях и в Византии, придерживался противоположной точки зрения. В период, когда Ливи осуществлял свои исследования, вплоть до первого десятилетия XX в., в музыкознании, в отношении латинских источников, утверждалось эпизодическое введение невменных типов нотации около 850 г. [43, с. 26–27]), создание полностью нотированных книг относилось к концу IX в. [25, с. 180] или к рубежу 900-х [43, с. 27]. Ливи предложил более раннюю датировку возникновения нотации в латинских источниках – к концу VIII в. [32, с. 49]. Новейшие исследования установили датировку примерно на полвека позже предложенной Ливи и на четверть века раньше общепринятой в XX в.. Например, С. Ранкин определила наиболее ранний пласт в ряду анализированных ею 19-ти невмированных латинских рукописей, написанных до 900 г., как относящийся ко второй четверти IX в. [36, с. 112, 173–174]. Отмечая факт заимствования латинской традицией ряда достижений, выработанных в Византии, например, осмогласной системы и интонационных формул, Ливи предположил возникновение нотации в Византии не позднее момента ее введения в Римской церкви [32, с. 48–49]. Таким образом, если мы соотнесем датировки, предложенные Ливи для введения нотации в Византии – конец VIII в., Ранкин – для латинской нотации – 2-я четверть IX в., и Троелсгарда – для возникновения византийских мелодических нотаций – конец иконоборческого периода (ок. 843 г.), то в целом, очерчивается временной отрезок примерно в полстолетия, приходящийся на 1-ю половину IX в. Далее, продолжая развивать гипотезу параллельных процессов, касающихся церковного пения в Римской церкви и Византии, Ливи соотнес цели замены галликанского репертуара реформированным репертуаром, внедрившимся из Рима с целями Византии по отношению к славянам, и, признавая нотацию важным инструментом в рамках ассимиляции нового репертуара в ходе грегорианской реформы, предположил аналогичную эффективность

¹⁴ Эта дата была принята рядом ученых, например Ханником, соотносившим с этим моментом начало развития нотации и мелодии древнерусских песнопений [22, с. 145].

использования нотации в славянском контексте. В отношении переноса нотации на Русь, Ливи считает возможным, что «Киевские нотации были продолжением музыкальных инициатив, датирующихся начиная со времен Моравской миссии» [32, с. 50].

Рассмотренная гипотеза введения нотации в западных, южных и восточнославянских землях, разработанная Ливи, отразилась во взглядах целого ряда исследователей, занимавшихся проблематикой раннего славянского пения в контексте византийской традиции. Например, Н.Г. Шидловский, предпринявший сравнительное исследование нотации широкого круга как греческих, так и русских древнейших источников, писал в исследовании, сопровождавшем публикацию в серии ММВ древнерусского минейного Стихираря XII в., что нотация могла прийти на Русь через посредничество славян, имея вероятность включиться в русскую практику «в любой момент... спускаясь к крещению Руси великим князем Владимиром в 988 г., или, еще глубже, к Кирилло-Мефодиевской миссии в IX в.» [38, с. 20].

Пути дальнейшей разработки гипотезы о введении нотации в славянских землях, начиная с периода Моравской миссии и дальше, имеют точки соприкосновения с ходом исследований в области раннего этапа русской практики нотирования, а именно, проходят через анализ редких ранних славянских источников, содержащих фрагменты нотации либо греческие нотированные рукописи, которые могли быть созданы или функционировать в славянской среде.

Самым ранним подобным источником считается т.н. Преславская керамическая палочка, памятник конца IX или начала X в., свидетельствующий о практике пения в кафедральном соборе в Преславе и содержащий три невменных знака, сопровождающих греческий текст прокимна. Эти невмы рассматривались учеными либо как знаки экфонетической нотации, либо как знаки, приближающиеся к шартрской нотации и представляющие собой южнославянский предшественник русской кондакарной нотации – к подобной трактовке склоняются Е. Тончева [см.: 19, с. 15–42; цит. по: 24, с. 12] и С. Куюмджиева [30, с. 54–56].

Другой южно-славянский пример нотации, интерпретируемой в качестве предшественницы древнейших русских источников, в этом случае ранней знаменной нотации, прослеживается Куюмджиевой в Зографской Драгановой минее¹⁵, хотя и поздней рукописи, созданной в XIII в., но ориентированной на древний прототип. Близкий по древности и сходный по ряду характеристик также болгарский прототип Куюмджиева указывает для Ильиной книги, рассмотренной выше, в которой также, как и в Драгановой минее, совмещаются два типа нотации, как правило, не использующихся одновременно в рамках кодексов более поздней традиции, а именно – фита-нотации в нескольких песнопениях, и древнего, по указанию исследовательницы, палеовизантийского типа нотации в семи песнопениях [14, с. 62–66; 30, с. 126].

Кроме славянских рукописей, два греческих кодекса считаются рядом исследователей показательными для певческих процессов, характеризовавших южнославянские земли. Первый из них, сравнительно недавно обнаруженный и в

¹⁵ Афон, Зографский монастырь, № 53.

настоящее время хранимый в Болгарии Ризов Кодекс, – греческий Стихирарь конца X – начала XI в., содержит шартрскую и куаленскую нотации¹⁶ [24, с. 16]. Второй, из Библиотеки Охрида, также греческий Стихирарь¹⁷, датирован у С. Харкова X–XI вв. [24, с. 17], у Странка XI–XII вв. [39, с. 30]. Странк определяет нотацию этого Стихираря как развитую куаленскую [39, с. 33].

Рассмотренные выше примеры эпизодического по характеру и редкого на фоне общего числа рукописей включения фрагментов полной мелодической нотации в южнославянские, а также древнерусские певческие книги достудийской эпохи показывают, что опыты освоения мелодической нотации, сопровождающей греческие Стихирари, Ирмологии и, в меньшей степени, Триоди и Минеи X–XI вв.¹⁸, имели место в славянской и русской практике во времена написания этих кодексов и, возможно, в пока неопределенный предшествующий период.

Таким образом, подводя итоги проведенному обзору взглядов на вопрос введения нотации на Руси, мы можем выделить три плана. Один определяется появлением, начиная с конца XI в., сразу в крупных масштабах, полностью нотированных книг, главным образом, не известных в более ранней русской или славянской традиции Стихирарей, Ирмологиев и Кондакарей. Это происходит в рамках утверждения Студийского устава на Руси и редактирования многожанровых книг¹⁹, в том числе певческих, типа Минеи и Триоди. Нотация, введенная в древнерусские Стихирари и Ирмологии, выявляет редактирование специфического, отличающегося от известных греческих, варианта архаического куаленского слоя, предположительно введенного в славянские и/или русские середине X в., в соответствии с утвердившимися в византийской традиции после 1050 г. нормами развитой куаленской нотации.

Другой план представлен в Минеях и Триодях, южнославянских и достудийского поколения древнерусских, выявляющих древний славянский прототип. Древнейшим представителем считается болгарский фрагмент Постной Триоди конца XI в. (София, БАН 37) [14, с. 58–59; 24, с. 14–15]. Большинство этих рукописей содержат фита-нотацию²⁰ – факт, рассматривающийся многими исследователями как определяющий для ранних процессов богослужебного славянского пения. Фита-нотация, по утверждению основателя ее систематического исследования Раастеда, наиболее соответствует нормам устной передачи и трансформации певческой традиции, и именно эти нормы регулировали славянскую и начальный этап древнерусской традиции, по мнению многих ученых, например, Металлова и Велимировича (в рассмотренных выше работах), Заболотной [8, с. 16–17]. Таким образом, в рамках данного контекста, связываются параметры устной передачи и трансформации материала, тип книги – главным образом,

¹⁶ София, Централен държавен архив, Rizov № 3.

¹⁷ Охрид, Национальный музей, № 53.

¹⁸ Примером греческой Минеи, книги, включающей ненотированные песнопения различных певческих жанров, с нотированными куаленской нотацией стихирами, может служить Минея на ноябрь XI в. монастыря св. Екатерины на Синае, Sinai gr.569.

¹⁹ Связь процессов нотации, выявленных Странком, с фактом редактирования книг вследствие студийской реформы, доказанным Моминой [16, с. 217–218] отмечена Шидловским [38, с. 23].

²⁰ Фита нотация в болгарских источниках рассматривается Кожухаровым [11, с. 323–40]; ряд других исследований приведен в статье Харкова [24, с. 14].

Миней и Триодь архаического состава, и фита нотация. В рамках греческой традиции, включенной в тот же контекст, по отношению к интересующему нас периоду IX–XIII вв., известны около трех десятков книг [35, с. 57–62], в подавляющем большинстве Миней и Триодей, представляющих широкий региональный спектр – это источники сиро-мелкитские, палестинские, афонские, южно-итальянские.

Третий план связан с редкими примерами эпизодического включения мелодических нотаций в славянские и древнерусские Миней, созданные на протяжении XI в. Нотация, возможно, отражает более раннюю фазу развития по отношению к развитым формам куаленской и шартрской нотаций и нотации древнерусских Стихирарей и Ирмологиев и, в ряде случаев, сближается с нотированными знаменной нотацией примерами Типографского Кондакаря. Отметим, что вопрос связи древнерусского Кондакаря как книги с типом богослужебного устава неоднозначно рассматривался в науке. В настоящее время, в целом, признается факт зависимости сохранившихся списков от норм Студийского устава, но по отношению к истоку традиции создания Кондакарей, было высказано мнение о возможности выработки этой книги в середине XI в., до утверждения Студийского устава на Руси [9, с. 113–114].

Соотнося три обозначенных выше плана, очевидно, что первый является хронологически более поздним. Сосуществование второго и третьего, то есть фита-нотации и ранних форм мелодической нотации, в славянских и русских источниках в настоящее время уже нельзя признать противоречием, так как они совмещаются в рамках одних и тех же кодексов. Можно предположить, что до планомерного введения нотированных Ирмологиев и Стихирарей в конце XI в. с типом нотации, соответствующей развитому куаленскому типу, на Руси и, вероятно, ранее или одновременно, в славянских землях, существовал опыт адаптации греческой мелодики к славянским текстам посредством архаических типов куаленской нотации.

Список литературы

1. *Бобров А.Г.*, сост., предисл. Русские летописи XI–XVI в.: Избранное. – СПб.: Амфора, 2006. – 438 с.
2. *Бражников М.В.* Русская певческая палеография / Науч. ред., примеч., вступ. ст., палеогр. табл. Н.С. Серegiной. – СПб: Министерство культуры Российской Федерации; Рос. акад. наук; Рос. ин-т истории искусств; Санкт-Петербургская гос. Консерватория, 2002. – 296, [32] с.
3. *Велимирович М.* Мелодика канона IX в. св. Димитрию // Музыкальная культура средневековья. Вып.1. – М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева, МГК им. П.И. Чайковского, 1990. – С.5–24
4. *Верещагин Е.М.* Древнейший славянский богослужебный сборник «Ильина книга». Факсимильное воспроизведение рукописи. Билинейно-спатическое издание источника с филолого-богословским комментарием. – М.:Индрик, 2006. – 975 с.
5. *Владышевская Т.Ф.* Типографский Устав и музыкальная культура Древней Руси XI–XII в. // Типографский Устав. Устав с Кондакарем конца XI–начала XII вв. – М.: Языки славянских культур, 2006. – С.111–201.

6. *Гарднер И.А.* Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность, система и история. Т.1. – М.: ПСТБИ, 2004. – 567 с.
7. *Жуковская Л.П., Тихомирова Н.В., Шелманова Н.Б.*, изд. Сводный Каталог Славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. – М.: Наука, 1984. – 405 с.
8. *Заболотная Н.В.* Церковно-певческие рукописи Древней Руси XI–XIV вв.: основные типы книг в историко-функциональном аспекте. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2001. – 249,[2] с.
9. 8-а. *Захарьина Н.Б.* Русские певческие книги. Типология, пути эволюции: дисс. на соискание докт. искусствоведения. – М.: СПб. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова, 2007. – 354 с.
10. *Келдыш Ю.В.* Древняя Русь XI–XVII вв. История русской музыки в десяти томах. – Т.1. – М.: Музыка, 1983. – 383 с.
11. *Кожухаров С.* Проблемы на старобългарската поезия. – Т.1. – София: Институт Литературы – БАН, 2004. – С. 323–340.
12. *Крысько В.Б.* Ильина книга (XI в.): Исследования. Указатели. – М.: Азбуковник, 2015. – 288 с.
13. *Крысько В.Б.* Ильина книга. Рукопись РГАДА, Тип. 131. Лингвистическое издание, подготовка греческого текста, комментарии, словоуказатели. – М.: Индрик, 2005. – 904 с.
14. *Куюмджиева С.* Стара Българска музика. Избрани лекции. – София: Марс 09, 2011. – 215 с.
15. *Металлов В.М.* Богослужбное пение русской церкви. Период домонгольский, по историческим, археологическим и палеографическим данным. – М.: Печатня А.И. Снегиревой, 1912. – 349 с.
16. *Момина М.А.* Проблема правки славянских богослужбных гимнографических книг на Руси в XI столетии // Труды Отдела древнерусской литературы. – № 35. – М., 1992. – С.208–15.
17. *Рамазанова Н.В.* Кондак в древнерусской рукописной традиции XI–XVII вв. (из истории жанра) // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры: Сборник научных трудов/ сост. и науч. ред. Г.П.Енин. – Л.: Гос. публ. б-ка им. М.Е.Салтыкова-Щедрина, 1990. – С.12–25.
18. *Смоленский С.В.* О древнерусских певческих нотациях. Историко-палеографический очерк, читанный в Обществе Любителей Древней Письменности 26 Января 1901 года. – СПб.: Типография И.Н. Скороходова, 1901. – 120, [2]с.
19. *Тончева Е.* Преславската керамична плочка с прокименов репертоар от IX–X век като старобългарски музикален паметник // Музикални хоризонти. – 1985. – Вып. 4. – С.15–42.
20. *Успенский Б.А.* История русского литературного языка (XI–XVII вв.). – М.: Аспект Пресс, 2002. – 560 с.
21. *Успенский Н.Д.* Древнерусское певческое искусство. – М.: Музыка, 1965. – 559, [1] с.
22. *Ханник Кр.* Развитие знаменной нотации в русском ирмологии до конца XVII вв. // Музыкальная культура средневековья. Вып.1. – М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева, МГК им. П.И. Чайковского, 1990. – С.141–149.
23. *Artamonova Yu.* On the Archaic Form of Znamennaya Notation // Bulgarian Musicology, 2012. – Т. XXXVI. – Вып. 3–4. – С.23–29.
24. *Harkov St.* Sacred Sound in Sacred Codices: Notated Manuscripts in the Land of the First Bulgarian Empire // Aspects of Christian Culture in Byzantium and Eastern Christianity. Word, Sound and Image in the Context of Liturgical and Christian Symbolism, S.V. Peno, I. Moody ed. – Belgrade: Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts; ISOCM, 2017. – С. 7–30.
25. *Hiley D.* Gregorian Chant. – Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – 272 p.
26. *Jakobson R.* изд., иссл. Fragmenta Chilandarica Palaeoslavica, Sticherarium, Monumenta Musicae Byzantinae. – Т.Va. – Copenhagen: Munksgaard, 1957.
27. *Jakobson R.* изд., иссл. Fragmenta Chilandarica Palaeoslavica, Hirmologium, Monumenta Musicae Byzantinae. – Т.Vb. – Copenhagen: Munksgaard, 1957.

28. *Koschmieder, E.* Wie haben Kyrill und Method zelebriert // Anfangs der Slavischen Musik. – Bratislava, 1966. – S.7–22.
29. *Koschmieder, E.* Die Ältesten Novgoroder Hirmologgien-Fragmente. T. I–III. – München: Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1952–58 s.
30. *Kujumdzieva S.* The Hymnographic Book of Tropologion. Sources, Liturgy and Chant Repertory. – London, New-York: Routledge, 2018. – 184 p.
31. *Levy K.* The Chant of the Byzantine Rite // New Grove Dictionary of Music and Musicians. T.III. – London, 1980. – Pp.553–566.
32. *Levy K.* The Slavic Reception of Byzantine Chant // Christianity and the Art in Russia/ W.C. Brumfield, M.M. Velimirovic (ed.) – New-York: Cambridge University Press, 1991. – Pp. 46–51.
33. *Momina M.A.* Triodion und Pentekostarion nach slavischen Handschriften des 11- 14.Jahrhunderts, v.I: Vorfastenzeit, mit einer Einführung zur Geschichte des slavischen Triodions von M.A.Momina, herausgegeben von M.A.Momina und N.Trunte. Patristica Slavica, 11. – Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2004.
34. *Raasted J.* The Princeton Heirmologion Palimpsest // CIMAGL. Issue 62, 1992. – Pp.219–232.
35. *Raasted J.* Theta Notation and Some Related Notational Types// Palaeobyzantine Notations: A Reconsideration of the Source Material. – Hernen: A.A.Bredius Foundation, 1995. – Pp. 57–62.
36. *Rankin, S.* On the Treatment of pitch in Early Music Writing // Early Music History. T. 30. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – Pp.105–175.
37. *Schidlovsky N.* The Notated Lenten Prosomoia in the Byzantine and Slavic Traditions. PhD dissertation. – Princeton: Princeton University, 1983. – 343 p.
38. *Schidlovsky N.* Sticherarium Paleoslavicum// Monumenta Musicae Byzantinae, Pars supletória. V.12. – Haunaie: C.A. Reitzel, 2000.
39. *Strunk O.* Specimina Notationum Antiquiorum// Monumenta Musicae Byzantinae, Pars supletória. V.7. – Haunaie: Ejnar Munksgaard, 1965. – 40 p.
40. *Strunk O.* Two Chilandari Choir Books // Essays on Music in the Byzantine World. – New-York: W.W. Norton, 1977. – Pp. 220–230.
41. *Troelsgaard Chr.* Byzantine Neumes: A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation, Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia. – V.9. – Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2011. – 142 p.
42. *Velimirovic M.* Russian and Slavonic church music // New Grove Dictionary of Music and Musicians, T. XVI. – London, 1980. – Pp.337 – 346.
43. *Wilson D.F.* Music of the Middle Ages. Style and Structure. – New-York: Macmillan, 1990. – 403 p.
44. *Zaimov I.* The Kičevo Triodium (Cod. Sofia, BAN, 38), also known as the Bitola Triodium: An Old Bulgarian Manuscript from the XI–XII Century. Text in Transcription. – Nijmegen: William R. Veder, 1984. – 202 p.



КОНДРАШКОВА Лада Вадимовна,
кандидат искусствоведения,
научный сотрудник отдела научных исследований
и каталогизации
Центрального музея древнерусской культуры
и искусства имени Андрея Рублева.
105120 Москва, Андроньевская площадь, 10.
E-mail: ladakondrashkova@mail.ru

**Херувимская «старогреческая большая»
в рукописях конца XVII – начала XVIII века:
от крюков к нотам**

Херувимская «Старогреческая большая» представляет собой четырехголосную обработку в стиле постоянного многоголосия мелодии греческого распева, помещенной в теноре. Каждый звук распева гармонируется новым аккордом, по принципу «нота против ноты». Партитура имеет традиционный состав голосов: бас, тенор, альт и дискант, она исполнялась мужским хором, верхние голоса пели мальчики. Уникальность настоящего сочинения проявляется не только в его художественных достоинствах, но и в особенностях записи в рукописях конца XVII–начала XVIII в. двумя разными типами нотации: крюковой и нотной. На примере настоящей Херувимской можно рассмотреть особенности бытования нового для русского певческого искусства партесного стиля на начальном этапе его распространения, когда на пике расцвета находилось искусство троестрочного и демественного многоголосия. Интересно проследить, как взаимодействовали старые и новые принципы записи многоголосия: крюками или нотами, в виде партитуры или по голосам.

Стиль партесных обработок возник на русской почве в результате приспособления музыки нового, гармонического склада к нашей хоровой богослужбной практике с ее существующей уже полтора столетия традицией многоголосия диссонантного склада. Первые образцы партесного консонантного пения могли быть записаны обоими типами нотаций, как традиционной невменной, так и относительно новой для русских певчих – киевской квадратной нотой. Причем при записи раннепартесных сочинений крюковой нотацией использовались обе употребляемые в то время ее разновидности: знаменная и казанская (она же демественная, путевая, ключевая). Партесные партитуры в записи казанским знаменем встречаются как вкрапления между песнопениями диссонантного склада – демественного и строчного – в рукописях времени Алексея Михайловича, начиная с 70-х гг. XVII в. В конце столетия они уже образуют целые певческие циклы и даже книги. В это же время происходило формирование классического стиля постоянного партесного многоголосия, одним из признаков которого исследовательница Н.Ю. Плотникова считает запись киевской нотацией [3, с.85]. В качестве времени формирования стиля постоянного многоголосия она указывает середину 80-х гг. XVII в. Можно сказать, что на протяжении последней четверти XVII в. – века смены эстетической парадигмы русской культуры, партесные сочинения вели двойную жизнь в церковном быту, на клиросе: они могли исполняться певчими как старой школы, так и новой, владевшими либо крюковой, либо киевской нотацией.

Херувимская «Старогреческая большая», видимо, была написана в 90-е гг. XVII в. Она найдена нами в следующих рукописях:

1. РГБ. Ф.218. №343. Л. 589 об.-598, конец XVII в., крюковая партитура казанской нотации, происхождение неизвестно (Ярославль?);

2. ГИМ. Син. певч. 375. Л. 113об.-118об., Обиход 1700 г. митрополичьего певчего города Тамбова Трифона Иванова¹. Партитура киевской нотации в ключах «до»;

3. ГИМ. Син. певч. 657 (а-г)., начало XVIII в., нотный Обиход-поголосник Новгородского Знаменского собора².

Кроме того, Херувимская с названием «Старогреческая» упоминается в диссертации Н.Б. Захарьиной: ею были найдены две партии – альты и 2-го баса, в настоящее время хранящиеся в разных архивах Вологды, предположительно,

¹ Эта известная в науке рукопись имеет на л.1–38 владельческую надпись: «1700 году генваря в И [8] день подписываль сию книгу ноне Тонбова города дому преосвященнаго Игнатия епископа Тонбовского певчаго Трифона Иванова. А сия моя книга никому не продана и не заложена, а кто сию книгу украдет, да будет анафема, а писал сию книгу нотную своею рукою в 208 году [1700] в розных месяцах, а начало в ней всеношная киевского напелу». Уже в августе 1700 г. Тамбовская епархия была упразднена и передана под управление Рязанской митрополии. А певчий Трифон Иванов позже стал священником, о чем свидетельствует еще одна его подпись в конце рукописи, на л.258 об.–263: «Сия книга Трифона попа Иванова сына», написанная изменившимся, размашистым почерком.

²Знаменский собор был заложен в [1682 г.](#) на месте разобранного храма [XIV в.](#) В 1699–1703 гг. он был окончательно отстроен и украшен, его интерьер расписала в 1702 г. артель костромских живописцев. «Возможно, именно в это время создавались и некоторые певческие рукописи», – считает Н.Ю. Плотникова [3, с.135].

из одного несохранившегося комплекта Обихода-поголосника 1720-х гг. [1, с.230, 350, 351]³.

Нотная партитура Херувимской составлена нами по партиям Обихода Новгородского Знаменского собора Син. певч. 657 с учетом партитуры Син. певч. 375. Она начинается с вступления двух средних голосов: тенора и альты, – бас и дискант подхватывают песнопение после целой паузы. В рукописи Син. певч. 375 возле целых пауз в дисканте и басу дважды выписано слово «эдна» («одна» пауза). Херувимская начинается с соль-мажорного трезвучия, голоса расположены по порядку.

Крюковая партитура расшифрована по рукописи РГБ ф.218 №343, там все голоса вступают одновременно, сразу, пометы в прямом прочтении предполагают высоту на кварту выше нотного варианта, начиная с до-мажорного трезвучия. Партитура была расшифрована в соответствии с высотой степенных помет, а затем, для сравнения с нотным текстом, была транспонирована на кварту вниз, на высоту «соль». Напомним, что высота в конце XVII в. была понятием относительным, перенос звучания на кварту вверх или вниз, в принципе, заложен в системе шайдуриных помет обиходного звукоряда, он также отражен в названии ключа «до» киевской нотации – «цефнутный», где подчеркивается ладовая идентичность звуков «фа¹» и «до¹» («ут»), находящихся на расстоянии кварты.

Сравнение двух текстов – нотного и крюкового – показало их близость, за исключением момента начального вступления голосов. «Старогреческая» Херувимская – один из немногих известных нам примеров практически полного совпадения крюковой и нотной версий, обе из которых представляют одну и ту же редакцию партесного сочинения⁴.

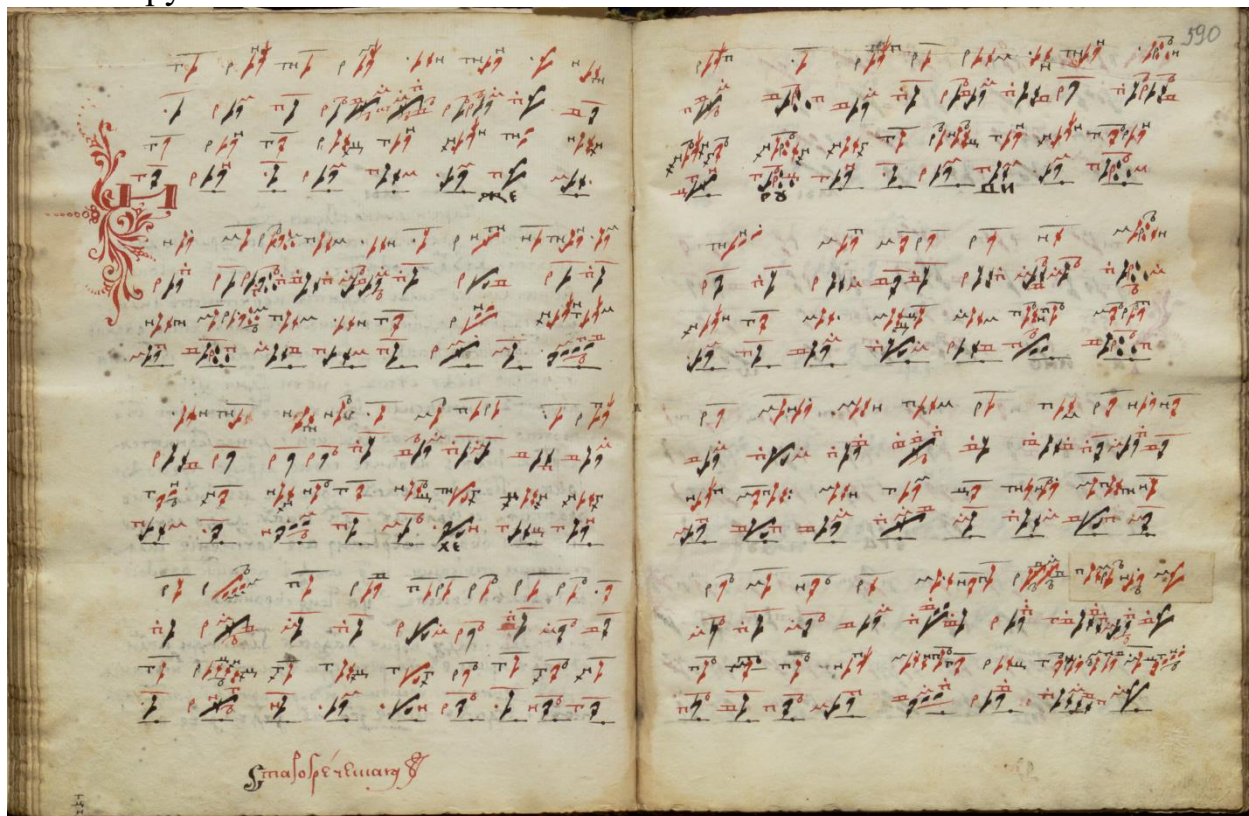
В крюковом тексте Херувимской в рукописи РГБ. Ф.218. №343 обращает на себя внимание красота оформления, рисованные киноварные буквицы с растительным узором, 4 ряда красно-черных крюков с пометами, а также название «Старогреческая» на нижнем поле первого листа, с росчерком-инициалами после него (Илл. 1). Певческие строки отделяются друг от друга буквицами и началом с новой строки. В конце, после «Аллилуия», скорописью приписана молитва: «Слава совершителю Богу, ныне и присно и во веки веков. Аминь», и трижды повторены те же инициалы, окруженные виньетками (Илл.2). Может быть, это инициалы неизвестного нам композитора, автора партесной обработки? Но,

³Н.Б. Захарьина указывает следующие сведения о Херувимской: партия альты – Вологодский областной краеведческий музей (ВОКМ), №1861. Обиход, 1720-е гг. 69 л. 8° альбомн. Новое истинноречие. Нотация пятилинейная квадратная. Л.2; партия баса – Вологодский областной архив (ВОА), №2929. Служба божия. 8° альбомн. Новое истинноречие. Нотация пятилинейная квадратная. Л.12. Возможно, в комплекте с ВОКМ 1861.

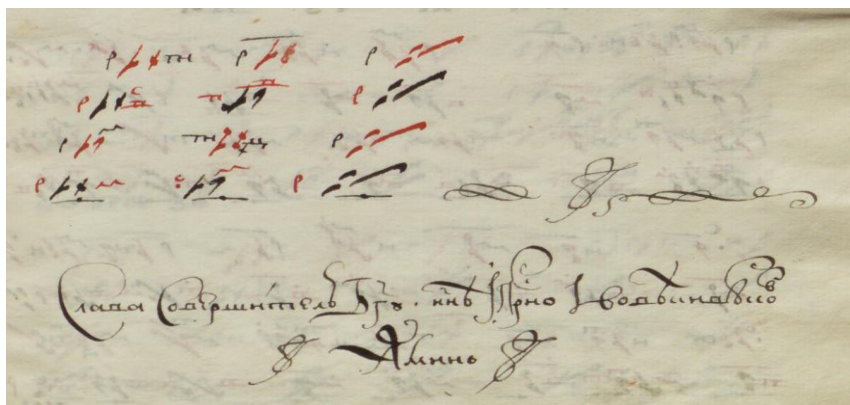
Судя по описанию Захарьиной, настоящий комплект был 8-голосным, о чем свидетельствует заголовок цикла Блаженн в обеих партиях: «Блаженны греческия на 8 голосов», а также указание на партии баса – 2-й бас (Захарьина, с.188). Возможно, «Старогреческая» Херувимская имела в вологодском Обиходе 8-миголосную редакцию, что выглядит логичным для столь продолжительного и явно праздничного песнопения.

⁴ Пример со сравнением начала «Старогреческой» Херувимской по двум вариантам текста – нотного и крюкового с расшифровкой – опубликован в статье автора [2, с.73].

поскольку они повторяются и в других местах рукописи, их, скорее всего, следует трактовать как инициалы автора-составителя и одного из основных переписчиков рукописи⁵.



Илл. 1. Начало Херувимской «Старогреческой»,
РГБ. Ф.218. №343. Л. 589 об.–590



Илл.2. Инициалы и молитва в конце Херувимской. Л.598, фрагмент

⁵Настоящие инициалы соответствуют почерку переписчика №1, написавшего большую часть рукописи РГБ. Ф.218. №343. Кроме указанных в Херувимской на л.589 об. и 598, они встретились еще на л.313 об. дважды, после окончания троестрочного «Отче наш» и заключительной молитвы «Слава в Троицы Единому Богу нашему. Аминь», и далее на этом же листе в конце выписки из книги «Нового неба из чудес пречистыя Богородицы, егда бежа во Египет», после 2-го чуда; а также на л.603, после выписки из книги Василия Великого «Беседа о человеке». Почерком переписчика №1 написаны деме-ственные, троестрочные и партесные партитуры рукописи (л.2-184, 201-354, 358-466, 540-550, л.551 утрачен, 589-602, утрачено 2 листа между л.600 и 601). Этот же почерк можно видеть в начале рукописи партесных Праздников знаменного распева, изложенных в виде казанской 4-хголосной парти-туры (РГБ. Ф.379. №82. Л.1 об.-13 об.).

Порядок голосов в рукописи не прямой: тенор-бас-альт-дискант (снизу вверх), что является нормативным для раннепартезного изложения, названия голосов не обозначены, они подписаны в соответствии с нотными партиями Новгородского Обихода Син. певч. 657. Степенные пометы в трех нижних голосах читаются как записаны, а в дисканте – на октаву выше.

В начале рассмотрим особенности мелодического строения одногласного распева «Старогреческой» Херувимской, помещенного в теноре. Приведем текст Херувимской с разбивкой на строки, как она выполнена в крюковой рукописи с помощью киноварных букв: ⁶:

1. **И**же Херувимы // 2. **Т**айно образующе // 3. **И** Животворящей Троице // 4. **Т**рисвятую песнь припевающе, // 5. **В**сякое ныне житейское // 6. **О**тложим попечение. // 7. **Я**ко да Царя всех подыдем, ангельскими невидимо дориносима чинми. // 8. **А**ллилуия, аллилуия, аллилуия.

Мелодия греческого распева, написанная в 11-ступенном обиходном звукоряде $h-es^2$ (без учета мутации), в целом опирается на мелодические устои $c^1 - e^1 - g^1$, составляющие до-мажорное трезвучие, что делает ее идеальной для создания обработки созерцательного, медитативного характера, соответствующего тексту и богослужебному контексту Херувимской песни. При анализе мелодического строения распева мы рассматриваем его на высоте записи крюкового текста, на кварту выше, чем в нотном.

Илл. 3. Мелодия распева (тенор) начала Херувимской с кадансом 1 типа, схема

⁶В рукописи Син. певч. 375 Херувимская «Старогреческая» подверглась редакции с целью ее укорачивания. Нотный текст Херувимской в виде партитуры был переписан полностью, а вербальный текст имеет два варианта: основной и редакторский, который был вписан поверх первоначального частично вытертого текста небрежным почерком так, чтобы песнопение звучало в два раза короче. От первоначального текста остались киноварные буквы в начале строк, в целом соответствующие крюковому варианту. По сравнению с другими списками, в этой рукописи отсутствует речитативный отрывок на словах «Яко да Царя...», вторая часть песнопения начинается с распева на слове «дориносима».

До-мажорное трезвучие в начале распева очерчивается восходящей мелодией, постепенно поднимающейся по его опорным тонам – «до, ми, соль» как по ступенькам. Затем мелодия поднимается еще на терцию, достигая местной кульминации на звуке «си-бемоль». Мелодия затейливая, она как бы вьется вокруг устоев. Первая мелодическая волна, начавшись от «до¹», поднимается на септиму, до вершины «си-бемоль¹», и опускается обратно, к исходному звуку. Вторая мелодическая волна (со слога «ру») повторяет начальный мотив с опорой на звуки до-мажорного трезвучия, но он вариантно изменен и перегармонизован. Отметим важное свойство настоящей Херувимской – точных повторений практически не найти, всегда есть большая или меньшая вариантность деталей. На иллюстрации 3 приведена мелодия распева (тенора) первой фразы Херувимской с выделением опорных звуков, очерчивающих до-мажорное трезвучие, и мелодических вершин с тенденцией к повышению (Илл. 3). Завершается фрагмент кадансом первого типа (К1) на звуке «соль», представляющим собой его опевание с характерным повторением, – перетягиванием звука с условно слабого времени на сильное. Эта каденция-предъем повторяется в Херувимской неоднократно, более 10 раз, в одинаковой гармонизации («соль» как квинта до-мажорного трезвучия в мелодическом положении терции), создавая ощущение статичности, созерцательности. В конце Херувимской, на «Аллилуия», настоящий каданс проводится в звукоряде с мутацией на тон ниже, на «фа», здесь единственный раз он перегармонизован как прима заключительного трезвучия f.



Илл.4. Каданс 2 типа на звуке «до», окончание фразы «тайнообразующе»

Повторяется и ряд других мотивов и кадансов. Они скомпонованы так, что перетекают друг в друга и создают ощущение бесконечной мелодии. Подъемы мелодии сменяются плавными спусками, причем в нисходящих мотивах тоже часто повторяются звуки с перетягиванием гармонии. Каданс 2-го типа на звуке «до» проводится трижды, во 2, 4 и 6-й фразах, с выписанным замедлением ритма и утверждением основного устоя (Илл. 4). Именно этот мотив, поднятый на кварту выше, во второй части Херувимской, на слове «дориносима», знаменует сдвиг в звукоряд тоном ниже, после него начинается мутация.

Илл.5. Барочная фигура задержания в альте, в каданс 2 типа на звуке «до», на словах «попечение» (л.596об.), «припевающе» (л.594)

Нисходящий каданс на «до» сопровождается барочной фигурой задержания в альте, в на словах «трисвятую» (л.593), «попечение» (л.596об.), а с вариантом мелодии тенора – на слове «припевающе» (л.594) (Илл. 5). Интересно, что на предыдущей иллюстрации 4 этот же барочный мелодический ход проходит в дисканте, но из-за иной гармонизации там он не является задержанием. Другой нисходящий оборот, с повторением звука «ре» в конце, встречается трижды, в разной гармонизации (Илл. 6).

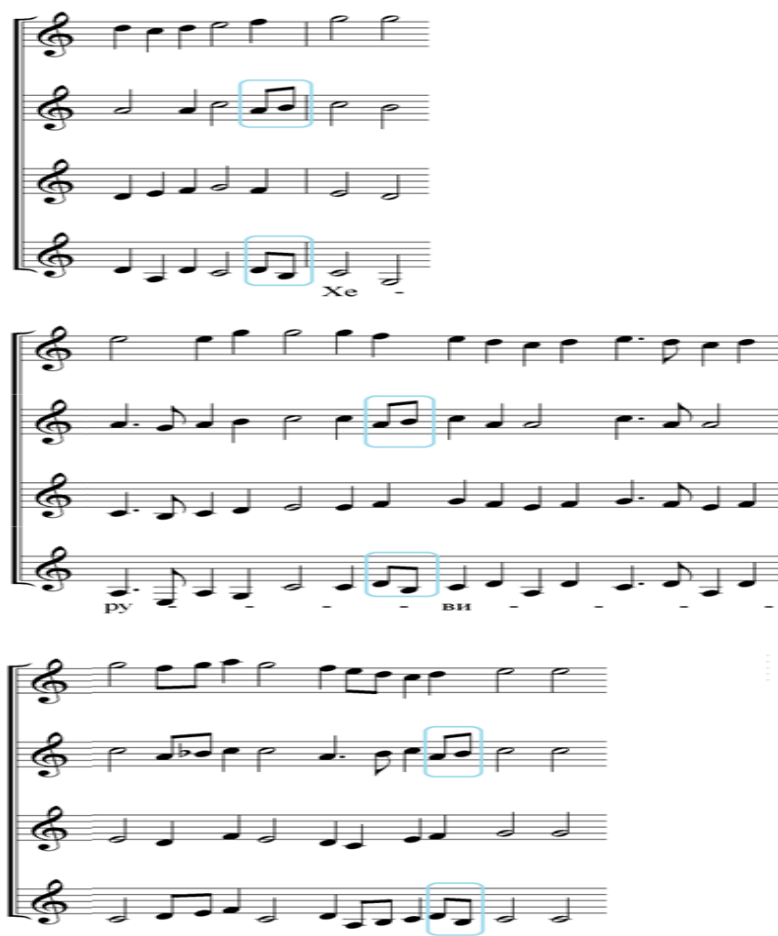
Илл. 6. Нисходящий мелодический оборот с окончанием на звуке «ре» в двух вариантах гармонизации, на словах «Троице» и «тайнообразующе»

В партесной фактуре Херувимской отметим встречающиеся в этом стиле параллельные трезвучия, где бас неожиданно сменяет типичные для него кварто-квинтовые ходы на мелодическое движение, дублирующее тенор (Илл.7).



Илл.7. Параллельные трезвучия во всех голосах на слове «Иже», л. 589об.

Также интересно выполняется переход от преобладающего тесного расположения в широкое, или в обратную сторону, с помощью изящного хода восьмыми в альте и басу (Илл. 8).



Илл.8. Ход восьмыми в альте и басу для перемещения из тесного в широкое расположение и обратно. Л.589об., 590 на словах «Иже херувимы», 593–593об. на слове «песнь»

Илл.10. Гармонизация высоких звуков тенора «a1» и «b1» без перекрещивания, по нотному тексту, на окончании слова «жителейское»

Рассмотрим далее подробно систему обозначения ступеней звукоряда с помощью степенных помет в крюковой рукописи №343. В раннепартерских крюковых партитурах каждый раз возникает и по-разному решается проблема обходного пересечения. В стандартном 12-ступенном обходном звукоряде нет специальной степенной пометы для обозначения ноты «си-бемоль малой октавы», необходимой для записи октавы $b-b^1$ в условиях трезвучной вертикали с октавными удвоениями.

Илл.11. Схема совокупного звукоряда всех голосов основной части Херувимской

В настоящей Херувимской октава $b-b^1$ записывается двумя пометами, обозначающими ноту «си» в разных октавах – «ц» и «м с хохлом», при этом обе они читаются попарно-вариантно, в зависимости от гармонического контекста, либо как си-бекары, либо как си-бемоли. На схеме совокупного амбитуса всех голосов

представлены обозначения пометами звукоряда основной части Херувимской до мутации на слове «дориносима» (Илл. 11). Нота « es^1 » употребляется только в басу в качестве нижнего октавного удвоения ноты « es^2 », она обозначена чаще двойной пометой «точка-с», а один раз, на л.592 – пометой «м с крыжом». Дискант дополняет звукоряд сверху еще двумя звуками второй октавы (a^2 , b^2), все звуки в этом голосе записаны пометами октавой ниже. Нота « es^2 » в дисканте обозначается двойной пометой «точка-с» или двойной пометой «точка-фита» в том же значении (на л.593об.). Пометы дисканта охватывают диапазон $g^1 - b^2$ и помещены верхним рядом.

Поскольку совокупный объем голосов 4-хголосной обработки выходит за пределы 12-ступенного обиходного звукоряда, распевщик вынужденно изобретает ряд следующих необычных, отсутствующих в шайдуровой системе помет. Во-первых, это пометы для записи нот крайних регистров:

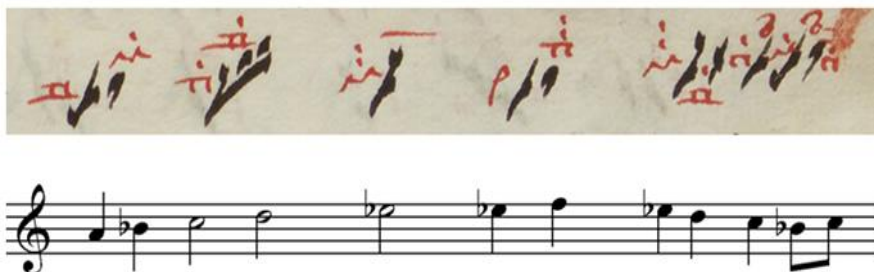
- а) Ц с крыжом в басу для обозначения ноты « f » (Илл. 12);
- б) Н с двойным крыжом в басу для обозначения ноты « e » (смысл двойного крыжа – на две кварты ниже, чем Н) (Илл. 12);
- с) М с двойным хохлом в альте и теноре для обозначения ноты « es^2 » (смысл двойного хохла – на две кварты выше, чем М) (Илл. 13, 14);
- д) П с двойным хохлом в альте для обозначения ноты « f^2 » (Илл. 13, 14);
- е) В с двойным хохлом в альте для обозначения ноты « g^2 » (Илл. 14).

Бас, л.590 об., двойные крыжи.



Илл. 12. Бас, л.590 об., пометы баса «ц с крыжом», «н с двойным крыжом»

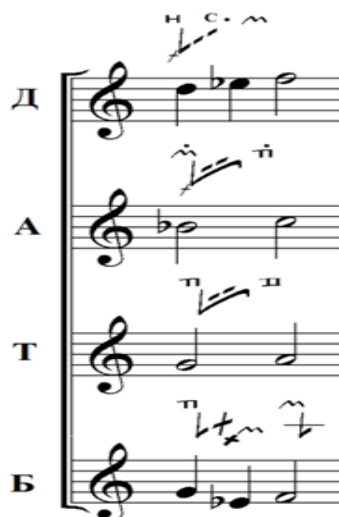
Альт, л.592, двойные хохлы.



Илл.13. Альт, л.592, пометы с двойными хохлами



Илл.14. Альт и тенор в параллельном движении, л.595, пометы с двойными хохлами



Илл.15. Запись ми-бемоль-мажорного трезвучия на л.592 с использованием странных помет

Во-вторых, это особые пометы: сипавые (или странные), предназначенные для записи случайных знаков (в данном случае – случайных бемолей): двойные с буквой «С» или с буквой «Ө», или крыжевые. В некоторых случаях распевщик трактует звуки со случайными бемолями как записанные в звукоряде с мутацией на тон вниз. Именно так записан звук «ми-бемоль» у баса в ми-бемоль-мажорном трезвучии на л.592: там es¹ выписано как звук «фа» с мутацией на тон вниз, с помощью пометы «М с крыжом» (Илл. 15). Осмысление звуков со случайными знаками через мутацию, в результате которой степенная помета отстоит от высоты ноты на тон, является первичным, более древним способом фиксации необычных бемолей в песнопении. В «Старогреческой» Херувимской этот способ используется редко. Гораздо чаще здесь встречается альтернативный способ записи случайных знаков с помощью добавления к степенной помете буквы «С»⁷. Так зафиксировано октавное удвоение основного тона ми-бемоль-мажорного

⁷Букву «С» можно трактовать как начальную букву слова «Странно» в значении «необычно», либо как призыв к вниманию словом «Смотри».

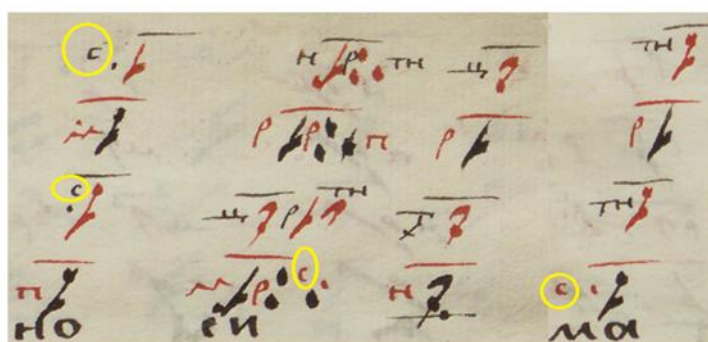
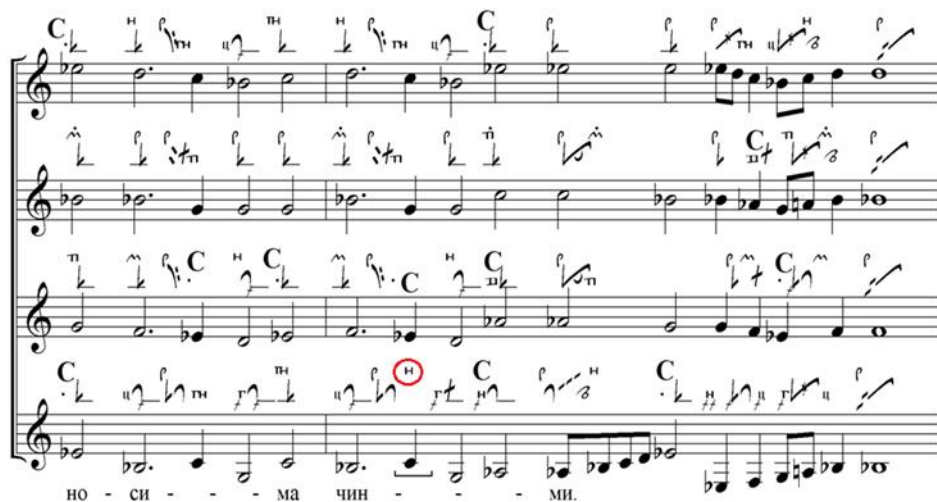
трезвучия у дисканта на рассматриваемой иллюстрации 15 – звук es^2 записан двойной пометой: «точка-С». Помета «точка» соответствует высоте «ми» с переносом на октаву вверх. Дополнительная помета «С» указывает на необычное соотношение полутонов обиходного звукоряда в этом месте, фактически играя роль случайного знака в партитуре. В аналогичном значении странной пометы в дисканте иногда употребляется буква «фита» (на л.593об., 597).

Из эпизодической мутация перерастает в тотальную в окончании Херувимской; с середины слова «дориносима» до конца «Аллилуия» нотный текст песнопения записан в звукоряде с мутацией на тон вниз.

Вообще, явление мутации хорошо известно и в настоящее время описано и в знаменном, и в путевом распеве, и в троестрочии, и даже, в единичных случаях, в многоголосном деместве. Вместе с монодическими первоисточниками, обычно со знаменным распевом, мутации переходят также в четырехголосные партесные обработки. Для греческого распева появление мутации следует признать исключительным случаем.

В древнерусской музыке мутации в крюках записываются первым способом. Все степенные пометы остаются на месте, поскольку они отмечают не абсолютную высоту, а ладовое положение ступеней по отношению друг к другу, а в нотации отмечается место начала и окончания мутации. Началу мутации вниз обычно соответствует знак крыж, нередко в сочетании со слоговыми названиями нот «ут», «ре» и другими, вписанными рядом со степенными пометами. Для окончания мутации и обозначения подъема (возвращения) звукоряда на тон вверх иногда используется буква «С» одновременно с обычной степенной пометой. Однако точные правила записи мутаций так и не были сформулированы ни в знаменном распеве, ни в раннем русском многоголосии, достигшем своего расцвета в третьей четверти XVII в., поскольку очень быстро, в течение пары десятилетий крюковая нотация была вытеснена нотной, где для этого не требуется никаких специальных обозначений, а только знаки альтерации.

В крюковом тексте продолжительного окончания Херувимской переход в нижележащий звукоряд выписан не так, как это сделал бы древнерусский распевщик. Сдвигая партитуру на тон вниз, из фа-мажорного трезвучия в ми-бемоль-мажорное на слове «дориносима», автор не осмысливает случившийся сдвиг как мутацию, но каждый необычный звук трактует как альтерированный. Появившиеся случайные бемоли *es*, *as*, *des* распевщик обозначает соответствующими по высоте пометами «точка», «в», «н» с добавлением буквы «С» (Илл. 16). Другими словами, он использует альтернативный способ записи случайных знаков.



Илл.16. Начало мутации в окончании Херувимской, л.597, с использованием двойных помет с буквой «С». В расшифровке выделена ошибочная помета «н», вместо нее должна стоять помета «гн»

На схеме приводятся пометы для обозначения звукоряда с мутацией, из окончания Херувимской (Илл. 17). Все вновь появившиеся звуки с бемолями – ми-бемоль, ля-бемоль, ре-бемоль – обозначены двойными пометами с использованием буквы «С» или «Ө». Звук «си-бемоль» обозначен так же, как и в первой части Херувимской, до мутации – пометами «Ц» или «М с хохлом». Отметим, что расшифровка этого фрагмента могла бы оказаться затруднительной, если бы отсутствовал аналогичный нотный текст с выписанной мутацией.



Илл.17. Схема обозначения звукоряда с мутацией в крюковой рукописи

Тот факт, что распевщик выписал мутацию на тон вниз нетрадиционным способом, наводит на мысль, что он переводил на крюки нотную партитуру, которую имел перед глазами. Видимо, крюковой текст Херувимской вторичен по отношению к нотному оригиналу. Кем мог быть выполнен перевод с нот на крюки, самим ли автором партесной обработки, или другим музыкантом – мы не

знаем. Однако расположение мелодии распева (тенора) внизу партитуры, непосредственно над вербальным текстом песнопения, по нашему мнению, свидетельствует о первоначальном варианте записи крюковой партитуры. Такой не прямой порядок голосов отражает этапы работы над ней: сначала выписывался текст песнопения с первоисточником над ним, одновременно мелодия распева переводилась с нот в казанское знамя, затем сверху присоединялся гармонический бас, в последнюю очередь – два верхних голоса. При создании же списка крюковой партитуры скорее можно ожидать прямого порядка голосов, где бас с тенором меняются местами.

Обобщая, скажем, что проанализированная система высотных помет в настоящей Херувимской являет нам пример ладового мышления нового типа, характеризующегося победой октавного звукоряда. В окончании Херувимской с мутацией название конкретной ноты в партитуре, хоть и обозначено традиционными древнерусскими буквами «В», «Н», «точка», а не западноевропейскими слогами «ля», «ре», «ми», становится важнее ее ладового положения в согласии обиходного звукоряда. Из безлинейной нотации распевщик также заимствует дополнительные пометы «С» и «Ө», используя их в значении, аналогичном случайному бемолу. Налицо приспособление шайдуровых и странных помет к новым реалиям партесной музыки, где закономерности ладовой структуры обиходного звукоряда уже не имеют довлеющего значения, оставаясь важными только для мелодического первоисточника в теноре, в целом же гармонизация написана в октавном семиступенном звукоряде. Совокупный амбитус голосов крюковой партитуры составляет две с половиной октавы, в основной части это $e-b^2$, в окончании с мутацией – тоном ниже, $d-as^2$. В нотном тексте указанные диапазоны изложены квартой ниже, $H-f^2$ и $A-es^2$.

Список литературы

1. Захарьина Н.Б. Русские певческие книги. Типология, пути эволюции: Дис. ... докт. иск. – М.: Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2007. – 354 с.
2. Кондрашкова Л.В. Партесное и безлинейное многоголосие: проблемы взаимодействия // Материалы международной научной конференции «Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования» / ред.-сост. Н.Ю. Плотникова. – Вып.1. – М.: Гос. институт искусствознания, 2016. – С.65–78.
3. Плотникова Н.Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория: монография. – М.: Гос. институт искусствознания, 2015. – 340с.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1

Херувимская "Старогреческая большая"

Дискант

Альт

Тенор
И - - - - же

Бас

Д

А

Т
хе - - - - -

Б

Партитура составлена по рукописям: 1). ГИМ Син. певч. 657 (а-г), Обиход-поголосник первой четв. XVIII в. Новгородского Знаменского собора, раздел "Херувимские разные столповаго и греческаго напеву", №5. Книги: Тенор л.118об.-121; Бас л.124-127; Альт л.119об.-122об.; Дискант л.118-121. Ключи: теноровый, альтовый (Т, Б), дискантовый. В рукописи в колонтитулах указано второе ошибочное название "Болгарская", в партии Альта на л.122 в колонтитуле оно зачеркнуто; 2). ГИМ. Син.певч. 375, л.113об.-118об. Обиход 1700 года Тамбовского певчего Трифона Иванова. Партитура, ключи те же.

Расхождения между источниками в нотном тексте отмечены скобками и снабжены комментариями снизу страницы. Случайные знаки, выставленные в скобках наверху ноты, на наш взгляд, не обязательны, они присутствуют только в одной из нотных рукописей - С.п.657, в которой в целом гораздо больше диэзов, чем в С.п.375. Знаки альтерации, выставленные в скобках в нотном тексте, принадлежат редактору, они не указаны в рукописях, но необходимы при исполнении. Явные ошибки исправлены без оговорок.

Членение на певческие строки с помощью киноварных буквиц в рукописи 375 (с учетом крюкового текста РГБ. Ф.218. №343) передано в нотах двойной тактовой чертой. Выделенная в альте восьмая нота "ре" выписана только в рукописи С.п.657.

Старогреческая Херувимская

2

Д

А

Т

Б

ру - ви

Д

А

Т

Б

Д

А

Т

Б

мы

Выделенные в альте и басу восьмые "фа" в нотных рукописях не имеют диэзов, могут быть исполнены как "фа-диезы" по аналогии с другими аналогичными местами.

Выделенные в дисканте и басу четверти "си-бемоль" в крюковом тексте представлены без бемолей.

Старогреческая Херувимская

3

Д

А

Т

Б

Тай - но (о) о - - - бра - зу - - -

Д

А

Т

Б

ю - - - - -

Д

А

Т

Б

ше И Жи - - - - -

В крюковом тексте слово "образующе" подтекстовано иначе, первый слог стоит на целую раньше.

Старогреческая Херувимская

4

Д
А
Т
Б

во - тво - ря

Д
А
Т
Б

Д
А
Т
Б

ще

В басу на слог "тво" выделенная половинка "фа" в рукописи 375 имеет мелодический вариант в виде восходящей фигурации восьмьюми "фа-си", заполняющей квинтовый скачок. В крюках в указанном месте на выделенном басу выписано трезвучие, а не секстаккорд, дискант повторяет одну ноту.

В Дисканте в рук.657 на л.118 пропущен отрывок возле слога "-щей".

Музыкальный фрагмент для сопрано (Д), альты (А), тенора (Т) и баса (Б). Включает ноты и слог "й" на басовой линии.

Музыкальный фрагмент для сопрано (Д), альты (А), тенора (Т) и баса (Б). Включает ноты, слог "Тро" на басовой линии и знаки диэза (#) на нотных линиях.

Музыкальный фрагмент для сопрано (Д), альты (А), тенора (Т) и баса (Б). Включает ноты и слог "Три (свя) свя-ту" на басовой линии.

Слог "свя" в слове "Трисвятую" в крюковом тексте начинается на две четверти раньше. Выделенный в альте фрагмент в рук.657 записан с иным ритмическим вариантом. В дисканте на слове "Трисвятую" две выделенные последние четверти пропущены во всех трех рукописях, что свидетельствует об ошибке протографа. Возможны варианты восстановления - ходы "до-си" или "ля-си".

Старогреческая Херувимская

6

Д
А
Т
Б

ю (ю)

пе

снь

В двух партиях из рук.657 и в 375 слог "ю" подтекстован на последнюю целую "соль" в первой строчке, в крюковой рукописи и в партиях Т и Д 657 слог поставлен раньше, как здесь.

Д

А

Т

Б

при - - - пе - - - ва - ю - (ю)-ще,

Д

А

Т

Б

Вся - - - ко - - - (е) - - - ны - не

Д

А

Т

Б

жи - тей - - - ско - е - - -

В слове "припевающе" слог "ю", данный в скобках, в рук.657 подтекстован позже остальных источников. Слог "е" в слове "всякое" в крюковой рукописи произносится раньше, указан в скобках. Начало слова "житейское" в крюковой рукописи подтекстовано иначе: два первых слога произносятся на двух повторяющихся трезвучиях, они сдвинуты по сравнению с нотами на половинную длительность влево. Слог "е" в слове "житейское" в крюковой рукописи начинается на половинную длительность раньше. Выделенная в дисканте половинка "ре" в других рукописях трактуется как "до".

Старогреческая Херувимская

8

Музыкальный фрагмент 1, состоящий из четырех голосов: Д (Далек), А (Алто), Т (Тенор) и Б (Бас). Музыка записана на нотных линиях. В басовом голосе (Б) в начале фрагмента присутствует пометка (e).

Музыкальный фрагмент 2, состоящий из четырех голосов: Д (Далек), А (Алто), Т (Тенор) и Б (Бас). Музыка записана на нотных линиях. В басовом голосе (Б) в начале фрагмента присутствует пометка (e).

Музыкальный фрагмент 3, состоящий из четырех голосов: Д (Далек), А (Алто), Т (Тенор) и Б (Бас). Музыка записана на нотных линиях. В басовом голосе (Б) в начале фрагмента присутствует пометка (e).

На длинном распеве окончания слова "житейское" в выделенном месте нарушается двухдольная пульсация, что верно выписано в рук.375 и 343. В рук.657 в трех нижних голосах условный такт из 5/4 выписан только в дисканте, в остальных голосах ритмика приведена к более привычному виду, половинная длительность фа-мажорного трезвучия заменена на половинку с точкой, в Д не хватает четверти. В этом месте выделенный восходящий ход в басу в рук.375 записан с вариантом ритма, как две восьмые и четверть.

Старогреческая Херувимская

9

Д

А

Т

Б

От - - - - - ло - - - - - жим

Д

А

Т

Б

(по) - по - - - - -

Д

А

Т

Б

пе - (пе-) - - - - - че - - - - -

В крюках начало слова "попечение" выписано на целую раньше, так же в партии альты и баса 657 (дано в скобках). Слог "пе" может пропеваться по-разному, в крюках он начинается на половинку позже (вариант в скобках).

Старогреческая Херувимская

10

Д

А

Т

Б

ни - - - е.

Д

А

Т

Б

Я - ко да Ца - ря всех по - ды - мем, ан - гель - ски - ми не - ви - ди - мо

Д

А

Т

Б

до - - - - - ри - - - - -

На слове "Царя" в альте выделенная четверть "фа" соответствует крюковому тексту, в нотах 657 стоит "соль". В рук.375 речитативный отрывок на слова "Яко да Царя всех подыдем, ангельскими невидимо" пропущен, вторая часть Херувимской начинается со слова "дориносима".

Д

А

Т

Б

но - си - - - ма чи - - - (нми) - - - нми.

Д

А

Т

Б

А - лли - - - - - лу - и - а,

Д

А

Т

Б

а - - - - - лли - - - - -

В крюковом тексте последний слог слова "чинми" выписан раньше (вариант в скобках).
 В альте на первом "Аллилуия" в рук. 657 выписан два раза ми-бемоль, поставленный сверху в скобках. В других списках этих знаков нет. Лучше звучит без бемолей.

*ВЛАДЫШЕВСКАЯ Татьяна Феодосьевна,
доктор искусствоведения,
профессор факультета искусств
Московского государственного университета
имени М.В. Ломоносова.
E-mail: t_vladyshenskaya@mail.ru*

Человек как совершенный музыкальный инструмент, согласно учению Климента Александрийского, и антропоморфные инструменты

Нередко можно слышать такой вопрос: «почему пение восточно-христианской церкви не имеет инструментального сопровождения»? Богослужбное пение древней христианской церкви было а'capell'ным, без инструментального сопровождения, как и западно-европейский григорианский хорал.

Древнееврейское богослужбное пение, которое легло в основу христианской церкви, сопровождалось игрой на различных музыкальных инструментах. Об этом свидетельствуют, например, псалмы царя Давида. В Псалтыри указано в сопровождении на каких инструментах нужно петь те или иные псалмы. В хвалитных псалмах Давид призывает восхвалять Бога на разных музыкальных инструментах: «Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтыри и гуслах. Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе. Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных». Кроме хоров (лики) в псалме названы несколько видов музыкальных инструментов – струнных, духовых, ударных. Призыв восхвалять Бога с помощью разного рода музыкальных инструментов в ранне-христианской церкви невозможно было осуществить. Христианская церковь зарождалась в условиях гонений, она была катакомбной, поэтому громогласные музыкальные инструменты не могли быть использованы.

Климент Александрийский (ок. 150 – 215 г.)^{* *}, один из наиболее образованных старейших христианских писателей, возглавивший ранне-христианскую церковную школу в Александрии/1, объясняет отсутствие музыкальных инструментов в христианском богослужении тем, что лишь человеческим голосом, с помощью слова и напева можно передать смысл песнопения, и человек, поющий хвалу Богу для этого – лучший музыкальный инструмент.

В своем учении о христианской музыке он отвергает использование музыкальных инструментов в церкви и утверждает приоритет слова над музыкой. Климент Александрийский писал: «У нас в употреблении один инструмент – слово Мира; при помощи его воздаем мы почет Богу, а не при помощи древнего псалтерия, или трубы, или тимпана, или флейты – инструменты, которые обычно в ходу у людей военных, да еще у забывших страх Божий плясунов на их игрищах, когда они возбуждают свои вялые души такой музыкой». Слово Мира в словословиях и молитвах – главная идея Климента Александрийского. «Слава в

^{* *}Климент Александрийский, пресвитер. Педагог. [Электронный ресурс] URL: https://azbyka.ru/otchnik/Kliment_Aleksandrijskij/pedagog/ (дата обращения: 25.11.2018).

Вышних Богу и на земли мир, в человецех благоволение” так воспели славу Богу ангелы в первом христианском славословии, о котором пишет евангелист Лука (Лк. II.), возвещающие мир и славу Богу в вышнем мире людям доброй воли.



Ил. 1. Скрипка Андреа Амати

Музыкальные инструменты, упомянутые в 150 псалме Давида, находят у Климента Александрийского аллегорическое переосмысление. Он переосмысливает человеческие органы, которые участвуют в пении, как части музыкального инструмента. В своем толковании текста 150 псалма он чередует строки из псалма со своими объяснениями этих строк: «**Хвалите Его во гласе трубном**» – ведь от трубного гласа воскреснут мертвые – отмечает Климент; «**Хвалите Его во псалтери**» – ибо человеческий язык есть псалтерий Господен, «**и на кифаре хвалите Его**» – под кифарой должно разуметь человеческие уста, которые звучат, когда плектор – Дух Святой ударяет в них; «**на тимпане и в хорах хвалите Его**» под звучащей кожей (тимпана Т.В.) он понимает церковь, пекущуюся о воскресении мертвых; «**на струнах и на органе хвалите Его**» – органом он именует наше тело, а струнами его жилы, которые Святой Дух гармонически настраивает и, трогая тело, извлекает из него звуки человеческого голоса. «**Хвалите Его в звучных кимвалах**» – под кимвалами он понимает язык в наших устах, звонко ударяющий в губы... Поистине человек устроен как мирный инструмент, а все прочие инструменты, если поразмыслить, окажутся воинственными».

Язык и губы в толковании Климента Александрийского занимают особое место: азык и уста, способны создавать осмысленную мелодию, объединяя слово со звуком. Климент признает самым совершенным музыкальным инструментом человека, который словами и звуками своего голоса, воссылает славу Всевышнему.

Итак, с точки зрения Климента Александрийского, человек – совершенный музыкальный инструмент, однако существуют и некоторые музыкальные инструменты, напоминающие человека – это антропоморфные музыкальные инструменты, на которых играли в древности: колокола, струнные смычковые музыкальные инструменты. Например, скрипка 2/, и родственные ей – альт, виолончель, контрабас, гудок, пошетта, народная скрипка – антропоморфны. Своими формами они напоминали человека. Корпус этих инструментов похож на человеческую фигуру, отдельные части инструментов трактуются в связи с человеческими членами. Например, у струнных инструментов есть головка, шейка, корпус с утонченной талией. На илл.1 представлена одна из старейших скрипок Андреа Амати (Италия), созданная предположительно в 1559 г.,

Названия частей струнных инструментов свидетельствуют о том, что формы инструмента создавались как подобие человека. Подобно фигуре человека, в корпусе скрипки есть округлые плечи, а середина корпуса скрипки утончена, она напоминает женскую талию. Вместе с тем такая округлость внешних контуров и линий «тали» обеспечивает удобство игры на скрипке в высоких позициях. Корпус скрипки состоит из нижней и верхней деки — плоскостей, соединенных друг с другом полосками дерева — обечайками. Они имеют выпуклую форму, образуя «своды».

Геометрия сводов, а также их толщина, её распределение в той или иной степени определяют силу и тембр звука. Внутри корпуса ставится душка, сообщающая вибрацию через душку от подставки – через верхнюю деку – нижней деке. Душка представляет собой круглую распорку из еловой древесины, она объединяет верхнее и нижнее деки и передает усилие натяжения, и высокочастотные колебания струн на нижнюю деку. Душка – это душа скрипки, без нее тембр скрипки потеряет живость и полноту. Идеальное её расположение находится экспериментально, опытным путем, потому каждый струнный инструмент имеет свой индивидуальный тембр. Душка переставляется только мастером, так как ее малейшее передвижение значительно влияет на звучание инструмента. Благодаря этому звук скрипки, и особенно виолончели так близок живому, теплему человеческому голосу

Еще один инструмент трактуется как антропоморфный инструмент – это колокол. В устройстве колокола европейского типа различные названия частей колокола имеют названия, связанные с человеком: голова, корона, талия и пояс, заплечики, губа, устье и язык, который крепится в матице внутри колокола и др.

Колокол имеет куполообразную форму. Источником звука колокола является корпус колокола: язык ударяет о стенки колокола. В различных моделях колокола раскачиваться может как купол колокола, так и его язык. В Западной Европе наиболее распространено приведение в действие купола колокола: сам он раскачивается, а язык свободно перекачивается по стенкам колокола, создавая урчащий звук, без ощутимого колокольного удара. В Китае о колокол бьют молоточком, отчего образуется активный металлический звук. В России повсеместно распространён звон с раскачивающимся языком, при этом сам колокол закреплен. Это давало возможность создавать колокола чрезвычайно больших

размеров, таких, как «Царь-колокол». Название верхней части колокола – *корона* – признак величия, царственности этого музыкального инструмента. Кроме того игра на язычных колоколах позволяла создавать разного типа многоголосные колокольные звоны – праздничные, будничные, авторские, местные (например, Ростовские звоны). Язык, ударяющий о губу, устье и звуковое кольцо колокола формируют его звучание, таким образом создается его индивидуальный “голос”. Для благоприятного звона колокола важно, чтобы язык находился в гармоничном соотношении со всеми прочими частями колокола. Это же касается и человеческого голоса, качественный звук голоса создаётся при правильном использовании всех органов человека.



1. хомут, 2. корона, 3. голова, 4. поясok, 5. талия,
6. звуковое кольцо, 7. губа, 8. устье, 9. язык, 10. заплечики

Подобно тому, как антропоморфные музыкальные инструменты построены по подобию человека, так и сам человек, по мнению Климента Александрийского, сходен с музыкальным инструментом. Все его органы способствуют звучанию голоса: легкие, гортань, нёбо и язык человека, подобны колоколу и языку в колокольном звоне. Красота тембра человеческого голоса зависит от всего организма в целом: при пении человеческий организм, как и колокол весь вибрирует от макушки до низа, он подобен натянутым струнам скрипки, настроенным на исполнение прекрасных божественных гимнов. “Язык в наших устах, звонко ударяет в губы, – поистине человек устроен как мирный инструмент” – восклицает Климент Александрийский.



*МЕДУШЕВСКИЙ Вячеслав Вячеславович,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Московской государственной консерватории
имени П.И. Чайковского.
E-mail: [ymedu@mail.ru](mailto:ymedi@mail.ru)*

Стрела времени в явлении музыкальной красоты ¹

Во всякой теме должен сквозить великий смысл. Каков он здесь, в чем пафос выступления?

Сегодня в мире нет острее задачи, чем обрести полноту духовной жизни, вырвавшись из сетей уныния, наживы, индивидуализма, прочей суеты. Чем гуще тьма, тем желанней свет.

Но времена?! «O tempora! O mores!» – Мы и есть времена, — отвечал на пустые вздохи Августин. Но не вблизи ли эсхатон истории? Что из того? Времена «разбрасывать камни» (слаженного бытия) – великие. Жить в эпоху перемен – не проклятие, а шанс. Без Наполеона не было б чуда русского XIX века. Без Чингисхана не выскочить Руси из междоусобиц. В оскудевший мир пришёл Христос. А перед вторым пришествием советует восклониться и воспрянуть духом вопреки унынию народов.

Музыка же – зеркало сущего, квинтэссенция бытия. Одним концом прикреплена к сердцу, другой – в Небесах. Она не выражает, не изображает, а являет

¹ Эссе по мотивам доклада на Рождественских чтениях «Православные ценности и будущее человечества». М., 25.01. 2018.

истину в форме несказанной красоты, сияния славы Божией в мире. Обличая тайну времени, воздвигает к жизни вдохновенной.

Тайна времени в устроении его логосных квантов

Время не из секунд строится. Секунды – измерительная линейка, не имеющая отношения к измеряемому.

Время строится из логосных квантов. Этот мой неологизм – не оксюморон. В нём прекрасная тайна бытия. Квант – количество. Логос – качество. Их сопряженность и образует феномен кванта.²

Один из начальных квантов космологического времени – фотонная эра. Она заняла доли секунды, но ударные волны реликтового излучения и поныне носятся по Вселенной. Для чего ей взрыв света? Чрезвычайная плотность фотонов в ней – предпосылка образования светил. Логос первых эр Вселенной наполнен точнейшими расчетами Творца, штудируемыми наукой.

С появлением человека и дарованной ему свободы воли (способности определять себя и свою судьбу в вечности) открылся высший смысл времени. Эра филигранно рассчитанного физического детерминизма уступила место синергичному диалогу. Человек призван к участию в божественной любви. Но не принуждён к ней, что было бы насилием. Бог, первым возлюбивший человека, в контексте общения инициативу передал ему. Ищите, просите, стучите! Без искания не будет ничего. Не ищущая вера – абсурд, как и холодная любовь, как наглая мнимая красота.

В искании Царствия, в синергичном диалоге Творца и творения состоит смысл истории и личной жизни каждого. Стрела времени, ненаугад пущенная, летит в Царствие Божие. Удержал кто-нибудь Творца от творения? Никто не воспрепятствует и приходу Царствия. Но всякий человек своей жизнью готовит себе вечную судьбу в нем или вне его.

У диалогического времени много дивных свойств. Важнейшее – его связь с вечностью, что является следствием его диалогичности. Вечность – атрибут Божий, сила Божественной жизни. Но к вечности призван и живущий во времени человек, а с ним и творение («вся тварь с надеждой ожидает откровения сынов

² Просится аналогия между логосным квантом времени и теорией фонона — кванта звука — в теории Ландау. Это коллективные состояния множества частиц, которые действуют как одна. Так бывает и с людьми, которые в одну эпоху говорят, музицируют, одеваются, живут одним способом, а в другую эпоху — иным. Есть и волны пульсации, например в чередовании классических и аклассических стилей. И в микромасштабе времени бывает такое — например, в явлении музыкальной цезуры, когда зал замирает от восхищения. И как звуки бывают грязными и чистыми, так и коллективное поведение людей. Страна и даже цивилизация могут впасть в коллективное состояние злобы, агрессии, предпочтя миру с Богом беснование хаоса и разрушения, но имеют возможность и возвратиться к устоям блаженного благобытия, как это бывает в чуде разрешения диссонанса в консонанс, что радует слух и сердце, ибо так и должно быть. Разрешение — исходно религиозный термин (разрешение от грехов, возвращающее чистоту душе). «Что разрешите на земле, то будет разрешено на небе» (Мф. 18:18). Все подобные примеры – не аналогии, но обнаружение сущностных законов тварного бытия. Многое не должно разрушать Единого. Многое становится единым, когда живет Творцом сущего. Если Бог на первом месте, говорит Августин, то и все вещи на своих местах.

человеческих»). Река времени втечет в океан вечности и непостижимо растворится в нём без потери памяти. Исчезнет разделённость времени на прошлое-настоящее-будущее (нужная как школа жизни человечества). Но вечность – не только пункт прибытия. Она простерта над временем, как небо над головой.

Окружение вечностью и устремление к ней как цели ревностной жизни – два фундаментальных способа связи времени и вечности. Они всегда вместе, но акценты могут быть разными, что тут же обнаруживается в музыке как в некоем умном зеркале бытия.

Первый способ – погружение в вечность – доведен до совершенства в византийском пении с исоном, в молитвенной полифонии Средневековья. Барокко тоже разворачивает чувство вечности в каждый момент звучания. Став молитвой, миг времени тут же соединяется с вечностью. Если и другие моменты последуют примеру первого, тогда время словно бы останавливается, замирает в блаженстве. Счетные секунды, конечно, бегут, но эта количественная сторона, длительность кванта, становится второстепенным моментом, а на первый план выходит его качество – логос, цветенье вечности. «Божественные длинноты» Шуберта – о том же.

Второй способ: динамически-волевая устремленность к вечности, искание её в каждом следующем такте и в пьесе в целом – выстроил классико-романтическую форму, в которой основным элементом стал мотив – «движущий». Движущая его сила целестремительна. Источник ее не позади, как в физике и в негодных исполнениях, а впереди, и она аккумулируется, слагаясь в духовную сладость развития, в отличие от барочного разворачивания начального ядра с вечностью в глубине.

Время обладает ещё одним чудесным свойством, которое открывает фантастические возможности для музыкантов, искусствоведов, педагогов, историков, для всякого человека, ищущего близости Божией. Это его гомоморфность, самоподобие.

Историки описывают периоды истории, искусствоведы – особенности стилевых эпох, музыканты говорят о мотивах, фразах, разделах музыкальной формы, о цезурах разной глубины. Эры, эпохи, фразы, цезуры –разнородность этих терминов скрывает их единство. И вот для чего нам понадобилось понятие логосного кванта времени. Оказывается, какой бы величины кванты ни были, все они сохраняют свойство гомоморфности, самоподобия, голографичности – описываем ли мы время в его глобальности, от начала до эсхатона истории, логику смены стилевых эпох, или, скажем, тайну музыкальной цезуры.

Окидывая всё единым взором и радуясь раздвижению горизонтов видения, мы оживаем духом для творчества жизни. Оживание духом есть внутренний механизм традиции. Этот христианский термин по-русски значит предание – передача высшей истинной жизни с Богом по поколениям. И одно из имен передаваемого чуда – красота.

Самоподобие времени в красоте

Время (как и человек) настоящее, если наполнено жаждой славы Божией, то есть красотой. Муляж времени, как и человека, никому не нужен. Чиновничий муляж говорит: «я вас услышал», на чем его активность тут же и заканчивается. Примерно так звучит и музыкальная фраза в формальном исполнении. Изумительный виолончелист Герингас в одном из мастер-классов говорит о дыхании смычка. А формалистический смычок не дышит, он елзлит по струне туда и обратно. Мертвый порядок не нужен даже и на кладбище, где призвана царить любовь. Ненастоящее время набито трескотней пустой виртуозности, формализмами в общественной жизни. Время во времена удушающего формализма закручено вокруг галочек в отчетах. Галочкам не заменить вдохновение творческой жизни. Они напоминают деревца, равнодушно воткнутые в пересохшую землю и не пробудившиеся к жизни весной. Формализованный пейзаж общественной жизни умерщвляет дух. Став придатком бессмыслия отчетов, мнимого центра жизни, человек автоматизируется. Но если живет по апостольской заповеди: «Духа не угашайте», то, воскрыляемый красотой, оживляет все вокруг, и цивилизация вновь на подъеме. Таково следствие великого закона самоподобия времени во всех его проявлениях.

Люди издавна сокрушались по поводу неуловимости временной материи музыки, исчезающей в момент появления. Но проблема решена Творцом задолго до музыки, до человека и до самого времени. Время не нужно консервировать, ибо и без того ни один миг бытия никуда не исчезает, но временно уходит в тень. Квантовая механика побудила современных людей принять то, что они давно знали: всякая частица бытия ждет прикосновения нашей воли, а до того в ней ничего нет – есть суперпозиция полярных возможностей. Аристотель справедливо относит возможный мир к метафизике. Его мир возможного реален, как и тот, который мы выбираем. Всякое решение нашей воли на предлагаемые обстоятельства записано. Мы, многие, видели это у схимонахини Антонии (Кавешниковой). Она знала малейшие движения сердца из любого периода жизни. Даже и незнакомых ей людей, показываемых ей в духе для молитвы (некоторые из них появлялись затем в ее жизни реально).

Физики пришли к мнению: мы живем в голограмме, напоминающей компьютерные игры, где мы и наша среда – лишь пиксели на экране жизни, более концентрированные в круге внимания и рассредоточенные на периферии зрения. Допустим. Но кто создал голограмму Вселенной со временем и историей в ней? «Создала нас другая, сверхразумная цивилизация», – бодро отвечает Илон Маск. А ту, сверхразумную, – кто? И, важнее: зачем? «Чтоб и нам творить виртуальные миры», – отвечает любимец молодежи. Дурашливая восторженность пред лицом главного вопроса бытия неуместна. Физике не ответить на вопрос о смысле творения. Его знает Создатель и те, кто принимает Его ответ верой. «Бог есть Дух». И человеческая душа – дух, если раскрыта доверием к Творцу своему. И нет предела глубине общения с Ним. Напрасно ли даровано ей то, что выходит за пределы физики, что называют субъективной реальностью? Её лишены компьютеры и искусственный интеллект. Робот может симулировать реакцию на боль при

прикосновении к огню, отдернув руку. Но это не боль. Тем более не почувствует он самую страшную боль заслуженной богооставленности, что есть ад. И Царства небесного не сподобится, ибо не ради искусственного интеллекта пострадал и воскрес Христос.

Что же такое музыка для живой души? Она – достоюдолжный образ красоты, открывающийся в предлагаемых ей ситуациях жизни. Логос красоты записан на столь глубоком уровне, что может раскрываться во множестве конкретных обстоятельств. Так красота сонатной формы, записанная в логике смен фундаментальных энергий (инициальной, катарсической, энтузиастической), в ситуациях испытания разработки и благодарственной радости репризы («яко с нами Бог») – может быть увидена в разных проекциях. В одном из выступлений я показал, как в ней идеально решены гендерные проблемы. В Одессе внутреннюю логику сонаты я обратил к анализу цивилизационных отношений [3].

А сейчас хочу продемонстрировать всеобъемлемость синергийно-логосного «кванта ожидания»³ в таких разных временных диапазонах сущего, как цезуры, паузы, ферматы, предикты в музыке и исполнительском искусстве, процесс творчества гениев, история духа. Оставив за бортом такие общие свойства времени, как его векторная необратимость, как целенаправленность в поведении живых существ,⁴ остановимся на моменте, специфичном исключительно для человека. Это дар веры, молитвы, способности жить в синергийном диалоге с Богом.⁵ Логосный «квант ожидания» в надежде, уповании, предчувствии чуда — элемент творческой жизни. Его синергийное содержание – невидимое *crescendo* близости в готовности встретить чудо. Мы ищем близости, она задерживается, жажда растет, доколе не станем достойными величия дарования. Всмотревшись в динамику синергии, многое увидим в мире и музыке.

В день Пятидесятницы апостолы пребывали вместе, ожидая обетованного облачения в силу. Как ожидая? Как формалист-руководитель ждет отчеты на свои указивки? Нет, они готовились к чуду, пребывая в надежде любви, радости, свете. Началась подготовка за 10 дней до того, в момент Вознесения. Многие ли радуются, когда нас покидает близкий родственник или друг? А апостолы пребывали в радости и ожидали чуда.

Нужно ли удивляться тому, что 10 апостольских дней могут сокращаться даже и до миллисекунды и что происшедшее с апостолами может служить ключом к научению тайне цезуры в исполнении гениальных музыкантов?

Удивляться не нужно, ибо всеобъятность – свойство Святого Духа, «иже везде сый и вся исполняй, сокровище благих и жизни подателю». Он действует

³ Фундаментальность этого кванта отражена в мозгу — в виде открытой Г. Уолтером так называемой волны ожидания в ЭЭГ, или E-волны (от англ. *expectation* – ожидание).

⁴ Бактерия, заключенная в прозрачную трубочку, движется до тупика. Простор жизни лучше тупиков, но развернуться она не может из-за узости стенок. Решение приходит через многие десятки секунд. Бактерия начинает перестраивать внутренние органы. Пара уроков — и она становится виртуозом разворотов в себе. Стрекоза перехватывает мушку по тем же алгоритмам, что и противоракета ракету.

⁵ Масштабный анализ ДНК современных и вымерших людей показал, что стремительная эволюция гена FOXP2, называемого «геном речи», не была причиной выделения человека из мира животных. См. [1].

и в истории, и в мгновениях красоты. Формы Его действий в мире тоже много-различны. Святые отцы говорили о благодати (действиях Духа) призывающей и совершающей. Красота, восхищение совершенством, восторг радости, вдохновение жизни, освежение восприятий – проявления благодати призывающей, предваряющей подвиг жизни. В ней, красоте, звучит, по учению богословия и, по словам Баха, слава Божия, щедро разлитая в мире, но воспринимаемая по благодати. Благодать же совершающая растет незаметно. И не должна замечаться. Скажет ли святой: «Я святой»? Вмиг потеряет он накопления жизни и окажется у разбитого корыта. Потому на возглас священника: «Святая святым», – народ отвечает: «Един свят, Един Господь...». И в искусстве: «Я гений, Игорь Северянин» – свидетельство противного. По-другому говорили: мой гений. Это эвфимизм, – из-за невозможности сказать «мой Дух Святой». Мы не хозяева Духа. Старуха в сказке Пушкина возмечтала стать госпожой ангельских сил в образе золотой рыбки, и потеряла все, что было ей даровано за милостивную смиренность мужа. Маленькая девочка по-своему пересказала сказку: «Отпустил старик рыбку просто так, а старухе ничего не сказал». «Дух дышит, где хочет, – говорит Христос, – и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа» (Ин. 3:8).

И еще непреложное свойство Духа: Он не действует насилуем. Зерно дарований прорастает на подготовленной почве. Встречное движение исканий – основа энергичной фундаментальной педагогики человечества. Нельзя кормить ученика информацией насильно, против желания. Отрыжка в виде отторжения знаний – смерть педагогики. Сначала действием Духа пробуждается жажда знаний. Потому-то начинались дела молитвой Духу, а в букварях на букву «А» встречал первоклассника не аппетитный арбуз, а Ангел-хранитель и вел его по ступеням возрастания.

Бог не насилует душу, потому что Он – любовь. Потому в молитве Духу есть прошение «Прииди и вселися в ны и очисти ны от всякие скверны, и спаси, Блаже, души наша». Словами ли просили апостолы?

Пустые оболочки слов без духа в них – ничто. Господь пустоте не внимает. Просим не словами, а сердцем. Ибо «от избытка сердца глаголют уста». В избытке сердца – жажда близости Бога в орошении благодати.

Итак, ждать чуда красоты и совершенства – значит поддерживать и возгревать в себе готовность встречи земли и Неба. Не самовнушением, ибо то – путь в «прелесть» (в церковном значении слова: лесть, то есть ложь в высшей степени). Не фантазиями, но процессуальной реальностью синергии готовится чудо.

Великий чудотворец Иоанн Кронштадтский заметил: есть в молитве момент, когда точно знаешь, что решение на небесах о просимом чуде принято, и ничто не может его отменить. Но этот момент полной близости Богу наступает не сразу. Схимонахиня Антония (Кавешникова) наставляла монахинь монастыря, приходивших к ней учиться тайнам умного молитвенного делания – учила их не искать ничего, кроме близости Божией, а такой молитве предела нет.

Логосные кванты времени в исполнительском искусстве

Исполнительское внимание родственно вниманию молитвенному, ибо от него и произошло. Пророк Елисей позвал гуслиста и под его игру сошел на пророка Святой Дух, и он пророчествовал. Так же поступали и другие пророки в школах пророческих. И ныне гениальное исполнительство держится прикосновениями чудотворящей небесной красоты.

Разве тотчас начинается выступление пианист? Не в состоянии ли творческого ожидания чуда красоты выходит на сцену? И для чего эта пауза готовности перед взятием первого звука? Что в ней? Звук должен быть услышан свыше. Без паузы – земля. С паузой, если она правильная, – Небо. С Небом – чудо. В чудесном первом звуке – обещание последующего раскрытия атмосферы дивной красоты. Китайский иероглиф Лин (Дух) строится из читаемой сверху вниз последовательности значений: Небо, покрывать, вода, три рта или личности, производящие чудо. Исполнители – чудотворцы, оживляющие сердца открытием славы небесной.

Самый интересный, самый таинственный масштаб времени, от которого зависит неизъяснимое очарование игры гениального исполнителя, – на уровне духовного микроинтонирования [2]. Откуда эта духовная сладость, не дающая слушателю и на миг оторваться от слышимого, но как бы вливаться слухом, взглядом, сердцем в творимое на глазах чудо? Притягивающая сила исходит от неземной красоты. Явить ее можно, лишь научившись жить ею.

Путь к ней лежит через таинство цезуры. В ней – свидетельство горящего красотой сердца. Мы упоминали о начальном миге приятия красоты – перед взятием первого звука. Но он сопутствует каждой фразе, каждому новому повороту в синтаксисе и форме. Надо их сыграть так, чтоб просияло в слушателе Солнце правды. Цезура глубже паузы, реального прекращения звучания. Пауза – физика. Цезура – метафизика (аристотелевская метафизика – то, что находится за физикой: там таятся причины бытия, сами по себе невидимые).

На открытом уроке Г. Нейгауза студент невнимательно, без должной настройки начал играть VI этюд «Симфонических этюдов» Шумана. Мастер тут же прервал игру. Неудачного начала не исправить. Верят первому впечатлению. Этюд горит отвагой, решимостью – это духовные понятия. Когда духовная отвага сфокусировалась в преднастройке и излилась в первом же жесте звука, слушателей охватила полетная радость вдохновения.

Итак, вот что такое цезура, начальная в частности, – это квант логосного времени, являющий собой миг синергийного общения, требующий пополнения своей энергии с Неба. Это точка влития небесной энергии.

Студенты говорят о **подаче**, о **посыле**, которые важны в начале произведения и каждой фразы, и каждого нового построения и раздела формы. Это сниженный жаргон. Посыл – от себя. А Рахманинов говорил о **миссии**, то есть посланничестве, без чего исполнитель не смеет выйти на сцену. Посланники – вестники, ангелы по-гречески, а на латыни это интерпреты, вестники богов (отсюда и интерпретация).

В фильме о Михаиле Плетневе есть момент: репетиция с оркестром. Плетнев говорит оркестрантам: вот вы вроде бы все правильно играете, а чего-то главного нет. А как надо? В этот момент режиссер переключает кадр на игру самого Плетнева. И мы понимаем без слов – речь идет о реальности небесного общения. Слушателю не интересна имитация. Нужна ярко выраженная готовность к небесным откровениям красоты, общающейся с нами здесь и сейчас. Настоящее время – только при условии присутствия Владыки времени, в Его взоре, устремленном на нас. В противном случае нет настоящего времени, – лишь суета сует, всяческая суета и томление духа. Настоящее время – отзвук вечности, восторг красоты и поэзия жизни. Гениальные исполнители – не хронофаги (пожиратели времени), а (по мысли Баха) служители славы Божией и обновители Духа красоты в жизни человечества.

Цезура переводится как разрезание. Время в ней взрезается солнечным протуберанцем – выбросом плазменной энергии духа. Она осмысленна. Нужно вслушаться ее смысл.

Вот звучит гимн Советского Союза А.Александрова. Протяженное могучее звучание всего оркестра. Для чего? Протянутый звук – символ вечности. А для чего могучий? В трагичные дни Войны это было остро необходимое народу напоминание о Всемогушестве Божиим, не мерою дающем силу к бытию. Отбросим могучий аккорд: без предмета поклонения музыка вмиг становится гимном себе, любимому. Но лишь только появилось то, что достойно поклонения, душа встрепенулась – и бытийственным, действенным, ревностным восторгом жизни откликнулась на священный призыв свыше. Сталин, объявляя конкурс на гимн, услышал потребность времени. Из 150 композиторов гимн получился только у Александрова, потому что он был регентом и сердцем знал природу истинного гимна. Услышали мы этот миг святой цезуры – радости воодушевления в квартетном взлете ответной мелодии хора?

А теперь другое начало – сонаты соль мажор Шуберта оп. 78. Когда я в школьные годы нашел одну начальную страничку из доставшихся по наследству нот, то был потрясен необычностью этой музыки.

Опять долгий протянутый аккорд, но уже пианиссимо. Что в нем? Как сыграть? Инстинктивно играл его молитвенно, не зная этого слова. Осознанное удостоверение в том пришло позже. Точки под лигами. Почему? Лига единит, а точки – частый прием в сходных по духу сочинениях: в них благоговейный трепет предстояния. «Слушать, затаив дыхание». Связь внимания с дыханием – древнейшая. Дыхание затаивается на вдохе, в верхнем диапазоне легких. В духовном контексте это поза надежды – в противоположность остановке на выдохе в состоянии ужаса, горестного уныния и безнадежности. А что значит ритмический контраст длительностей в соотношении 11:1? То, что духовное внимание не расплывчато, но собрано на высоте сердечной жажды смысла. И так вся соната проникнута молитвенно-диалогическим вслушиванием в судьбу. От начала до конца. Всякий убедится в том, послушав ее в образцовом исполнении Г. Соколова.

Молитвенные взывания, восходящие по ступеням вслушивания, катарсиса, дерзновения, восхитительного энтузиазма, когда в синергии молитвы все более,

до бесконечности увеличивается присутствие животворящей энергии Святого Духа, – самое сильное из жанровых начал музыки. Мы помним свидетельства святых: молитве предела нет. С тех же вызваний-восхождений к терции тонического трезвучия и почти в том же ритме, что у Шуберта, начинается заключительный апофеоз Третьего концерта Рахманинова. Молитва Шуберта – в уединении с Богом. В апофеозе рахманиновского концерта – судьба человечества в перспективе эсхатона истории и открытия Царствия, торжестве вселенской любви, исполнении цели времени и истории. Молитве действительно нет предела. Особое призвание России – мощно пророчествовать о последней цели истории и всего творения. Вызывания приподняты на две октавы после исходной терции. И там, на вершине, они повторены четыре раза. Излюбленное композитором исполнительское указание – знак *tenuto* – передает здесь гигантское напряжение расширенного вечностью времени.

Соответственно и содержание межфразовых цезур иное. Они исполнены энергией свидетельства у Рахманинова. Человеческого темперамента мало. Пришло время действовать Самому Богу, только Ему. Потому столь трудна задача исполнителя. Не должно быть и тени натужливой помпезности – подмены Божественного человеческим. Энергия Духа не выражается, не изображается (то было бы лицедейством). Она является, если исполнитель живет ею. Практика мирового исполнительства показывает, насколько трудна эта задача. Я помню исполнение шедевра японским пианистом, победителем конкурса Рахманинова в Москве, Садакацу Цучидой, на заключительном концерте. Сила явленного им эсхатона истории была необыкновенной. Схимонахиня Антония благословила его в свое время на подвиг исполнительства (он мечтал тогда только о подвиге афонской молитвы). И на Рахманиновском конкурсе в 2002 году, через четыре года после смерти 93-летней старицы, эта сила влечения к эсхатону истории вошла в исполнение.

Как подготовить апофеоз, лучше сказать, феозис, – не западное обожествление, но православное, творимое Духом «обожение» (это термин православного богословия) человечества? Только отображением вселенски-исторической логики перехода. Эсхатону истории будут предшествовать грозы и бедствия по нарастающей. И будет апокалиптическое «безмолвие на небе, как бы на полчаса» (Откр. 8:1): прекратится непрестанное ангельское славословие и ликования святых. Взор небожителей устремится к земле и к тому непредставимому, что хочет сделать Бог. Все внимание будет вложено в ожидание момента, более великого, чем творение мира. Это самая грандиозная цезура во Вселенной! И только после цезуры океан огненной торжествующей Божественной любви прольется на творение: Суший и сущее станут одним в любви.

Рахманинов с необыкновенной силой выразил напряжение последних дней истории перед открытием Царствия Божия. Апостол Павел говорит: «Да не обольстит вас никто никак: [ибо день тот не] [придет], доколе не придет прежде отступление и не откроется человек греха, сын погибели, противящийся и превозносящийся выше всего, называемого Богом или святынею, так что в храме Божиим сядет он, как Бог, выдавая себя за Бога» (2 Сол.2:3). Случайно ли в первой и второй части концерта звучит средневековая тема *Dies irae* в напоминание

о грядущем отступлении (апостасии) человечества от Бога? И вот теперь, в финале перед апофеозом настало это время, когда ничто не совершается, но все застыло в напряженном ожидании. Гармония остановилась на органном пункте при рокоте литавр и остигатных остро-ритмических рисунках с паузами. 56 тактов грандиозного предыкта! В 57-м условном такте, как и в Первом концерте Чайковского, каденция солиста – глашатая и возвестителя – на той же гармонии ожидания. Ее неметризованность от того, что она одной своей стороной еще во времени, но другой – уже в вечности.

Как сыграть то, где ничего не происходит, но только само время накаляется? Немного это напоминает двухтысячелетнее схождение огня в Великую Субботу на Гробе Господнем: воспланию огня предшествуют всполохи таинственного света то там, то здесь.

Передать раскаленность времени в преддверии вечности трудно. Нужно пережить её в себе. Не должно быть нервозности, ни суетливости. Все человеческое – отставить, как недостойное. Ибо время здесь – Божье. Только одно должно звучать здесь – тайна приблизившейся вплотную неведомой вечности, которая одних восхитит, а других поразит ужасом, ибо не верили предвещенному, – что и силы небесные поколеблются. Христос говорит, что люди (неверы) будут издыхать от страха, но должны б быть готовыми восклониться и поднять головы в приближении Божественного присутствия (Лк. 21:28).

Суетливость возникает при отсутствии чувства величия момента. Торопливость передает нашу нервную возбужденность. Но тогда и апофеоз окажется «нашим» – психологическим, модельным. Психологии не место в этой музыке. Свидетельствовать вправе только сама вселенская энергия бытия, наполняющая тех, кто того хочет. Только апокалипсис дает истинный масштаб видения, чувствования, меняя масштаб человека.

Паузой неопределенности апокалиптическое время может показаться современникам, но в глубине таятся отношения Церкви земной и Небесной, пополняемой из числа живущих. Они едины, связаны молитвой. «Не все мы умрем, но все изменимся» (1 Кор. 15:51), – говорит апостол. Преемством дышит Царство Божие. И вот что происходит в предыкте. В судорожности обстоятельств угадываются ростки будущей славы. Какой же величайший пророк Рахманинов! В неслыханности грядущего Царствия видеть то, что происходит в твое время, – суть пророчеств. Узнал бы кто в психушке будущую прозорливую схимонахиню Антонию, определившую, в частности, и путь японского музыканта? Ее лечили от веры, а она говорила врачам: «Верю в пророчества, ничего другого не дано, по своей судьбе буду жить», – а те старательно записывали ее слова в свидетельство безумия. И кто оказался прав? Еще раньше небожители ободряли Антонию среди ужасов Тагиллага. «Это ведь все Божья Матерь, – говорила она племяннице. – Она ко мне приходила. Приходила и говорила: «Все будет хорошо». Она дала поручение будущей схимнице молиться об убиенных в абортах младенцах, дав им имена, – и в семьях вымоленных любовью младенцев наступал мир, мужья переставали пить, дети – буйствовать, внезапно исчезали страшные болезни. Вот то невидимое, что происходит ныне. После смерти схимонахини (в день ее небесного покровителя, Антония Киево-Печерского, в 1998 г.) на другом конце

земли вьетнамец Тонг Фуок Фук с 2004 г. захоронит десять тысяч младенцев, оплакав их и дав им имена христианских святых, начертав на челе изображенных на памятниках мучеников-младенцев крест. Был «абортивный материал» – кровь, вопиющая к Небесам о возмездии (3Езд.15:8), а стали убитые дети молитвенниками за убийц. Тех же младенцев, которых удалось спасти, Фок принимал в свою семью – больше сотни детей. Он казался людям сумасшедшим, а теперь его называют «отцом Вьетнама». Поревнуем, чтобы и великая Россия, следуя небесным наказам схимонахини Антонии, заменив злобу любовью, перестала вымирать от абортот, показав это чудо и миру.

Присмотревшись теперь внимательно к музыке предыкта, в сумраке настоящего разглядим контуры будущей славы. Такое решение действует сильнее, чем, если бы апофеоз строился на каком-то новом материале. Причина красоты производного контраста – в отражении пророческой линии истории как торжества правды Божией. Как (по Аристотелю) свет причинности льется в физические законы из метафизики, так и свет замысла Божия о человечестве проливается в историю, воплощается в красоте законов музыки.

У Рахманинова, как и в Первом концерте Чайковского, тема любви звучала и раньше, но словно бы в чередe земных событий (так для невидящего глаза авианосцы кажутся чем-то более значительным, чем битвы за небесную правду). А в апофеозе тема любви вспыхивает так, как если б вдруг на небосводе засияло второе Солнце. С ума можно сойти, если б не неслыханная радость. Секрет – в содержании вселенской цезуры, запечатлевшей переход к нетварной вечности.

Разобранный пример позволяет яснее осознать наш общий тезис о гомоморфности времени. Метафизика истории отражается в онтологических законах композиции, а смысл композиционной цезуры проливается в смысл цезур между мотивами. Межфразовые цезуры с *crescendo* надежды внутри тесно связаны с композиционными цезурами, отделяющими раздел от раздела. В теме апофеоза их содержание – действительность перехода Церкви, борющейся с грехом, в Церковь торжествующую. Потому энергия цезур – пророческая, чудотворящая, способная преображать души людей, – ощущается в игре великих музыкантов. Великий музыкант, по закону концертного жанра, ведущий за собой оркестр (как бы человечество), – тот, кто чувствует истинного водителя истории, Духа красоты и промысла Божия, и вместе с народом-оркестром вдохновенно откликается на Его призывы.

В заключение остановимся на промежуточном масштабном уровне логосного времени – на процессе творчества. Любого. В ЦМШ гениальная учительница, начав предмет геометрии с рассказа о различии вавилонской и греческой математики, перечислила аксиомы Евклида, предложила доказать первую теорему. Так творчески наш класс сам заново вывел дивную систему великой математика древности. Между задачей и решением – логосный квант недоумевающего надеющегося ожидания. Вопросительно вглядываешься в условия, чувствуешь, как поднимается откуда-то искомая ясность, вот-вот, совсем близко, тянешь руку. Бывало, вызовут в этом момент к доске, пока идешь, доказательство

всплывает в полной очевидности. 2 года обучения таинству мышления как вслушивания в премудрую мысль Божию! Но какие долгие и напряженные годы подготовки-искания-вопрошания предшествовали самым ошеломительным открытиям науки! Настигали же они ученых нечаянно, иногда и во сне.

Такова методика и художественного творчества. По учению гениального Михаила Чехова, образ несопоставимо выше поэта. Иначе как Татьяна Ларина изумляла бы Пушкина? «Не поэт творит стихотворение, но стихотворение – поэта» (Поль Валери). Это не парадокс. Шедевр не принадлежит поэту, ибо творится откровениями Духа. Как постичь божественную глубину, превышающую наши возможности? Надо ждать, – отвечает М. Чехов. Но не пассивно. Вопросительно. На простые недоумения ответ приходит сразу. Как встали бы со стула Плюшкин, Хлестаков, Собакевич? Другие вопрошающие ожидания требуют времени, порой немало. В.С. Горовиц после долгих лет затворничества вышел на сцену другим человеком, поразив мир проникновенностью интерпретаций.

М. И. Глинка писал: «Чувство зиждет – дает основную идею; форма – облекает идею в приличную, подходящую ризу... Чувство и форма: это дух и тело. Первое – дар высшей Благодати, второе приобретается трудом». Никто, вероятно, не описал свой творческий процесс с такой степенью детальности, как Чайковский. Вдохновение свыше и готовность к его восприятию – два начала, две действующие силы. «Вдохновение – гостья, которая не любит посещать ленивых». Не вульгарная лень имеется в виду. Не всегда получается. Но отступать нельзя. Надо работать, вглядываться в предчувствуемое. (И Н. Метнер призывал «верить в свою тему».) И когда вдохновение накладывается на готовность его принять, оно озаряет шедевр в его цельности, согласуясь со всеми деталями формы. Очень похоже на то, как Иоанн Кронштадтский описывал готовность к чуду! Смысл как цельность и красота всегда приходит из другого измерения. Двумерные существа в двухмерном пространстве цельности общей своей плоскостной картины видеть не могут: не хватает истинной точки обзора, которая появляется только с добавлением третьей координаты высоты. Так и над нашим миром есть все объясняющая точка зрения Творца, причина мудрости. Взгляд свыше объясняет шедевры музыкальной и всякой красоты. Творения Чайковского, Рахманинова, Прокофьева и других гениев несут нам эти отсветы радости. Но и исполнителям, слушателям, музыковедам нужно стараться быть достойными откровений, даруемых через гениев. Учить гениальности тоже нужно. Фундаментальная энергичная педагогика, поднимающая людей к последней цели бытия, – единственное наше общее дело на земле. Она учит тому, чему научить невозможно: подводит учеников к Педагогу истины и красоты, и научает их спрашивать обо всем. Так описывает суть педагогики Климент Александрийский в сочинении «Педагог», а Бетховен говорит о «Композиторе там наверху, наверху, наверху». «Если же у кого из вас недостает мудрости, да просит у Бога, дающего всем просто и без упреков, – и дастся ему» (Иак. 1:5). Но если, подобно Илону Маску, будем фантазировать о сверхразумных цивилизациях, создавших нас, – то не дастся.

Примеры можно множить беспредельно. Но главная мысль эссе уже ясна. Все едино. Творческая мысль голографична. Ее синергичное ядро не зависит от

материала, ни от временного масштаба явлений. Какая разница, геометрия или музыка пред нами, история цивилизации или вдохновенный миг исполнительской творческой цезуры, дающий каждой следующей фразе или разделу энергию жизни? Дух творит, где хочет, – при условии нашего неленостного стремления к истине, красоте и любви в вере и близости Божией. «Блаженны алчущие и жаждущие правды» (Мф. 5:6).

Список литературы

1. *Коленов С.* Происхождение человека. Ученые переоценили роль «гена речи» в эволюции человека. – [Электронный ресурс]. URL: <https://hightech.plus/2018/08/03/uchenie-pereocenili-rol-gena-rechi-v-evolyucii-cheloveka> (дата обращения: 20.12. 2018).
2. *Медушевский В.В.* Духовное микроинтонирование. – [Электронный ресурс]. URL: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/microintonirovanie/> (дата обращения: 25.12. 2018).
3. *Медушевский В.В.* Идеал синергии православного Востока и Запада в зеркале сонатной формы. – [Электронный ресурс]. URL: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/East-West/> (дата обращения: 25.12. 2018).



***ДВИНИНА-МИРОШНИЧЕНКО Наталья Евгеньевна,**
аспирант МГИК,
преподаватель Тверского музыкального
колледжа им. М.П. Мусоргского,
член Союза московских композиторов.
E-mail: nataljadvinina@rambler.ru*

Творчество современных композиторов-регентов и их социокультурная деятельность

Развитие православной духовной музыки является собой процесс становления новой многогранной системы, основывающейся на углубленном поиске национального стилизованного содержания. Творчество диакона Сергия Трубачева, иеродиакона Германа Рябцева, регентов Г.Н. Лапаева, Г.Б. Печенкина, Е.С. Кустовского, композитора В.Б. Довганя, во многом основанное на сознательной аскетизации музыкального языка, представляет собой редкий культурный феномен – обращение к канонической музыкальной культуре. Специфику автономного творчества композиторов-регентов составляют канонические принципы в использовании средств выразительности и организации музыкального материала. Широкий культурный кругозор, колоссальная инициативность, постоянное внутреннее «горение», наполненное творческими исканиями, как руководителя, дирижера, аранжировщика, нотного издателя, так и редактора, имеющего свое философское мировоззрение, – стали той «кузницей», тем фактором, той избыточной творческой силой, которая породила столь значимые артефакты.

Музыка *диакона Сергея Трубачева*¹ является во многих отношениях образцом духовного композиторского творчества. Творчество Сергея Трубачева явило собой тот культурный перелом, когда на смену господствующей дискретности партеса «с ее центральной категорией отдельной ноты» [2, с. 27] пришла континуальность как категория музыки Нового времени. Не имеющая ни малейшего намека на какую-либо вычурность или концертность, мелодика диакона Сергея – благоговейная, неспешная, удивительно внятная в той необходимой мере, чтобы предстоящие в церкви могли понять каждое слово песнопения. Своей мотивной организацией, близкой древнерусской попевочности, и зачастую нарочитым двухголосием (например, «Милость мира») она напоминает древние напевы неким совершенством единообразия. Социокультурная деятельность и музыкальное искусство Сергея Трубачева удивительным образом разрешили дихотомию «совместного» и «всеобщего» [1, с. 88], являя собой поистине соборное творчество, безличностное, благословенное Богом. Первоначально в отклике на предложения архимандрита Матфея (Мормыля)² выполнить обработки предложенных песнопений, затем в распевках текстов, в помощи сыну в

¹ Здесь и далее курсив автора, *Н.Д.-М. Сергей Зосимович Трубачев* родился в 1919 г. в семье будущего священномученика прот. Зосимы, расстрелянного в 1938 г. в Бутове. Примечательно, что отец композитора, Зосима Васильевич, еще студентом регентовал хором Духовной академии. Отец обучал сына игре на фортепиано, музыкальной грамоте, с четырех лет мальчик уже прислуживал в храме. В 1937 г. он поступил в музыкальное училище им. Гнесиных по классу фортепиано, откуда, не доучившись, был призван в армию. Во время Великой Отечественной войны воевал в артиллерийских войсках на 3-м Белорусском фронте. За боевую доблесть в освобождении Смоленска, Минска, Витебска, штурме Кёнигсберга был награждён орденами и медалями: «За отвагу», «За взятие Кёнигсберга», орденом Красной Звезды. В 1946 г. С. Трубачев был сразу зачислен на 2-й курс теоретико-композиторского факультета Института им. Гнесиных. В том же году С. Трубачев вступил в брак с дочерью Павла Флоренского Ольгой. В 1950 г. он с отличием закончил Институт. В начале 1950-х гг. преподавал в Москве, в музыкальном училище им. Октябрьской революции, а в 1954 г. окончил с отличием факультет оперно-симфонического дирижирования Московской государственной консерватории по классу профессора А. Гаука. С 1955 по 1961 г. работал в Петрозаводске в должности главного дирижёра симфонического оркестра Карельского радио и телевидения. С 1961 г. преподавал на факультете народных инструментов в Москве, в Гнесинском институте, и с 1964 г. одновременно – дирижирование в Московском государственном институте культуры в Химках (1964-1971 гг.). В 1967 г. вступил в должность зав. кафедрой симфонического дирижирования Института им. Гнесиных, в 1979 г. получил ученое звание профессора. В эти годы С.З. Трубачев разрабатывает методики, программы и учебные планы занятий, выезжает в провинциальные вузы для приема экзаменов, пишет методические работы, посвященные дирижерскому мастерству: «О выразительности дирижерского жеста», «О дирижерском "предсмышлении" партитуры», «О педагогическом мастерстве А.В. Гаука», «О принципах современной методики обучения дирижированию». С 1975 г. С.З. Трубачев участвует в подготовке нотных приложений к богослужебным книгам (Октоиха, Ирмология, Триоди) в Издательском отделе Московской патриархии, со всей ответственностью подходит к поставленной задаче и требует этого от других корректоров. В 1980 г. С.З. Трубачев переезжает в окрестности Троице-Сергиевой Лавры, чтобы вместе с супругой заботиться о мемориальном доме Павла Флоренского. Примечательно, что композитор работает над произведениями за тем самым фортепиано, за которым в прошлом играл прот. Павел Флоренский. С.З. Трубачев начинает принимать активное участие в репетиционном процессе, сам поет в хоре и встает за дирижерский пульт. В 1995 г. был рукоположен в сан дьякона, и, несмотря на тяжелое состояние здоровья, старался служить как можно чаще. 25 октября 1995 г. диакон Сергей отошел ко Господу. Он погребен на Благовещенском кладбище, недалеко от Лавры.

² *Архимандрит Матфей (Мормыль)* – профессор Московской духовной семинарии, кандидат богословия, регент Троице-Сергиевой Лавры, церковный композитор и аранжировщик.

корректуре нотного материала в Издательском Совете, в участии в управлении хором, в диаконском служении на благо Церкви, наконец, в собственных сочинениях. Тщательнейшее изучение логики развития и чередования мотивных звеньев знаменного распева, позволило создать собственные авторские распевы текстов на глас светильна³ праздника Благовещения Пресвятой Богородице, светильна на преставление преп. Сергия Радонежского, светильна на обретение мощей преп. Сергия и другие. Зять и сын двух священномучеников, по мнению диак. Михаила Асмуса, «в отношении творческой “трезвости”» [4, с. 13] превзошел представителей Нового направления рубежа XIX–XX вв.

Творчество *Геннадия Никифоровича Лапаева*⁴ неотделимо от его плодотворной издательской деятельности в Издательском Отделе Московской Патриархии, где он имел возможность беседовать с Сергием Трубачевым в течение двух лет о состоянии богослужбной практики. В настоящее время Г.Н. Лапаев управляет хором Вознесенского кафедрального собора г. Твери. Во множестве приходов огромной популярностью пользуются «Трисвятое», «Свете Тихий», аранжировки знаменных распевов и другие сочинения Г.Н. Лапаева. За последние 20 лет под редакцией Г.Н. Лапаева было издано около 50 нотных сборников, неизменно отличающихся безупречностью нотного редактора, чистотой компьютерного набора и подборкой настоящих шедевров церковной музыки. Сочинения Г.Н. Лапаева, включенные в эти сборники, отличает самобытность авторского письма и высокая культура изложения материала и гармонизации. По признанию самого композитора в личной беседе с автором статьи, эталонным для него остается греческое богослужение: пение одного священника совместно с псаломщиком, которое производит на него гораздо большее музыкальное впечатление, чем многоголосные композиции и одноголосное знаменное пение.

Масштабы социокультурной деятельности *Евгения Сергеевича Кустовского*⁵ во многом еще не оценены по достоинству современностью. Е.С. Кустовский является практикующим регентом, организатором Московских регентских

³ Светилен (греч. Photagogikon – свет), тропарь, исполняющийся в конце Утрени, после 9-й песни канона и воспевающий Бога как подателя света.

⁴ *Геннадий Никифорович Лапаев* родился в 1954 г. в г. Кимры. В 1973 г. он закончил народное отделение Калининского муз. училища (ныне Тверского муз. колледжа). После службы в армии в муз. звезде, где освоил альт и трубу, Г. Лапаев работал как пианист в различных музыкальных коллективах. В 1976 г. поступил на исторический факультет Калининского государственного университета, где изучал историю философии и религии. В 1979 оставил сцену, покинул университет и начал работать певчим кафедрального собора, буквально через несколько месяцев по благословению архиерея получил назначение на должность регента в соборе «Белая Троица». В течение 39 лет своего служения в качестве регента церковного хора Г.Н. Лапаев приобрел неоценимый опыт работы и стал превосходным знатоком церковного устава. К 50-летию юбилею Г.Н. Лапаев был награжден орденом святого равноапостольного князя Владимира III степени. В 2009 г. в связи с 55-летием и 30-летием регентского служения был награжден орденом Андрея Рублева III степени.

⁵ *Евгений Сергеевич Кустовский* родился в 1951 г. в Москве. В 1968 г. окончил Московское хоровое училище им. Свешникова. Поступил на дирижерско-хоровой факультет Московской консерватории, но, проучившись три года, оставил вуз и перешел в Гнесинский институт на кафедру народного пения, где его привлекали творческие экспедиции, собирание фольклорного певческого материала, его расшифровки и обработки. Во время работы в фольклорной комиссии при Союзе композиторов РФ и учебе в аспирантуре Института им. Гнесиных (1980-1982 гг.) он начинает интересоваться церковно-певческим искусством. С 1982 г. регентует в храмах Воскресения Слоущего (1982 г.), Треручицы в

курсов, международного семинара и регентских съездов; педагогом по дирижированию и церковному уставу; редактором, корректором и издателем церковно-певческой нотной литературы, богослужебных книг; автором учебных пособий, создателем популярного сайта kliros.org [6], наконец, церковным композитором. Неоценимая заслуга Е.С. Кустовского состоит в создании им Московских православных регентских курсов, где он преподаёт дирижирование, церковный устав, богослужебную практику. В отличие от многих других регентских школ, занятия здесь проходят в лучших традициях российского общего и музыкального образования: помимо лекционных курсов по теории и истории церковной музыки, изучения устава, богословских дисциплин, каждый учащийся имеет индивидуальные занятия по дирижированию, сольному пению и фортепиано. Преподаватели дают студентам, не имеющим специальной подготовки, правильную пианистическую постановку рук, одновременно – постановку рук по классу дирижирования и классическую постановку голоса на занятиях по вокалу, прилагая максимум усилий для создания новой русской певческо-регентской школы. Помимо педагогической деятельности Е.С. Кустовского, необходимо отметить и его деятельность как организатора Издательства Московских православных регентских курсов. В книге «Русские регенты» Е.С. Тугаринов пишет: «я понял, что имел встречу с Божьим человеком, которого мне послала судьба» [5, с. 311]. Будучи высокопрофессиональным редактором, Евгений Сергеевич выступает в роли составителя чинопоследований, изложенных максимально полно и удобно для клироса. Регент, освобожденный от использования 4–5 литургических книг (Минеи, Часослова, Триоди, Октоиха, Тропария) имеет возможность более сосредоточенно проводить службу, используя одно единственное чинопоследование под ред. Е.С. Кустовского, включающее как уставные требования, так и нотные примеры. В целом, это более двадцати публикаций, включающих «Последование Святаго Елея», «Последование обручения и венчания», «Пособие для изучения осмогласия», «Воскресные службы Постной Триоди»⁶ и многие другие.

Деятелей вышеназванного канонического направления, требующего огромной исследовательской интеллектуальной работы, направленной на изучение, постижение и трансляцию смыслов и значений, которыми наделено бытие православного музыкального искусства, отличает сформулированная Л.Н. Гумилевым «доминанта поведения – альтруистический патриотизм» [3, с. 217]. Творчество ныне живущих вышеназванных регентов-композиторов, как и выдающиеся сочинения почившего диакона Сергия Трубачева, приумножая национальное наследие в области православной музыкальной культуры, являют собой свиде-

Болгарском подворье (1983 г.), Свт. Николая в Хамовниках и Даниловом монастыре (1984–1987 гг.), Покрова в Медведково (1989 г.), Бориса и Глеба в Зюзино (1990 г.), Казанской Божией Матери в Пучково (до 1996 г.). В настоящее время – регент московского храма Трёх Святителей на Кулишках. В 2004 г. организует Европейские регентские курсы, которые существуют вплоть до настоящего времени.

⁶ Эти и другие чинопоследования вышли в 2000–2009 гг. под ред. Е. Кустовского в издательстве Московских православных регентских курсов.

тельство ее жизнеспособности и саморазвития как сложной нелинейной системы, самовосстанавливающей свой семантический порядок: вечно новое восхождение к первообразу.

Расшифровка византийских песнопений, переводение их с невменной на пятилинейную нотацию и переложение греческого текста на церковно-славянский язык принадлежит регенту собора Владимирской иконы Божией Матери в Санкт-Петербурге *Ирине Валентиновне Болдышевой*. Возрождение культуры пения знаменного распева осуществляет организатор Общества любителей древнего пения имени свт. Иова *Глеб Борисович Печенкин*⁷ – головщик храма Воскресения Словущего в Москве. Социокультурная деятельность иеродиакона *Германа Рябцева* связана с популяризацией пения знаменного распева в греческой традиции – с исоном⁸, что позволяет органично сочетать в службе византийскую традицию, знаменный распев и распевы других православных Церквей: сербский, болгарский, грузинский. С 2004 г. на кафедре композиции РАМ им. Гнесиных проводится уникальный курс гармонизации знаменного распева, разработанный композитором *Владимиром Борисовичем Довганем*⁹ для студентов композиторского факультета, – «Основы композиции православной духовной музыки». Высокий уровень канонических гармонизаций стихир, ирмосов, задо-стойников и других песнопений, выполненных студентами РАМ им. Гнесиных,

⁷ *Глеб Борисович Печенкин* родился в 1971 г. в г. Арзамасе, всемирно известном сейчас как Саров. В 1990 г. окончил Хоровое училище им. Свешникова, а в 1995 г. – Московскую консерваторию как композитор, затем – аспирантуру. С 1990 по 1993 г. Глеб Печенкин руководил Детско-юношеским хором храма Смоленской Божией Матери в с. Гребнево, а в 1995 г. создал при храме «Знаменно-певчую школу для отроков», посвящая все время изучению теории и практики древнерусского одногласного крюкового пения. В 2003 г. организовывает «Общество святителя Иова», главной целью которого является возрождение древнерусского богослужебного пения, содействует проведению всероссийских съездов любителей знаменного пения и обучающих семинаров. Г.Б. Печенкин читает лекции по истории знаменного пения и проводит практические занятия в России и за рубежом, в том числе (с 1994 по 2010 г.) лекции по теории богослужебного пения в Хоровой академии им. В.С. Попова. Глеб Борисович преподает церковно-славянский язык, литургику и церковное пение в Православной школе им. преп. Сергия Радонежского (усад. Свиблово), вместе с учениками принимает участие в международных фестивалях церковной музыки в Польше и Финляндии, с 2002 г., издает учебные пособия по изучению знаменного пения, среди которых особое место занимают «Строшник», «Пение на глас» и «Возвашник».

⁸ Исон – выдержанный басовый голос, на фоне которого разворачивается мелодическое построение верхнего голоса.

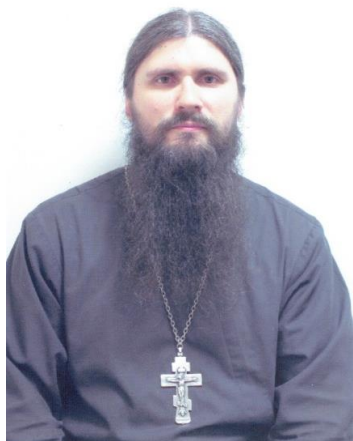
⁹ *Владимир Борисович Довгань* родился в 1953 г. в г. Полярном Мурманской области. В 1971 г. окончил 11-летнюю музыкальную школу им. Гнесиных, позже – Институт им. Гнесиных по специальностям композиция (класс проф. Г. Литинского) и фортепиано (класс доцента Л. Брумберга). С 1978 г. В.Б. Довгань – член Союза композиторов РФ и Союза Московских композиторов. Награжден Почетной грамотой и знаком Кабинета министров Украины (1999). Заслуженный деятель искусств РФ. Был членом Общественного экспертного совета Комитета по культуре г. Москвы (2005). В.Б. Довгань выступает в России и за рубежом как исполнитель и пропагандист классической музыки и творчества современных композиторов России. Духовная музыка В.Б. Довганя представляет собой обширное музыкальное наследие в различных жанрах для однородного и смешанного хоров, среди которых: «Богородице Дево, радуйся» (для смешанного хора) 1991 г.; «Из Троицы постной», «Услыши, Боже, глас мой», «Душе моя», «Князи людстии», «Ужас бе видети», «Ужасеся, земля», «Мироносицы приидоша», Трисвятое, Милость мира (для смешанного хора) 1992-1996 гг.; Тропарь обретению мощей святого благоверного князя Даниила Московского (для смешанного хора) 2003 г., «Утверди, Господи» 2003 г.; «Дивное Имя Твое» (для смешанного хора) 2003 г.; «Предначинательный псалом» (для смешанного хора) 2006 г., «Из часов Святой Пасхи» (для смешанного хора) 2008 г.

говорит о плодотворности курса и желательности его включения в программы российских музыкальных учебных заведений.

Новое каноническое направление конца XX–XXI в. в лице вышеперечисленных композиторов и деятелей Православной Церкви выводит православную русскую музыкальную культуру за рамки музыкально-археологического, источниковедческого и палеографического характера. Это искусство не только утверждает реальность бытования древнерусской музыкальной теории, базирующейся на каноне в использовании средств музыкальной выразительности, обеспечивая ее органичное включение в современную практику богослужения, но и свидетельствует о великих скрытых адаптационных возможностях древнерусской музыкальной культуры во взаимодействии с современной музыкальной стилистикой. Социокультурную деятельность и творчество композиторов-регентов несомненно можно рассматривать как позитивный фактор отечественной духовной музыкальной культуры XXI в.

Список литературы

1. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры. – М.: Издательство политической литературы, 1991. – 238 с. // [Электронный ресурс]: URL: www.koob.ru (дата обращения – 04.10.2018).
2. Герасимова-Персидская Н.А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. – М.: Музыка. 1994. – 126 с.
3. Гумилев Л.Н. От Руси до России. – М.: Издательство АСТ, 2017. – 512 с.
4. Трубачев С. Полное собрание богослужебных песнопений: в 2 т. – Т.1. / Сост., авт. примеч., авт. вст. ст. диак. Михаил Асмус, Н.С. Асмус, авт. вступ. ст. «Диакон Сергей Трубачев: Краткий биографический очерк» М.С. Трубачева [Нотное издание]. – М.: Живоносный Источник, 2007. – 300 с.
5. Тугаринов Е.С. Русские регенты. – М.: Паломник, 2014. – 352 с.
6. Экскурсия по нашему сайту / Московские православные регентские курсы. [Электронный ресурс]: URL: <http://kliros.org/content/view/13/18/> (дата обращения: 06. 05. 2017).



*АСМУС Михаил Валентинович,
Иерей Покровского храма, что на Ольховце,
в Красном селе,
старший преподаватель кафедры
систематического богословия
и патрологии Богословского факультета
Православного Свято-Тихоновского
гуманитарного университета.
E-mail: mvasmus@mail.ru*



*АСМУС Наталья Станиславовна,
руководитель Детского отделения
Московского синодального хора,
старший преподаватель кафедры хорового
дирижирования факультета церковного пе-
ния Православного Свято-Тихоновского гу-
манитарного университета*

**Презентация
полного собрания богослужебных песнопений
диакона Сергия Трубачёва
(к 100-летию со дня рождения)**

Начавшийся 2019 г. ознаменован важной юбилейной датой в сфере русского церковного пения – 100-летием со дня рождения выдающегося русского духовного композитора конца XX в., диакона Сергия Зосимовича Трубачева (1919–1995).

Давая общую характеристику весьма внушительному по своим масштабам духовно-музыкальному наследию о. Сергия (1251 лист нотного архива, ок. 800 страниц печатного нотного текста), созданному им с 1977 по 1995 гг., необходимо констатировать, что Трубачев является наиболее плодовитым и в высшей степени незаурядным русским духовным композитором конца XX в. По ряду основополагающих признаков, а также по самоощущению о. Сергия, его творчество нужно считать прямым продолжением Нового направления русской духовной музыки, начатого композиторами Московской школы в конце XIX–начале XX вв. и столь резко прерванного революционными потрясениями и начавшимися вместе с ними гонениями на Церковь. Тем самым, уже сама возможность такого явления как духовно-музыкальное творчество диакона Сергия Трубачева

стала первым осязаемым свидетельством постепенного затягивания ран, нанесенных Русской Церкви и тесно связанной с ее жизнью русской музыкальной культуре, восстановления связи времен и возрождения великой традиции.

В то же время общее настроение произведений Трубачева более аскетично и сосредоточено в сравнении с композициями начала XX в. Большинство произведений композитора – это гармонизации или обработки различных церковных распевов и напевов, но и стилистика его собственных сочинений, как богослужебных, так и концертных, также весьма близка к традиционной церковной мелодике и гармонике. Не отказывая себе полностью в творческом начале, композитор всякий раз как бы осаживает свой музыкальный гений, с благоговением подчиняя его требованию «церковности», как она была им прочувствована и понята.

На такое «творческое поведение» повлияли не только личные вкусовые предпочтения о. Сергия, не только его детские слуховые воспоминания и близость к Троице-Сергиевой лавре, но и все перипетии его жизненного пути, на котором было немало личных утрат и глубоких потрясений. Его отец, протоиерей Зосима Трубачев, и тесть, священник Павел Флоренский, многие другие люди из его окружения были репрессированы; близкие сердцу святыни были разорены. В этом отношении всё творчество Трубачева можно без преувеличения назвать одним большим духовно-музыкальным памятником эпохе мученического стояния Русской Церкви в XX в.

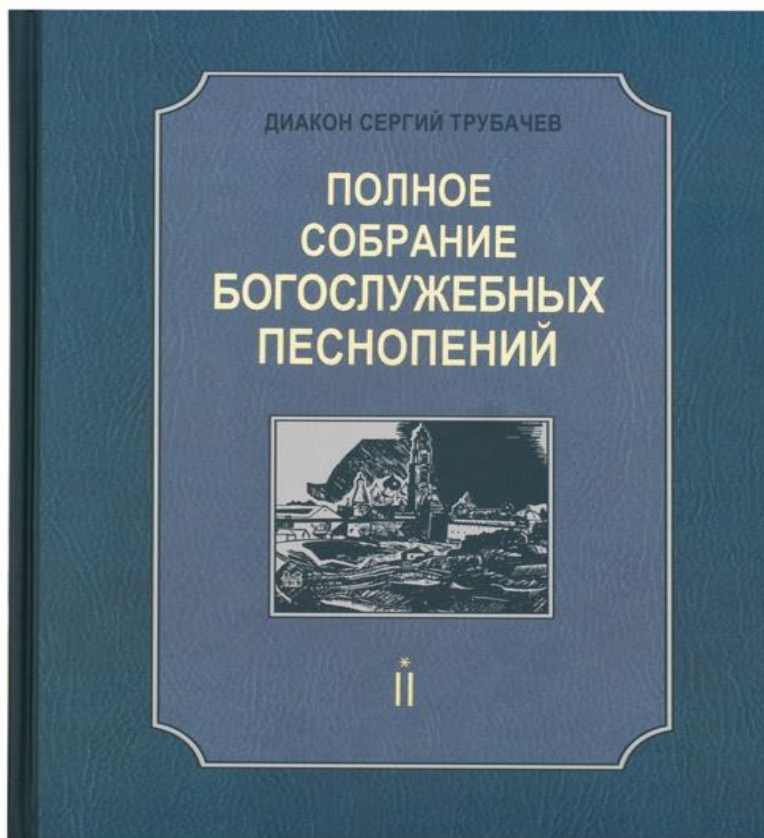
Второй руководящей темой в жизни и творчестве о. Сергия стала идея победы Русской Церкви над духами злобы и продолжения ею дела Христова на Русской земле. Уже в 1946 г. молодая чета Трубачевых принимает активное участие в разборе завалов во вновь открытой для монахов Троице-Сергиевой лавре. С конца 1970-х гг. Трубачев, неожиданно для всех завершив свою преподавательскую карьеру в Гнесинском институте (ныне Академия), все свои силы отдает церковно-певческому возрождению России: перерабатывает огромный объем церковной музыки, составляя нотные приложения к Октоиху, Ирмологию и Минее (последние до сих пор не изданы); участвует в повышении качества церковного пения, консультируя регентов Лавры, Регентской школы при МДА и др. В тесном творческом содружестве с архимандритом Матфеем (Мормылем) о. Сергей значительно обогащает репертуар лаврских хоров. В творчестве композитора отразились события всероссийского масштаба, в частности, празднование 1000-летия Крещения Руси (1988 г.). Особым периодом в жизни и творчестве Трубачева стало игуменство с 1990 по 1993 гг. сына композитора, игумена Андроника (Трубачева), в возрождающемся Валаамском монастыре.

Взаимосвязь жизненного пути о. С. Трубачева и его творческого наследия как нельзя более ярко отображает весь пройденный Русской Церковью и русским народом путь длиною в XX в.: от великих гонений до великого возрождения, от тяжелейших страданий, утрат и разрушений до обретения новых святых и восстановления поруганных святынь. В духовно-музыкальном творчестве о. Сергия, бывшего свидетелем этих эпохальных событий, убедительно переданы как глубина трагедии России XX в., так и торжество духовной победы русского Православия.

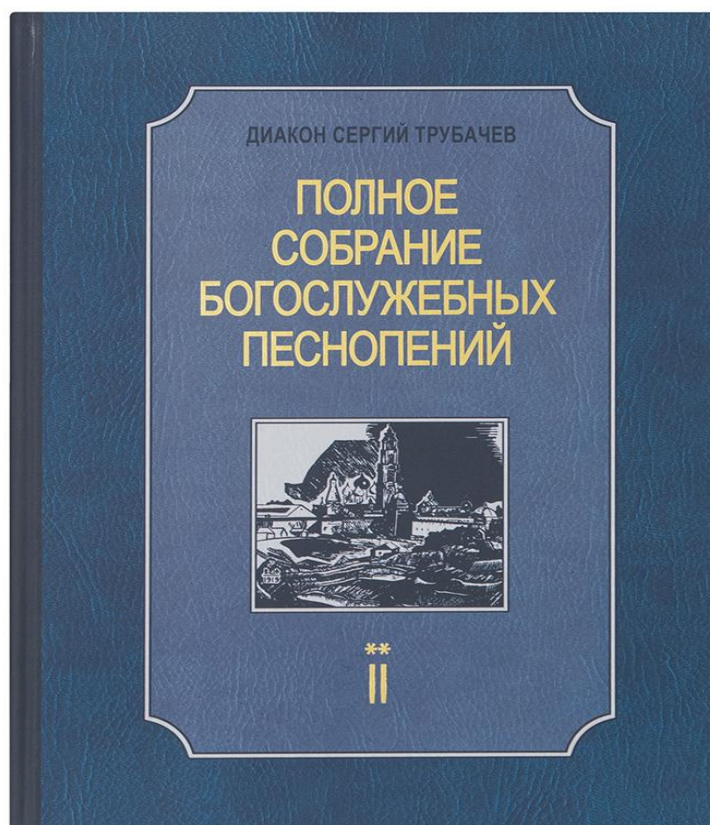
Представляемое сегодня первое издание Полного собрания богослужебных песнопений диакона Сергия Трубачева (2007, 2011, 2018) стало плодом нашей более чем 15-летней работы с духовно-музыкальным архивом композитора, хранящимся в музее-квартире священника Павла Флоренского в Москве. Полное собрание, состоящее из трех книг, выдержано в академическом ключе и снабжено биографией о. Сергия, научными статьями и комментариями к каждому произведению с указанием архивного или печатного источника и наиболее существенных авторских вариантов. Тексты богослужебных песнопений напечатаны церковнославянской гарнитурой.

Расположение материала по книгам соответствует замыслу композитора и традиции богослужебных нотных книг:

- Том 1: Песнопения Всенощного бдения, Литургии, Литургии для мужского хора, Архиерейского служения (книга вышла из продажи).
- Том 2, кн. 1: Избранные песнопения Месяцеслова.
- Том 2, кн. 2: Избранные песнопения Триоди Постной и Цветной, службы в честь празднования Крещения Руси, а также песнопения в соответствии с церковными требами. Духовные концерты, (включая Рождественское представление и гимн «Россия, воспряни»). В приложение к последней книге помещены также песнопения, тематически относящиеся к предыдущим отделам, реконструированные нами по черновым тетрадям.



Диакон Сергей Трубачёв. Полное собрание богослужебных песнопений. Том II. Книга 1



Диакон Сергей Трубачёв. Полное собрание богослужебных песнопений. Том II. Книга 2

Наследие о. Сергия Трубачева, ставшее важнейшей вехой в деле возрождения великой традиции, входит в сокровищницу русского церковно-певческого искусства. Представленное издание Полного собрания богослужебных песнопений и духовных концертов композитора позволяет существенно обогатить репертуар как церковных, так и светских академических хоров, а стиль произведений этого самобытного песнопевца

XX в. может служить верным ориентиром для дальнейших творческих поисков в русском церковном пении.



*ЛАНЦЕВА Анна Михайловна,
кандидат культурологии,
доцент кафедры славяноведения и культурологии
Института славянских культур РГУ
имени А.Н. Косыгина.
E-mail: lancev86@mail.ru*

Почитание святой Людмилы Чешской в контексте чешско-русских межкультурных отношений

С эпохи раннего средневековья святые всегда играли роль покровителей той или иной страны, поэтому многие страны старались выделить среди исторических фигур самых выдающихся личностей и зывали к ним о помощи. Святая Людмила, будучи женой первого исторически известного чешского правителя из рода Пршемысловичей – Борживоя, после смерти своего мужа стала первой женщиной-правительницей в Чехии, имя которой нам известно [5]. Браком Людмилы и Борживоя начался процесс объединения племен на территории современной Чехии. В соответствии с ранней агиографией Людмила со своим мужем Борживоем, первая в Чехии, приняла крещение от рук архиепископа Мефодия, просветителя славян, в Велеградском храме Великой Моравии. И именно Мефодий подарил Людмиле рельефное изображение Девы Марии с младенцем, называемое позже Палладиумом земли Чешской [10], с которым были связаны известные события чешской истории. Перед смертью святая Людмила подарила рельеф своему внуку Вацлаву (русск. синоним – Вячеслав: «вящая слава», – комментарий наш, А.Л.), которого она воспитала в духе христианства. Впоследствии святой Вацлав стал главным патроном Чехии, олицетворявшим чешскую нацию [7, с. 59–61].

Известно, что позднее святой Вацлав перенес останки своей бабушки, задушенной 15 сентября 921 г. по приказу ее невестки-язычницы Драгомиры двумя

варягами Туной и Гомоном, из Тетина¹ в Прагу, в монастырь святого Йиржи² на Пражском Граде, где они находятся и по сей день. Святая была канонизирована в XII в., когда пражскую епископскую кафедру возглавлял Даниил II. Однако вплоть до XIV в. в Чехии праздновали только день перенесения останков святой – 15 сентября. В XIV в. старшая дочь короля Пршемысла Отокара II – Кунгута, монахиня женского Святойиржского монастыря, установила два дня памяти святой: день мученической смерти Людмилы – 16 сентября и день захоронения мощей в Пражском Граде – 10 ноября. До сих пор в эти дни в костеле святого Йиржи на территории Пражского Града проводится праздничная месса. В эти дни выставляется череп святой Людмилы, который был отделен от остальных останков в XIV в. и оправлен в золотой шлем.



Фреска с изображением святой Людмилы и ее внука Вацлава

Раннее житие святой было написано в X в. Павлом Каихом, пресвитером Восточной Церкви, который, скорее всего, был в составе Великоморавской миссии святых братьев Кирилла и Мефодия. Рукопись жития не сохранилась, однако его содержание известно из русских прологов и наиболее ранней латинской легенды «Fuit in provinciae Ваегоrum» («Дело было в Чешском государстве» – перевод с латинского наш.– А.Л.) [6; 8]. Наиболее ранняя служба святой Людмилы

¹ Тетин – это чешская княжеская резиденция IX в., где была убита святая Людмила. Позже на месте убийства был построен деревянный храм по приказу раскаявшейся Драгомиры. В XIII в. на месте каменного деревянного храма появляется каменная готическая постройка, которая была реконструирована в XVII в. в стиле барокко.

² Монастырь святого Йиржи на Пражском Граде – это один из старейших бенедиктинских женских монастырей Чехии. Он был основан в 921 г. чешским князем Вратиславом I, однако строительство было завершено лишь при князе Вацлаве. Первой аббатисой монастыря стала знатная княжна Млада, младшая дочь князя Болеслава I. В монастыре были захоронены представители рода Пршемысловичей. Монастырь перестал существовать как женская конгрегация с 1782 г. На его месте красуется лишь базилика, которая несколько раз перестраивалась, приобретая нынешний архитектурный облик в конце XVIII в. в соответствии с проектом архитектора Ф. Махи.

также не сохранилась до настоящего времени, поэтому самым древним литургическим памятником считается латинский сборник гомилий (проповедей) на праздник перенесения останков святой мученицы Людмилы, датируемый XIII в.

Святая Людмила почитается как в восточной, так и в западнохристианской Европе, как православными, так и католиками. Ее почитают в ряде славянских и западноевропейских стран: Чехии, Словакии, Сербии, России, Германии, Австрии, Франции. На почитание святой в Европе огромное влияние сыграли западнославянские связи чехов и немцев, а впоследствии Чехии и Австро-Венгерской империи Габсбургов.



Реликварий святой Людмилы



Фреска с изображением святой Людмилы Чешской

Почитание святой Людмилы в России имеет свои глубокие исторические корни. Святолюдмилинские рукописные памятники проникают в Древнюю Русь через чешский Сазавский монастырь³, который поддерживал тесные контакты с Киево-Печерской Лаврой в X – XI вв. Кроме того, почитание святой было неразрывно связано с почитанием Вацлава. Исследователь древнерусских месяцесло-

³ Сазавский монастырь – центр славянской культуры и богослужения в Чехии.

вов О. В. Лосева указывает на ряд общеславянских святых, почитаемых с X столетия, среди которых выделяется и Людмила Чешская [9, с. 53–54]. До наших дней сохранилось лишь проложное житие XII в., около 300 списков которого восходят к XIV в. После перехода древней богослужебной традиции на иерусалимский устав, проложное житие святой Людмилы практически не использовалось в богослужении. Впервые к нему в XVII в. обратился святитель Димитрий Ростовский [4, с. 5–8], автор Четьих-Миней, включив один из древних списков в свой сборник на месяц сентябрь. Впоследствии житие Дмитрия Ростовского стало источником для сборника житий XIX в. архиепископа Филарета (Гумилевского), куда также было включено житие Людмилы Чешской [3, с. 181–182].

Современная православная гимнография святой появляется в XX в. – это служба и акафист. Служба святой Людмилы на церковнославянском языке написана неким иеромонахом Александром, сидевшим в Экибастузском лагере в начале XX в., а акафист впервые был написан в 1977 г. в г. Опаве (Чехия) архимандритом Саввой.



Почитаемая икона святой Людмилы
на Патриаршем подворье
Православной Церкви Чешских земель и Словакии

В настоящее время центром почитания памяти св. Людмилы Чешской является Патриаршее подворье Чешских Земель и Словакии, где находится большая писаная икона святой мученицы, созданная в 2000-х гг. в иконописных мастерских Новоспасского монастыря по благословению игумена Симеона (Шевцова) и ковчежец с частицей мощей святой. Святыня была привезена из Праги в 1999 г. по благословению Блаженнейшего митрополита Чешских земель и Словакии Дорофея (Филипа). Икона святой сочетает восточные и западные иконографические особенности: святая изображена в княжеской одежде с венцом на голове и вуалью на шее. В руках святая держит крест.

Патриаршее подворье Православной Церкви Чешских земель и Словакии в Москве осуществляет активный межправославный диалог с автокефальной поместной Православной Церковью Чешских земель и Словакии. В день памяти святой Людмилы в Чехию съезжаются именинницы со всех концов мира. 29 сентября, утром, совершается архиерейская литургия, возглавляемая Его Преосвященством, архиепископом Пражским Михаилом (Дандаром) в храме святой Людмилы в г. Тетине. Вечером того же дня именинницы стекаются на акафистное пение с предстоящим сонмом архиереев в Прагу, в базилику святого Йиржи, где покоятся мощи святой.

В 2017 г. инициативная группа подворья Чешских земель и Словакии по благословению настоятеля подворья архимандрита Серафима (Шемятовского) решила осуществить грандиозный план – исполнение оратории А. Дворжака «Святая Людмила», написанной Дворжаком в 1886 г. для английского фестивале в г. Лидсе. Необходимо подчеркнуть, что в России эта оратория никогда не исполнялась. Но на осуществление подобного замысла понадобились большие финансовые затраты. Поэтому мы решили начать с организации концертов, посвященных памяти святой мученицы, чтобы познакомить широкую общественность с многогранной личностью святой Людмилы, княгини Чешской, с необходимостью должного почитания святой самыми разными слоями населения, а также приобщить социум к артефактам общеславянского наследия.



Афиша концерта памяти святой Людмилы Чешской
в Библиотеке иностранной литературы имени М.И. Рудомино, 2017 г.

Первый концерт прошел в Библиотеке иностранной литературы имени М.И. Рудомино, а второй – в 2018 г. в Доме русского зарубежья имени А. Солженицына. Поскольку чешский материал, посвященный святой Людмиле, по большей мере, католически ориентированный, мы взяли за основу чешско-русские культурные, прежде всего, музыкальные связи XIX в., дающие широкий

спектр для размышлений и творчества. Источниковедческой базой данной проблематики служат дневники композиторов М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова, М.И. Глинки и Б. Сметаны, П.И. Чайковского и А.Дворжака, а также научные публикации советского музыковеда И.Ф. Бэлзы [1].

Для Чехии, как и для всех славянских народов, XIX в. вошел в историю как эпоха Национального Возрождения, когда концентрируются национальные силы, происходит рост славянского самосознания, выдвигаются идеи создания единого общеславянского языка, который по мысли чехов должен быть русским[2].

Пражская интеллигенция знакомится с оперным творчеством М.И. Глинки благодаря концертной деятельности ученика Глинки, композитора, музыкального просветителя, основателя музыкального общества «Могучая кучка» М.А. Балакирева. В свою очередь культурное очарование Чехией подвигло Балакирева написать замечательную увертюру «В Чехии», которой дал высокую оценку известный музыкальный критик тех времен Владимир Стасов. Вершиной славянских музыкальных контактов считается дружба «чешского Чайковского» – Антонина Дворжака с гением русской музыкальной классики – П.И. Чайковским.

Концерт памяти святой Людмилы 2018 г. состоял из двух отделений. В первом отделении были исполнены песнопения-стихиры из службы святой Людмилы, а также литургические произведения церковных композиторов XVIII–XX вв.: Д.С. Бортнянского, П.Г.Чеснокова, А.В. Касторского, С.З. Трубачева. Во втором отделении исполнялись произведения классиков русской и чешской музыки XIX в. На концерте прозвучали два совершенно разных по характеру музыкальных произведения: патетически торжественный «Концерт си-минор в трех частях для виолончели с оркестром в переложении для фортепиано» А. Дворжака и камерное произведение П. И. Чайковского «Вариации на тему рококо», полное декоративности, грациозности, таинственности.



Концерт памяти святой Людмилы Чешской 2018 г.

На концерте была исполнена «Интродукция и вальс» Эдуарда Направника, чеха по происхождению, прозванного «первым капельмейстером русской оперы». Слушателям были предложены произведения еще двух композиторов, писавших исключительно для виолончели – пьесы «Танец эльфов» и «Прялка» чеха Давида Поппера, а также «Вариации на тему русских песен» К. Ю. Давыдова, прозванного П.И. Чайковским «царем виолончелистов нашего века».

По молитвам святой Людмилы Чешской данный концерт, который является вторым по счету, прошел успешно. Мы хотели бы, чтобы данный проект получил еще большую силу, чтобы к его проведению были привлечены широкие социальные слои не только России, но и Чехии, чтобы в рамках данного проекта сформировалось несколько площадок для проведения совершенно разных мероприятий (концертов, конференций, театральных постановок). Я полагаю, что подобные мероприятия сближают наши народы, в том числе русских иммигрантов, живущих в Чехии и чехов, интересующихся русской культурой.

Список литературы

1. *Бэлза И.Ф.* Из истории русско-чешских музыкальных связей. – М., 1955. – Т. 1. – 108 с.
2. *Будилович А.С.* Ян Коллар и западное славянофильство//Славянское Обозрение. – СПб., 1894. – С. 1—14.
3. *Гумилевский Ф., архиеп.* Русские святые, чтимые всею церковью или местно: опыт описания жизни их. Отделение первое. – Чернигов: тип. Ильин. Монастыря, 1865. – 194 с.
4. Жития святых Димитрия Ростовского. – Том IX. – М., 2016. – 669 [3] с.
5. *Козьма Пражский* «Чешская хроника». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vostlit.info/Texts/rus/Cosmas/framekniga1.htm> (дата обращения: 02.10.19)
6. *Королук В.Д.* Сказания о начале чешского государства в древнерусской письменности/ предисл. А.И. Рогова. – М., Наука, 1970. – 127 с.
7. *Ланцева А.М.* Культ святого Вацлава: чешская идентичность и христианская универсальность // Вестник славянских культур. – М., 2014. – № 3 (33). – С. 59–67.
8. *Ланцева А.М.* Преподобный Сергей Радонежский и святая Людмила Чешская: сопоставления в контексте истории христианства Восточной Европы //Известия Иркутского госуниверситета. – Иркутск, 2017. – Т.20. – С.190–197.
9. *Лосева О.В.* Русские месяцесловы XI – XIV вв. – М., 2000. – 419, [2] с.
10. *Runeš V.* Paladium země České. – Praha: Universum, 1948. – 173, [3] s.

2.

Материалы молодежной секции
**«Рождественские чтения
на факультете искусств МГУ»**



*САДЫКОВ Эльдар Рафкатович,
магистр изящных искусств факультета искусств
Московского государственного университета
имени М.В. Ломоносова.
E-mail: sadikov.eldar@gmail.com*

Новые методы работы с учащимися в области музыкальной информатики: изучение синтеза звука

Изучение синтеза звука практически не представлено в отечественной практике преподавания музыкальной информатики в ДМШ. Одной из главных причин такого положения вещей является техническая сложность реализации учебного процесса в рамках данной дисциплины, которая проявляется как в классе, так и при самостоятельной работе обучающихся.

Не секрет, что для подлинного раскрытия художественного потенциала различных способов синтеза звука необходимы специальные знания в области математики и физики, в частности, акустики [3]. Без них невозможно не только создание (в том числе программирование) собственных синтезаторов, но и осознанное применение уже готовых программно-технических решений.

Одним из основных способов преодоления технической сложности реализации учебного процесса при изучении синтеза звука в ДМШ является смещение акцента на слуховое восприятие взамен концентрации на технической стороне различных методов синтеза. Это подразумевает первичное значение слуховых ассоциаций как уже имеющихся, так и формируемых в ходе обучения, а также нацеленность на непрерывную смену тембровых характеристик в рамках различных параметров синтеза: обучающийся должен представлять на слух, скорее то, как изменяется тембр вдоль определенной оси координат, чем запоминать звучание, соответствующее отдельным положениям на этой оси [1].

Тем не менее технические подробности, связанные с принципом работы различных синтезаторов, необходимо в той или иной мере постепенно включать в рассмотрение, поскольку они помогают слуховому восприятию. Это достигается, главным образом, при помощи визуализации слышимых изменений в пара-

метрах синтеза. В качестве визуального материала могут выступать как конкретные формы волны (а также спектрограммы), так и более абстрактные иллюстрации.

Обозначенные выше методические задачи удобно реализуются при помощи мультимедийных технологий, в том числе и подразумевающих интерактивность.

К этой категории относится готовящийся к выходу детский синтезатор Vlipblox от компании Playtime Engineering.

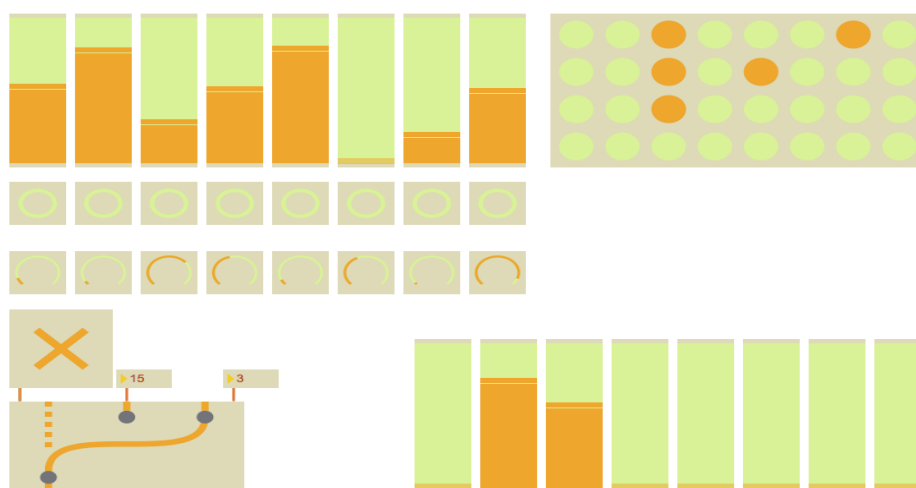


Детский синтезатор компании Playtime Engineering

Главное его достоинство состоит в том, что он не имеет фортепианной клавиатуры: только кнопки и регуляторы. Различные мелодии, ритмы и тембры появляются одни из других посредством манипуляций данными элементами управления. Это позволяет на ранней стадии прояснить для ребенка специфику электронной музыки по сравнению с инструментальной и вокальной. Изменение каждого параметра происходит непрерывно, позволяя исследовать принципиально иной по сравнению с инструментальной музыкой спектр композиционных возможностей. Все изменения и характеристики звучания подкреплены синхронной световой индикацией.

Еще один из подходов к адаптации звукового синтеза для детей был реализован [5] в Центре вычислительных и коммуникационных технологий г. Бремен (Германия). В ходе воркшопа под названием «Движущиеся звуки», организованного в сотрудничестве с местной общеобразовательной школой, двадцать четвероклассников создавали свои собственные музыкальные контроллеры. Аппаратная реализация проектов опиралась на платформу Arduino, а для программирования синтеза звука применялась визуальная среда Pure Data.

Использование подобных музыкальных “конструкторов” является плодотворной схемой приобщения детей к современным музыкальным технологиям. Помимо бесплатной программы Pure Data можно использовать и её платный аналог: Cycling’74 Max.



Вариант интерфейса, созданный в среде Cycling'74 Ma

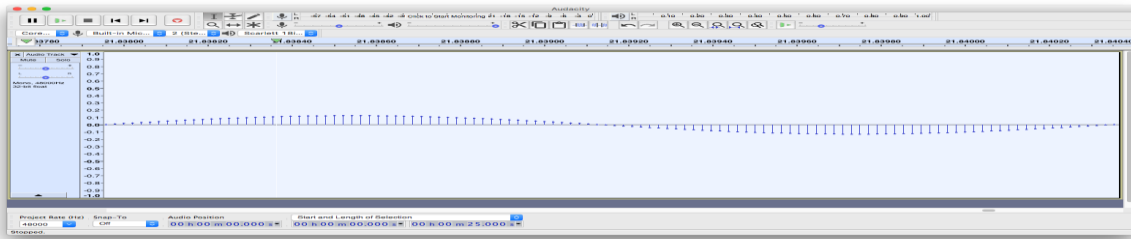
Он позволяет гибко настраивать интерфейс и функционал легко создаваемых в нем программ – патчей (англ. patchers) – в их тончайших нюансах под конкретную учебную задачу. Программирование происходит на простом в освоении визуальном языке [2], ориентированном на музыкантов. Объекты типа MSP решают задачи оперирования аудиоданными в реальном времени. Прилагается множество готовых примеров во всех областях работы со звуком. Объекты Jitter позволяют работать с графикой. Поддержка OpenGL открывает безграничные возможности для детальной иллюстрации учебного материала. В частности, с легкостью создается визуальный ряд на основе аудиопотока. Подключение внешних устройств управления (MIDI-клавиатур, контроллеров, джойстиков, датчиков, видеокамер и т.д.) и мгновенная обработка поступающих с них данных внутри патча обеспечивает разнообразие средств взаимодействия обучающихся с примерами. Применение интерактивной доски в связке с Max еще более облегчает выполнение обучающимися практических заданий. Это становится особенно актуальным при отсутствии возможности обеспечить каждого обучающегося отдельным рабочим местом с компьютером. Режим презентации является инструментом, который скрывает все ненужные на данный момент элементы программы так, чтобы обучающиеся могли на них не отвлекаться. Настройка цвета объектов и импорт изображений делают возможным создание интерфейса, ориентированного на младшую возрастную категорию.

Интересные возможности открывает перед преподавателем синтеза звука текстовый язык программирования Processing, предназначенный для создания анимированной и интерактивной графики. Он так же максимально легок в освоении [4] и на нем уже созданы приложения – скетчи, призванные иллюстрировать математические аспекты синтеза. Например, в Sum Some Sines в интуитивной форме представлена иллюстрация сложения синусоидальных волн и того, каким образом из них складывается результирующая волна. Это оказывается осязаемой помощью при объяснении принципа аддитивного синтеза.

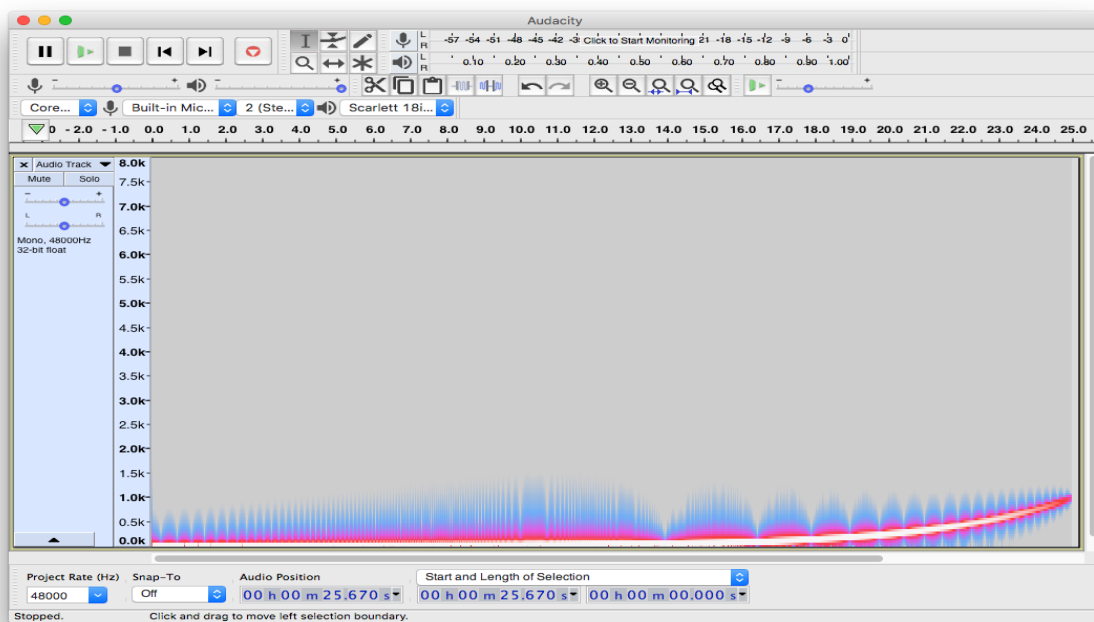


Графическое представление суммы синусоид в скетче Sum Some Sines, созданном на языке Processing

Для визуальной иллюстрации методов синтеза могут также подойти и специализированные звуковые редакторы типа Audacity. В этом ключе могут быть полезны даже такие простые и привычные средства, как графические представления формы волны и спектрограммы. В этом случае хорошо видны их изменения под влиянием применяемых к аудиоматериалу эффектов.



Илл. 4. Форма волны в программе Audacity



Спектрограмма в программе Audacity

Программа VCV Rack копирует внешний вид и функциональность модульных синтезаторов, а в сочетании с интерактивной доской еще более усиливается сходство в работе с ними.

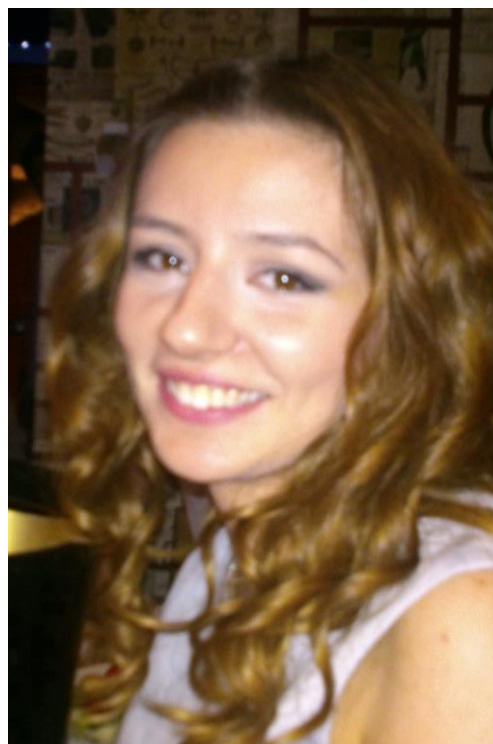


Интерфейс программы VCV Rack.

Таким образом, мультимедийные технологии оказывают неоценимую помощь в изучении синтеза звука при работе с обучающимися всех возрастов. Наиболее полно их потенциал раскрывается, когда преподаватель имеет достаточно выработанные навыки визуального программирования. В этом случае обеспечивается необходимая гибкость в подаче материала.

Список литературы

1. Штокхаузен, К. Четыре критерия электронной музыки // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 213–229.
2. Cipriani A. Electronic Music and Sound Design. Theory and Practice with Max/MSP / A. Cipriani, M. Giri. – ConTempoNet s.a.s., 2010. – 532 p.
3. Puckette M. The Theory and Technique of Electronic Music. – World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd., 2007. – 325 P.
4. Reas C. Getting Started with Processing / C. Reas, B. Fry. – Maker Media, Inc., 2010. – 209 p.
5. Trappe C. Making sound synthesis accessible to children. – TZI, 2012. – [Электронный ресурс]. URL:http://www.nime.org/proceedings/2012/nime2012_181.pdf. (дата обращения: 01.02.2018).



***ЛОБЫРЕВА** Маргарита,
магистр факультета искусств
Московского государственного
университета имени М.В. Ломоносова*

Школьный театр в творчестве святителя Димитрия Ростовского

В конце XVII – начале XVIII в. в России появился школьный театр. Он получил распространение в духовных школах и семинариях.

В 1701 г. Петр I издал указал «завесть в Академии учения латинские», для чего из Киево-Могилянской академии выписали новых преподавателей [9]. Теперь в Москве, в Славяно-греко-латинской академии среди всех прочих наук и упражнений одно из первых мест отводилось «Риторике» и «Поэтике» [1]. Славяно-греко-латинская академия была первым в России высшим учебным заведением, учреждённым в Москве в 1687 г., она дала начало всему высшему образованию в России. Целью создания Академии была подготовка образованных людей России. Академия давала образование не только детям аристократии, государственных и церковных чиновников, но и детям торговцев и даже холопов. Из стен Академии вышли выдающиеся деятели науки и культуры, самым известным из которых стал Михаил Васильевич Ломоносов [8], который, по словам А.С. Пушкина «сам был первым нашим университетом» [7]. Кроме обязательных предметов учащиеся получали основы театральной науки – декламации, навыки владения своим телом и движением, позой, жестом и мимикой. Руководили постановкой школьных спектаклей, преподаватели часто являлись и авторами текстов пьес.

XVII в. стал переломной эпохой, изменившей многие старые явления. В музыке активно развивается многоголосное хоровое пение. Рождаются новые жанры и формы музыкального искусства. Наряду с строчным пением – одним из видов древнерусского церковного многоголосия, где участники хора не разделялись на партии по регистровому или тембровому признакам, изложение было 2-, 3-голосное (отсюда термин – троестрочное пение), появилось партесное пение. Партесное пение (от лат. partes – партии, голоса) – стиль древнерусского церковного многоголосного пения, для которого характерно аккордовое многоголосие нередко основанное на обработках знаменного и других распевов. Возникают также светские жанры – канты и духовные псалмы. Их значение в русской музыке очень велико, так как новое гармоническое пение осваивалось прежде всего в кантах и псалмах [2; 10]. Многие лучшие образцы кантов тесно связаны с народной музыкой и именно поэтому они сохраняются в устной традиции и по сей день. С развитием партесного концерта формируется первое новое стилевое направление в русском музыкальном искусстве – стиль барокко [2].

Эпоха барокко дала многое русской музыкальной культуре – канты, партесные гармонизации, хоровые концерты а capella. Вместе с тем вырабатывается композиторская техника – устанавливаются формы ладотонального мышления, гармонического языка, полифонического письма [6].

Все эти приемы, техники, новые музыкальные формы и жанры барочного театра соединились в масштабном произведении митрополита Ростовского Дмитрия «Ростовское действо», написанном для школьного театра, который устраивался в духовных семинариях не только Ростова, но и во многих городах России в первой половине XVIII в. [5].

Спектакли Дмитрия Ростовского – это одно из проявлений стиля барокко в русском театре, в котором представлены все элементы, европейского светского театра. Среди основных признаков школьных пьес — абстрактность, аллегоричность и обобщенность, которые выражались в парных образах — Кротость и Ярость, Покой и Брань, Счастье и Зависть, Радость и Плачь, Любовь и Ненависть.

Комедия на Рождество под названием «Ростовское действо» написана митрополитом Дмитрием Ростовским, в миру Даниилом Саввичем Туптало (1651 – 1709), вся жизнь которого была связана с составлением Житий святых или Четьих-Миней [3], которые ему поручил составить настоятель Киево-Печерской Лавры архимандрит Варлаам (Ясинский), зная высокую духовную настроенность, образованность и литературное дарование своего бывшего ученика. На труды Дмитрия обратил внимание патриарх Адриан, и в 1701 г. указом Петра I уже будучи архимандритом он (Димитрий) был вызван в Москву, но из-за слабого здоровья и важности труда был направлен в Ростов-Ярославский, где и получил новое назначение на митрополичью кафедру города Ростова. Он сочинил целый ряд драматических сочинений, среди которых наиболее прославленными были «Успенская драма», написанная на Украине для исполнения монахами и писцами в монастыре, и «Комедия на Рождество», созданные в конце XVII в. В монастыре Ростова Великого, где настоятелем был митрополит Димитрий, находилась Ростовская школа, ученики которой разыгрывали пьесы святителя, называвшиеся

на тогдашний лад «комедиями». «Комедию на Рождество» исполняли в Ростовском соборе в Рождественские дни. Есть сведения, что позднее эту комедию представляли и в других городах.

В своих музыкальных произведениях Дмитрий Ростовский нередко использовал разнообразные народные мотивы и образцы музыки того времени. Жизнь Дмитрия Ростовского до сих пор является примером святой, аскетической, праведной жизни для многих поколений. Святитель Дмитрий причислен русской православной церковью к лику святых 22 апреля 1757 г. Празднество ему установлено 21 сентября, в день обретения мощей.

«Рождественская драма» или «Ростовское действо» Дмитрия Ростовского – это музыкально-сценическое произведение конца XVII в. Оно написано в двух действиях с прологом и эпилогом. «Рождественская драма» была восстановлена музыковедом Евгением Левашёвым [5]. История постановки «Ростовское действо» началась с того, что Евгений Михайлович Левашёв принес Борису Покровскому произведение, написанное митрополитом Дмитрием Ростовским. Б.А. Покровский сказал об авторе так: «это была умная, мудрая личность времен Петра I, он многое сделал для того, чтобы люди поняли: есть обязанность государства перед народом и народа перед государством» [4].

В конце XX в. спектакль возобновился, его премьерный показ с успехом прошел 30 июня 1982 г. в театре Бориса Александровича Покровского. С тех пор он регулярно ставится по большим праздникам, в преддверии Рождества и на Пасху. Борисом Александровичем Покровским было принято решение назвать это произведение «Ростовским действом», потому что он посчитал, что сама форма произведения – это большое, серьезное театральное действо. Сначала были сомнения, что в исполнении этого произведения не участвует оркестр, отсутствует дирижер, что темп и метрическая система определяются самими участниками спектакля, но в процессе репетиций все опасения развеялись.

Покровский пригласил дирижера Владимира Агронского в помощники, чтобы разобраться в этом деле. Подобно тому, как было когда-то в монастыре при Дмитрии Ростовском, эта комедия сплотила всех актеров театра, занятых в создании спектакля.

Актерский состав работает очень слаженно, ведь большинство артистов играющих этот спектакль застали великого режиссера Б.А. Покровского ещё при жизни и очень дорожат памятью о нем и знаниями, которые получили от режиссера, его находками, и теми навыками, которые они выработали во время работы с Борисом Александровичем. Эти знания, естественно, передаются вновь пришедшим актерам. Это стало замечательной традицией, которая была заложена в камерном театре.

Борис Александрович создал, действительно, новаторскую оперу, где всё внимание уделяется певцам, хору, ансамблям, в то время как инструментальная музыка, по большей степени, исключена. Спектакль представлен как духовная драма, в которой как в русской церкви отсутствуют музыкальные инструменты, а используются только вокальные партии. Исключение составляют лишь народные инструменты – гусли и бубен. Особенно потрясают большие хоровые эпизоды партесного типа, которые завершают действия [2]. В форме партесных концертов

исполняются массивные финалы действий. Партесные концерты играют большую роль в финалах двух действий: будучи сложными и многозвучными, они обычно задействуют большую часть участников спектакля. Благодаря чему спектакль приобретает радостный и торжественный характер.

Кроме хора в Ростовском действе есть несколько вокальных ансамблей, как-то: ангелы, волхвы, пастухи, которым открывается чудо, и они поражаются им. Хор ангелов «Слава в Вышних Богу», исполняющийся детским ансамблем Театра им. Покровского, поет песнь ангелов, текст из Евангелия от Луки (Лк. 2:14), хор восхваляет Бога, мир на земле и добрую волю в людях. В «Ростовском действе» есть два ярких, контрастных солиста – царь Ирод, который приказывает убить младенцев, и Рахиль, – мать которая плачет, ее плач от лица всех матерей потерявших младенцев, убитых Иродом.

В спектакле есть одна главная, обобщающая фигура – человек (Натура Людская), созданный по образу и подобию Бога. Спектакль прямо начинается с того, что в отчаянии этот человек сетует на то, что после грехопадения он был изгнан из Рая. Людскую натуру пытаются поддержать Вера Надежда и Любовь, но все добрые качества имеют и противоположные свойства. Аллегорические фигуры предлагают Человеку посмотреть, что он сам над собой сотворил: свои положительные качества сменил на отрицательные, что с ним произойдет вследствие грехов, которые вступают в борьбу за Человека. Апофеозом борьбы становится противостояние Жизни и Смерти.

К концу спектакля Добрые и Злые символические фигуры воспевают гимн любви Божией: ничто не может отрешить человека от Любви Божией и Жизни вечной. Ни Брань, ни Плачь, ни Ненависть, ни Злоба, ни даже Смерть сама «не отрешит от жизни вечной». Натура Людская вечна, она продлит свой род благими делами.

В тексте Ростовского действа используется силлабический способ стихосложения, основанный на рифмованных парных строках с ударениями на предпоследнем слоге. Этим видом стихосложения и пользовался Димитрий Ростовский.

В финальной массовой сцене Ростовского действа в «Камерном театре имени Б.А. Покровского» заняты все актеры спектакля. Окончание «Ростовского действа» звучит мощно и трогательно:

Се, что слушателю ране обещахом,
По любви и силам нашим показом.
Вам же за внимание главы преклоняем,
К вам едиными устами призываем:
Простите согрешивших в нашем действе:
Вас умоляем!»

Список литературы

1. *Автухович Т.Е.* Риторика М.В. Ломоносова как автоописание культуры XVIII в. //Риторическое наследие М. В. Ломоносова и актуальные проблемы культуры речи. – С. 113–120. – [Электронный ресурс]. URL: <https://elib.grsu.by/katalog/183827-423493.pdf> (дата обращения: 27.01.2019).
2. Владышевская Т.Ф. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII в. Труды ГМПИ имени Гнесиных. Выпуск XX1. Москва 1975 С.72 – 113.
- 2а. *Келдыш Ю.* Проблема стилей в русской музыке XVII—XVIII веков // Очерки и исследования по истории русской музыки. – М., 1978. – С. 92—112.
3. *Крылов А.О.* Четы-Минеи митрополита Димитрия Ростовского: (К вопросу о конфессионализации в России рубежа XVII – XVIII вв.) // Вестник Московского государственного университета. – Серия 8. История. – № 1. – М., 2013. – С. 51–64.
4. Курская А. Три века «Ростовского действия» // Церковный вестник. –№11(384). – М., 2008. – [Электронный ресурс]. URL: <http://www.c-vestnik.ru/numbers/art/?ID=2598> (дата обращения: 12.01.2019).
5. *Леваиёв Е.М.* Димитрий митрополит Ростовский «Рождественская драма или Ростовское действие». – М., 1989. – 280 с.
6. *Полозова И.В.* Музыкальная культура барокко в России: общее и специфическое // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. – Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. – Вып.3 (23). – М., 2016. – С.48–64.
7. Пушкин о Ломоносове. – [Электронный ресурс]. URL: <https://pushkinskij-dom.livejournal.com/98410.html> (дата обращения: 20.12.2018).
8. Пуцаев Ю. «Завоевал нам Просвещение»... Православие и наука в жизни М.В. Ломоносова (Часть первая). – [Электронный ресурс] // Православие. ру (сайт). – URL: <https://pravoslavie.ru/115405.html> (дата обращения: 20.12.2018).
9. *Старикова Л.* Панорама театрально-зрелищной жизни русских столиц в Петровскую эпоху // Вопросы театра. Prosaenium. М.: Государственный институт искусствознания, 2017. – № 1/2. – С.141 – 169.
10. *Финдейзен Н.* Псалмы и канты XVIII века // Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. – Вып. 6. – М., 1929. – С. 186 –206.



ТАН ХАЙЧУАНЬ,

*аспирант кафедры музыкального искусства
Московского государственного
университета имени М.В.Ломоносова.*

E-mail: 18602025593@163.com

Роль песни в духовной жизни китайского народа

Китайские песни очень многообразны и выразительны, в них отражены различные чувства – печаль, скорбь, радость. Мелодии китайских песен украшены обилием музыкальных красок. Песни заключают в себе множество поэтических образов природы. В китайских песнях постоянно выражается близость человека к природе. В них также выражена любовь к Родине, ее героям, к своему народу и близким людям[3,4]. Тема патриотизма очень часто встречается в китайских песнях. Она обычно связана с образами, синего моря, или столицы Китая – г. Пекина, а также красного знамени. В патриотических песнях употребляются древние китайские символы – жемчужина востока, дракон, желтокожие люди, река Янцзы, Хуанхэ, красные цветы, великая китайская стена и другие[1, с. 73–74]. Например, в песне «На горах цветут красные цветы»¹ повторяются такие образы, как красные цветы, Мао Цзэдун, тысяча семей, а в песне «Наследник дракона» – река Янцзы, Хуанхэ, дракон, Китай, желтокожие люди. В песне «Почему цветы так алеют» выражена тоска девушки о своем любимом, который уехал на фронт. Красные цветы подобные сердцу, которое источает кровь. Она тоскует о своем любимом.

Большую группу китайских песен составляют песни о любви [1, с. 73–74; 2, с. 1–36]. В них используются богатые поэтические образы, связанные с природой. Главными среди них являются луна, дождь, ветер, снег, цветы, звездное

¹ «На горах цветут красные цветы» является лейтмотивом телеспектакля «Песня о Яньане», который был снят CCTV в 2003 г.

небо. В песнях нередко встречаются метафорические образы времен года, метеорного дождя, зеленой травы, рек, тумана. В китайских песнях можно даже встретить образы принца и принцессы. Очень распространены в песнях сравнения людских чувств с образами природы волнами и пшеницей. Герои песен, например, в лирической песне «Маленький секрет» говорят о звездах, ветре и дожде, а в песне «Сладкая память (на берегу реки)» о зеленой траве, реке и тумане.

Среди известных китайских песен есть очень древние, так песня «Сладкая память (на берегу реки)» – это лирическая песня времен Конфуция из древнего китайского сборника песен «Ши цзин».² Автор песни неизвестен. «Сладкая память (на берегу реки)» стала заглавной песней одноименного фильма «Сладкая память (на берегу реки)», снятой Цюнь Яо в 1975 г. В ней говорится о любви, о чувствах молодого человека к своей любимой девушке [1, с. 73–74]. Напев песни кажется рокотом волн, исполнительница песни в фильме Дэн Лицзюнь прекрасно выразила основное чувство песни – нежность.

В лирической песне «Речка течет» повторяются слова о волшебной траве, прекрасной яшме, слезах, луне и зеркале. В семейных песнях, говорящих о родственных чувствах, обычно используется термин «лицо родителей» и многие другие сопутствующие ему образы саженцев, свечек, тополей, объятий, осени, сада. Например, в песне «Светает» выражается любовь родителей к ребенку, с ней связаны разные эпитеты, такие как солнце, слезы, улыбка [6, с. 86–89].

Китайские песни отражают все сферы жизни, чувства и мысли, связанные с духовной и трудовой жизнью китайского народа [5].

Список литературы

1. Дун Сяо. Жанр и стиль китайских народных песен // Хэнань: Вестник Пинъюаньского университета, 2003. – № 1. – С. 73–74.
2. Лю Цзин Юань. Народные песни // Китайская музыка. – Шанхай, 2009. – №2. – С. 1–36.
3. У Чжао, Лю Дон Шен. Обзор китайской музыкальной истории. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1983. – 179 с.
4. Чжен Цу Сиан. Очерки по музыкальной истории Китая. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1998. – 463 с.
5. Шень Чжи Бэй. Очерк по китайской музыкальной истории. – Шанхай: «Искусство», 1982. – 252 с.
6. Ян Цань. О двух измерениях музыкальной эстетики классической китайской поэзии // Журнал научно-общественной ассоциации, 2009. – С. 86–89.

² **Ши-цзин** («Книга песен», [кит. трад.](#) 詩經, [упр.](#) 诗经, [пиньинь](#): *Shī Jīng*; [Wade-Giles](#): Shih Ching) — один из древнейших памятников китайской литературы, уникальный источник информации о языке, идеологии, этике и традициях различных регионов древнего Китая, сопоставимый по значимости и стилистике с древнеиранской [Авестой](#). Включен в канонический сборник конфуцианских текстов [У-цзин](#).

Китайская песня «Сладкая память»

Росла зеленая трава, над рекой стоял беловатый туман,
Стояла красивая девушка на берегу реки.
Росла зеленая трава, над рекой стоял беловатый туман,
То была красивая девушка, которая живёт на берегу реки.
Мне хотелось бы плыть вверх по течению и к ней прижаться,
Но ничего нельзя поделать с опасной мелью.
Дорога казалась далекой и длинной,
Мне хотелось бы плыть по реке
И искать её путь.
А она оказалась еле заметной
И стояла как будто в центре реки.
Мне хотелось бы плыть вверх по течению
И говорить с ней шепотом,
Но ничего нельзя поделать с опасной мелью.
Дорога казалась извилистой,
Мне хотелось бы плыть по реке и искать её путь
А она оказалась еле заметной и долго стояла на реке.
Росла зеленая трава, над рекой стоял беловатый туман
Стояла красивая девушка на берегу реки.

在水一方

(台湾电视剧《在水一方》插曲)

林家庆曲

中速稍慢 V

mp

5̇6̇ | 1 - - 5̇6̇ | 5̇3̇ - - 6̇1̇3̇ | 2 - - 3̇6̇3̇ | 5 - - 5 | 6 - - 7̇6̇5̇ |

绿 草 苍 苍, 白 雾 茫 茫 有 位 佳

mp

3 - - 5̇5̇3̇ | 2 - - 6̇7̇ | 1 - - 5̇6̇ | 1 - - 5̇6̇ | 5̇3̇ - - 6̇1̇3̇ | 2 - - 3̇6̇3̇ |

人 在 水 一 方。 绿 草 萋 萋, 白 雾 迷

f

5 - - 5 | 6 - - 7̇6̇5̇ | 3 - - 5̇5̇3̇ | 2 - - 6̇7̇ | 1. 5̇ 1̇3̇ 5̇6̇ | : 1. 7̇ 6̇7̇ | 1̇ |

离, 有 位 佳 人 靠 水 而 居。 我 愿 逆 流

f

3̇4̇ 5 - - | 6̇ 5̇4̇ 3̇ 6̇3̇ | 2 - - 3̇4̇ | 5. 6̇ 5̇ 4̇3̇ | 2 - - 2̇3̇ | 4. 1̇ 7̇ 2̇6̇ |

而 上, 依 偎 在 她 身 旁, 无 奈 前 有 险 滩, 道 路 又 远 又

而 上, 与 她 轻 言 细 语, 无 奈 前 有 险 滩, 道 路 曲 折 无

f

5 - 5̇3̇ 4̇5̇6̇7̇ | 1̇. 7̇ 6̇7̇ | 1̇ | 3̇4̇ 5 - - | 6̇ 5̇4̇ 3̇ 6̇3̇ | 2 - - 3̇4̇ |

长, 我 愿 顺 流 而 下, 找 寻 她 的 方 向, 却

己 我 愿 顺 流 而 下, 找 寻 她 的 踪 迹, 却

1.

5. 6̇ 5̇ 4̇3̇ | 2 - - 2̇3̇ | 4 7̇6̇ 5 7̇2̇ | 1. 5̇6̇7̇1̇2̇3̇ 4̇5̇6̇7̇ :| 1 - - 5̇6̇ |

见 依 稀 仿 佛, 她 在 水 的 中 央。 立。 绿

见 依 稀 仿 佛, 她 在 水 中 伫

mp

1 - - 5̇6̇ | 5̇3̇ - - 6̇1̇3̇ | 2 - - 3̇6̇3̇ | 5 - - 5 | 6 - - 7̇6̇5̇ |

草 苍 苍, 白 雾 茫 茫 有 位 佳

3 - - 5̇5̇ | 2 - - 6̇7̇ | 1 3 5 6 | 1̇ - - 0 ||

人 在 水 一 方。

早林雅声制作

3.

Круглый стол

«Духовно-музыкальное воспитание молодежи»



Архимандрит Петр (Поляков)
кандидат богословия,
настоятель храма Казанской иконы
Божией Матери в Узком,
доцент кафедры хорового дирижирования
E-mail: hram.uzkoe@gmail.com

Нравственная культура как основа духовно-музыкального воспитания юношества

Нравственная культура – это сложный и многосторонний феномен. Этим объясняется чрезвычайное многообразие определений, каждое из которых акцентирует внимание на каком-либо одном её аспекте. В онтологическом понимании культура – это синтез Истины, Добра и Красоты. Другими словами, «культура» есть одно из проявлений присутствия Божия в мире. Между понятиями «нравственность» и «культура» существует онтологическая связь. Понятие «нравственность» занимает базисное место в данном определении, а понятие «культура» подчеркивает, усиливает её содержательный аспект. В этом контексте «нравственная культура» является главной характеристикой развития общества и основой духовной жизни каждой человеческой личности.

Нравственная культура функционирует на уровне общества в целом, различных субкультурных образований и отдельной личности. Нравственные нормы лежат в основе формирования личности, являются ориентирами жизни, деятельности и высшим регулятором поведения, чувств и мыслей каждого человека. В нравственной культуре личности отражается степень освоения человеком морального опыта общества, способность человека разбираться в чувствах и мотивах своих поступков, умение соотносить их с интересами других людей.

Происшедшие в первое десятилетие XXI в. социальные трансформации привели к разрушению прежних духовных устоев, нравственных норм и принципов. Эта ситуация явилась источником морального нигилизма, пренебрежения

нормами нравственности. На первый план общественных и межличностных отношений сегодня выступает не нравственно-правовое регулирование, а социальный и материальный статус субъектов общества. «Культ наживы» привел к усиливающемуся процессу дехристианизации общества, в котором нравственные ориентации исчезают, а механизмы социального регулирования, такие как: общественное порицание безнравственного поведения и другие, – все более ослабевают.

По словам современного богослова и духоносного старца архимандрита Рафаила (Карелина) «сегодня резко обозначился процесс дехристианизации общественного сознания в мировом масштабе». В XIX столетии это было еще борьбой идей в форме пантеизма и материализма. В XX в. философию сменила идеология, принявшая форму железного диктата. В XXI в. борьба с Церковью обострилась. Полем этой борьбы стали не библиотеки и университетские кафедры, а человеческое сердце. В этом внутреннем растлении человека значительную роль играет демонизированное искусство, которое зашифровало в своих эпилептических ритмах, в асимметрии и дисгармонии, богоборчестве, демонизме, разврате и звериной жажде крови. Есть экспериментальные свидетельства того, что звуковая какофония и демонстрация сцен насилия губительно влияют не только на психику человека, но и на окружающую природу подобно радиоактивному облучению.

Мы видим, как современное искусство из гармонизирующей силы превращается в дисгармонию и какофонию. Рок, поп, «жесткий металл» проникают в общественную среду из религиозных обрядов сатанистов. Это искусство, оккультное по своему характеру, действует на человека как наркотик и как предвестие будущих катастроф. Темный мистицизм открывает пути к демонообщению через музыку, фильмы, спектакли и прочие явления современной масс-культуры, в которых звучат вопли безумия и стоны смерти.

Как духовный противовес этим явлениям огромное значение приобретает традиция – сила, удерживающая мир от хаоса. Секуляризм пытается уничтожить традицию, храмовое искусство, церковное предание, вырвать человека из руслу истории, создать новый менталитет, где отсутствуют понятия совести, стыда, добра и зла. Рок и поп-музыка проникают в молитвенные дома и храмы. В этих условиях всё более возрастает ответственность здоровых общественных сил в сохранении исторических духовных ценностей, а точнее – возвращение к ним через воцерковление общества.

В христианском искусстве заложено огромное не только смысловое, но и духовно-эмоциональное содержание, которое способно излечивать душу человека, восстанавливать его внутреннюю гармонию, при включенности человека в жизнь Церкви. Церковное искусство является одним из заслонов того растления, которое несет антихристианский секуляризм. Оно является источником воспитания и сохранения нравственной культуры, открывает человеку мир истинной красоты. «Церковное искусство противостоит тем сатанинским силам, которые хотят уничтожить человека как нравственную личность, разрушить семью и, как мифическая Цирцея, превратить человеческое общество в свиное стадо. Поэтому

вопрос о воцерковлении общества становится вопросом сохранения нравственных начал, сохранением этнического менталитета и сохранения христианства как факта внутренней жизни» [4].

Условием воцерковления являются вера, принадлежность к Церкви и участие в богослужбной жизни Церкви. В богослужении и через богослужение осуществляется благодатное общение человека с Богом. Богослужение Церкви совершается самой Церковью, собранием народа Божьего. Все, что совершается, поется, читается и возглашается — творится всеми и от имени всех. Это относится ко всем участникам Богослужения: к народу Божьему, священнослужителям, чтецам, регенту и хору, которые молятся не «сами по себе», но за всех и от имени всех. «Богослужение, — по определению архимандрита Рафаила (Карелина), — это включенность человека в духовную реальность, а средством для этого является воздействие на душу человека всего духовного поля Церкви: храмовой архитектуры и убранства, иконописи и богослужбных напевов, а самое главное — сила соборной молитвы священнослужителей и народа, находящегося в церкви» [3].

В широком смысле под богослужением понимается взаимное служение: Бога — людям, и людей — Богу. За богослужением Бог служит людям, посредством Святых Таинств, «просвещая и освящая всякого человека грядущего в мир», отвечает благодатными дарами на соборную молитву народа Божия. За Божественной литургией сам Христос обращается к Своему Божественному Отцу с молитвой о «всех и за вся».

В аскетике часто употребляется слово «духовное зрение», но можно говорить о «духовном слухе», который улавливает благодать человеческим сердцем [4].

Музыка является самым интимным видом искусства. Поэтому она связана с той глубиной души, которая в современной лексической терминологии названа подсознанием. Она связана с той областью человеческого сердца, где сокрыты стремления и желания, где хранится память прошедших переживаний, где мысль еще не приняла форму слова [2]. Духовная музыка, заключающаяся в высоком строе мыслей и чувств, в ее открытости, в ее направленности на единение людей, помогает бороться со злом и бездуховностью, согревает душу, очищает наше сознание, облагораживает человека, дает импульсы к восприятию иного мира — мира духовного, к которому должен стремиться каждый из нас. Богослужбное пение основано на опыте Богообщения: в нем отражено духовное состояние человека, ищущего Бога, кающегося, благодарящего и прославляющего Его [4].

Церковное пение включает в себя сферу философских, богословско-догматических, гимнографических, агиографических, нравственно-воспитательных, музыкально-стилевых, этико-эстетических понятий. Однако, несмотря на всю его многогранность, главным в церковном пении остается служение — выражение посредством пения религиозных догматов, их проповедь и разъяснение. Эта функция певческого искусства или «богословия в звуке» полностью совпадает с догматической идеей иконописи или «богословия в красках», с каноничностью храмовой архитектуры [1].

Единство искусств, задействованных в православной культуре, направлено на создание уникальной атмосферы, которая помогает человеку устанавливать связь между земным миром и сферой вечного бытия, возвышает человека, приводя его к высшему миру красоты и гармонии, что в свою очередь является неотъемлемой составляющей русской традиционной культуры [5].

В результате можно сделать следующий вывод – в воспитании современной молодежи все более актуальной становится задача духовного возрождения, в основе которой лежит церковное искусство и христианская мораль. Успешное решение этой задачи связано с воспитанием нравственно культурной личности, с возвращением к нравственным христианским ценностям и воцерковлением общества. Таким образом, нравственная культура приобретает решающее значение в сфере современного образования и воспитания нынешнего поколения российской молодежи.

Список литературы

1. Дьяченко Е.Ю. Церковное пение как синтез гимнографии, Устава и музыкального элемента. // Система ценностей современного общества. – №10–1. – Новосибирск, 2010. – С.63–67.
2. Жаднова Н.Н. Потенциал духовной музыки в формировании нравственных качеств личности // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева. – №2 (86). – Чебоксары, 2015. – С.144–148.
3. Рафаил (Карелин), архим. О мистической красоте церковного языка. [Электронный ресурс]. URL: <http://karelin-r.ru/index.html> (дата обращения: 25.12.2018)
4. Рафаил (Карелин), архим. О музыке и церковном пении. [Электронный ресурс]. URL: <http://karelin-r.ru/index.html> (дата обращения: 12.12.2018).
5. Чемоданова О.В. Духовно-нравственное становление личности ребёнка через систему внеклассных мероприятий (опыт работы). – Старый Оскол, 2011. [Электронный ресурс]. URL: <https://nsportal.ru/olga-vladimirovna-chemodanova> (дата обращения: 19.12.2018).



ПАВЛИНОВА Варвара Петровна,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории русской музыки
МГК им. П. И. Чайковского.
E-mail: v.pavlin@mail.ru

Музыкальное воспитание одаренных детей: от Центральной музыкальной школы до консерватории

Бездарных детей не бывает. Все дети одарены, каждый – своим талантом. Важнейшая задача взрослых – родителей, воспитателей, педагогов – вовремя распознать дарование каждого малыша и правильно направить его развитие.

В настоящее время вопрос о детском музыкальном образовании – одна из «горячих» тем, обсуждаемых музыкальной и не только музыкальной общественностью. Как историк музыки могу от себя лишь сказать, что в странах европейской цивилизации во все времена и эпохи уровень музыкальной образованности населения находился в прямом соответствии с уровнем духовной и материальной культуры общества в целом. Любопытно, что сегодня эта закономерность «принята к действию» в странах юго-востока и, прежде всего, в Китае. Вот почему иностранные отделения ведущих музыкальных учебных заведений России в последние десятилетия, буквально, переполнены представителями Китая, Южной Кореи, Вьетнама, Японии. Причем все они воодушевлены желанием приблизиться к высотам именно европейской (в том числе русской) академической музыки.

Это не значит, что каждого ребенка в России нужно в принудительном порядке тащить в музыкальную школу. Но все наши дети *должны иметь возмож-*

ность¹ получить качественное музыкальное образование. Не ради профессионального будущего – оно нужно немногим. А для того, чтобы не остаться чуждым тому невероятному богатству, которое накопила мировая музыкальная культура и которое сегодня, благодаря интернету, стало, как никогда раньше, доступно каждому. В Германии, к примеру, по сегодняшний день любительское исполнительство на самых разных музыкальных инструментах – норма жизни. Причем приоритет остается за классической музыкой. А ведь у нас столько музыкально одаренных детей, столько настоящих педагогов-подвижников, готовых отдавать свою жизнь их воспитанию!

Проблемы, конечно, есть. Современные дети уже не те, какие были, допустим, 20 лет назад. Компьютеризация быстрее всего захлестнула их. Вместе с огромными возможностями, просветительскими в том числе, она принесла с собой и то, что в наше время называют «клиповым сознанием». Не только ребенку – детская психика всегда подвижна, – подростку сегодня трудно сосредоточиться, трудно удерживать внимание на каком-то одном предмете. Он привык к постоянной смене впечатлений, смене «картинок». Педагог неизбежно должен это учитывать, перестраивать методические приемы, тоже использовать новейшие технологии...

Такова жизнь. И задача педагогики всех времен – развиваться вместе с ней, отвечая на ее вызовы. То, что детям сегодня может быть скучно в музыкальной школе, есть именно такой вызов, требующий от педагогического сообщества мобилизации творческих сил.

Но это не дает никому ни права, ни основания поднимать руку на созданную в XX веке великолепную, получившую всемирное признание отечественную систему детского музыкального образования. Напротив, нужно использовать ее опыт и возможности для того, чтобы наши дети через общение с высокой классической музыкой, практику исполнительства, индивидуального и коллективного, через слушание и изучение музыкальных шедевров развивались нравственно и учились самому трудному для них – руководить своим вниманием. Последнее не менее важно, чем первое.

Хочу немного рассказать о другой стороне вопроса – о профессиональном детском музыкальном образовании, его успехах и сегодняшних проблемах.

Мне выпало большое счастье почти пожизненно быть связанной с Центральной музыкальной школой (ЦМШ) при Московской государственной консерватории. Я сама училась в ней, пройдя все этапы, начиная с дошкольной группы, а с 1977 года преподаю здесь музыкальную литературу, то есть напрямую участвую в эстетическом воспитании музыкально одаренных детей. Это большая ответственность, но и огромная радость.

Напомню, ЦМШ была создана в 1935 г. на базе Особой детской группы Московской консерватории, сформированной еще в 1932 г. по инициативе А. Б. Гольденвейзера². Задачей было создание максимально благоприятных условий

¹ Здесь и далее курсив автора, – В.Л.

² Александр Борисович Гольденвейзер – один из наиболее ярких представителей русской фортепианной школы первой половины XX в. Наследник лучших традиций отечественной музыкальной педаго-

для профессионального и одновременно общего образования музыкально особо одаренных детей. Выпускники школы за все десятилетия ее существования – цвет отечественной и мировой музыкальной культуры.



Так зарождалась слава отечественного исполнительства:
Г.Г. Нейгауз в окружении юных музыкантов (фото из архива ЦМШ)

Если говорить об особенностях работы с такими детьми, на первое место я бы поставила их профессиональную мотивированность. От «мягких ногтей» эти дети ориентированы на жизнь в музыке, в которой для них главное – перспектива концертного исполнительства. Ежедневный труд с самого нежного возраста, навык преодоления препятствий, умения не бояться сложных задач, опыт дружбы в условиях неизбежной и постоянной профессиональной конкуренции – все это закаляет характер, воспитывает целеустремленность. Во многом ситуация схожа с той, которая существует в мире профессионального спорта. Только мы занимаемся высоким искусством, требующим кроме технического совершенствования еще – обязательно – духовного развития личности.

Сегодня дети имеют для этого небывалые возможности. Интернет предоставляет любую информацию, практически, любую книгу, любое музыкальное произведение, да еще во множестве интерпретаций, позволяет увидеть любую картину, фильм, театральную постановку, совершить виртуальное путешествие... Сказочные условия, о которых лет 30 тому назад невозможно было и мечтать. Причем без каких бы то ни было усилий... Но оказывается, что именно *усилия* для развития человека необходимы. И если со стороны все возрастающих технических задач необходимость усилий для юных музыкантов-исполнителей очевидна, ее определяет система конкурсов, постоянно растущая конкуренция, то с личностным, общехудожественным развитием сегодня дело обстоит заметно

гики, братьев Рубинштейнов, Сафонова, Танеева, Гольденвейзер всем своим творчеством, плодотворной работой на посту профессора Московской консерватории, широкой общественной деятельностью укреплял и развивал эти традиции. Во многом его деятельность способствовала росту авторитета отечественной музыкальной культуры за рубежом. Гольденвейзер воспитал целую плеяду музыкантов, лауреатов Международных и Всесоюзных конкурсов. Некоторые из них и сегодня, продолжая дело своего учителя, успешно занимаются исполнительством и педагогической деятельностью.

хуже. Такое впечатление, что на это у детей попросту не остается времени. И здесь от педагога требуются настоящие *усилия*, чтобы в них пробудить потребность расти, узнавать, впитывать художественные впечатления, постигать мир искусства, в котором они должны, обязательно должны для их же будущего, чувствовать себя «дома», а не «в гостях».

Методически важным в самом начале этого непростого пути становится помощь педагога в раскрытии и развитии непосредственно творческого потенциала каждого ребенка. Имею в виду детский композиторский опыт. Он позволяет малышу ощутить себя не только исполнителем, но и автором музыки, прикоснуться к тому, как возникает музыкальное произведение. Большая удача – в ЦМШ она обеспечена кадровым составом – если маленький музыкант может получить профессиональную консультацию талантливого композитора. Музыкально одаренные дети, как правило, творчески одарены. И с удовольствием пробуют себя в композиции. Это вовсе не предполагает, что они все в будущем станут композиторами. Настоящий композиторский дар – удел немногих (хотя любопытно, что почти каждый выпуск ЦМШ дает одного, двух композиторов, избирающих именно создание музыки своей профессией). Здесь прямая аналогия с изобразительным искусством. Дети, как правило, с удовольствием и всегда талантливо рисуют, но вовсе не из всех потом вырастают художники. Кстати включение в музыкальное воспитание на раннем его этапе еще и изобразительного компонента – тоже давно используемый в музыкальной педагогике метод. Он будирует воображение, ставя маленького музыканта перед необходимостью изобразить то, что ему представилось во время, например, прослушивания или разучивания какого-то произведения. Важно зацепить и развить в малыше творческое отношение к жизни и к тому искусству, на овладение которым он, по сути, тратит свое детство. На раннем этапе такая методика дает хороший ключ к воспитанию творчески активной личности.

Взросление детей требует решения и более «взрослых» задач, в частности, просветительских. Все затрагивать не буду. Остановлюсь лишь на одной из сторон личного педагогического опыта – формах проверки знаний. Эта грань нашей работы очень важна, потому что определяет характер и качество подготовки детьми домашних заданий. Мы, музлитераторы ЦМШ, одни из немногих на сегодняшний день (той же позиции, как знаю, придерживаются и педагоги так называемого Мерзляковского училища), настаиваем на малоэффективности аудиовикторин (в профессиональном образовании, конечно). Разговоры о том, что во время викторины музыка должна звучать в своем реальном виде, что, таким образом, дети, готовясь к контрольной, больше внимания обращают на оркестровый или вокальный тембр, слова, смысл произведения и прочее, несостоятельны. Главный недостаток аудиовикторины заключается в следующем: подготовка к ней *пассивна*. Нужно всего лишь прослушать произведение. Тогда как, готовясь узнавать темы, сыгранные педагогом, ученик должен произведение, или хотя бы его основной тематизм, сам *сыграть*. А это уже совершенно другое качество и общения с музыкой, и ее запоминания. К тому же ему неизбежно придется открыть ноты, разобраться наглядно в структуре сочинения и пр. (практикуемый нами тип викторины не ограничивается экспозиционным проведением

музыкальных тем). К сожалению, (знаю это из своего уже консерваторского опыта) для сегодняшних молодых музыкантов, в массе своей не имевших на уровне среднего звена такой практики, задача узнать сыгранные им на фортепиано темы (если только это не фортепианная музыка) оказывается «заоблачной». Проблема, повторяюсь, не в факте фортепианного изложения (его абсолютизация сегодня смешна), а в *упрощении* задания, вследствие чего укореняется пассивность восприятия. Еще один элемент работы, относящийся к той же задаче, – требование исполнения важнейших тем за фортепиано на память. Он еще сложнее и широко применим лишь к пианистам или теоретикам, которые с удовольствием включаются в, так называемый, взаимопрос, превращающий контрольную работу в род игры-соревнования, когда учащиеся за инструментом устраивают викторину друг другу, естественно, в присутствии корректирующего процесс педагога. Существует и другая замечательная форма – сегодня, в ситуации стремительного технологического прогресса, практически, забытая – исполнение учащимися изучаемых произведений в 4 руки. Этот «дедовский» способ я успешно применяла, правда, давно, в первые годы своей педагогической деятельности, когда в мою нагрузку кроме старших исполнителей и теоретиков еще входили так называемые «средние» классы (4–7), соответствующие по возрастному уровню ДМШ. Ситуация уплотнившегося времени делает сегодня такую форму работы, скорее, утопической. Хотя думаю, что именно в «средних» классах можно было бы найти ей место и в наши дни. Должна отметить ее высокую эффективность в плане музыкально-художественного развития детей.

Описывать разные формы нашей работы по воспитанию и образованию будущих музыкантов можно долго. Все ли получается? К сожалению, нет. Мы сталкиваемся с теми же вызовами времени, с его постоянной фактической нехваткой, с ложными ценностями, которые, нередко из лучших чувств, внедряются в головы талантливых детей их семейным окружением. Немалую сложность создает и часто встречающееся недопонимание наших просветительских задач со стороны педагогов по специальности. Почему? Все из-за той же нехватки времени, когда детям приходится приносить в жертву занятиям по специальности, в условиях все возрастающих технических требований, свои другие академические обязанности. Не обходится без случаев простой лени и, конечно, разных возрастных проблем. Это жизнь. Может удивить, но сегодня, в эпоху бескрайних возможностей интернета, наши талантливые, профессионально воспитываемые дети знают музыку (в границах привычных хрестоматийных ориентиров) заметно хуже, чем их предшественники, допустим, четверть века назад. Потому что меняются критерии? Исчезло из общественного сознания понятие хрестоматийно обязательных знаний? Значительно изменилось в целом общественное сознание?

Над этими вопросами нужно думать и, наверное, быстрее и пластичнее меняться самим. Динамика жизни требует от нас инициативных реакций. И очень важно, чтобы они способствовали росту, а не подчинялись волне легкого приспособления.



***ШКАБУРИН Виктор Иванович, протоиерей,**
настоятель храма апостола Андрея Первозванного в Люблине,
духовник Православной певческой гимназии при храме
святителя Тихона, Патриарха Московского и всея Руси, в Люблине.
E-mail: hramlublino@yandex.ru*

Цели и задачи духовно-музыкального воспитания в православной гимназии «Люблино»

Ученик – это не сосуд, который нужно наполнить, а факел, который надо зажечь!

Пифагор

Цель образования – не только получение необходимых знаний, но и формирование у учащихся *образа*, которому хотелось бы подражать, возжигание в детских душах огня, озаряющего их жизненный путь. Спаситель призывает: «Будьте совершенны, как совершенен Отец ваш Небесный» (Мф. 5: 48)!

Чтобы идти по этому пути, не сбиваясь с дороги, нужно ясно представлять цель, к которой мы стремимся. Главная цель обучения в нашей православной гимназии – это не столько овладение профессиональными навыками регента или певчего и даже не развитие музыкального вкуса и расширение эстетического кругозора для выбравших иную сферу будущего приложения своих талантов. Наша цель – научить наших гимназистов быть счастливыми, обрести благополучие в земной жизни и блаженство в жизни будущего века.

Счастья желают все, но каждый понимает его по-своему. В наши дни назойливо насаждается культ потребления и эгоизма. [6, с. 237–242; 2]. В общественное сознание настойчиво внедряется стремление к обогащению

и успешной карьере как необходимым условиям земного благополучия, позволяющим вкушать все удовольствия жизни. Уже с раннего детства малышам навязчиво внушают: «Наше счастье постоянно – ешь кокосы, жуй бананы». Да и взрослых продолжают усердно убеждать: «Живи для себя, бери от жизни всё, ведь ты этого достоин!»

И действительно: если Бога нет, если нет вечности, если «на земле этой грешной живём» только лишь раз, значит нужно брать от жизни всё. Тогда можно идти по головам, не взирая на окружающих, обманывать доверчивых вкладчиков, лишая их своих сбережений – ведь для обогащения все средства хороши!

Но счастливы ли эти «успешные» богатые люди? Почему же тогда процент самоубийств предельно высок в самых процветающих странах с наиболее обеспеченным населением? Какими деньгами можно купить любовь окружающих, семейные радости и душевный мир? Почему эти «хозяева жизни», окружают себя высокими заборами и многочисленной охраной? Конкурентная борьба не даёт им покоя. Неуёмная алчность и зависть не оставляют места простому человеческому сочувствию, дружбе и любви. Рокфеллер говорил, что вырастить американскую розу можно только, безжалостно отсекая на кусте все слабые, больные и просто лишние побеги [9].

Но на несчастьи других своего счастья не построишь. Сам Господь предостерегает нас: «Смотрите, берегитесь любостыжания, ибо жизнь человека не зависит от изобилия его имения» (Лк. 12:15).

В чём же тогда счастье, в чём смысл нашей жизни? Фёдор Михайлович Достоевский был уверен, что «только с верой в своё бессмертие человек обретает смысл своей жизни на земле» [5].

Разные философы предлагали различные пути к его достижению. Эпикур призывал «ловить день», брать от жизни все доступные удовольствия и наслаждения [8]. Диоген, напротив, советовал довольствоваться малым, ограничивать свои потребности для их полного удовлетворения [7, с. 114–144].

Сократ видел цель – в познании самого себя [7, с. 30–34], Аристотель и Пифагор – в познании окружающего мира и его законов [7, с. 14–17; с. 54–58].

Платон же считал этот мир лишь тенью иной реальности, которую мы тщетно пытаемся уловить в виде бледных силуэтов на стене тёмной пещеры [7, с. 51–54].

Свои представления о счастье сформировали и мировые религии. Иудаизм уверяет, что всё дело в кропотливом исполнении многочисленных заповедей и запретов Торы. В послании апостола Павла к Римлянам существует отсылка к ветхозаветным текстам: «Моисей пишет о праведности от закона: исполнивший его человек жив будет им» (Рим. 10:5).

Буддизм призывает к освобождению от сансары земных страданий в уничтожении собственной личности, без следа растворяющейся в нирване.

Ислам убеждает: успокойся, человек! От тебя вообще ничего не зависит. Всё заранее предопределено Аллахом, и тебе остаётся лишь покорно ожидать фатального исполнения его предначертаний [4]. И только **Христос** открывает

нам новую истину: счастье в любви, ибо «Бог есть Любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге и Бог в нём» (1 Ин. 4:16).

Любовь – в самом широком понимании слова – это не только эротическое влечение возлюбленных друг ко другу, но и родительская любовь к чадам и домочадцам, патриотическая любовь к Родине и природе, «любовь к отеческим гробам, любовь к родному пепелищу», любовь к своему делу и, наконец, ко всему человечеству.

Эти разные виды любви имеют в греческом языке различные названия: ἔρως (эрос) – чувственное влечение, στωριή (сторге) – бескорыстная дружеская любовь, чуждая сексуальным отношениям, μανία (мания) – страсть, доходящая до уродливых форм нимфомании или клептомании, φιλία (филия) – склонность к мудрости и, наконец, высшая форма жертвенно христианской любви выражена греческим словом ἀγάπη (агапэ) – любовь к добру. Вышеназванные выражения любви невозможны без упорных целенаправленных трудов, необходимых для созидания счастья, ибо огонь любви питается елеем добрых дел.

Счастлив человек, занимающийся любимым делом. Счастлив тот, кого после напряженных дневных трудов ждёт дома любящая и заботливая семья. Счастлив человек, находящий наслаждение в любви к литературе и искусству, науке и философии, даже к рукоделию или филателии.

Но истинная любовь – это любовь жертвенная, воплощающаяся в конкретных делах. С одной стороны, по слову апостола Павла, «любовь есть исполнение закона» (Рим. 13: 10), с другой – наивысшая евангельская заповедь гласит: «Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим <...> и ближнего твоего, как самого себя» (Мк. 12:30-31). Таким образом, любовь к Богу проявляется в любви к ближним, в добрых делах, а любовь к ближним стимулируется любовью к Богу в исполнении Его евангельских заповедей. Ведь согласно Евангелию ближним становится тот, кому **мы** сделали добро, как когда-то сотворил милосердный самарянин человеку пострадавшему от разбойников.

Зададимся онтологическим вопросом: кто же ближе, чем муж и жена, родители и дети? К сожалению, современной гуманистической идеологией дети преподносятся как помеха жизненным удовольствиям и желанному комфорту. Зачем портить беременностью фигуру, терпеть родовые муки? Не проще ли заплатить суррогатной матери или взять на воспитание приёмного ребёнка, а ещё лучше – завести собачку. Зачем выносить бесконечные крики малышей, не дающих спокойно уснуть? Зачем тратить на пелёнки, распашонки, кровати, а позже – на обучение детей?

Эти люди совершенно не понимают, что терпение вознаграждается Богом, так как любовь находит в детях своё продолжение и даже бессмертие. Только вечная любовь наполняет наше существование в этом мире смыслом и счастьем. А семейное счастье достигается взаимными супружескими усилиями.

«Любовь – совокупность совершенства» (Кол. 3:14), – пишет апостол Павел. Она выражается отнюдь не в пламенном чувстве непреодолимого влечения, которое может быть вызвано вполне эгоистичным желанием: обладать объектом собственного наслаждения. Настоящая любовь заключается в самозабвенной готовности «положить душу свою за други своя» (Ин.15:13), отдать всё на свете

ради любимого человека, ведь. Ради истинной любви мы готовы на подвиги и лишения. Она вызывает в нас муки творчества и полёт вдохновения. Мы не жалеем ни времени, ни сил, чтобы порадовать, осчастливить любимых.

Но, разумеется, это относится не только к чувственно-любовной сфере. Любовь к музыке требует усердных многочасовых занятий на инструменте. Любовь к спорту связана с изнурительными ежедневными тренировками. Любовь к науке невозможна без самозабвенных напряжённых трудов. Необходимо напомнить, что греческое слово «аскет», которым в древности называли олимпийских чемпионов, происходит от слова «аскеза» – упражнение: так что музыкантов, учёных и спортсменов вполне можно именовать аскетами. У христиан же аскетизмом назывались упражнения в молитве и посте, в жертвенных трудах по исполнению святых Христовых заповедей.

Об этом говорится в замечательной работе святителя Игнатия Брянчанинова «Аскетические опыты» [3]. По мысли святителя Игнатия счастье – это не какое-то врождённое свойство, а результат совместных усилий, синергии Бога и человека, человека и Бога. Таким образом, у святителя нашло философское и художественное осмысление слова Спасителя: «Царствие Небесное силою нудится, и нуждники (понуждающие себя, *комментарий наш, – прот. В.Ш.*) восхищают его» (Мк. 11: 12).

Эти напряжённые физические и духовные усилия могут стать привлекательными и желанными только тогда, когда удастся на собственном опыте ощутить, насколько благодатно воздаяние за эти труды.

Если на молитве дома или в храме мы испытываем тёплое чувство, что не одиноки в этом мире, что любящий Бог не только слышит нас, но и заботливо направляет нас по пути ко спасению, – это настолько переполняет нас счастьем, что нам уже не страшны мелкие и даже крупные жизненные неурядицы, недуги, трудности и неудачи, потому что «с нами Бог и никтоже на ны» (Рим. 8:31)! Нас укрепляет вера, что милостивый Господь всё посылает к нашему благу: «не было бы счастья, да несчастье помогло». С другой стороны, народная мудрость призывает прилагать и собственные усилия: «Без Бога – не до порога», однако «Бог-то Бог, да сам не будь плох!»

Именно такому упорному труду, без которого невозможна радость наслаждения его результатом, сладость вкушения его плодов, мы стараемся научить воспитанников нашей гимназии, исполняя завет Спасителя: «Пустите детей приходить ко Мне, и не возбраняйте им, ибо таковых есть Царствие Божие» (Лк. 18:16). Для этого мы стремимся, чтобы они на собственном опыте познали, как утомительная кропотливая работа над хоровой интонацией, дикцией и строем выливается в возвышенные звуки духовных песнопений, проникающих в людские души и окрыляющих их молитвенный полёт.

В радости певческого служения Богу и близким мы учимся обретению счастья. И если хотя бы некоторые из наших гимназистов приблизятся к православному пониманию счастья, мы сможем считать свою цель достигнутой!

Список литературы

1. Антология кинизма / Отв. ред. А. А. Тахо-Годи; предисл. И. М. Нахова. – М., 1996. – 336 с.
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления: Его мифы и структуры / Пер. с фр., послесл. и примеч. Е.А. Самарской. – М.: Культурная революция; Республика, 2006. – 269 с.
3. Игнатий (Брянчанинов), епископ. Аскетические опыты в 2 т. – М.: Издательство Сретенского монастыря, 2016. – 703 с.
4. История религий / митрополит Иларион (Алфеев), протоиерей Олег Корытко, протоиерей Валентин Васечко – М.: Общецерковная аспирантура и докторантура им. святых Кирилла и Мефодия, 2018. – 775 с.
5. Иустин (Попович), преподобный. Достоевский о Европе и славянстве. [Электронный ресурс]: URL: https://azbyka.ru/otechnik/Iustin_Popovich/dostoevskij-o-evrope-i-slavjanstve/7 (дата обращения: 12.12. 2018).
6. Мальцева С.Н., Кубышева О.О. Гедонистический образ жизни в современном обществе потребления //Инновационная экономика: перспективы развития и совершенствования. – №8 (34). – Курск, 2018. – С. 237–242.
7. Рассел Б. История западной философии и её связи с политическими и социальными условиями от античности до наших дней. – Кн.1/ Под ред. В. В. Целищева. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 2001 – 249 с.
8. Философия Эпикура. Гедонизм // Свободная Философия. – М., 2010. – 160 с.
9. Цитаты известных людей. [Электронный ресурс]: URL: <https://ru.citaty.net/avtory/dzhon-rokfeller/>(дата обращения: 12.12. 2018).



ГРЕШИЩЕВА Наталия Владиславовна,
*редактор телевидения МГК имени П.И. Чайковского,
хормейстер старшего хора и преподаватель
вокала Православной певческой гимназии
при храме святителя Тихона,
Патриарха Московского и всея Руси, в Люблине.
E-mail: grenata2009@yandex.ru*

Система образования в православной певческой гимназии

Методика постановки голоса В.В. Емельянова

Поскольку наша гимназия певческая, то, естественно, занятия вокалом у нас занимают одно из первостепенных значений. Три раза в неделю – хоровой класс, один раз – вокал небольшими группами, сольфеджио, еженедельное участие в церковных службах, – всё это даёт большую нагрузку на голос. Поэтому, помимо задач чисто художественных, перед нами стоит и задача сохранения голоса у детей. Пять лет назад, когда настоятель храма св. ап. Андрея Первозванного в Люблине и вместе с тем руководитель старшего хора Православной певческой гимназии при храме протоиерей Виктор Шкабурин пригласил меня в качестве хормейстера старшего хора, вся вокальная работа в гимназии была возложена на меня. Я была бы в довольно затруднительном положении, если бы не мои консерваторские сокурсники, которые посоветовали мне методику Виктора Вадимовича Емельянова [2], по которой я сейчас с удовольствием работаю.

Чем меня привлекает эта система? Прежде всего, глубоким проникновением в суть проблемы. Сама идея создания этой методики возникла у автора в результате работы с фониатром.³ Как известно, фониатр лечит заболевания певческого аппарата пением, иначе говоря, определённым набором вокальных упражнений. И занимаясь этой работой, Виктор Вадимович понял, что из этого

³ После окончания вокального факультета Консерватории, Емельянов попал на работу в фониатрический кабинет.

может возникнуть безопасная система постановки голоса. И он начал изучать все доступные нам педагогические школы как отечественные, так и зарубежные, а также медицинские материалы и последние открытия в области акустики⁴. Помимо всего прочего, В.В. Емельянов постоянно общался с многочисленными преподавателями вокала, хормейстерами, вокалистами и учёными [1, с.12–14].

В чём новаторство этой системы? Прежде всего, в её безопасности. Все преподаватели вокала в той или иной мере пытаются достичь одного и того же результата – красивого, полнозвучного, ровного звучания голоса у своих учеников. Но поскольку певческий инструмент, в отличие от других музыкальных инструментов, скрыт от нашего глаза: мы не можем его потрогать, собрать, разобрать, – то настроить его гораздо сложнее, чем другие инструменты. Всё строится на ощущениях. Из-за этого довольно часто (чаще, чем хотелось бы, – *комментарий наш, Н.Г.*) в вокальной педагогике бывает брак, иначе говоря, порча голосов. Недаром вокалисты утверждают, что найти «своего» педагога – это большая удача [4].

Система Емельянова гарантирует безопасность

В двух словах, в чём суть системы Емельянова? Им созданы определённые упражнения для мышечной тренировки голосового аппарата, куда входит и система дыхания. Создать такие упражнения было не так-то просто, хотя сами по себе они довольно просты, потому что не все мышцы гортани могут двигаться по нашему желанию (по аналогии с мышцами желудка, сердца и других органов нашего организма, – *комментарий наш, Н.Г.*). Но поскольку всё в нашем организме связано, В.В. Емельянов в своих упражнениях задействует мышцы, которыми мы можем управлять и которые опосредованно связаны с теми мышцами, которыми мы не можем управлять по собственной воле, таким образом, заставляя их двигаться, тренировать. И то, на что у многих преподавателей уходят годы напряжённой работы уже на музыкальном материале, у Емельянова достигается в течение четырех-пяти месяцев определёнными упражнениями [1, с.79–120; 2]. И в этом ещё одно его новаторство – он отделил техническую часть обучения от творческой, т.е. сначала он создаёт инструмент, а потом уже учит на нём играть.

И ещё одно преимущество системы уже для нашего времени. За последние полвека у нас в стране, да и во всём мире, упала бытовая культура музицирования, в том числе и культура пения. В больших городах перестали петь в семьях. Музыкальный фон нашей жизни очень примитивен и значительно отличается от того фона, в котором даже мы жили во времена нашего детства. В прошлом году мне пришлось работать с детьми дошкольного и младшего школьного возраста. Из двадцати детей только двое могли немного интонировать. Все остальные были чистыми «гудошниками». Надо сказать, что это явление быстро исправля-

⁴ Необходимо отметить, что во второй половине XX в., акустика как научная дисциплина получила свое развитие, особенно в России. Появляются фундаментальные исследования и монографии. См. *подробнее* [3]. Также укажем на то, что с 1975 г. В.В. Емельянов начал разрабатывать свою систему развития голоса, собирая информацию из научных исследований по акустике.

ется и во многом благодаря системе Емельянова. Уже через год дети хорошо интонировали в первой октаве, с удовольствием слушали сложные музыкальные произведения, двигались под музыку, знали основы музыкальной грамоты. Система прекрасно работает в любом возрасте.

Более того, пение в одной манере сразу повышает строй и ансамбль в хоре. Работа над строем значительно облегчается. У детей (у всех без исключения, – *комментарий наш, Н.Г.*) проявляются хорошие певческие голоса, которые позволяют нам петь ансамблевый и даже сольный репертуар. Что касается репертуара, то я в своём вокальном классе, да и о. Виктор в хоровом, предпочитаем воспитывать детей на классической музыке. Нашим убеждением является то, что у детей должен быть заложен фундамент, а овладеть при желании другими жанрами человек всегда сможет в дальнейшем. Но при этом у него уже выработан устойчивый иммунитет к музыкальной «халтуре» и отсутствует опасность потерять голос в результате неправильного пения.

Список литературы

1. *Емельянов В.В.* Развитие голоса. Координация и тренинг. – СПб: Лань, 2003. – 194 с.
2. *Емельянов В.В.* «Фонопедический метод развития голоса». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.emelyanov-fmrg.ru> (дата обращения: 25.12.2018).
3. *Морозов В.П.* Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2002. – 494, [1] с.
4. Резонансная техника пения. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение и сценическая речь/ под ред. В.П. Морозова. – М: Издательство «Когито-центр», 2013. – 39 с.



ВАРАПАЕВА Ирина Михайловна,
кандидат искусствоведения,
директор Регентско-певческих курсов
при московском Даниловом монастыре.
E-mail: ivara93@yandex.ru

Московский Данилов монастырь: современная музыкально-просветительская деятельность

В настоящее время расширилось само понятие монастырской культуры, объем и содержание которой включает как теологическую и просветительскую деятельность, так и то, что относится к религии, эстетике, искусству. Широко известно, что с самых древних времен именно на монастыри возлагались функции духовного просвещения. Нередко обитатели становились одновременно и школами, и памятниками древней иконописи, архитектуры, и в том числе музыкальной культуры.

В последние годы мы наблюдаем растущий интерес широкой общественности к хоровому пению. Часто можно увидеть афиши с выступлениями не только признанных государственных хоровых коллективов, но и не менее известных монастырских хоров. В числе последних такие музыкальные коллективы как хор Троице-Сергиевой Лавры, подворья Троице-Сергиевой Лавры, Средненского монастыря, Валаамского монастыря, Новоспасского монастыря, Солдатского хора Зосимовой пустыни и Праздничного хора Данилова монастыря. Активная хоровая деятельность монастырских хоров со своим отличным от других репертуаром и манерой исполнения, выявила своего слушателя, зачастую прихожанина той или иной обители, который не только посещает богослужения,

во время которых звучат песнопения излюбленного коллектива, но и стремится познакомиться с концертным творчеством хорового коллектива.

Московский мужской ставропигиальный Данилов монастырь Русской Православной Церкви – эта древняя обитель, которая, пройдя сложный исторический путь, была «первой монашеской обителью на московской земле»¹ и первым монастырем, открытым в советское время в 1983 г. По сей день Данилов монастырь играет весьма существенную роль в жизни современного общества. Он является духовно-административным и культурно-просветительским центром Русской Православной Церкви, и его деятельность вписывается в ее новейшую историю.



Праздничный хор Данилова монастыря

Особое значение в современной певческой культуре монастыря имеет деятельность ряда хоровых коллективов, образующих единую музыкально-певческую систему. Это *Праздничный хор*, *Братский хор*, *Будничный хор*, *Молодежный хор* и *хор Регентско-певческих курсов*. Каждый из них выполняет свои функции и участвует как в богослужениях, совершаемых в стенах Даниловой обители, так и в разных социальных и просветительских программах.

Звучание музыкальных инструментов услаждает слушателя, а звучание живого голоса, а если быть точнее, многих голосов, по-своему разных, но очень близких по духу, обогащает сознание человека, очищает сердце, направляя его на доброе служение близким. Такой путь служения избрали для себя певчие Праздничного хора во главе с регентом – Георгием Сафоновым.

Праздничный хор Данилова монастыря образовался непосредственно из певчих богослужебного хора, но вышел за пределы монастырской стены для просвещения и внесения в современное общество как культуры церковного хорового пения, так и традиций светского, народного песнетворчества. Праздничный хор формирует особый стиль пения в Даниловом монастыре, характеризующийся разнообразием песнопений, которые вместе с тем отличаются строгостью, сдержанностью, близостью русскому мелосу.

¹В 1930 г. монастырь был закрыт и только в 1983 г. возвращен Русской Православной Церкви.

Современное богослужбное пение, сложившееся и культивируемое в Даниловом монастыре, – это органическая связь прошлого и настоящего, проявляющаяся и в возрождении музыкально-певческого наследия, и в поиске новых форм песнопений, что в совокупности определяет своеобразие певческой культуры обители на современном этапе.

Обширный репертуар хора можно разделить на две большие группы: богослужбный и внебогослужбный. Богослужбное пение в обители сохранило древние распевы и напевы и вобрало в себя отдельные черты певческих традиций Троице-Сергиевой Лавры, Успенского собора Московского Кремля, Соловецкого и Валаамского монастырей, Оптиной, Ниловой и Зосимовой пустыней, а также восстановленного репертуара самой Даниловой обители. Вместе с тем на богослужениях звучат песнопения современных композиторов, что, безусловно, обогащает и развивает музыкально-певческое наследие Данилова монастыря. Сочинения, написанные современными композиторами в разных жанрах и техниках композиции, оказались востребованными как в богослужбном пении, так и в концертной практике.

Концертная деятельность коллектива разнообразна и носит просветительский характер. Важным качеством репертуара Праздничного Хора Данилова монастыря является присущее ему единство и целостность. Хор в своих концертах включает песнопения как из богослужбных циклов, так и произведения светской направленности.

Визитной карточкой певческой традиции Праздничного хора (под руководством Г.Л. Сафонова) стало создание собственных обработок и изложений гласовых напевов стихир, тропарей и ирмосов. Музыкальный коллектив исполняет в стенах обители как древнейшие напевы в их оригинальном изложении, так и в гармонизации композиторов конца XIX – XX вв. Серьезное внимание уделяется новейшим авторским сочинениям.

Помимо концертной деятельности, певчие Праздничного хора вовлечены в научно-исследовательскую работу: хор является активным участником международных конференций и фестивалей по проблемам расшифровки старинных певческих рукописей. Праздничным хором записано более 30 дисков с произведениями разного направления.

Возрождение традиций церковного пения, использование богатого опыта известных монастырских напевов, веяние нового современного музыкального языка в творчестве современных композиторов – все это в целом обогащает исполнительское мастерство Праздничного мужского хора Даниловой обители.

Еще одним музыкальным коллективом, составляющим важную часть певческой культуры обители, является *Братский хор*, состоящий из насельников монастыря. Фундаментальное отличие Братского хора от других музыкальных коллективов обители состоит в принципиально ином, уникальном его назначении – сопровождать те литургические последования, которые происходят в узком монашеском кругу и не предполагают участие в них прихожан обители. При несопоставимом, в сравнении с Праздничным хором, уровне профессионализма, Братский хор, тем не менее, имеет свой неповторимый колорит и, бесспорно, звучит как наиболее молитвенный из всех музыкальных коллективов обители.

Наибольшая часть литургических последований обители совершается при участии *Будничного хора*. Поскольку литургическая жизнь монастыря не останавливается ни на один день в году, *Будничный хор* оказывается наиболее востребованным в монастыре. Из всех певческих коллективов обители этот хор – самый малочисленный: традиционно песнопения будничных чинопоследований исполняются квартетом или квинтетом. Большую часть репертуара Будничного хора составляют обиходные песнопения, нередко песнопения исполняются «на подобен», а песнопения Византийского напева исполняются с исоном.

Итак, сделаем некоторые выводы. Филигранно отточенные приемы хорошего исполнительства, свойственные *Праздничному хору*, способны точно передать стиль и характер каждого исполняемого песнопения. Звучание *Братского хора*, хоть и не столь утонченное и высокопрофессиональное, отличается особой, присущей именно монашескому пению, манерой исполнения – соборностью и молитвенным настроением. Будничный хор поет все седмичные службы и, благодаря хорошему знанию Обихода, достойно справляется со своей задачей.

Таким образом, наличие в обители нескольких певческих коллективов соответствует многообразию всех чинопоследований и адаптирует манеру певческого исполнения под необходимые для каждого из них критерия.

С самых первых лет возрождения монашеской жизни внутри обители монастырь стал привлекать широкие слои православных москвичей, желающих получить духовное образование, углубить свои познания в Законе Божьем, Истории Церкви. Отдельной отраслью духовно-просветительской работы, проводимой в обители, стало музыкально-певческое образование как детей, так и взрослых. При монастыре функционирует молодежный хор, аккомпанирующий молодежные литургии ПЦДРМ², и Регентско-певческие курсы для взрослых.

Регентско-певческие курсы при Даниловом монастыре занимают центральное место в церковно-певческом образовательном процессе обители. Организованные в 1998 г. они включают в свой состав учащихся, как москвичей, так и выходцев из других городов и зарубежных стран. Как показывает практика, выпускники наших курсов активно участвуют в церковной жизни, «нося послушания» регентов, певчих, преподавателей церковного пения.

Регентско-певческие курсы при Даниловом монастыре имеют строго дифференцированную структуру, оправдавшую свою эффективность за годы своего существования. Обучение проводится в составе двух отделений – *регентского* и *певческого*, причем на певческом отделении, состоящем из двух групп, обучаются учащиеся как с музыкальным образованием, так и без него. Это способствует привлечению широкого состава исполнителей, включая любителей хорошего пения.

² Патриарший центр духовного развития молодежи, *комментарий наш* – В.И.



Регентско-певческие курсы при Даниловом монастыре.
В центре – директор курсов, Варапаева И.М.

Учащиеся курсов проходят регулярную практику на клиросе храмов монастыря. Во время учебного года учебный хор поет на поздней литургии в Троицком соборе, совершаемой по субботам. Кроме того, хор учащихся поет на престольных праздниках в честь преподобного и благоверного князя Даниила, а также на ночных богослужениях: Рождественском и Пасхальном. Учебный год Регентско-певческих курсов завершается участием в богослужении на День Святого Духа, по окончании которого совершается благодарственный молебен с вручением выпускникам свидетельства об окончании учебы. По традиции, это богослужение возглавляет наместник Данилова монастыря архимандрит Алексей (Поликарпов) и является для учащихся и педагогов очень ответственным и важным, завершающим учебный процесс, богослужением.

Регентско-певческие курсы активно взаимодействуют как с издательством монастыря «Даниловский благовестник», так и таким крупным государственным издательством, как «Музыка». В последнее время при непосредственном нашем участии появились нотные сборники, имеющие, вне всякого сомнения, большое значение не только для хоровых коллективов самой обители и Регентских курсов, но и для широкой музыкальной общественности. На сегодняшний день в «Даниловском благовестнике» для учащихся издан «Учебный обиход», а в издательстве «Музыка» – «Избранные песнопения Божественной литургии». Ведется работа по подготовке к публикации других учебных пособий, которые, как мы надеемся, помогут «курсантам» освоить обширную образовательную программу.

В 2005 г. при ПЦДРМД образовался *Молодежный хор*. Изначально он состоял из молодых людей и девушек без музыкального образования, имеющих желание петь в церковном хоре. В 2009 г. из основного состава хора была выделена часть способных ребят, из которых образовался *Камерный хор*, регулярно

принимающий участие в Молодежной литургии. Кроме того, Камерный хор является участником ряда отечественных и зарубежных фестивалей и конкурсов.



Молодежный хор

Культурная традиция Данилова монастыря имеет тенденцию к экспансивному распространению в кругу православной общественности Москвы, России. Все это, в целом, говорит о многом – о возрождении духовной жизни общества, о подъеме образовательной, исполнительской и издательской деятельности, наконец, о росте культурных потребностей нашего общества.



БЕЛОВ Николай Владимирович,
*преподаватель Музыкального училища
имени Гнесиных,
регент храма
святителя Григория Неокесарийского.
E-mail: n_belov68@mail.ru*

Некоторые замечания о церковно-певческом образовании в современной России

Система церковно-певческого образования существовала в русском государстве с момента принятия христианства в X в. Вместе с церковным клиром из Константинополя на Русь прибыли также руководители церковного пения. Они основали церковно-певческие школы в крупнейших городах Древней Руси. Впоследствии система обучения церковному пению развивалась непрерывно. Церковное пение входило в круг обязательных дисциплин для образованных людей, в том числе из высшего сословия. Такая ситуация существовала вплоть до Петра I. Достаточно вспомнить Иоанна Грозного, автора церковных песнопений и канонов, а также царя Феодора, творца широко известного напева «Достойно есть».

Впоследствии певческому образованию придавался более светский характер, особенно в XVIII–первой половине XIX в. Ведущим хоровым коллективом становится Придворная певческая капелла, ориентированная во многом на участие в государственных и светских праздниках и церемониях. Однако высокий профессионализм коллектива, репутация лучшего хора Европы не подвергались сомнению и в это время. Подготовка регентов и певчих продолжалась и велась на очень высоком уровне. Многие выдающиеся регенты и церковные композиторы вышли из стен придворно-певческой капеллы.

Во времена царствования Александра III и Николая II, то есть с 80-х гг. XIX в. вплоть до 1917 г., русское церковно-певческое образование переживало бурный подъем, связанный с развитием Московского Синодального училища церковного пения и Синодального хора. В немалой степени этому способствовала деятельность профессиональных музыкантов высочайшего мирового уровня – П.И. Чайковского и С.И. Танеева, руководивших Наблюдательным советом Синодального училища. Повседневный кропотливый труд приглашенных Советом профессионалов – С.В. Смоленского, А.Д. Кастальского, В.С. Орлова и других, привела к великолепному результату: Синодальный хор превзошел по своему мастерству хор Придворной певческой капеллы и триумфально провел несколько европейских выступлений. Синодальное училище к 1915 г. приобрело неофициальный статус Духовной консерватории, то есть высшего учебного заведения по подготовке регентов и церковных композиторов профессионального уровня. Такое образование получили Н.М. Данилин, П.Г. Чесноков, Н.С. Голованов, К.Д. Шведов, другие выдающиеся мастера, составившие блестящую когорту мастеров церковного пения.

Одновременно Придворная певческая капелла продолжала также готовить профессиональных регентов и педагогов. Активная деятельность в Капелле М.А. Балакирева и Н.А. Римского-Корсакова, а также других профессиональных музыкантов привела к повышению уровня хора и учебного заведения.

Революция 1917 г. остановила развитие русского церковного пения и композиторского творчества. На государственном уровне в СССР идеологией был объявлен атеизм.

Синодальное училище церковного пения было преобразовано в Народную хоровую академию, а затем в Хоровой отдел Педагогического факультета Московской консерватории. Об обучении церковному пению речь уже не шла. Однако существенным плюсом советского периода было создание государственной трехступенчатой системы профессионального массового музыкального образования: музыкальная школа-училище-консерватория. Созданная таким образом система доказала свою эффективность в становлении светского музыкального образования, придания ему массового и общедоступного характера.

До сих пор, несмотря на все попытки разрушения в 90-х гг. XX в. – начала XXI в. система продолжает функционировать, чем доказывает свою обоснованность и устойчивость.

В то же время, если проанализировать нынешнее состояние церковно-певческого образования, необходимо отметить, что постепенно складывается и в нем такая же трехступенчатая система. На первом уровне мы видим воскресные школы с начальным обучением песнопениям, а также народные хоры в храмах, в которых регенты занимаются с детьми и взрослыми прихожанами. Средний уровень представлен регентско-певческими семинариями, хоровыми училищами при духовных учебных заведениях, регентскими отделениями семинарий и академий. Высшее звено находится сейчас в стадии поиска оптимальной структуры.

Церковные учебные заведения пока не готовят регентов и композиторов высшего звена для Церкви, так как основная задача для них – подготовка духо-

венства. В светских же высших музыкальных учебных заведениях, в силу их общемузыкальной направленности, нет возможности глубокой специализации в области церковного пения.

Представляется, что настало время для создания высшего специализированного учебного заведения по подготовке именно церковных музыкальных руководителей для приходов и учебных заведений, а также специалистов для научной и методической работы в этом направлении – Патриаршей Академии Церковного Пения. Те специалисты, которые сейчас работают в разных светских музыкальных учебных заведениях – Консерваториях, Академии Гнесиных, Академии хорового искусства, Университете культуры и других, могут и должны быть привлечены для преподавания и научной работы в Академии Церковного пения.

Создание подобного учебного и научного центра завершит воссоздание на новой основе дореволюционной системы образования с привлечением лучшего из советского опыта в области музыкального образования. В последние годы в связи с увеличением роли России в мировом православии создание высшего звена в церковно-певческом образовании представляется весьма своевременным.



МАТВЕЕВА Раиса Александровна,
кандидат искусствоведения,
музыкальный руководитель
ФГБОУ «Школа “Кузьминки”».
E-mail: raya-77@mail.ru

Духовное воспитание детей в раннем возрасте

Научись сперва добрым нравам, затем мудрости,
ибо без первой трудно научиться последней.

Сенека

Если музыка – не высший смысл бытия,
не сила творчески вдохновенной и светлой жизни,
то результатом будет даже не отсутствие результата
и смысла образовательных усилий, а потемнение
жизни.

В.В. Медушевский [5]

За высокими словами названия моей темы стоит кропотливая ежедневная работа не только меня как музыкального руководителя, но и воспитателей, психолога, логопеда. Прежде всего хочется обозначить, что подразумевается под каждым словом названия, а значит и всей темы.

Духовность и нравственность – узловые понятия системы воспитания. Но с позиции светской, или как принято говорить, общекультурной, трактовка духовности весьма расплывчата, а нравственность равна соблюдению общественных норм этики и морали.

В контексте православного мировосприятия в термин «воспитание» вкладываются следующие значения – «питание», «взрачивание» души. Человек сотворен по образу Божию, и те нравственные качества, которые стараются родители и педагоги воспитать в ребенке, в нём уже изначально заложены. Задача воспитателя, родителя, а с возрастом и самого человека — раскрыть в себе эти качества [1, с.115].

Как же с духовным воспитанием связана музыка? Музыка как акустическая культура дает ни с чем не сравнимые возможности для развития эмоциональной сферы человека, особенно в детстве. Музыка способна пробудить в душе ребенка чувство стыда и желание исправиться, стремление свершить доброе дело, пожалеть, приласкать, помочь тому, кто в этом нуждается, а также учиться быть внимательным к окружающему миру и людям, занимать активную и действенную, ориентированную на служение, а не на потребление жизненную позицию. Все эти чувства формируются уже с начала пробуждения самосознания – с конца раннего возраста (с 2 –х лет).

Эмоциональная сфера, будучи наиболее тонким уровнем психической организации человека, первичным способом отражения окружающего мира, оказывается наиболее чувствительной ко всякому роду неблагоприятным ситуациям. Дети, растущие в условиях эмоциональной неудовлетворенности, в условиях дефицита внимания, заботы и любви, в большинстве случаев развиваются ущербно. Несмотря на изначальную сохранность структур головного мозга, природных предпосылок развития, детям, развивающимся в подобных условиях, как правило, оказываются свойственны такие личностные комплексы, как повышенный уровень тревожности, состояние постоянного напряжения, ожидания возможной опасности, незащищенность. На этом фоне легко возникают поведенческие отклонения: низкая социальная ориентировка детей, социальная беспомощность, неэффективные способы поведения и общения со сверстниками и взрослыми, нарушения различных видов деятельности – игровой, трудовой, учебной [8, с.113].

Различные виды музыкальной деятельности: слушание, пение, игра на инструментах, музыкальное движение, – являются действенными средствами эмоциональной коррекции. Вся наша музыкально-просветительская работа направлена на формирование устойчивых ценностных ориентиров. Музыка, как искусство, воздействует непосредственно на сердце и душу.

Кроме того, развивая эмоции, интересы, мышление, воображение, вкусы ребенка, мы формируем основы его музыкальной культуры в целом. «Иммунитетом против пошлости» назвал Д. Б. Кабалевский формирование любви и привычки к подлинному искусству. Необходимо, чтобы хорошая народная, классическая и современная музыка входила в круг детских интересов в те же ранние годы, когда входит в этот круг умная и добрая книга.

Становление музыкальной культуры ребенка, а через нее – нравственной, эстетической и общей духовной культуры должно начинаться в раннем детстве, когда у ребенка еще не сложились интересы, привычки, вкусы которые нужно ломать или перестраивать. Музыка должна быть компонентом художественной

деятельности ребенка в целом. А через нее мы имеем возможность корректировать и направлять формирование характера и личности ребенка, а также отслеживать все происходящие в ребенке изменения.

Час, в лучшем случае два часа в неделю учитель музыки или музыкальный руководитель детского сада старается вызвать в детях интерес и любовь к искусству великих мастеров прошлого и настоящего. А сколько часов дети находятся под воздействием кино, радио и телевидения, заполняющих сегодня киноэкраны и мировой эфир преимущественно лёгкой, развлекательной и часто пошлой, безвкусной и безнравственной музыкой!

Процесс воспитания происходит во взаимодействии и коммуникации обучающихся и взрослых, прежде всего родителей. Он происходит через общение, деятельность и игру. Чем ближе контакт ребенка со взрослым, тем успешнее и продуктивнее процесс. Каковы реалии контактов «родители – ребенок» (дома) и «ребенок – ребенок» (в социуме), таковы будут результаты воспитания к моменту поступления ребенка в школу.

Прежде чем рассказать о подробностях работы в ДОО (Дошкольном образовательном учреждении), обязательно подчеркнем два факта.

Во-первых, в последнее десятилетие наши воспитанники представляют все более пестрый контингент. Это уроженцы Юго-Восточной Азии (Китай и Вьетнам) и жители постсоветского пространства, чаще всего из Средней Азии (Таджикистан, Казахстан, Азербайджан), то есть дети и родители, являющиеся не только носителями далеко неродственных русскому языков, но и носителями далеких от нас национальных культур. Во-вторых, за последние годы увеличилось число детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ), которые тоже требуют пристального неусыпного внимания.

Введенная нами музыкальная развивающая программа, предполагает два этапа работы: подготовительный и основной. В отличие от обычных музыкально-развивающих программ, здесь нет точного временного жесткого регламента. Дети с общим нарушением речи (ОНР), а в нашем случае, иноязычные воспитанники, все могут быть отнесены к группе с ОВЗ, с задержкой психического развития (ЗПР) и могут находиться в рамках подготовительного этапа 1–2 года, поскольку это связано не с переходом детей в другую возрастную группу, а с внутренней готовностью ребенка.

Задачи на подготовительном этапе выдвигались следующие:

- создание атмосферы принятия, доверия, взаимопонимания и активного взаимодействия между педагогом и детьми;
- снижение эмоционально-психического напряжения, а также формирования положительных эмоций и душевного равновесия;
- обеспечение возможности эмоционального и двигательного самовыражения детей;
- развития лучшего понимания себя и других;
- формирование социально-коммуникативных навыков (и нравственных: доброжелательности, сопереживания);

- совершенствование психических навыков: внимания, памяти, воображения, мышления.

Дополнительные музыкальные занятия проводились в первой половине дня перед обедом один раз в неделю и один раз в неделю в кабинете психолога. Включали в себя следующие этапы:

- приветствие;
- речевые – логоритмические игры – разминки;
- коммуникативные танцы – игры;
- народная игра под текст или с музыкой, хороводы;
- слушание музыки;
- релаксация.

Каждое занятие начиналось с приветствия – коммуникативных упражнений, призванных настроить детей на позитивную волну, на начало занятий. Дети вставали или садились в кружок. Тексты приветствий позволяют узнать о себе, своем теле, поздороваться с ним и прочувствовать себя в пространстве. Очень хорошо в этот формат встраивались игры, представленные в сборниках Клауса Фопеля [7] («Здравствуйте, ручки!», «здравствуйте, ушки!», «ножки, глазки»...).

Далее начинались речевые – логоритмические игры – разминки, для активизации восприятия русской речи, понимания интонаций через ритм. Как говорил великий музыкант – дирижер XIX в. Ганс фон Бюлов: «В начале был ритм». Со времен Древней Греции ритм считается одним из наиболее сильных воздействующих факторов на психоэмоциональное состояние человека. Следовательно, ритм текста или песни может стать помощником в освоении чужого языка, универсальным средством объединения детей общей деятельностью. Регулярно в разминке мы использовали «звучащие жесты тела», игру на ложках или палочках, бубны. В качестве упражнений использованы как народные потешки и пестушки («Ладушки, ладушки, где были...»), так и авторские стихи и логопедические чистоговорки (Ма – мэ – ми – мо – му).

Центральное место в занятии отведено коммуникативным танцам и играм. Основная цель коммуникативных танцев – взаимодействие детей, поскольку «танец с простыми, легкими, игровыми компонентами вызывает у детей массу положительных эмоций, что, способствует развитию не только музыкально-ритмических способностей, но коммуникативных навыков»[2].

Коммуникативный танец – состоит из несложных танцевальных движений, включающих элементы невербального общения и импровизации, направленных на формирование и развитие взаимоотношений с партнерами и группой. Танцуя, дети вслушиваются в части музыкального произведения, и, поскольку музыкальные фрагменты повторяются несколько раз, дети легко осваивают форму и могут предвидеть каждую новую или повторяющуюся часть. Взаимодействие помогает ребенку ориентироваться в пространстве, познавать себя, сверстников, узнавать о культуре различных стран, понимать отличие характера и традиций в танце.

Также в этих танцах формируется умение по взгляду партнера, понять намерение друг друга. Используются простые танцевальные движения: шаг

польки, шаг вальса, кружение в паре. Контакт с партнером усиливается тактильно – рукопожатие, хлопки как элемент открытости. В некоторых танцах дети могут имитировать движения и повадки животных, птиц. А также импровизировать движение различных профессий: повара, прачки, сапожника и так далее. В некоторых танцах-играх есть ускорение темпа музыки или непарное количество участников, таким образом, кто-то мог остаться без пары, что придавало особый интерес. В таких играх выявляются предпочтения детей, выявляется эмпатия друг к другу. Практически во всех танцах движения сопровождаются текстом, описывающим движения. Это помогает детям сориентироваться как в движениях, так и понять характер движения, а для наших иноязычных ребят еще и помощь в освоении языка через игру.

Следующий этап занятия: народная игра или игра с использованием фольклорного материала. Здесь музыка может выступать как фоном, так и частью текстового пропеваемого рефрена («Гуси, гуси! – га, га, га!», «У медведя во бору» и т. д.).

Все три группы (средняя, старшая и подготовительная) занимались с одним и тем же фольклорным материалом, поскольку он не имеет возрастных ограничений. Огромный плюс такой работы сказывается летом, когда группы объединены, через знание общих игр возможно быстро наладить контакт всем детям.

Необходимо сказать несколько слов о хороводных играх. Поскольку хоровод представляет собой особый тип коммуникативного общения – все держатся за руки, он является неким объединяющим началом, в рамках которого вся группа становится неким единым организмом. Движение по кругу, змейкой, различными закручивающимися и раскручивающимися линиями, кругами, стенкой, ручейком детей сначала завораживает, а затем прямо подталкивает к общению. Мы не подчеркиваем сакральные смыслы хоровода, не придаем никаких мистических значений этому типу музыкально-двигательного воздействия, но признаем, что данный вид общения имеет большое эмоциональное и эстетическое воздействие на всех детей, впрочем, как и взрослых. Через единый ритм движения большого количества участников происходит эмоциональное объединение. Именно поэтому итоговыми нашими встречами на народных праздниках являлись общие игры-хороводы, которые становились кульминацией праздников. Конечно же, мы водим новогодний хоровод вокруг елочки. Это, наверное, самый яркий пример объединения совершенно незнакомых людей в единый организм. Первые месяцы не все дети соглашались вставать в круг, братья за руки, как в приветствии, так и в игре. Особенно это было заметно именно у иноязычных детей, но как только ребенок дал руку в хороводе, практически сразу в течение одного-двух занятий он становился активным участником такого рода игр. Ребята требовали и показывали жестами, что они хотят играть, сами брались за руки, начинали выполнять движения хороводной игры, несмотря на то, что в этот момент только началось приветствие! Мы считаем это большим достижением, через такое коммуникативное общение удавалось наладить контакт с воспитанниками, а значит легче протекала и адаптация, и социализация, а, следовательно, – и духовно-нравственное воспитание в целом.

Заканчивалось каждое занятие слушанием музыки. Это вариант релаксации, но мы использовали не только медленную или спокойную музыку. Дошкольники воспринимают музыку через ритм, воспринимают активно, то есть через движение или интонирование. В рамках реализации программы ребятам предлагалась свобода в движении: слушая музыку, они при желании могли полежать на ковре или подвигаться как им хочется.

Для прослушивания использовались произведения из авторской программы «Музыкальные шедевры» О. Радыновой [6;4].

Классические произведения помогли, во-первых, привить детям представление о том, что музыка всегда выражает настроения, чувства, переживания человека, их смену, оттенки настроений. Во-вторых, представление о простейших жанрах музыки — песне, танце, марше, многочисленных их разновидностях. Во время прослушивания разрешалось двигаться, если того требовала психофизика ребенка. Единственным требованием было располагаться в зале так, чтобы не сталкиваться с партнером, учиться организовать себя в пространстве. Дети с удовольствием импровизировали и подыскивали движения. Ребятам оказались наиболее близки темы: «Музыка рассказывает о животных и птицах», «Природа и музыка», «Сказка в музыке». Произведения, предложенные в теме «Природа и музыка» мы также включали детям на занятиях изобразительной деятельностью, для создания нужной атмосферы.

Завершением всех занятий являлся ритуал прощания – упражнения на расслабление, релаксация на подушках.

Как было сказано ранее, музыка необходима в жизни ребенка и в качестве фона. В домашних условиях здесь помощником может выступать радио на тех частотах, где транслируют спокойную музыку (радио «Орфей», радио «Classic», а также радиостанции «Chill out» или «Релакс FM»).

В момент утреннего приема детей каждый день в группах звучала фоновая музыка. Выбор пал на оркестр «Рондо Венециано», у которых много произведений светлого мажорного наклонения. Утренний темп должен быть более подвижный – 90 – 120 bpm, чтобы получить некий заряд бодрости на предстоящий день.

Программа коррекционной работы психолога включала занятия продолжительностью от 30 до 45 минут с октября по апрель. Занятия проводились 1 раз в неделю в формате мини-тренингов в подходящем помещении, где дети могли бы разместиться по кругу, сидя на ковре, где пространство позволяло бы достаточно подвигаться. Обозначу лишь некоторые задачи тренингов:

- формировать навыки осознания чувств, ощущений своего тела;
- помогать детям осознать эмоции и проживать их на телесном уровне;
- развивать самосознание, уверенность, внимание;
- повышать групповую сплоченность и чувство общности у детей;
- обогащать представления детей о разных чувствах и эмоциональных состояниях;
- помогать выражать собственные чувства и переживания посредством движения, музыки, рисования;

- формировать положительный эмоциональный настрой;
- развивать вербальные и невербальные средства коммуникации.

Основной программой занятий, на которую опирался педагог-психолог была программа С. В. Крюковой «Здравствуй, я сам!» [3]. В процессе занятий дети осваивали правила общения, правила времени, развивали тактильные ощущения, познакомились с эмоциями и способами их выражения.

Для профилактики психоэмоциональной и физической перегрузки на занятиях детям предлагалось подвигаться под негромкое звучание музыки на массажных дорожках, дорожках с препятствиями, сенсорных ковриках, туннелях для проползания, массажных кочках, отправиться в домик для уединений или улечься на мягкие модули. Подобная атмосфера в группе формировала у детей доверие и положительное самовосприятие. Также на занятиях детям предлагалось участие в свободном танце. Для помощи в самовыражении предлагались ленты, перышки, султанчики, ткани, мягкие игрушки, подушки.

Суть упражнения «Рисуем звук» заключалось в том, что детям предлагалось на нескольких занятиях рисовать под предложенные музыкальные композиции, просто следуя за звуком в рисовании. Удобнее подобные упражнения выполнять на расстеленном на полу большом куске бумаги, обоях, такой вариант помогает больше вовлечь тело в контакт с музыкой. Иногда дети изъяслялись «рисовать звук» на отдельном листе бумаги формата А3. Музыка, по наблюдениям, выступает для детей не только регулятором поведения, но и прекрасным объединяющим элементом и помогает выстраиванию доверительной, принимающей, бережной атмосфере в группе.

Важным аспектом в развитии внимания и восприятия является голосовое вокальное исполнение самого воспитателя. Было отмечено: если воспитатель пел колыбельную, то дети медленнее засыпали. Дети нынешнего времени не привыкли к колыбельным. Они лежали в кроватях и слушали внимательно, даже подпевая, но при этом нами не была достигнута цель – максимальное расслабление тела и снятие напряжения. Думается, что если бы эта работа была регулярной, колыбельные пелись бы всегда, то срабатывал бы именно механизм отключения тревоги, снятия напряжения. Воспитателям было рекомендовано больше петь и говорить разными голосами в театрализованной деятельности с детьми, в подвижных играх.

Рассмотренный подход к проблеме музыкального воспитания детей раннего возраста в современных условиях позволил выяснить и уточнить многие положения, связанные с ролью и значением классической музыки в жизни ребенка. Важно, чтобы в раннем возрасте классическая музыка заняла существенное место в воспитании и развитии ребенка. Ранний возраст особенно значим в плане психофизиологического развития, поскольку в этот период формируется 80% головного мозга, а также значителен объем накапливаемой информации, которая является предпосылкой для последующей жизнедеятельности ребенка.

Слушание произведений, содержащих определенные образно-тематические линии (мир природы и птиц; мир животных; мир ребенка; мир игрушек), и восприятие музыки через движение позволяют постигать достаточно большой

репертуар. Происходит расширение не только слухового багажа, но и мироощущения. При активном восприятии классической музыки наблюдается устойчивое запоминание темы и ее дальнейшее узнавание детьми с первых моментов звучания. Возникает достаточно стабильная связь между прослушанным материалом и жизненными ситуациями. Малыши проецируют знакомые интонации на различные явления окружающего мира. Формируется понимание и различение отдельных элементов музыкального языка — регистров, темпа, тембра, длительности, динамики, что создает первоначальный тезаурус. Расширяется образно-интонационное поле при восприятии незнакомых произведений, поскольку ребята начинают проецировать на него свои слуховые воспоминания и впечатления. Проецирование знаний интонаций и образов происходит, в основном, через пластику, так как речь находится в стадии формирования, а восприятие в раннем возрасте интегративно. Кроме того, удовольствие, получаемое детьми в процессе соприкосновения с классической музыкой, является сильной внутренней мотивацией, что крайне необходимо в процессе воспитания и обучения. Поэтому даже пассивный процесс накопления впечатлений становится импульсом к эмоциональным реакциям, проявляющими себя через пластику или пение. От непосредственного эмоционального сенсомоторного отклика на музыку ребенок раннего возраста к дошкольному периоду начинает осознанно воспринимать прослушиваемое произведение и в дальнейшем испытывает потребность общения с классическим искусством. Восприятие классического искусства расширяет границы личности ребенка, формируя культуру и духовно-нравственные ценностные ориентиры.

Список литературы

1. *Дорофеев В., прот.* О духовно-нравственном воспитании// Вестник ПСТГУ. – Серия IV: Педагогика. Психология. – Вып. 1. – М., 2007. – С. 107–126.
2. *Киенко О.* Коммуникативные танцы – игры для дошкольников. Практическое пособие с аудио и видеоприложением. – Харьков, 2014. – 34с. – [Электронный ресурс]. URL:<http://secretterpsihor.com.ua/> (дата обращения: 25.12.2018).
3. *Крюкова С.В.* Здравствуй, я сам! Тренинговая программа работы с детьми 3-6 лет. – М.: Генезис, – 2007. – 111с.
4. *Матвеева Р.А.* Классическая музыка в системе развития и воспитания детей раннего возраста: вопросы теории и практики: дисс.... кандидата искусствоведения. – М.: РАН им. Гнесиных, 2008. – 183 с.
5. *Медушевский В.В.* Об адекватности музыкальной теории и практики образования. – [Электронный ресурс]. URL:<https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Medushevsky5/> (дата обращения: 03.07.2019).
6. *Радынова О.П.* Музыкальные шедевры. Авторская программа и методические рекомендации. — М.: «Гном-Пресс», 1999. — 80 с.
7. *Фопель К.* Игры с детьми. – [Электронный ресурс]. URL:<https://dob.1sept.ru/article.php?ID=200500714> (дата обращения: 03.07.2019).
8. *Шилова Н. Е.* Роль музыки в процессе воспитания нравственных чувств ребенка// Педагогическое образование в России. – № 1. – М., 2013. – С.112–115



САМБОРСКАЯ Татьяна Федоровна
музыковед, заведующая Аудио-видео студии
московского Данилова монастыря.
E-mail: samtf@mail.ru

Нотные публикации Свято-Данилова монастыря

Аудио-видео студия Свято-Данилова монастыря, ранее выпускавшая компакт-диски с записями духовной музыки (вышло более 60 дисков), в последнее время в основном занимается подготовкой и изданием нотных сборников и книг, связанных с духовной музыкальной тематикой и учебной духовно-музыкальной литературой. Современная жизнь Церкви и окружающих ее певческих школ и училищ требуют мобильного реагирования на все запросы церковно-певческой практики и духовно-музыкальной жизни. Для проведения занятий церковных хоров, служб, духовных концертов детскими певческими школами нужны современные издания нот, удобные для небольших коллективов.

В последнее время аудио-видео студия Свято-Данилова монастыря задалась целью издать самые простые ноты обиходных песнопений, которые были бы необходимы прихожанам на первых этапах воцерковления, были бы востребованы в храмах, где нет возможности содержать большой хор, где служба поддерживается пением прихожан или минимальным составом певчих. Кроме того,

аудио-видеостудия Свято-Данилова монастыря позаботилась об издании нотной учебной литературы, которая обеспечивала бы музыкальный репертуар, необходимый для повседневных занятий и проведения служб.

Кроме нотных изданий, аудио-видео студией монастыря подготовлены и изданы небольшими тиражами книги, расширяющие познания в области истории русского церковного пения и исполнительства. Вышли в свет воспоминания о выдающемся дирижере Александре Юрлове (автор А.М. Стржелинская), а также «О работниках искусства моей эпохи (30-60-е годы XX века), сокровенная тетрадь воспоминаний» Е. А. Лобачевой» – дирижера, прошедшей школу у знаменитых русских дирижеров XX века: Данилина, Никольского, Чеснокова, Свешникова и других выдающихся музыкантов.

Привлекает внимание одно из последних изданий аудио-видео студии Свято-Данилова монастыря – сборники болгарских одноголосных песнопений. На этих двух изданных сборниках хочется остановиться подробнее, поскольку это очень редкий материал.

Сборник «Старобългарско народно пене по старите руски нотни ръкописи от ХУІ и ХУІІІ вв (кн. 1, Литургия СПб, 1905, Кн. 2 Вечерня, СПб, 1906) был составлен и опубликован болгарским музыкальным деятелем и регентом Анастасом Николовым в начале XX века. Эти ноты представляют собой библиографическую редкость. История их издания такова: Синод Болгарской Православной Церкви специально направил исследователя Анастаса Николова в Россию разыскать образцы Болгарского роспева, которые в большинстве своем сохранились в древнерусских, украинских, белорусских певческих рукописях с конца ХУІ до первой половины ХУІІІ века. (Поначалу песнопения болгарского роспева были одноголосными, а затем, во второй половине ХУІІІ века, их гармонизовали в партесном стиле). Анастас Николов, по некоторым сведениям, получил личное благословение на труд императора Николая II. Собранные им песнопения могут служить эталоном для определения именно БОЛГАРСКОГО роспева. В сборнике публикуется материал, найденный Николовым в певческих рукописях Санкт-Петербурга, в Государственной Публичной библиотеке им. Румянцева.

В изданных в 1906 году литографическим способом материалах под одной обложкой помещены песнопения Литургии и Вечерни. Поскольку обе службы в данном издании неполные, мы взяли на себя смелость разделить один сборник песнопений на два небольших, в соответствии с их содержанием. Первый сборник назвали «Избранные песнопения Литургии болгарского роспева», второй – «Стихиры воскресные болгарского роспева». В предлагаемом издании потребовалась редакция записи нотного и текстового материала: в оригинале ноты изложены в теноровом ключе, что неудобно для современных певчих, поэтому нотный текст был переведен в скрипичный ключ. Текст молитвословный приведен в современной транскрипции. К первому сборнику прилагается статья современника А. Николова, Минко Генова, ко второму – статья Льва Парийского, а также краткая библиография по данной тематике. Мелодичные звучания песнопений болгарского роспева несомненно привлекут внимание регентов православных церковных хоров и любителей одноголосного церковного пения. Аудио-видео студия Свято-Данилова монастыря также подготовила к печати репертуарные

сборники Праздничного хора Свято-Данилова монастыря: “Утренняя” и “Вечерняя” (составители – Г. Сафонов и А. Безденежных), которые выйдут в ближайшее время.

Предлагаем вашему вниманию список нот и книг, выпущенных издательской группой монастыря.

- 1) Литургия (с текстами на крюках, пометная нотация), составитель – М. Макаровская, (с диском), 2005
- 2) Элементарное сольфеджио на природном певческом материале, автор – И. А. Журавленко, ч. I, 2003
- 3) Элементарное сольфеджио на природном певческом материале, автор – И. А. Журавленко, ч. II, 2004
- 4) «Кому повем печаль мою» (духовные стихи Верхокамья), под общей редакцией И. В. Поздеевой, 2007 (с диском)
- 5) Литургия (обиходные песнопения братского хора Данилова монастыря), 2011
- 6) Всенощное бдение (обиходные песнопения братского хора Данилова монастыря), 2011
- 7) Избранные песнопения годовичного круга (Успенского монастыря, г. Александров) в 10 частях, составитель – мон. Силуана (Болховская), 2011
- 8) Обиход церковного пения (для регентских курсов) – составитель И. М. Варапаева, 2015
- 9) Божественная литургия (последование для начинающих певчих), составитель – Г. И. Шурыгина, 2017
- 10) Всенощное бдение (последование для начинающих певчих), составитель – Г. И. Шурыгина, 2018
- 11) Распевания (сборник вокальных упражнений для хора), составитель – Л. А. Степчкова, 2018
- 12) Литургия, избранные одноголосные песнопения (староболгарское церковное пение), составитель – Анастас Николов, 2018
- 13) Воскресные песнопения Октоиха на 8 гласов (староболгарское церковное пение), составитель – Анастас Николов, 2018
- 14) «Звезды сияют вечно...» (посвящается 90-летию со дня рождения А. А. Юрлова), автор – А.М Стржелинская, 2018
- 15) Песнопения святой Пасхи (обиходное), школа хорового церковного пения, для детей младшего и среднего возраста, – составитель Володина Е. Е., (монахиня Ольга), 2019
- 16) Песнопения Великого Поста (обиходное), школа церковного пения, для детей младшего и среднего возраста, составитель – Володина Е. Е., 2019
- 17) Осмогласие (обиходное), школа церковного пения, для детей младшего и среднего возраста, составитель – Володина Е. Е., 2019
- 18) “О работниках искусства моей эпохи (30-60е годы XX века)», Сокровенная тетрадь воспоминаний Елизаветы Алексеевны Лобачевой, 2019

Надеемся, что Ваши отзывы и участие позволит нам увеличить тираж. Все сборники получили гриф ИС РПЦ.



***ВОЛОДИНА Елена Евгеньевна,**
кандидат педагогических наук,
доцент Московского педагогического
государственного университета*

К вопросу организации учебно-методического процесса регентских отделений православных духовных школ

Специфика православных учебных заведений требует особого подхода к проблемам разработки методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин. Это касается как отдельных предметов, так и проблемы установления межпредметных связей. В представленной работе будут затронуты вопросы, связанные с корректировкой обычных учебных программ, неизбежно возникающей при обращении к образцам духовной музыки.

В настоящее время назрела существенная необходимость разработки специального курса для православных учебных заведений, в котором были бы отражены все основные этапы истории богослужебного пения с древнейших времен. Этот курс должен стать стержневым, определяющим особенности преподавания остальных предметов музыкально-теоретического цикла. В курсе истории богослужебного пения необходимо рассмотрение вопросов раннехристианской, византийской, древнерусской богослужебной практики, анализ духовных сочинений композиторов различных школ и направлений последующего времени, исследований по истории церковного пения отечественных и зарубежных авторов, рассмотрение особенностей монастырской богослужебной традиции.

Специфика анализируемого музыкального материала предполагает необходимость разработки методики преподавания остальных предметов. Так, в

курсе анализа музыкальных произведений должен быть введен специальный раздел о монодических формах византийской и древнерусской певческой практики. Этот раздел особенно важен, так как возрождение традиций древнерусского певческого искусства в богослужебной практике является в настоящее время одной из существенных задач православных духовных школ. Освоение попевочной структуры песнопений, своеобразный подход к понятию лада в византийской и древнерусской богослужебной практике предполагает введение, наряду с традиционными, новых форм работы в практике преподавания предметов знаменного пения (освоение попевочной структуры песнопений) и сольфеджио (отход от системы темперации). Освещение подобных вопросов поможет осуществлять более точную исполнительскую трактовку произведений в музыкальной практике. Например, византийская традиция пения с исоном не может быть механически применима в современных условиях, так как она не сопоставима с инерцией ладотонального восприятия музыкальных построений. Византийская и современная греческая музыкальные системы выходят за рамки темперированного строя.

Из опыта преподавания представляется целесообразным в практике знаменного пения переход на попевки и систему согласий обиходного звукоряда. Изучение попевок на основе расшифровок не приводит к ожидаемым результатам, так как при этом нарушается целостность «живого» интонирования. Именно этим объясняется дробность исполнения знаменных песнопений в современной богослужебной практике, на что неоднократно указывали в выступлениях на научных конференциях представители старообрядческих традиций.

Попевка – это определенный, веками установленный элемент музыкального языка, из сочетания попевок складывается песнопение, духовная сущность которого при правильном подходе будет восприниматься совершенно иначе, чем при пении по знакам линейной нотации. Через попевки передается определенный духовный смысл, заложенный в данном мелодическом образовании. В связи с этим заслуживает внимания предложение отдельных преподавателей знаменного пения вообще начинать образование регентов без профессиональной музыкальной подготовки не с освоения нотолинейных знаков, а с изучения попевок и системы согласий обиходного звукоряда.

Система темперации представляет собой более инструментальную, чем вокальную традицию. При работе над богослужебными произведениями различных стилей более позднего времени возможно использование практики интонирования высоких и низких ступеней, с ориентировкой, например, на систему П.Чеснокова. В связи с этим встает вопрос о переработке методики преподавания сольфеджио.

С учетом специфики анализируемого музыкального материала должен быть переработан и курс анализа церковных песнопений этого времени. Особое внимание уделяется при этом вопросам соотношения гомофонно-гармонических и полифонических элементов. В курсе гармонии в связи с этим рассматривается линейно-мелодический принцип образования гармонических вертикалей, вводятся понятия условных или мнимых аккордов, особое внимание уделено проблемам ладовой переменности. Существенно необходимым представляется введение в учебную практику курса полифонии.

Классификация гомофонно-гармонических и полифонических форм должна быть представлена также с учетом своеобразия их применения в церковно-музыкальной практике. Отдельные вопросы требуют при этом специального изучения. Например, проблема анализа структуры строфической формы в современной богослужебной практике и в том виде, как она представлена при разборе византийских кондаков в исследованиях византийских гимнографов.

Особое внимание хотелось бы обратить на проблему византийского влияния в истории русского богослужебного пения. Русские, как и все народы, принявшие христианство от Византии, рассматривали практику византийского богослужения как некий канонический образец. В связи с этим представляется необходимым всестороннее рассмотрение указанного первоисточника в курсе истории богослужебного пения. Например, попевочная структура церковных песнопений тесно связана с усвоением в русской певческой практике византийского принципа каноничности церковного искусства. По мысли христианских авторов, основные принципы художественного творчества установлены Богом, и задачей художника (в том числе – музыканта) является постижение и сохранение этих принципов, а не создание новых. Деятельность гимнографов строго ограничивалась повторением и разработкой определенных поэтических мыслей, а композиционная структура песнопений состояла из ряда определенных мелодических формул, соединенных короткими речитативными переходами.

Заслуживает внимания также рассмотрение вопроса о традиционных жанрах византийской богослужебной практики и особенностях их усвоения и развития в практике древнерусского и современного православного богослужения. Так, жанр византийского кондака, который представлял собой сложную поэтическую композицию, ассоциируется больше с современным акафистом. Понятие же кондака сегодня приближено к тропарю, также в современном понимании этого слова. Кондак в настоящее время – это тот же тропарь, занимающий лишь иное местоположение в структуре службы. И распеваются кондаки на тропарные гласы. Особое внимание должно быть уделено и рассмотрению стихирного жанра в русской литургической практике.

Связь предметов истории и теории богослужебного пения должна осуществляться и при анализе византийских и древнерусских певческих рукописей со знаками нелинейной музыкальной нотации. Рассмотрению этих вопросов необходимо посвятить специфический курс музыкальной палеографии.

Комплексный подход к изучению предмета истории богослужебного пения, выделение особого курса теории и практики древнерусской богослужебной традиции, связанный с изучением знаменного пения и установление межпредметных связей в практике обучения будущих служителей Русской Православной Церкви представляется в настоящее время задачей первостепенной важности для освоения и распространения музыкальной культуры православного мира. Представляется необходимым также создание учебно-методического центра по разработке учебных программ и созданию учебных пособий по основным предметам музыкально-теоретического цикла для регентских отделений православных учебных заведений.

Литература

1. *Алексеев Э.Е.* Проблемы формирования лада, М., 2006
2. *Асафьев Б.* Русская музыка до начала XIX столетия. М.-Л., 2013
3. *Комаров В.* Практическая школа хорового пения, М., 2015
4. *Маслов А.* Народная консерватория. Музыка и жизнь, М., 1909
5. *Протопопов В.В.* Элементы строения музыкальной речи, ч.1-2, М., 2012
6. *Риман Г.* Музыкальный словарь, М., 2016
7. *Римский-Корсаков Н.* Музыкальные статьи и заметки, СПб., 1911
8. *Смоленский С.* Значение XVII века и его кантов и псалмов в области современного церковного пения простого напева, СПб., 1910

*МЕДУШЕВСКИЙ Вячеслав Вячеславович,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Московской государственной консерватории
имени П.И. Чайковского.*

E-mail: vmedu@mail.ru

«В каждой музыке Бах», или о том, как воспитывать вечностью

Рождественские чтения этого года посвящены теме воспитания страны. Воспитывать может лишь Божественная вечность, наполяющая надеждой время. Трупным ядом из ада — мыслью о том, что после смерти ничего нет, — керченский злодей отравил себя. От испитой пустоты, жгучей скуки и поселившейся в душе дьявольской жути инстинктивно отшатнулись окружающие. Нестерпимая обида на мир за одиночество, всегда связанная с приговором осуждения, потребовала массовой смерти «обидчиков». Число отчаявшихся растет в мире, эпидемии суицидов охватывают детей и подростков. Как помочь?

Нельзя ли с такой неопровержимостью доказать бытие Бога, чтобы в Нем все люди обрели блаженную крепость жизни? Нельзя. Доказательства обращены к рассудку, а он еще не человек. Душу святые отцы определяли как «единую многоспособную силу». К глубине души в непостижимом единстве ума, сердца и воли обращена ключевая заповедь жизни — возлюбить Бога всецело: всеми силами души. Вечное Царство любви и божественной свободы, в которое призван человек, — не доказывается, а ищется совокупным стремлением всех сил души.

Сладость такого призывания и услышания доступна языку музыки. О ней всегда знали народы и почитали музыку самым божественным из искусств. Миф об Орфее описывает ее силу. Не математикой, не физикой, ни блистательным искусством речи, но именно пением и игрой на лире покорила он сердце мрачного бога Аида, так что отпустил он Эвридику из царства смерти. Доказывала ли его песнь бессмертие любви? Нет, сладко влекла. Доказывать — отнимать выбор. А музыка предоставляет его, приоткрывая путь неведомо-прекрасной и блаженной жизни в божественной свободе истины. Оттого-то и растаял лед в сердце Аида, и умягчилось оно, и перестал он быть бюрократом-формалистом. Всколыхнулось в его сердце призвание творения к вечности. И в человеке так. Недаром при знакомстве его появления на земле археологи считают наличие захоронений. Надеждой воскресения поднялась и три тысячелетия стояла великая древнеегипетская цивилизация. Умершему читались «Изречения выхода в жизнь» (названные ныне «Книгой мертвых»). Священно-светлыми торжественными танцами успокаивалась его душа в надежде воскресения, а тело переносилось в прекраснейший город на западном берегу Нила (современный Луксор), куда не смела ступить толпа зевак. А миф об Орфее — творение великой греческой цивилизации,

поднявшейся священной идеей всеохватной пайдеи (воспитания), чему посвящены и нынешние Рождественские чтения и наша секция.

Музыка не подменяет трудов жизни, даже когда она охвачена огнем святой ревности, духовной отваги, бесстрашным весельем вечности пред лицом смерти. Жаждой подвига жизни музыка возжигает сердца, но самого подвига не отменяет.

Откуда принимает она блаженную силу восторжения к вечности, способной воздвигать цивилизации? Музыка — не барон Мюнхгаузен, поднимавший себя за волосы. Человечество возвышается Духом. Шедевра и его гениального исполнения нет без вдохновения. Китайский иероглиф «лин» (дух) сверху вниз читается как «Небо, покрывать, вода, три рта или личности, то, что производит чудо». Так чудотворит и музыка, светля сердца призывом Духа.

Вот пророк Божий Елисей зовет гуслиста, под его игру сходит на пророка Святой Дух, и он пророчествует. Пророчествует прекрасная музыка и ныне. Когда пианист играет начальные фигурации в «Фантазии ре-минор» Моцарта, хорошо бы ему восчувствовать торжественность момента, вспомнив и о библейских школах пророков. Пусть и он тоже войдет в священное ожидание, откроет сердце готовностью слушать и повиноваться. Вот охвачен уже весь высотный диапазон. Это значит: раскрыта душа в безмерность предстоящего. Генеральная пауза с ферматой. Что делать в этот момент пианисту — отсчитывать метрические доли? Нет, тишина — таинство. Тишина божественна. Только в тишине возрастает человек в меру своего небесного достоинства на кульминации смиренно-огненного внимания. Фермата ставится потому, что ее содержание — таинственная реальность богообщения.¹ Если так, в предстоянии грядущему небесному откровению, исполнит тишину пианист, то и публика ахнет, услышав первую ноту темы как голос с Неба.

К микро-цезурам это тоже относится. Педагоги учат дослушивать окончания фраз. Башкиров на одном из мастер-классов дал ироничное поучение: «Недодержал — недоумок, передержал — это интерпретация». До чего же надо додерживать звук? До ожидаемой метрической доли? Это мертвечина. Додержать надо до готовности услышать следующий звук или начало следующей фразы. Музыкальное время живое потому, что тянется к вечности и заполнено правдой (реальностью) богообщения. Пусть ум до того не догадался — тайну знает сердце. Потому с такой внимательностью вслушивается в звуки. А вслушиваться в пустой звук — разве мы идиоты?

Исполнительское внимание не просто родственно молитвенному вниманию. Оно и есть молитва сердца.

Особенно это очевидно в исполнении музыки псалмодического или хорального склада Кто умеет играть хорал? Хорал — молитва. Он потрясает тогда, когда наполнен богообщением.

¹ Я демонстрирую пианистам (на другом, правда, примере — «Баркаролы» Чайковского из «Времен года») зависимость масштаба паузы с ферматой от высоты интерпретации. Фермата тишины, не наполненная правдой богообщения при переходе к репризе, возмутила бы слух аудитории своей лживостью и надуманностью.

А tenuto? Оно выставляется на звуках, особенно насыщенных полнотой предстояния высшему. Попробуем не расширить сердце в побочной партии Второго концерта Рахманинова — как выходит ужасно, вульгарно, сухо, глупо: словно бы мы попали туда, откуда сыплются в народ мертвые министерские указки.

Слово «tenuto» в индоевропейском родстве со словами «тон», «тонус», «тенор», «ектения» (жанр усиленного молитвенного пения-прошения в церкви), с русскими словами «тянуть», «притягивать». «Тон» — натянутое, от *τείνω* (с греч. — «тяну»). В душе тоже есть эта струна. Одним концом она прикреплена к сердцу, другой — на небесах. Здесь таинство веры. Натянется струна души — и вот уже готова она свершить подвиг силы беспримерной. Ослабнет — и увяла душа, испарился энтузиазм жизни. И для страны это смерть. Вне бессмертия — жизни нет. Судьба керченского злодея доказала это. На одном из мастер-классов Ростропович при исполнении студентом самого проникновенного места в «Вариациях на тему рококо» Чайковского крикнул виолончелисту: «Выше сердце!» Это то, что священник на литургии возглашает: «Горе (то есть устремленными в вышину) имеем сердца!» А студент-то было начал играть трепетно-небесный звук самодостаточным размашистым вибрато. Как можно?

Из приведенных беглых примеров становится ясно, каким именно нежным способом воспитывает музыка причастных ей людей. Вот почему все цивилизации первым делом старались приобщить к музыке детей. В надежде возвышения и осветления их душ в советское время родители отдавали детей в ДМШ. Надежда не была постыжена. Как отмечали милицейские отчеты, среди учеников музыкальных школ не было ни одного случая привода в милицию. Без музыки не знаем ни одного народа, ни одной цивилизации. В Китае, вновь вспомнившем Конфуция, помещавшего музыку в сердцевину общественного бытия, невероятно щедрым образом субсидируется государством музыкальное образование. Затраты окупились с излишком. Китай, в советское время находившийся на уровне Африки, готовится занять место первой экономики в мире. Что энергичней может поднять жизнь общества, чем здравый бодренный дух? Как грибы растут во всех городах консерватории. Продолжается фортепианный бум. Миллионы (!) китайских пианистов, исполняющих музыку христианской цивилизации, поднимают дух страны и мира. С некоторой ностальгией вспоминаем и мы о некогда самой совершенной в мире системе поистине массового образования.

«Когда появятся дети, учите их музыке, настоящей музыке <...>. Музыка помогает развитию и приятию духовной жизни. Душа утончается и начинает внимать духовной музыке», — наставлял духовную дочь прп. Варсонофий Оптинский [1].

Всякая ли музыка воспитывает? И что такое настоящая музыка?

С исчерпывающей ясностью ответил на этот вопрос Бах. Своему ученику он продиктовал определение: «Последняя цель музыки — служение славе Божией и освежение духа, а без того перед нами не музыка, а шум и дьявольская болтовня» [7, с. 119–120].

Бах не расходится с богословием, которое так и определяет красоту как явление славы Божией. Только ею, явлением в мире Божественных совершенств,

и может жить человек. В душе небесная красота отзывается чувством восхищения, умилением сердца, близостью бессмертия, нездешней радостью. Какая это радость? Многие о ней не догадываются. «Радость — это Сам Христос! — говорит прп. Порфирий Кавсокаливит, — Это такая радость, которая делает тебя другим человеком! <...> Это та радость, которая простирается на века, которая имеет вечное веселие. Это радость Господня, которая подает надёжную тишину, тихую сладость и все сладкое блаженство» [3]. Даже и печальные обстоятельства жизни красота славы Божией преображает неузнаваемо. Печаль проникается миром небесным, превысшим всякого ума. «Светлая печаль — такого быть не может», — категорически заявляют студенты синской цивилизации (Китай и вокруг Китая), но музыкой удостоверяются, что невозможное есть, и оно радует безмерно. А как это в острейшей трагедийности растёт жизнетворящая крепость жизни? «Смерть! где твоё жало? ад! где твоё победа?» (огласительное слово свт. Иоанна Златоустого на Пасху). Преображение всего земного — величайший дар христианской цивилизации человечеству.

Неисчислимы обертоны небесной красоты. Высокая музыка дышит ею, дышит бессмертием Божиим. И так, по слову Варсонофия Оптинского, «помогает развитию и приятию духовной жизни».

«Всякая красота, и видимая, и невидимая, должна быть помазана Духом, без этого помазания на ней печать тления, она (красота) помогает удовлетворить человека, водимого истинным вдохновением. Ему надо, чтобы красота отзывалась жизнью, вечной жизнью. Когда же из красоты дышит смерть, он отвращает от такой красоты свои взоры» [2, с. 593–597]. Изумительно точны эти слова святителя Игнатия Брянчанинова, которого мы знаем и как друга и наставника гения русской музыки Михаила Глинки.

Музыкантам не только дух прекрасной музыки нужно чувствовать и жить в нём. Все детали формы тоже нужно видеть в их небесном осиянии.

«В каждой музыке Бах». Почему так сказал Иосиф Бродский? Красивые ли это только слова?

В занятиях со студентами я прошу их раскрыть мысль поэта в анализе. Слушаем «Прелюдию D dur» Рахманинова в исполнении В. Ашкенази и ещё другой пианистки. В одном угадывается кредо: «Служение славе Божией и освежение духа». В другом: «музыка — язык эмоций». Вопрос студентам: а в чём это различие выявляется? В первом случае взят темп молитвенных вопрошаний-прошений. Они выявляются в цепи восходящих секундовых мотивов. В них, сосредоточенно-неотступных, слышится усилие духовной воли. Без неё молитвы нет, — лишь дряблые мечтанья. «Царствие Божие силою берётся» (Мф. 11:12) — говорит Христос. Мотивы — слова музыки. Фигурации — Дух, который их овеивает. В данном случае перед нами неторопливое течение фигураций любви и мира. Могут ли прошения любви не возыметь плода? И вот во втором предложении мы слышим нежнейшие отклики Неба. Что это Небо — узнаем по тишайшей звучности. Два плана (прошений и небесных ответов) внятно разведены динамикой и краской. В репризе верхние звенья утешений сокращены до тишайшего отклика. Зачем многословие? Это очень тонко. Во втором исполнении темп вдвое быстрее — уже не темп молитвы, но эмоций. Вместо чудесной полифонии планов — общая

круговерть фактуры. В репризе вместо эха любви на небе – возгласы животной радости.

Почему так неотразимо-возвышенно действует исполнительская полифония? И почему «в каждой музыке Бах»? Потому это, что в каждом Бахе (их много) – тысячелетние откровения средневековой полифонии, а в ней самой – высочайшее откровение христианской веры. «Бог вочеловечился, дабы человек обожился!» (свт. Афанасий Великий) Какая радость! Земля и Небо соединены вовеки. Знаменем этой вышней радости и стало многоголосие, начиная с органа и пения с исоном.

Дьявол уже в раю соблазнил людей своим изобретением – мировоззрением: смотрением на все глазами твари, а не Творца. Противоположность мировоззрения – богомудрие. Ради него мы призваны в бытие. Ради него все заповеди, от данных в раю до Христовых заповедей блаженства. На всё надо нам смотреть взглядом Божиим и иметь «те же чувствования, какие и во Христе Иисусе». Когда так, когда на первом месте Бог, то и все вещи на своих местах, — наставляет блаженный Августин. Какая широта, в какой правильной перспективе и как далеко видится все!

Полифония не распыляет внимание – она делает его объемным, многомерным. То, что мы видели в «Прелюдии» Рахманинова – отражение одной из форм многоголосия, именно разнофункциональной полифонии. Безмерно красив фигурированный хорал. Хоральный голос – это сосредоточенность всего нашего существа на несомой хоралом мысли. Фигурационный пласт – веяние Святого Духа. Этот архетип передался гомофонной музыке. От него – покоряющая красота «Лунной сонаты» Л. Бетховена. Ее каркас – хоральный пласт, просвечивающий в фигурациях, в чрезвычайно замедленном темпе. Эффект как бы органического дления мгновенно пробуждает чувство вечности. Но снимем фигурации. Да, величественно. Но Бог – не только вечный и величественный. Его сущность – любовь. Триольные фигурации дают эту нужнейшую краску. А еще есть басовая мелодия – типичная барочная мелодия траурных жанров, мысль о смерти. А где же утешающий голос неба? Он в неотмирной мелодии верхнего голоса. Чуткие современники говорили – это религиозная музыка, на нее хорошо ложатся слова «Реквиема».

Бесконечно разнообразие возвышенной красоты музыки. Как научить ей музыкантов и слушателей? Принцип очевиден. Он изложен в моей давней статье: «Как научить тому, чему научить невозможно?» [6]. Как научить музыкантов гениальности, а слушателей – конгениальному слушанию? Очень просто. Нужно подвести учеников к самой красоте, а она уже сама научит учеников всему. В общей форме об этом – труд Климента Александрийского «Педагог» [5]. Педагогом (всегда с большой буквы) он называет Христа.

Ну а как подвести? Без наставляющего слова здесь не обойтись. На музыкальном поведении лежит огромная ответственность за воспитание музыкантов и просвещение страны и мира.

Оно изменило своей миссии. Нельзя выходить на сцену без чувства миссии, – говорил Рахманинов. А учить можно? Тоже нельзя. Миссия – посланниче-

ство. Кто посылает? Бетховен? Но он сам говорил: «музыка есть откровение более высокое, чем мудрость и философия». В его письме французской пианистке М. Биго мы читаем: «то, что я услышал в исполнении – это не я, но в нем было нечто лучшее, чем я» [4, с.53]. Что же? Выше Бетховена – откровение свыше. В занятиях со студентами я показываю им следы откровений. Святой Дух красоты – автор языка высокой музыки и шедевров.

Вспоможением для педагогов музыкальных заведений, учителей общеобразовательных школ и деятелей убитой системы музыкального просвещения страны могла бы стать духовная теория музыки и множество анализов, придающих духовному видению конкретность.

Эта задача впереди. А при тоталитаризме либералистической идеологии она и невыполнима. Древним либералистам Христос открыл причину их заблуждений: «Ваш отец – дьявол» (Ин. 8:44). Сейчас либерализм дошел до ручки. Сколько еще полов и прочей глупости придумает? Башня либерализма шатается, упадет с грохотом. Но что на развалинах? Для воскрешения Руси нужна смелость и дерзновение. Надо начинать трудиться прямо сейчас, какими бы смешками попытки не встречались. Прорыва бессмыслицы ждет не одна лишь Россия, но и вся Земля. Во всем мире сейчас смысловой вакуум и растерянность. «Куда идем, куда заворачиваем?» — вопрошал в прошлом веке А.С. Леман, заведующий кафедрой сочинения Московской консерватории. Какая из стран даст ответ на этот самый актуальный вопрос? Многие люди в мире с надеждой смотрят на нашу страну, русскую цивилизацию.

Список литературы

1. *Варсонофий Оптинский (Плиханков), преподобный*. Духовное наследие. – [Электронный ресурс] URL: https://azbyka.ru/otechnik/Varsonofij_Optinskij/duhovnoe-nasledie/3 (дата обращения: 20.12.2018).
2. *Игнатий (Брянчанинов), святитель*. Письмо святителя Игнатия Брянчанинова к К.П. Брюллову // Собрание сочинений / сост. О.И. Шафранова. Т.8. С.593 – 597. – М., 2011. – 666 с.
3. *Кавсокалитим Порфирий* Поучения. – [Электронный ресурс] URL: <https://www.rulit.me/books/poucheniya-read-309976-20.html> (дата обращения: 20.12.2018).
4. *Кириллина Л. В.* Бетховен. – М.: Молодая гвардия, 2015. — 494, [1] с.
5. *Климент Александрийский, пресвитер*. Педагог / пер. с древнегреческого, вступительная статья и комментарии А. Ю. Братухина. – Санкт – Петербург : Изд-во Олега Абышко, 2018. – 344, [1] с.
6. Медушевский В.В. Как научить тому, чему научить невозможно? – [Электронный ресурс]. URL: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Essence-of-Music/> (дата обращения: 25.12.2018).
7. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. – М., 2002. –801, [7] с.30

*ВЛАДЫШЕВСКАЯ Татьяна Феодосьевна,
доктор искусствоведения,
профессор факультета искусств
Московского государственного университета
имени М.В. Ломоносова.
E-mail: t_vladyshevskaya@mail.ru*

**Музыка как средство духовно-нравственного воспитания
на примере творчества православного хора и ансамбля
Инженерных войск ВС РФ «За веру и Отечество»,
художественный руководитель – игумен Варнава (Столбиков)**

Музыка и хоровое пение – прекрасное средство духовно-нравственного воспитания каждого человека индивидуально и – особенно – большого сообщества людей, объединяющегося в хоре. Об этом свидетельствует творческий опыт игумена Варнавы (Столбикова), руководителя замечательного православного хора и ансамбля инженерных войск ВС РФ “За веру и Отечество”. Этот солдатский хор является постоянным участником Рождественских чтений на Факультете искусств МГУ. История хора восходит к 1993 году, когда образовался оргкомитет «Церковь и армия», которым руководил Митрополит Смоленский и Калининградский Кирилл (в настоящее время – Патриарх Московский и всея Руси). В 90-е годы ситуация в стране была сложной. Широко была распространена наркомания. Игумен Варнава вспоминает о том времени, когда встал вопрос о выработке концепции и методов подготовки православных солдат и офицеров. «Перед нами стоял целый комплекс задач, которые с помощью Божией мы стали решать. Тогда же возник вопрос: нельзя ли призывать воспитанников духовных школ к воинскому служению в специальную воинскую часть, в поселок Арсаки, неподалеку от Троице-Сергиевой Лавры. Я поехал за разрешением вопроса к ныне почившему владыке Александру, бывшему в ту пору ректором Московской духовной академии. Владыка сказал, что он не против, и готов написать соответствующее письмо в Сергиево-Посадский военком. В итоге семинаристы в количестве 13-ти человек получили возможность служить именно в этой части. С этого и начался наш творческий путь. Конечно, требовалась поддержка генералов и руководства Министерства обороны».

Создание собственного хорового армейского коллектива внутри воинской части было дело важное и непростое. Ведь здесь соединялись воинское и духовное начала. Хор пел духовную музыку и одновременно преданно служил в воинской части солдатами срочной службы. Поэтому дело развивалось постепенно: сначала образовался небольшой ансамбль – квартет, затем состав стал расширяться, появился небольшой хор, который стал все более укрупняться. Постепенно формировался репертуар хора. В хор вливались новые силы – студенты музыкальных училищ и вузов, и просто любители музыки. Музыкальное развитие хора полностью было сосредоточено в руках игумена Варнавы – большого музыканта и крупного духовного деятеля, получившего высшее музыкальное и

духовное образование. Его музыкальная жизнь всегда сочеталась с глубоким духовным началом, которое было заложено в нем еще в юности. В его роду немало духовных лиц, и один из них – священномученик епископ Герман (Ряшенцев) – его двоюродный дедушка. Он пострадал за веру, неоднократно был в тюрьме, в ссылке и был расстрелян под Сыктывкаром в 1937 году.



Художественный руководитель хора «За веру и Отечество» игумен Варнава (Столбиков)

Игумен Варнава прекрасный учитель, педагог, духовный руководитель, священнослужитель. Он знает и любит людей и своих солдат, и в ответ он получает обратный отклик – преданность. Солдатский хор состоит из солдат срочников, которые проходят тяжелую военную службу. «В отличие от обычных солдат, наши музыканты несут двойную нагрузку, после караула они продолжают заниматься музыкой вплоть до отбоя», – говорит о. Варнава. Я спросила игумена Варнаву, где они берут такие оригинальные аранжировки для мужского состава, и он ответил: «Наши воины сделали обработку большого числа церковных песнопений, некоторые из них звучали и сегодня». Многие участники солдатского хора, солдаты-срочники, – студенты музыкальных заведений, с образованием, хорошо знающие хор. Они большей частью сами делают хоровые аранжировки духовных сочинений, которые поют в храме. Они постоянно принимают участие как певцы, чтецы. Их задача – быстро выучить хоровой репертуар, ведь участие в богослужениях требует понимания процесса службы, умения читать с листа. «Учеба проходит в довольно суровом режиме, – продолжает о. Варнава. – Мы называем их «группа быстрого реагирования», поскольку занятия предполагают быстрое ориентирование в часто сложных вопросах самой разной музыки». Каждый в хоре готов трудиться, не покладая рук. После караула часто ребятам часто

приходится бежать прямо на репетицию, или с караула ехать на концерт, и т.д. Эта трудная, напряженная жизнь хора сплачивает коллектив, даже в наряд они идут вместе, из числа их создана специальная бригада.



Концерт на факультете искусств в МГУ имени М.В. Ломоносова. 29 января 2019 года

«Так мы и стали заниматься с нашими воинами духовной музыкой. Я сам – выпускник музыкальной академии имени Гнесиных, и для меня встал вопрос о профессиональной подготовке ребят. Тогда по благословению Владыки мы открыли высшую духовно-певческую школу, где уже из состава наших воинов выделяли ребят и профессионально готовили их как руководителей творческих коллективов, учили петь в разных манерах и стилях церковной музыки» – рассказывает игумен Варнава. Хор все время нарабатывает новый репертуар, параллельно с концертами он выпускает CD-диски с записями духовной музыки разных стилей. Сейчас уже вышло около двадцати дисков с разными программами. Эти альбомы меня удивили своим разнообразным и сложным содержанием: «По страницам старинной хоровой музыки», – в нем представлена западно-европейская духовная музыка разных стилей, начиная от VII века до XIX века; альбом, посвященный византийской духовной музыке. Много альбомов с записями русской духовной музыки от средневековья до наших дней. Большую помощь хору в организации записи оказывает композитор Алексей Иванович Киселев, Тогда по благословению владыки мы открыли высшую духовно-певческую школу, где уже из состава наших воинов выделяли ребят и профессионально готовили их как руководителей творческих коллективов, учили петь в разных манерах и сти-

лях церковной музыки” – рассказывает игумен Варнава. Хор все время нарабатывает новый репертуар, параллельно с концертами он выпускает CD-диски с записями духовной музыки разных стилей. Сейчас уже вышло около 20 дисков с разными программами. Эти альбомы меня удивили своим разнообразным и сложным содержанием: «По страницам старинной хоровой музыки», – в нем представлена западно-европейская духовная музыка разных стилей, начиная от VII века до XIX в., альбом посвященный византийской духовной музыке. Много альбомов с записями русской духовной музыки от средневековья до наших дней. Большую помощь в хору в организации записи оказывает композитор А.И.Киселев, который делал для записей свои аранжировки, сочинял для этого хора, с ним хор готовил проекты дисков западно-европейской, византийской и древнерусской музыки, вместе с хором он путешествовал по горе Афон, бывал в Италии в г. Бари на праздновании дня святителя Николая, и в Испании.



После концерта на факультете искусств МГУ

В жизни хора были и другие помощники – хормейстер Дмитрий Алексеевич Онегин, профессор Университета культуры и искусств хормейстер Александр Земзеров (теперь уже покойный). Благодаря мудрому руководству игумена Варнавы, хор звучит как единый слаженный организм. Подготовка сложных программ требует большого творческого напряжения всех участников хора, певцы беспрекословно слушают руководителя хора, слушают друг друга, их взаимодействие сосредоточенность и создает согласованность хора. Такое мастерство, чувство ансамбля, достигается при совместном пении лишь тогда, когда есть любовь к музыке, к хоровому пению и друг к другу. Все участники хора должны быть устремления к единению, гармонии, слиянию звука. Хочется в этой

связи вспомнить поучение о церковном пении основателя Киево-Печерской обители игумена Феодосия, который учил певцов петь с любовью – «ангелоподобно», «согласуясь друг с другом», во всем повинуюсь главе хора – головщику. Эти основы церковного хорового пения хор неуклонно соблюдает.

Игумен Варнава мастерски подбирает программы концертов. На Рождественских чтениях он ежегодно привозит новую программу. Неизменно на сцене царит дух радости и творчества. Концерты, специально подготовленные о. Варнавой к Рождественским чтениям всегда проходили с большим успехом. Эти тематические программы, связанные с основной темой Рождественских Чтений, были актуальны и всегда радовали университетскую публику. Вспоминается концерт хора и ансамбля инженерных войск ВС РФ «За Веру и Отечество», прошедший 29 января 2019 г. на Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова. Содержание этого концерта составило русское духовное хоровое искусство. Концерт назывался «Русское хоровое церковно-певческое искусство: эпохи и стили». Художественный руководитель хора игумен Варнава выбрал оригинальную программу, чтобы показать разные стили русской церковной музыки разных эпох. В концерте прозвучали древнерусские песнопения знаменного распева, византийские песнопения, духовные сочинения русских композиторов XVIII – XX в. – сочинения великих мастеров духовной музыки – Д. Бортнянского, П. Чеснокова, С. Рахманинова, а также современные духовные композиции А. Киселева, Н. Пономарева и др. Особую часть концерта составили русские народные песни, украинские колядки, солдатские песни, многолетия. Все эти песнопения вдохновили слушателей, которые громко аплодировали и долго не отпускали исполнителей со сцены. В каждом концерте в качестве солистов и дирижеров задействовано множество участников хора и ансамбля, они выступают как солисты и дирижеры. В концерте в качестве хормейстеров выступили Михаил Мологин, давно уже зарекомендовавший себя как отличный дирижер, дирижеры Дионид Дрожжин и Герман Греку, для все это неоценимый опыт дирижерской практики. Солистами на концерте были Александр Романов, Алексей Крахин, Александр Раджабов. Их выступления составили особое украшение второй части концерта. Они с большим мастерством и вдохновением пели народные песни, украинские колядки, солдатские песни. Особая страница в истории хора – их духовная жизнь: из рядов хора вышло около 200 священнослужителей, которые сейчас служат по всей России. На примере хора «За Веру и Отечество» можно убедиться в том, как музыка и хоровое пение воздействуют на дух и нравы людей, являясь прекрасным средством их нравственного, духовного и эстетического воспитания; хоровое пение не только воспитывает, но и возвышает нравственный дух человека, обогащает его мужеством и любовью.

