

ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРЫ

О ЦЕРКОВНОМ УСТАВЕ И О ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ*

М.П.Рахманова

Публикуемый документ—частное письмо, датированное примерно 1900 г. (в оригинале дата не помечена). Его автор—Михаил Алексеевич Кузмин (1872-1936), русский поэт, прозаик, переводчик; адресат - Георгий Васильевич Чичерин (1872-1936), ближайший друг Кузмина с гимназических лет, впоследствии государственный деятель (в 1918-1930 гг. нарком иностранных дел), а также историк музыки, автор до сих пор сохраняющей ценность книги о Моцарте.

Только в самые последние годы поэзия и проза Михаила Кузмина снова начали понемногу публиковаться на родине писателя - после того, как в течение полувека он был прочно и, казалось, навсегда забыт, а если его имя все-таки упоминалось, изредка и бегло, на страницах разных «историй русской литературы», то исключительно в качестве примера литературы «декаданса» - упадка. Нам никогда не доводилось встречать имя Кузмина и в трудах, посвящённых культуре старообрядчества. Однако эта тема для него совсем не случайна, что ясно уже из публикуемого ныне письма, которое было извлечено из огромного и долгие годы недоступного эпистолярного наследия Кузмина, хранящегося в РГАЛИ архивистом Игорем Хабаровым.

Был ли поэт серебряного века, как его стали называть в наши дни, действительно старообрядцем или это «литературная маска»? На такой вопрос можно с уверенностью ответить: старообрядцем Кузмин действительно был и отнюдь не скрывал этого.

В разных источниках указывается, со слов самого Михаила Алексеевича, что старообрядцами были его родители. Точнее, наверное, старообрядческие связи имелись у Кузмина по линии отца, ярославского дворянина, в молодости морского офицера; позже эти связи поддерживались замужеством одной из сестёр поэта. Его детские годы прошли в Ярославле и Саратове, затем семья переехала в Петербург. Кузмин учился в гимназии и брал частные уроки музыки, готовя себя к деятельности композитора. В 1891 году он поступил в Петербургскую консерваторию в класс Н.А.Римского-Корсакова, но через 3 года оставил занятия. Как пишет один из зна-

комых Кузмина той поры, «отношения у него в консерватории сложились неудачно: его не одобряли, а он отвечал тем, что не показывал своих работ, приготовленных дома; и так и не окончил консерваторию. Связи с музыкой, однако, у него вскоре восстановились, так как через Чичерина он познакомился с кружком «Вечера современной музыки», где его больше ценили...» (1). На протяжении многих лет, став уже признанным писателем, Кузмин нередко обращался к музыкальной композиции: есть у него музыка вокальная, театральная, и, как видно из публикуемого письма, пробовал он свои силы в духовно-музыкальном творчестве. Эти опыты не сохранились (а может быть, еще не разысканы), и потому трудно сказать, что они собой представляли: скорее всего, обработки древних роспевов, столь любимых Кузминым. Известно также, что он серьёзно изучал крюковую нотацию и старообрядческое пение. По воспоминаниям писателя Алексея Ремизова (кстати, тоже замечательного знатока древнерусской письменности и певческих традиций), у Кузмина «были редкие книги, старопечатные и рукописные, и знаменные крюки...» (2).

Эти книги Кузмин привез из странствий по Северу и Поволжью.

Оставив консерваторию, он жил уроками, продолжал изучение музыки и иностранных языков. В 1896-1897 гг. он совершил путешествие в Египет и Италию, где специально занимался философией раннего христианства (гностицизма) и старой итальянской музыкой, церковной и светской. Но, испробовав многое, Кузмин всё ещё не мог обрести свой путь, и вскоре тяжёлый душевный кризис поставил его на грань самоубийства. Перелом свершился в конце 1897 г. В этот период Михаил Алексеевич принимает старообрядчество и вместе с новыми товарищами уезжает в Олонецкую губернию.

Несколько лет, примерно до 1903 г., Кузмин отсутствовал в Петербурге, и только письма к Чичерину дают некоторое представление о его жизни в это время. Кузмин побывал в Поморье и в Поволжье, посещал старообрядческие общины Ярославской губернии, собирал древние иконы и книги. К началу странствий относятся строки одного из писем к Чичерину: «Быть сторожем амбарным там [у старообрядцев] счастливее, мудрее и выше славы Вагнера» (3). С душевным раз-

* Опубликовано: Музыкальная академия. 1992. №3. С.37-44.

ладом было покончено: «Твёрдая вера, неизменный обряд, стройность быта и посреди этого живое земное дело - вот осязательный идеал жизни и счастья,—писал Кузмин в 1901 г.—<...> Оно существует объятно и осязательно, жизненное живущее, - это быт и жизнь староверов» (4). И, наконец, в завершение странствий, перед возвращением в Петербург: «Знаю очень мало, знаю, что будет великий день Суда Господня, знаю, что для вечности важно душу спасти, а для жизни - тихая, добрая и трудолюбивая жизнь, а другого что-то не читывал» (5).

Публикуемое письмо, как видим, относится к годам странствий. Но прежде чем обратиться к тексту письма, необходимо вкратце сказать о том, как отразился опыт жизни со старообрядцами на дальнейшем пути писателя Михаила Кузмина.

Прежде всего, в эти годы он научился трудиться и, осознав своё писательское призвание, быстро стал настоящим мастером. Как «духовно-психологический тип» Кузмин представлял собой едва ли не уникальное явление в литературе той эпохи: «Живя в тревожное, переломное время, полное трагических общественных противоречий и чреватое катастрофическими, угрожающими переменами, Кузмин как бы заключал в себе психологический контрапункт этому времени: неизменно оставался просветлённым и духовно безмятежным...» (6). Он оставался таким и в тяжёлые годы революции и гражданской войны, и в 1930-е годы, сломавшие много судеб. Он уехал за рубеж, но и не пошёл на компромисс с новой жизнью, а продолжал трудиться в тишине, оставаясь верным самому себе.

Годы странствий дали Кузмину глубокое и реальное понимание духовной жизни русского народа. Творчество писателя, конечно, вовсе не отличалось старообрядческой или вообще русской темой: Кузмин был превосходным знатоком античности, итальянской, французской, немецкой, английской культур, и критики всегда замечали особую точность и тонкость в раскрытии писателем «иноземных» тем. При этом мерой всякой подлинности для Кузмина оставалось «подлинное своё», то есть национальное, воспринятое не в виде абстрактной идеи, а в живом облике. Старообрядческий опыт Кузмина играл тут решающую роль: ведь, как писал выдающийся старообрядческий мыслитель нашего столетия Иван Кириллов, «старообрядчество [есть] не «явление», а сама жизнь русского народа в ее подлинной чистоте, с сохранением отличительных черт русской культуры» (7).

На эту основу творчества Кузмина безошибочно указал Александр Блок: «Кузмин, - писал он в 1907 г., после выхода в свет первого кузминского поэтического сборника, - писатель,

единственный в своём роде <...>. Творчество Кузмина имеет корни, может быть, самые глубокие... Для меня имя Кузмина связано всегда с пробуждением русского раскола <...>. Многие в нём побуждают забыть о его происхождении, считать Кузмина явлением исключительно наносным, занесённым с Запада. Но это - обман; это только поверхность его творчества, по которой он щедро разбросал свои любимые космополитические краски...» (8).

Тема пробуждающегося старообрядчества, данная в прочной связи с темой «новых людей» России, религиозных исканий молодого поколения начала XX в., развивается в 2 больших прозаических произведениях Кузмина - повестях «Крылья» и «Нежный Иосиф». Есть так же в его творчестве прямые, непосредственные отображения народной старообрядческой культуры. Это прежде всего поэтический цикл «Духовные стихи».

Духовный стих — как известно, древнейший жанр, восходящий к первым векам христианства на Руси. Бытовавший долгое время в устной форме, с XVI в. стих обретает и книжную форму, и с тех пор развитие жанра шло как бы параллельно - в письменной и устной традициях. Старообрядческий стих принадлежит к традиции письменной, и в бессчётных сборниках на протяжении многих десятилетий не только повторялись старые стихи, но и записывались новые, недавно сочинённые. В них звучали воспоминания о прошлом (например, в стихах о героях раскола - протопопе Аввакуме, боярыне Морозовой), отголоски недавних событий, но, главное, именно в стихах верно и полно запечатлевался духовный мир людей старой веры. Художественная форма старообрядческих стихов неповторимо своеобразна, она сочетает в себе самые старые, исконные основы (знаменный распев) с новыми мотивами (псалмы, народная лирическая песня). Духовный стих нередко обращал на себя внимание русских писателей, начиная с Ломоносова и Радищева. В начале XX в. образы старообрядческой и сектантской духовной поэзии привлекали Александра Блока и Андрея Белого, ритмы стиха часто звучали у поэтов «крестьянской школы» - Сергея Есенина и Николая Клюева. Но, вероятно, Кузмину, единственному из профессиональных литераторов, удалось создать духовные стихи, которые полностью соответствовали бы живой традиции духовного стиха - такой, какой она сложилась к началу XX в. Это «угадывание» может быть отчасти отнесено к его блестящему дарованию «стилизатора» («Александрийские песни», куртуазная французская поэзия, «Подвиги великого Александра» и т.п.), но, конечно, отнюдь не может быть сведено к «имитации» (9).

Рукопись цикла «Духовные стихи» относится к 1901-1903 гг., то есть это одно из первых произведений поэта; из воспоминаний известно, что до публикации «Стихов» в 1912 г. Кузмин нередко пел их в дружеских собраниях.

С тем же жанром связаны у Кузмина, кроме отдельных стихотворений, ещё по крайней мере 3 поэтических цикла. Один из них, «Праздники Пресвятой Богородицы», печатался в составе книги стихов «Осенние озера» (1912); 2 других - «Николино житие», то есть стихотворное изложение жития св. Николы Чудотворца, и «С Волги» - увидели свет сравнительно недавно, в зарубежном издании поэзии Кузмина. Время их создания точно неизвестно, но скорее всего, они относятся к тому же периоду, что публикуемое письмо к Чичерину. Как и «Духовные стихи», цикл «С Волги» предназначался для пения, но, в отличие от «Стихов», остающихся в пределах традиционных сюжетов (о пустыне, о Страшном Суде, о хождении Богородицы по мукам и т.д.), «С Волги» - это поэма о старообрядческом жизненном укладе. Поскольку единственная зарубежная публикация цикла труднодоступна, мы приведём здесь одно стихотворение - «Ночные молитвы»:

Тихой темной ночью
Затеpli свечу в божнице,
Встань на месте обычном
И, лестовку взяв, открой канонник.
Зачал клади на подручник
И начинай обычны каноны.
Гласно чтн, не борзяся,
Вникая в каждое слово.
Молитва - беседа к Богу,
Молитва - радость сердцу,
Молитва - грехов прощенье.
Твой ангел стоит направо
И пишет твои поклоны,
И слезы твои собирает,
Как жемчуг в чистый сосудец.
А сколько тою же ночью
Стоят на поклонах молитве
И в нашем граде и дале,
И в Повенце далеком,
А сколько еще незримых,
От мира сего сокрытых
Молится праведных старцев,
И от святых молитв тех
Сполохи по небу ходят.
Вспомни о милых дальних,
И ангел твой улыбнется
И новый жемчуг положит
В чистый святой сосудец.

Эта тема потом ярко и сильно прозвучит в поэтическом цикле Кузмина «Русский рай» (1915-

1917):

Я знаю вас не понаслышке,
О верхней Волги города!
Кремлей чешуйчатые вышки,
Мне не забыть вас никогда!
.....
Где всё привольно, всё степенно,
Где всё сияет, всё цветёт,
Где Волга медленно и пенно
К морям далеким путь ведёт.
.....
Я знаю звон великопостный,
В бору далёком малый скит, -
И в жизни сладостной и косной
Какой-то тайный есть магнит.
Я помню запах гряд малинных
И горниц праздничный уют,
Напевы служб умильно-длинных
До сей поры в душе поют...

И уже в трагические 1920-е годы воспоминание о «привольной и красной жизни», в ряду самого дорогого, сохранённого русской памятью», вновь оживает в стихах Кузмина:

Печора, Кремль, леса и Соловки,
И Коневец Корельский, синий Саров.
Дрозды, лисицы, отроки, князья,
И только русская юродивых семья,
И деревенский круг богомолений.

Когда же ослабнет
Этот прилив,
Плывет неистошимо
Другой, запретный,
Без крестных ходов,
Без колоколов,
Без патриархов...
Дымятся срубы, тундры без дорог,
До Выга не добраться полицейским...
И в дальних плавнях заживо могилы.
Отверженная, пресвятая рать
Свободного и Божеского Духа!

ТЕПЕРЬ НЕМНОГО О САМОМ ПИСЬМЕ

Не зная, кто его автор, можно было бы предположить, что это - просвещённый человек из старообрядческой среды, вероятно, принадлежащий к молодому поколению и особенно интересующийся вопросами церковного искусства. Хорошая осведомлённость в певческой практике синодальной церкви, в новой церковной живописи, в западном искусстве не противоречит такому предположению: известно, что в конце XIX-начале XX вв. старообрядцы были частыми посетителями концертов и выставок, присматривались к новым явлениям в литературе, искус-

тве, философии, оценивали их. После 1905 г., когда старообрядчество получило возможность издавать свои газеты и журналы, художественная критика и публицистика заняли существенное место на их страницах. Так, основное издание старообрядцев белокриницкого согласия (приемлющих священство) - журнал «Церковь» - имел постоянную рубрику, посвящённую деятелям русской науки и искусства в их отношениях к старообрядчеству; журнал «Старообрядческая мысль» последовательно развивал идею «самораскрытия» старообрядчества; в программе старообрядческого Культурно-просветительного общества, возникшего в годы первой мировой войны, прямо говорилось о встрече новой русской философии и старообрядческой мысли, возможности их совместного движения вперед...

Однако читатели наверняка будут смущены резкостью нападок действительного автора письма - Михаила Кузмина на русскую церковную музыку XVIII-XIX вв., в том числе на таких признанных композиторов, как Бортнянский или Чайковский, или на такие популярные и до сих пор часто звучащие в храмах произведения, как «На реках Вавилонских» Веделя, концерты Бортнянского и Дегтярева. Ещё более странными могут показаться протесты против церковной живописи замечательных русских художников Васнецова и Нестерова.

Предвидя такие возражения, Кузмин, по сути, сам ответил на них, чётко разделив проблему художественного, духовного, религиозного, православного достоинства произведений искусства и проблему их употребления за службой - проблему уставной, обрядовой дисциплины. И из этого письма и из других источников мы знаем, что он высоко ценил тех же Васнецова, Нестерова, Врубеля, Чайковского, но для церковной живописи видел один путь - иконопись в древней традиции, а для церковного пения - возвращение к древним роспевам. О том, почему оправдан только такой путь, он подробно говорит сам. Подчеркнём, что позиция Кузмина отнюдь не однозначна ни омертвлению обряда, ни запрету на религиозное творчество, ни отрицанию культуры. Вероятно, Кузмин с удовольствием присоединился бы к определению церковной культуры, данному старообрядческим публицистом Фёдором Мельниковым: церковная культура есть прежде всего «истовость обрядов, то есть их отчётливость, точность, истинность... не были бы [они] исковерканными, изломанными, неграмотными, растрёпанными, то есть некультурными» (10).

Кузмин с определённым сочувствием говорит о «Кастальском и компании», которые, «пошатнули «стиль, долгое время считавшийся единственно церковным («екатерининский

стиль», «стиль Бортнянского»). Речь здесь идёт об Александре Дмитриевиче Кастальском, а его «компания» - это композиторы так называемой «новой московской школы»: А.Т.Гречанинов, П.Г. и А.Г.Чесноковы, А.В.Никольский, Викт. Калинин и другие; в русле того же направления находятся и духовные композиции С.В.Рахманинова. Когда Кузмин писал своё письмо, эта школа только начиналась, и не только Кузмину, но и слушателям иных вкусов новые духовные произведения казались «фокусничаньем». Вскоре выяснилось, однако, что в задачи школы входит прежде всего возрождение древних роспевов, выработка нового стиля их многоголосного оформления, а также свободное творчество на основе старых певческих традиций - церковных и народных, фольклорных. В другом месте Кузмин указывает как на близкую ему по мыслям на статью С-го о церковном пении, перепечатанную «Русской музыкальной газетой». С-кий - это Степан Васильевич Смоленский, директор московского Синодального училища церковного пения, основатель «новой московской школы», а также давний преданный друг старообрядчества. Задуманная Смоленским реформа церковного пения имела целью обращение к уставному пению за службой, и если не прямо к унисону, одноголосию (хотя Синодальный хор, певший в Успенском соборе Кремля, и в эпоху Смоленского и ранее по традиции исполнял некоторые песнопения только унисоном), то к таким способам его обработки, при которых смысл песнопения и сам напев не были бы затемнены чужеродными приёмами.

Отношение Смоленского к привившемуся в синодальной церкви стилю, высказанное в статье, на которую указывает Кузмин, - «Об оздоровлении программ духовных концертов в Москве» - не менее резко, чем в публикуемом письме.

Рассуждая о том, что предпринять, Смоленский так же, как Кузмин, говорит о необходимости вернуться к обиходным роспевам:

«Но позволим себе спросить читателя (конечно, не из старообрядцев, как известно, весьма усердно посещающих наши концерты и справедливо покачивающих головой по поводу всяких Моригеровских, Веделей и проч.): имеет ли он хоть какое-нибудь понятие, например, о нашем знаменитом «демественном пении», трактуемом с глубокой нашей древности как «самое красное», донныне ещё живое и умиленно распеваемое ревнителями старины за самыми торжественными службами? Или: не будет ли поучительно, для отдыха от всякой итальянщины, включать в наши духовные концерты хотя бы по одному песнопению, но в хорошем исполнении истовым большим знаменным роспевом?»(11).

Ссылка на мнение старообрядцев здесь со-

всем не случайна: сама идея реформы церковного пения (а следовательно, порождённый ею расцвет духовно-музыкального творчества авторов, группировавшихся вокруг московского Синодального училища) имела основанием общение Смоленского со старообрядцами, изучение им крюковой нотации и древних рукописей.

У читателей может, по всей видимости, возникнуть вопрос, почему в старообрядческой церкви поют только одногласно? Отвечая на него, обычно ссылаются на мнение главы старообрядчества - протопопа Аввакума. Действительно, Аввакум с негодованием отвергал партесное пение - многоголосие на западный образец. Отвергал он, разумеется, и «многогласие», то есть чтение и пение одновременно разных песнопений, что делалось иногда в первой половине XVII в. для сокращения продолжительности служб и являлось, конечно, бессмыслицей и кощунством. Но протопоп Аввакум нигде не говорит об отношении к крюковому - демественному и строчному многоголосию, которое появилось задолго до раскола (с начала XVI века). Такое пение культивировалось, правда, преимущественно в лучших профессиональных хорах - государевых и патриарших певчих дьяков, в хорах больших монастырей. Понятно, что в тяжелейших условиях первых десятилетий существования старообрядчества «певческая роскошь» была совсем неуместна, а потом традиция русского многоголосия безвозвратно утерялась. Поэтому старообрядцы до наших дней поют в храмах одногласно, а рукописями, содержащими образцы исконно русского крюкового многоголосия, занимаются исследователи (пока не все его виды поддаются расшифровке). Таким образом, Кузмин прав, говоря, что партесное пение никогда не было в древней восточной церкви, но многоголосное пение в древней восточной церкви всё же существовало, хотя относительно недолгий период.

Если же эта публикация попадётся на глаза читателю-старообрядцу, он, наверное, возразит против той фразы в письме Кузмина, где говорится, что необученные певцы, стараясь петь в унисон, всегда «поют аккордами». В своё время длинные споры о том, возникают ли подголоски в пении старообрядческих хоров, в том числе лучших - Морозовского, Братства Честного и Животворящего Креста Господня - велись на страницах периодических старообрядческих изданий. В итоге пришли к тому, что мимолётные, краткие расхождения голосов случаются, и большой беды тут нет, а иногда такие расхождения подчеркивают выразительность напева. В концертах упомянутых хоров (ни в коем случае не в храмовом пении, однако) допускалось исполнение духовных стихов или некоторых песнопений с исоном, то есть с протянутым звуком-фоном (ви-

зантийская традиция, продолжающаяся в современной греческой, болгарской и других южных православных церквях). Что же касается «простейших гармонизаций» древних роспевов, предлагаемых Кузминым, то он рассматривал их как промежуточное средство к оздоровлению пения в синодальной церкви, вовсе не помышляя о введении чего-нибудь подобного в старообрядчестве. И надо заметить, что в наши дни самые чуткие из представителей духовенства, лучшие церковные хоры и в России, и в Русской православной церкви за рубежом, чем далее, тем более склоняются именно к этой точке зрения: в храме должны звучать преимущественно уставные роспевы в стильных гармонизациях (чистый унисон, к сожалению, слишком труден для восприятия современного человека), а «концертному» пению место, главным образом, в духовных концертах.

...Очевидно, что мысли о церковном пении, вообще о церковном искусстве, выраженные молодым поэтом около столетия тому назад, не устарели, скорее напротив: они приобретают особый интерес для современного читателя, пытающегося, после разрушительных десятилетий, разобраться в вопросе, что есть церковное творчество и как оно должно восстанавливаться и развиваться в наши дни.

С точки зрения исторической любопытно, что Кузмин дошел до своих идей самостоятельно, опытным путём, в тот период, когда, ведя жизнь странника, не был вхож в «передовые» круги литераторов и музыкантов. Вероятно, некоторые из кузминских мыслей имеют не столько религиозное, сколько эстетическое основание: их порождает обострённое чувство стиля. Но кто возьмётся судить, где у автора «Александрийских песен» пролегает грань между «своим» и «чужим», между «стилизацией» и «жизнью»? Во всяком случае, многое в сфере духовного Кузмину было дано выразить с точностью и глубиной, доступными очень и очень немногим избранным.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Зносско-Боровский Евгений. О творчестве Михаила Кузмина // Апполон. 1917. №№4-5.
2. Цит. по: Malmstadt John E., Биография // Кузмин М.А. Собрание стихов. Т.III. Несобранное и неопубликованное, Munchen, 1977. S.58.
3. Ibid. S.20.
4. Цит. по ст.: Лавров А.В., Тименчик Р. Милые старые миры и грядущий век // Кузмин М. Избранные произведения. Л.,1990, С.3.
5. Цит. по: Valmstadt John E. Биография. S.58.
6. Лавров А.В., Тименчик Р. Указ. соч. С.12.
7. Церковь. 1914. № 2-3.
8. Блок А. Собр. соч. в 8-ми томах. Т.5. М.-

Л., 1962. С.182-183.

9. Музыкальное решение Кузминым собственных поэтических текстов - вопрос, который мы не будем сейчас рассматривать. Предварительно можно заметить, что напевы в циклах «Духовные стихи» и «С Волги» близки подлинным, обработка же их выполнена в традициях оперного кучкизма; особенно очевидно влияние «Хованщины» и поздних вокальных циклов Мусоргского.

10. Шалаев (Мельников Ф.). Беседы в дороге // «Церковь». 1914. №28-29.

11. С.С-кий (Смоленский С.В.). Об оздоровлении программ духовных концертов в Москве // Московские ведомости. 1900. 5 ноября.

ПИСЬМО

М.А.КУЗМИНА - Г.В.ЧИЧЕРИНУ.

1900 год

Д[орогой] Ю[ша], по поводу церковного пения не поленись прочитать эти листки, где я постараюсь выразить и запечатлеть давно бродившие мысли; не пугайся объёма: я не полемизирую с тобой и не говорю pro domo sua, в каковых случаях к многоглаголанию, а просто хочу немного разобраться в более общих вопросах. Прежде всего, надо установить: могут ли и должны ли церковный обряд и всё, что относится к внешнему благочинию и стройности (как, например, пение, иконопись, архитектура), оставаться неизменным (по крайней мере в существенном), как символ неизменности и вечности церкви, или же должны и могут видоизменяться и соотносываться с духом времени, местных и даже личных мнений и капризов. Мне кажется, что [обряд] должен быть непоколебим, как это было до середины XVII века: хотя частные вопросы - исправление невежественных обычаев, сомнительные случаи - решались (например, Стоглавом), но в существе [обряд] оставался тем же, и эти исправления не возбуждали никакого волнения, как потом возбудила произвольная, ненужная и преступная затея Никона *. И разорвав неприкосновенность обряда, впусив в церковную внешность всю мерзость и неприличность временных светских увлечений, настроений и фасончиков, говорят о церковности! Устав богослужения, постов, епитимий у нас есть, но службу совершают неизвестно по каким уставам, половину сокращают (будто вагнеровскую оперу, чтобы не наскучить слушателям, будто служба для развлечения публики **, и эту-то кургузую службу совершают с приторною аффектацией для умиле-

ния светских «мироносиц», и при совершении молебна, то есть богослужения, строго определённого уставом, позволяют себе, странно сказать, отсебятину в виде импровизированных молитв, как Иоанн Кронштадтский (1). Переводят слащавую дребедень Берсье и научную болтовню Фаррара (2) или, что еще хуже, сами под них подражают, а никто не обучает правилам Святых апостолов, Святых отец, канонам церковным, как вести себя в церкви, как класть начал, как каноны на ночь читать, как поминовение усопших душу спасает. Какая же стройность в церкви может быть? какая твердость? Или нашим младенцам сладкая каша отцов иезуитов больше по желудку, чем постное масло? а желудки были крепкие, выносливые.

Есть и музыкальная, и иконная цензура. Что делает первая, не знаю: судя по тому, что выпускается в свет, думаю, что она ничего не бракует, а существует, чтобы все это просматривать и получать жалованье - жалованье вполне заслуженное, так как просматривать всю ту массу регентских, любительских и нелюбительских излияний и переложений, которая ежегодно выливается для употребления при богослужении и [в которой] так мало хорошего, - не синекюра (3). Иконная цензура главным образом следит, чтобы носы были не кривые, обе ноги налицо, а пропускает всякие снимки с Гвидо Рени (Ессе homo), Карло Дольчи (4), Леонардо да Винчи - вероятно, чтобы укреплять православие в массе; издания Киево-Печерской лавры с рисунками - прямо католические. Церкви расписываются Брюлловым, Неффом, Маковским, Верещагиным, Семирадским, теперь Васнецовым и Нестеровым, завтра Головиным и Врубелем (почему же и не ими?) (5), а в Святейшем синоде - целая коллекция старинных икон, может быть, есть и чудотворные, отобранных из разных церквей как подлежащие уничтожению за неблаголепие. А все музеи: разве в них место иконам древнего письма, а не в церквях? или это хлам ископаемости, подлежащие только изучению, а не предметы живущей ещё веры? А Неффы, Верещагины и Нестеровы - это благолепно, православно? Странное православие! Им-то скорее место в музеях, а иконам - на своих местах. Ещё: музей Александра III для замены лубочных картин хочет выпустить литографии своих сокровищ по самой доступной цене. Что же: снимки с «Последнего дня Помпеи», «Фрины», «Запорожцев» и т.п. заменят для народа его поэтические (даже и теперь) «Страшный суд», «Лазаря», «Мыши

* Любопытно: говорится, что двоеперстие, сугубая аллилуия и т.п. у нас «закрались» впоследствии; мне нравится, как это не з а м е т н о закрались, не возбудив ни малейшего разногласия (особенно двоеперстие), такие важные вещи! У греков - другое дело.

** «Для сокращения времени» - тоже не оправдание: кому нет времени или устал, уйди с половины, с трети службы, да и знай, что отстоял половину, а то поболтают полчаса, да и думают, что всю всюнощную отстояли.

кота хоронят»? И к чему эта замена? Кому она нужна? Кому помещали лубочные картины? Что-бы «развить» народ? Ох, Господи!

Мне кажется, духовенство слишком боится упрёка в непросвещённости и семинарстве, и при том свыше стараются их тянуть, чтобы они были на высоте пробудившегося за последнее время религиозного стремления интеллигентов, и они пошли на компромиссы и уступки, тогда как должны были бы хотя в одиночестве, всеми брошенные, хранить устав, а не заигрывать со светскими дамами, не играть в «психологию» и просвещённость, а делать и требовать то, что предписано. А всякого исполнения канонов, всякого упоминания о посте, например, бояться как семинарства и невежества. Странные пастыри, ведомые стадом! Тогда нужно быть последовательным: почему, раз в церкви можно электричество, не сделать ламп вместо лампад и не ввести стеариновые свечи? почему не уничтожить ряс и длинных волос? ведь за границей же ходят наши попы в смокингах, подстриженные, с завитыми усами, как отец Протопопов, совсем русский вахмистр? Почему, раз возможно неисполнение одних статей, нельзя презреть и другие? кто судьи? или они выше апостолов? Впрочем, послухи из Киевского подворья ходят по Петербургу в пиджаках, шляпах, с папиросой в зубах - отчего же и нет? ведь это деталь, условность, было бы сердце чисто!

И когда церковность преемственная, непоколебимая и развивающаяся осторожно только в своей сфере нарушена, возможен полный произвол, анархия, случайность. Может быть спор о том, церковно или нецерковно данное произведение, [могут быть] личные впечатления, настроения, вкусы***. Мерило утрачено. Между тем, церковно то, что не отступает от точного и строгого исполнения уставов или преемственного предания. Всякая живопись, отступающая от подлинников, всякое партесное пение, всякие импровизации и экстазы в богослужении - нецерковны и мерзки. Везде случайность: произведения могут быть и религиозны и даже православны, если художник таков, но это - чистая случайность, и церковность, получаемая от случайного личного настроения данного художника, моды или поветрия, - не есть церковность, и имея ложный вид таковой, хуже стократ пря-

мой нелепости. И тут возможны вкусы: мне лично больше нравится теперешний стиль церквей, иногда, может быть, вычурный, но стремящийся к древнерусскому, чем уже совершенно нелепый стиль XVIII и XIX веков, например, все петербургские церкви - полуказармы, полукостёлы; мне лично больше нравятся Васнецов и Нестеров, чем Брюллов с подражателями, Нефф и Маковский, [больше нравятся] Кастальский и комп. (7). Хотя все это одинаково нецерковно (я не говорю: «недуховно» или «неправославно») и чисто случайно, ничем не регулируемо, кроме течений и даже мод.

Церковное пение как непосредственная часть богослужения требует ещё большей осторожности, и вместе с тем здесь мы видим странное явление. Чисто внешний стиль, наносный с Запада, приставший к нам, как к корове седло, стал считаться «церковным» - (какая насмешка: после демественного пения концерты Веделя - церковны!), и то, что от него отступает, - нецерковным. То, другое, действительно не церковно, но в совершенно в равной мере, как и екатерининский стиль. И как могла в XVIII веке начаться какая-либо церковность? Странно слышать! Я не говорю о музыкальных достоинствах: было бы смешно сравнивать Кастальского или Чайковского (в духовных вещах) с Бортнянским, - не говорю о духовности, даже о чувстве православия****, часто очень сильном в Бортнянском. Не о чувстве речь, а о стиле, а итальянско-классический, жеманный стиль XVIII века так же мало церковен, как церкви Александро-Невской лавры в виде костёлов с картинами Брюллова и Ван-Дика (кажется) (9). Этот стиль прямо противен и нелеп. И эти заливающиеся тенора, и рывкающие басы, и умильные трио (откуда они их взяли?!), и уменьшенные септаккорды, и фуги, и коды, как в ариях «Фигаро», и неразбериха слов - это идеал церковности? Хороша церковность! Это - смирение? Истинно, себе славу поют, а не Богу. Всякое красование голосами так же противно, как и чесание пяток нынешними слагателями на архаических и прочих подкладках. Кастальский и компания хотя тем хороши, что пошатнули непогрешимость так называемого «церковного» стиля. Господи, как у людей язык поворачивается сладчайшую Херувимскую, плясовые концерты, патетический

*** Например, тебе нравится внутренность Киевского подворья (6), ты видишь в ней выражение православной соборности и единства, я же вижу неуютность, голость и светскость кирок и концертных зал, но, кроме того, я знаю, что древние храмы (то есть XVI, XVII веков) таковы никогда не были, что единство православия не мешало переполненности иконами святых: пяти- и семярусные иконостасы, иконы на каждом столбе, в каждом углублении, простенке, своды и углы с лампадами, а не впечатление манежа или плацпарада, где случайно прилеплены крохотные иконы.

**** Понятно, что Бортнянский, происходивший из простого народа, мог иметь даже в XVIII веке чувство православности; стиль же - плод его учений с Санти и другими(8), притом регентские замашки эффектичания голосами, ещё менее терпимые, чем пустые аккорды! И притом богослужение есть обряд, а не лирические иллюстрации данных мест службы, почему не должно быть резко выраженных отличий, например, Херувимской от «Свят» или от «Достойно». И всякие сладкогласия, громогласия, умилённости, заливания - неуместны; должна быть старинная уставная мелодия, пропетая просто, с чувством благоговения и истовости - вот что требуется, а не финтифлюшки.

«Чертог Твой» - называть церковными, богослужбными! Какое извращение понятий и слов! Впрочем, 200 лет порчи вкуса и старательного отлучения от православия бесследно не пропали, и эта мерзость отчасти привилась, хотя всё-таки «шедевры», как концерт Дегтярева (кажется его) (10) «На реках Вавилонских», где басы выпаливают «воспойте», а дисканты и альты воркуют терциями, - возбуждают смех даже у простого народа (да, представь, они в церкви смеялись над этим концертом, так он бросается в уши даже не привыкшим разбираться в слышимом), а Николай Васильевич говорит, что этот концерт «ничего себе!».

Нужно было бы: 1) в архитектуре ограничиться повторением старинных храмов или комбинированием их частей****; 2) в живописи издаваемые подлинники не хранить для любителей, а раздавать по иконописным мастерским, которые теперь [делают] Бог знает что*****; 3) в музыке вернуться к пению в унисон старинных напевов*****. Всё это, конечно, невозможно, зло едва ли поправимо и церковность едва ли не навсегда утрачена. Теперь в музыке я всего более люблю обиход в простейшем, не обращающем на себя внимание переложении: мелодию всё-таки слышишь, а аккорды не лезут вон, так как ординарны. Гармонизировать иначе, чем аккордами (по возможности без диссонансов и модуляций), едва ли возможно, потому что иначе образуются проходящие ноты, влекущие за собою диссонансы (притом случайные), или контрапункт, что еще менее терпимо, чем дубоватые, ординарные, но простые и не привлекающие внимания созвучия. Право, мне кажется, это лучше всего. Что же касается моих вещей, то я не придаю им особого значения, пишу неохотно, заранее зная их обречённость на нецерковность (и с моей точки зрения - не точки зрения «бортнянских» церковников) <...>

Относительно францисканского монастыря, где сохраняется григорьянское пение, я читал; факт самый очень интересен, но мне показалось, что Bellaigue рассуждает немного как искатель архаизирующих сенсаций, что ложно освещало самый факт (12). Но я сам неоднократно слышал унисонное пение по старым книгам в Флорентийском соборе, где поет исключительно таким образом весь громадный клир, да и в наших единоверческих и раскольничьих церквях пение такое же (не одних дьячков, а всего хора,

так что не только соблюдается церковность, но и достигается художественное впечатление). И даже у латинян, где произвол и разврат церковной музыки больше в тысячу раз нашего (представь Те Деум Берлиоза, Requiem Верди, Stabat Mater Россини, теперь очередь за д'Энди и другими фокусниками — в церкви: представь только себе!), даже у них подобное пение пользуется уважением, а у нас пение в унисон чуть ли не запрещено. А между тем есть прекрасные сборники древних напевов, изданные Св. Синодом***** (13), но где и как это поётся? И обучение исключительно партесному пению вредно ещё тем, что псаломщик часто знает только свой голос и, когда поёт один, вместо полной смысла и прелести мелодии поет скачки баса с тонки на кварту, квинту и опять тонику. Притом у католиков служба так оторвана от присутствующих, читающих в своих вместо простого и точного перевода латинского текста патерские чувствительности, совсем не относящиеся к делу. Где слова на последнем месте (например, messes besses, где в разных углах священники бормочут под нос мессы короче воробьиного носа, а женщины перебирают чётки, не зная, когда месса начинается, когда кончается, погружённые в сонливый экстаз), -лиственному настроению, музыкальная ванна, расслабляющая и развращающая. Там возможны и лиризм, и инструменты, и чисто музыкальное развитие (фуги и тому подобное). У нас же слова на первом месте, всем понятные, прекрасные и не терпящие повторений и произнесений не в одно время (таким образом, фуги, контрапункт, сплетения и коды немислимы, а они есть и у Бортнянского - не как исключения, очевидно, взятые из гайдномощартовского стиля). Таким образом, роль, место и назначение церковного пения совсем иные у нас и на Западе, хотя начиналось одинаково (григорьянское пение в унисон без повторений, громко и на понятном тогда языке). И мы видим, к чему привело допущение произвола в обряде (ведь [пение] - живая часть обряда) у католиков и к чему клонится в нас - уже почти иллюстрацииданных моментов, даже слов («Верую» Чайковского) (15), лиризму, «музыкально-благоговейной атмосфере» (всевозможные трио). А мерилom не может быть критика духовенства (хотя бы и лучшего), опирающаяся на личные впечатления, а не на устав, с которым порвано со введения партеса.

**** Теперь происходит переделка церкви Лавры в Киеве, сохранившей приблизительно прежний вид, - и что же? Вместо того, чтобы сделать заново именно и буквально то же самое, всё делают шиворот-навыворот, расписывают Верещагин и Маковский, везде наляпают золото и мрамор, - вот где цензура была бы уместнее! В Ростове и Ярославле почти все церкви обезображены бывшим архиереем Авраамием, имевшим манию всё перестраивать на современный лад - и никаких законов, никакого удержу, и чувство церковности и святости предания утеряно.

***** Я очень люблю Нестерова и Васнецова как художников, даже как религиозных живописцев, но тут нужен хороший иконописный мастер - ни более, ни менее, скорее менее, чем более. Случайно Нестеров уважает подлинники, но это счастливая случайность минуты, не ручающаяся за будущее, а не настоящая церковность, при которой даже не может быть вопроса о том, церковно ли данное произведение или нет.

***** Можно возразить, что унисонное пение однообразно, но: 1) цель службы не есть эстетическое разнообразие (хотя я не вполне уверен в неэстетичности сплошного унисонного пения); 2) часто и партесное пение однообразно: например,

<...> Говорят, что «пение у нас заменяет орган». По своему полному противоречию с историей, здравым смыслом и православием этот отзыв очень замечателен. Но ведь так же рассуждали и киевские братства (именно южнорусские), когда вводили партесное пение для противовеса униатским «сладким звуком музыкальским». И партесное пение никогда не было в восточной церкви. Ни одного памятника не осталось, а упоминания Св. отец о «симфоническом» пении относится только к пению всенародному, всей массой, очень редко бываемому в церкви; а в церкви уже в третьем веке, если не во втором, поют специальные певцы, обученные и поющие, очевидно, в унисон и октаву, как и вся тогдашняя музыка. Народные же необученные массы и теперь поют аккордами (стараясь петь в унисон, всякий в пределах своего голоса поёт одну и ту же мелодию), но произвольными, неправильными, которые даже при точном запечатлении, вроде Мельгунова, уже мертвеют (16); но это пение, во-первых, нельзя назвать партесным; во-вторых, в церкви [оно] никогда не бывало; в-третьих, при пении нестройной массой всегда неминуемо. И потому введение партеса возбудило такой протест, какого не возбуждали другие немаловажные, но не касавшиеся сущности устава изменения в церковном пении (например, введение опять истинноречия вместо хомового пения принимается почти безразлично старообрядцами, а оно между тем даже изменило несколько мелодию, сохраняющуюся при [пении] хомовом) (17). И Никон, выставляя целью своих переделок восстановление древнейшего и единообразия с греческой церковью, в данном случае выдал сам себя, так как в греческой и восточной церквях до сих пор поют мелодически по октаву Дамаскина. Так что партес очевидно внесен с Запада XVII века, Запада почти Pergolese, где уже явно выразилось место и назначение музыки, диаметрально противоположные православию и церковности. Иванов, будучи в единоверческой церкви, нашел их пение «весьма заунывным и неприятным», тогда как Лютер римское plain chant назвал «ревом ослов» (18), а наша интеллигенция называет пение священников «козлогласием» - и заметь, что простой народ этого никогда не скажет, а вполне понимает, что в наиболее торжественные моменты службы уместнее всего именно такое пение, приближающееся к [истинно] церковному. Мне кажется,

в этих отзывах играют главную роль отношения Иванова к расколу, Лютера к папизму и нашей интеллигенции к духовенству; притом же эта отвычка искать церковности прежде личных приятных впечатлений, хотя мне кажется положительным ухоблудием не находить прелести в старинной мелодии. Потому же главным образом, я думаю, невозможен возврат к [истинному] церковному пению, что таковое сделалось отличительным для раскола. Церковь не может признать ошибки Никона и затворить дверь, столь легкомысленно отворенную, хотя бы в нее входило зловоние, - она должна быть права. Так что церковность погибнет. Теперь вопрос о большей или меньшей напряженности того матерьяла, что приносится извне. И мерила твердо установленного, вроде устава или преемственного предания, нет: только чувство пригодности для богослужения и православия, что далеко не то же, что общее чувство православия. Таким образом, прекраснейшие и наиправославнейшие архиереи могут любить и находить приличным «Отче наш» - «птичка», «с принципалом», «с выходкой» и т.п. (19). И тут возможен вкус и спор, чего не может быть при следовании уставу и обычаю. И раз допущено одно, допустимо всё, оторвавшись от почвы. Это отлично понимает духовная цензура, пропуская всё; так как видя, что дозволяется к богослужебному исполнению, недоумевают, чего же тогда нельзя делать. Так что всё, что я скажу, будет мое личное мнение, до меня одного касающееся, о всех тех нецерковных вещах, которые начинаются с введения партеса.

1. Принцип пения в музыкальном отношении простейшего, наиобщего, без резкостей, личных настроений и индивидуальностей, конечно, самый желательный, и я его вижу в четырехголосном обиходе переложения Турчанинова, некоторых вещах Львова («Милость мира») (20). Ярославские роспевы мне кажутся очень замечательными и по мелодии, и по переложению, и особенно переложения Бортнянского «Ангел вопияше», «Под Твою милость», «Ныне силы небесные» и особенно «Дева днесь» болгарского роспева и «Помощник и покровитель; это - идеалы переложений по возможной принадлежности к богослужению). Так что старинный или сочиненный, но очень простой, не вычурный мотив с простейшими аккордами (без задержаний и по возможности без модуляции) и, конечно же, без сплетений и фугатт. Из западных образ-

припевы на акафистах (в Киевской лавре, где все припевы поются, а не читаются, - их штук до 100), славы на кафизмах, ирмосы - но никогда не возбуждают утомления, наоборот, действуют скорее экзальтирующим образом; 3) и главное: так было издревле, и никому в голову не приходило находить это однообразным, ища в службе эстетических забав. Контрапункт потому ещё не возможен в православном пении, что неминуемо влечёт одновременное произнесение слогов и путаницу, что при большей важности слов над музыкальным построением в православном пении невозможно (иное дело у католиков, где одна фраза или слово атеп выполняют целый [музыкальный] номер) (11).

***** Конечно, это - капля в море: где сборники демественного пения? разных русских роспевов? А богатейшие архивы монастырей, где есть и ноты, конечно, чуть не вываливаются в канавы! А Обиход придворного пения, где многое прямо пропущено, как замечено и Св. Синодом, обязателен для приобретения всем церквям! (Смотри «Русскую музыкальную газету», 1900, рецензию на статью С-кого о церковном пении (14).

цов - вроде простейших аккордовых вещей палестриновского стиля (литании, респонсории и т.п.-так называемые псалмеди).

2. Сомневаюсь, чтобы у Бортнянского был этот стиль и особенно, чтобы это был его сознательный принцип. Гораздо ближе он (то есть Бортнянский) к стилю именно Ave regum, несколько упрощённому (едва ли принципиально) русским и православным чувством. Стиль совершенно тот же, что и у Дегтярева, Веделя, а раньше у Сarti и Галуппи, стиль именно «Отче наш» - «птичка» и «Милость мира» - «с чердачка», конечно, одухотворённый и преображённый Бортнянским. Едва ли можно принять за природный стиль, который, будучи лишён прелести личного (значит, случайного для данного стиля) таланта, обращается в непристойность и безобразие, а не просто делается бледным и неинтересным (как при простейшем стиле переложения и вещи Турчанинова часто неинтересны и ничтожны сами по себе, но всегда приличны по стилю). Бортнянский не избегает хроматизма, ни диссонансов (и очень театральных), ни фуг, ни сплетений, ни код, ни органных пунктов, ни заливающих мелодий. Особенно характерно «Вкусите и видите» №2, так как, вполне бортнянское, имеет все недостатки стиля налицо.

Итак, я вовсе не вижу, чтобы стиль Бортнянского был самым общим и простым, особенно «не преследующим чисто музыкальные цели», особенно это: а что же преследуют все фуги и виртуозно-регентские подробности с соло, октавами, рыдающими тенорами - что же они преследуют? У Турчанинова в обиходе и в вышеупомянутых вещах-переложениях - Бортнянского этого нет. Но те же вещи, две или три из нетипичных для стиля Бортнянского, единственно возможны для богослужения. Кастальский (я беру как тип) очень слаб и фокусник, но хорош тем, что шатает стиль Бортнянского, и притом прекрасен как симптом (Васнецов и Нестеров тоже достаточно симптоматичны), как плод оторванности от истинной церковности, и никакие полицейские законы тут не помогут. Как, например, запрещали [духовные] концерты, потом разрешали, Фаррара одобрили для семинарий, теперь духовенство же его критикует и называет «дрянь дрянью во всех отношениях» (с чем я вполне согласен, но зачем же эту дрянь рекомендовать в семинарию?).

Молельные запечатаны, а присяжный петербургский миссионер Гольцов в три года не сделал ни одного собеседования, прения, ничего. Конечно, легче закрыть [старообрядческую] моленную, чем поднимать публичное прение, из которого духовенство не всегда выходит победителем. Так мечутся из стороны в сторону, сегодня запрещая разрешённое вчера, с тем, чтобы

завтра снова его разрешить, лишённые опоры и церковности, не желая ни сознаться в этом, ни вернуться к ней, ни пуститься во все тяжкие, что, впрочем, скоро и будет. Орган Московской Духовной академии «Богословский вестник» скорбит, что некоторые сельские пастыри, снисходя к просьбам крестьян (слышите, только снисходя к просьбам), налагают епитимии за несоблюдение постов и невоздержание под воскресенье и пятницы... они сетуют, что священники не скореняют предрассудка. Хорошенькие предрассудки и хорошенький орган Духовной академии!<...>

Но вернусь к церковному пению. При теперешнем положении никакие репрессии не помогут, а все пойдет к стилю Врубеля, потом ещё кого-нибудь. И духовенство не имеет права ничего говорить, само разорвавши с уставом и преданием. А «еще соль обяует, что осолит ю?» Уж, конечно, не полицейские меры. Я же люблю всего более обиход и вышеназванные переложения, хотя старые мелодии и теряют от переложения (например, «Спаси, Господи, люди Твоя»), но и эти осовремененные, «обогащённые» обломки церковного пения всё же лучше всего другого.

Теперь о [вашем знакомом] Константине Артамоновиче. Я вполне понимаю, что ему, несмотря на патриархальность, благочестие и типическую православность, может нравиться «Да воскреснет Бог» (21). Он с детства слышал почти исключительно пение этого стиля, бывал, может быть, в губернии на архиерейских службах, которые при исполотчиках (22), «Верую» - с принципалом» и всеми затеями регентских фантазий казались ему идеалом благолепного служения (каковым они по справедливости и должны были бы быть); наконец на него действует то простонародное, радостное православное чувство, которое так огромно в этом концерте (будто лубочная картина с чертями) и которое пленяет и меня, несмотря на стиль и на то, что уже концерты-то я окончательно отменяю. Притом многие православнейшие архиереи с удовольствием слушают концерты Дегтярева, из чего ничего не вытекает. Я же слышал от некоторых простых [людей] Костромской, Вологодской и особенно Ярославской губернии отзывы не весьма одобрительные о пении чуть-чуть концертном и виртуозном. <...> Думаю, что по самому происхождению из вышеназванных губерний более критические и рассуждающие, менее, может быть, способные к восприятию внешних чисто музыкальных красот, наконец, знакомые с пением раскольников, так что знающие о существовании другого пения, они могут быть характерными для северо-восточной и центральной промышленной части России, едва ли не самой чистой и

типичной, во всяком случае, самой исторической, как [ваш знакомый] Константин Артамонович, с пассивно-покорным отношением к религии, чувством вне и с ней красоты, более поэтическим, чем критическим - тип южнорусский (и то не южноволжский), почти киевский. При том же он - певчий, или *aspirant* в певчие, а это много значит. А у некоторых купцов, средней губернской публики и т.п. концерты и многолетия утробистых дьяконов - род спорта. И кроме того два века «выходок» даром не могут пройти, а когда церковность была жива - [они] строго осуждались.

КОМЕНТАРИИ

1. Комментарии М.П.Рахмановой.

Иоанн Кронштадтский (Сергиев Иоанн; 1829-1909) - священник, настоятель Кронштадтского кафедрального собора, знаменитый в своё время проповедник.

2. Берсье Эжен (1805-1889) - французский проповедник реформатской церкви. Собрание его проповедей было переведено на все основные европейские языки, в том числе неоднократно на русский.

Фаррар Фредерик Уильям (1831-1903) - английский богослов, декан Кентерберийского собора в Лондоне, проповедник. Наибольшей известностью пользовалась его книга «Жизнь Христа» (1874), выходящая и в переводах на русский.

3. В то время, когда было написано это письмо, духовно-музыкальной цензуры практически не существовало: цензурное разрешение на ноты духовных композиций подтверждало только исправность словесного текста. Напротив, в предшествующий период, с 1820-х по конец 1870-х годов, в России имела место жесточайшая духовно-музыкальная цензура: любое церковное сочинение могло исполняться либо печататься только с разрешения директора петербургской Придворной певческой капеллы. В результате к 1870-м годам в храмах всей страны были официально разрешены к употреблению за службой только сочинения и переложения трех директоров Капеллы: Д.С.Бортнянского, А.Ф.Львова, Н.П.Бахметева, а также нескольких её сотрудников - М.С.Березовского, П.И.Воротникова, прот. П.И.Турчанинова. Запрет отменился сам собой после громкого скандала с бесцензурным исполнением и изданием в Москве Литургии оп.41 П.И.Чайковского и последующего судебного процесса издателя с директором Капеллы. В дальнейшем Капеллу возглавляли талантливые музыканты (М.А.Балакирев, Н.А.Римский-Корсаков, А.С.Аренский, С.В.Смоленский), которые, естественно, вопросами цензуры не занимались.

4. Гвидо Рени (1575-1642)-итальянский живописец болонской школы; Карло Дольчи (1616-1686) - итальянский художник флорентийской школы. Влияние этих и других итальянских художников (например, Рафаэля) на русскую религиозную живопись связано с так называемой академической школой XIX в., то есть с художниками, которые воспитывались в петербургской Академии художеств на образцах античного и западного искусства, а затем нередко продолжали обучение за границей, преимущественно в Италии. Возвращаясь на родину и получая заказы на оформление строившихся или обновляющихся храмов, они часто прямо переносили туда опыт западно-европейской живописи как религиозной, так и светской. Искусствоведы отмечают, что среди наиболее популярных образцов была именно та картина Гвидо Рени, о которой пишет Кузмин «Ессе homo».

5. Брюллов Карл Павлович (1799-1852) - русский художник (по происхождению итальянец). Наряду со светской живописью создал ряд выполненных в академической манере образов и росписей для петербургских храмов, в частности Казанского и Исаакиевского соборов.

Нефф (фон Нефф) Тимофей Андреевич (1805-1876) - придворный исторический живописец и портретист (родом из Эстляндии), академик. Исполнил образа для Исаакиевского собора в Петербурге.

Верецагин Василий Петрович (1835-1909) - русский художник, выпускник Петербургской академии художеств, занимался исторической живописью, выполнил иконы для главного иконостаса храма Христа Спасителя, Успенского собора Киево-Печерской лавры.

Семирадский Генрих Ипполитович (1843-1902) - живописец-академик, автор очень популярных в своё время картин из истории христианства («Гонители христиан», «Светочи Нерона» и др.). В московском храме Христа Спасителя им было выполнено колоссальное по размерам изображение Тайной вечери на запрестольной апсиде.

Васнецов Виктор Михайлович (1848-1926) - великий русский художник, выпускник Петербургской Академии художеств. В творчестве Васнецова, наряду с полотнами на русские былинные и сказочные темы («Три богатыря», «Витязь на распутье», «Аленушка» и многие др.), ведущее место занимают храмовые росписи и иконопись. К середине 1890-х годов под руководством Васнецова была завершена огромная работа по росписи Владимирского собора в Киеве - фрески и образа, выполненные художником в опоре на национальные традиции иконописи, получили всенародную известность и скоро стали «тиражироваться» в храмах всей России. Впоследствии

Васнецов ещё неоднократно обращался к работам для церкви (мозаики для храма Воскресенья («Спаса на крови») в Петербурге, образа для Георгиевской церкви в Гусь-Хрустальном, для соборов Александра Невского в Варшаве и Софии) и к религиозной живописи.

Нестеров Михаил Васильевич (1862-1942) - русский художник. Учился в Петербургской Академии художеств и Московском Училище живописи, ваяния и зодчества. Превосходный портретист и пейзажист, Нестеров является также автором замечательных картин на религиозные темы: триптих из жизни преподобного Сергия Радонежского («Видение отрока Варфоломея», «Юность преподобного Сергия», «Труды преподобного Сергия»), «Под благовест», «Св. Русь», «Христиане» («На Руси. Душа народа») и других, в том числе на темы старообрядческой жизни («Великий постриг», «На горах», «За Волгой»). Участвовал вместе с Васнецовым в росписи Владимирского собора в Киеве, написал образа и эскизы мозаик для храма Воскресения Христова в Петербурге, расписал церковь в Абастумане, храм в московской Марфо-Мариинской обители и др.

Головин Александр Яковлевич (1863-1930) - русский живописец и театральный художник. В его творчестве есть работы на русские исторические темы, но церковной живописью он, насколько известно, никогда не занимался.

Врубель Михаил Александрович (1856-1910) - великий русский художник, выпускник Академии художеств. В области церковной живописи им созданы орнаменты для киевского Владимирского собора и опирающиеся на византийские традиции росписи Кирилловской церкви в Киеве. Эти работы были завершены в 80-х-начале 90-х годов, и таким образом, автор письма просто ничего не знал о них. Последние годы жизни Врубель был тяжело болен, и среди его работ этого периода есть лишь несколько эскизов на религиозные темы, в том числе картон «Видение пророка Иезекииля».

6. Киевское подворье (подворье Киево-Печерского монастыря) в Петербурге находилось на Васильевском острове, на набережной Б. Невы. Церковь во имя Успения Божьей Матери, которую имеет в виду Кузмин, была освящена в 1897г. Стиль этой монументальной, тяжеловесной, официальной постройки (архитекторы - братья Кусяковы) можно определить как ложно-византийский. По отзыву современника, «внутри храмов нет ни устоев, ни колонн, а открытая площадь в виде правильного креста». Действительно, древнерусские храмы, даже грандиозные по размерам, такими никогда не бывали.

7. Маковский Константин Егорович (1829-1915) - русский живописец, в молодости передвижник,

позже академик. В его наследии представлены разные виды живописи - портрет, исторические композиции, жанры. В конце XIX-начале XX вв. Маковский пользовался особой популярностью благодаря частому воспроизведению его эффектных и отвечающих среднему вкусу публики работ в периодических изданиях. Принимал участие в росписи храма Христа Спасителя в Москве.

Под «Бортнянским и компанией» Кузмин понимает русскую духовную музыку конца XVIII и большей части XIX вв. - «стиль, наносный с Запада». О «Кастальском и компании» см. выше.

8. Бортнянский Дмитрий Степанович (1781-1825) - крупнейший русский композитор доглинтинской эпохи. Мальчиком был взят в певчие Придворной капеллы. Изучал в Капелле композицию под руководством итальянца Бальдассаре Галуппи (а не Сарти, как пишет Кузмин), продолжал образование в Италии (1769-1779).

Наибольшую ценность в смысле возможности употребления за богослужением представляют обработки песнопений знаменного, болгарского, греческого и киевского распевов, выполненные Бортнянским в 1820-е гг., - об этом далее пишет и сам Кузмин, заблуждаясь, однако, относительно того, что это - «идеалы переложений»; гораздо верней те же распевы сохранены в обработках Римского-Корсакова и композиторов «новой московской школы» (правда, они, в основном, получили известность уже после 1900 г.). Многие из обработок Бортнянского, так же, как и некоторые его концерты, «Херувимская» №7 и др., очень прочно вошли в церковный обиход и сохраняются в нём по сей день.

Интересно, между прочим, что с именем Бортнянского легенда связывает рукопись «Проекта об отпечатании древнейшего российского крюкового пения», в котором речь идет о необходимости вернуться к старой русской нотации и старой певческой традиции. Хотя, вероятно, не Бортнянский был автором этого проекта, но в качестве директора Капеллы он проявлял интерес к данной теме.

9. Имеется в виду Свято-Троицкий собор Александро-Невской лавры в Петербурге (1778-1790, архитектор И.Е.Старов). Для украшения этого храма Екатерина II подарила «картины из священных событий», преимущественно фламандской и итальянской школ, подлинники и копии. В их числе - полотно знаменитого фламандского живописца Антона Ван-Дика (Ван Дейка; 1599-1641), изображающее Спасителя. Работ К.П.Брюллова в этом соборе нет.

10. Кузмин ошибается: до сих пор очень популярный концерт на текст псалма «На реках Вавилонских» принадлежит не Дегтяреву, а Веделю.

11. Контрапункт в классическом западноевропей-

ском его понимании действительно трудно приложим к православному пению, однако и древнерусскими мастерами, и композиторами XIX-XX вв. были найдены такие контрапунктические, многоголосые формы, при которых слово могло сохранять свое значение (см. об этом подробнее выше).

12. Беллег (Bellaigue) Камилл (1858-1932) - французский историк музыки и критик, пропагандист русской музыки во Франции; бывал в России и печатался в русских периодических изданиях.

13. Имеется в виду издание, впервые осуществлённое в 70-х годах XVIII в. и состоявшее из четырех книг (Обиход, Ирмологий, Октоих, Праздники) или сокращенное в одном томе, осуществленное комиссией при Синоде. Оно содержало разные роспевы (знаменный и более новые - греческие, болгарский, киевский, а в некоторых разделах ещё более поздние), изложенные старой пятилетней нотацией-квадратной нотой. Перевод древних роспевов в этих книгах далеко не всегда точен, однако, многократно переиздаваясь в течение XVIII-XIX вв., они служили для ряда поколений едва ли не единственным доступным печатным источником подлинно русского церковного пения.

14. Об этой статье подробно говорится в начале.

15. «Верую» является частью Литургии оп. 41 П.И.Чайковского.

16. Имеется в виду Юлий Николаевич Мельгунов (1846-1893) - собиратель и исследователь народной песни. Его сборник «Русские народные песни, непосредственно с голоса народа записанные» (вып. 1-2, 1879-1885) явился первым опытом точного воспроизведения многоголосия русской крестьянской песни, её самобытного подголосочного склада.

17. Как известно, у старообрядцев беспоповских согласий до сих пор принято хомовое пение, в котором отражена архаическая система церковного произношения.

18. Иванов Михаил Михайлович (1849-1927) -

русский музыкальный критик и композитор, в течение нескольких десятилетий заведующий музыкальным отделом газеты «Новое время», знакомый Кузмина.

Plain chant, «ровное, плавное пение»-разновидность григорианского пения.

Любопытно, что такие же отзывы о знаменном пении, как приведенные Кузминым о григорианском, мы находим в трактатах пропагандистов партесного пения во второй половине XVII в. - Иоанникия Коренева и Николая Дилецкого.

19. Характерные названия церковных песнопений, появляющиеся в партесных рукописях с XVIII в.

20. Львов Алексей Федорович (1798-1870) - русский композитор и музыкальный теоретик, в 1837-1861 гг. директор Придворной певческой капеллы. Составил и гармонизировал Круг песнопений придворного роспева, занимался изысканиями в области ритмики русского православного и народного пения. Стиль Львова как композитора имеет в основе немецкую хоральность и в целом более строг, нежели стиль Бортнянского.

Турчанинов Пётр Иванович (1779-1856)- протоиерей, композитор духовной музыки, регент, в течение некоторого времени учитель в Придворной певческой капелле. Посвятил себя почти исключительно гармонизации уставных напевов. Его переложения отличаются от всех иных, появившихся в его эпоху, близостью подлинным роспевам.

21. Из контекста письма следует, что речь идёт о сочинении Дегтярева. Но, хотя у Дегтярева есть концерт с таким названием, скорее всего Кузмин пишет об одноимённом концерте Бортнянского, до сих пор часто исполняющемся и в храмах, и в концертных залах.

22. «Исполатчики» - певцы-солисты, часто мальчики-певчие, провозглашающие приветствие архиерею: «Испола эти деспота».

