

## ВОЗВРАЩЕНИЕ ДОМОЙ

### «НОВАЯ СТАРИНА» В ЛИТУРГИЧЕСКИХ СОЧИНЕНИЯХ Ст. В. СМОЛЕНСКОГО<sup>1</sup>

2 августа 2009 г. исполнилось 100 лет со дня кончины Степана Васильевича Смоленского (1848–1909) — одного из величайших отечественных музыкантов: историка, исследователя, педагога, хормейстера, композитора, публициста, просветителя, основателя новой эпохи в истории русской музыки.

На стене дома, в котором находилась последняя петербургская квартира Смоленского<sup>2</sup> нет мемориальной доски. Но одиннадцать лет назад, а именно в годовщину 150-летия со дня его рождения, на фасаде здания появилась вывеска некоей фирмы под названием «Русский мастер». Разумеется, это случайность. Однако Степан Васильевич вполне заслужил это почётное звание. Заслужил всей своей жизнью и деятельностью — не только как выдающийся учёный и преподаватель, блестящий теоретик и практик отечественной музыкальной медиевистики, но также как создатель и вдохновитель нового идейно-научного и художественного направления русской хоровой культуры XX века. Из провинциального казанского учителя он вырос в профессора Московской консерватории, директора Синодального училища церковного пения и Придворной певческой капеллы, духовно-музыкального просветителя всея Руси<sup>3</sup>.

Своей неистощимой энергией, огромной работоспособностью, великой любовью и преданностью своему делу; умением зажечь, вдохновить и увлечь — Смоленский взрастил блистательную плеяду музыкантов и учёных так называемого *Нового направления*<sup>4</sup> в искусстве русского хорового пения, для которых он стал поистине новым Балакиревым. Известно, что Милий Алексеевич всего себя посвятил и отдал своим ученикам, так что для собственного творчества у него почти не оставалось ни сил, ни времени. Почти так же безжалостно отнёсся к себе и Ст. В. Смоленский. По свидетельствам современников, он — как настоящий христианин: не на словах, а на деле — деятельной любовью возлюбил и своего ближнего, и свою родину, её Церковь, её историю, её культурное наследие.

„Вы так любите церковное пение, и именно древнерусское, с такой сердечностью доказываете его прелесть, что, кажется, если бы оно и выеденного яйца не стоило, и то его, слушая Вас, можно полюбить. Вы подобны реформатору вообще, в высшей степени одушевлённому идеалами своей религии. И немудрено, что эти люди, как и Вы, заставляли [других] верить их верою, смотреть их глазами. Великое чувство любовь! <...> Вы век церковного времени остановили“ — так писал

---

<sup>1</sup> Опубликовано в издании: Жизнь религии в музыке: сборник статей. СПб.: Северная звезда, 2010. С. 99–112.

<sup>2</sup> 8-я Рождественская (сегодня всё ещё 8-я Советская) улица, д. 25.

<sup>3</sup> Подробности о жизни и творчестве Ст. В. Смоленского см. в изд.: Финдейзен Ник. Степан Васильевич Смоленский: Биографический очерк // Музыкальная старина. Вып. 5. СПб., 1911. С. 2–40.

<sup>4</sup> Термин А. В. Преображенского — ученика, коллеги и последователя Ст. В. Смоленского. Варианты наименований: „московская школа“, „школа Синодального училища церковного пения“.

Смоленскому его ученик, священник, историк и церковный композитор Димитрий Аллеманов<sup>5</sup>.

Эта великая любовь не давала покоя Степану Васильевичу на протяжении всей его напряжённой творческой жизни. Ему было нестерпимо больно и видеть, и слышать торжество безграмотности, бескультурья, безвкусыя, безразличия, беспочвенности — и в православных храмах, и в учебных заведениях. И не однажды это „неодержимо возмутившееся чувство“ (выражение Смоленского) подвигало его на решительную и бескомпромиссную борьбу со „всяким злом, неправдой, невежеством и произволом“<sup>6</sup>.

Крепко засели в наших умах и сильно привычны нашему богомольному чувству многие никуда не годные сочинения всяких неучей, <...> Багрецова, Алабушева, Строкина, Скворцова, Козырева, Велеумова, Побединского, Васильева, Урусова, Сарти, Галуппи, Сапиенсы, Веделя, Маурера, Виктора, Есаулова, Дегтярёва, Моригеровского, Старорусского и др., наполнивших наши храмы самым нетерпимым пустомыслием, криком и неграмотностью. <...> Или [анонимные сочинения] со столь жалкими названиями, как: «Херувимская-лодочка», «Отче наш-птичка», «Тебе поем-с чердака» и пр. <...> На душе как-то страшно и жалко! <...> Неужели так безнадежна к оздоровлению и развитию наша удивительная способность к хоровому пению, очутившаяся в руках регентов, ещё доньше увлекающихся таким вздором для русского слуха и, что ещё хуже, так увлекающих и других, жаждущих света и молитвы? Неужели нет возможности, хотя бы постепенно, свести на нет всю эту недостойную храма литературу и заменить её начальное господство постепенным же насаждением лучших новых образцов нашего творчества?<sup>7</sup>

Это горькое вопрошание о печальном состоянии церковного пения в России в конце XIX века вторит известным, и не менее эмоциональным, высказываниям П. И. Чайковского:

Многие хотят теперь совершенно преобразить церковное пение и, по возможности, вернуть его к первобытной чистоте и своеобразию. Увы! я убеждаюсь, что это невозможно. Европеизм вторгся в нашу церковь в прошлом веке в виде разных *пошлостей*, как, напр[имер], доминант[септ]аккорд<sup>8</sup> и т. п., и столь глубоко пустил корни, что даже в глуши, в деревне, дьячки, учившиеся в городской семинарии, — поют нечто неизмеримо далеко ушедшее от подлинных напевов, записанных в нотном Обиходе, и, напротив, очень близкое к тому, что поётся в Казанском соборе в Петербурге.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Из письма свящ. Д. В. Аллеманова к Ст. В. Смоленскому от 27 декабря 1901 г. *Цит. по изд.:* Русская духовная музыка в документах и материалах. В 4-х т. Т. I. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 37.

<sup>6</sup> Русская духовная музыка в документах и материалах... С. 34.

<sup>7</sup> Смоленский Ст. Об оздоровлении программ духовных концертов в Москве // Московские ведомости. 5 ноября 1900 г. № 306. *Цит. по изд.:* Финдейзен Ник. *Указ. соч.* С. 26–27.

<sup>8</sup> Вслед за М. И. Глинкой П. И. Чайковский категорически возражал против употребления доминантсептаккорда в мелодическом положении септими. Подробнее об этом см.: Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1953–1981. Т. VIII. С. 177; Т. X. С. 186.

<sup>9</sup> Из письма к М. И. Чайковскому от 24.05.1881 г. *Там же.* Т. X. С. 120.

Вопросом вашим о русской церковной музыке вы задели моё больное место, и мне пришлось бы исписать целую десть бумаги, чтобы надлежащим образом ответить на ваш вопрос. Техника Бортнянского детская, рутинная, но тем не менее это единственный из духовных композиторов, у которого она была. Все эти ведели, дехтерёвы и т. п. любили по-своему музыку, но они были сущие невежды, и своими произведениями причинили столько зла России, что и ста лет мало, чтобы уничтожить его. От столицы до деревни раздаётся пошленький, слащавый стиль Бортнянского и, увы, нравится публике! Нужен мессия, который одним ударом уничтожил бы всё старое и пошел бы по новому пути, а новый путь заключается в возвращении к седой старине и в сообщении древних напевов в соответствующей гармонизации. Как должно гармонизовать древние напевы надлежащим образом, не решил ещё никто; но есть люди, как например, Разумовский, Римский-Корсаков, Азеев, которые знают и понимают, что нужно русской церковной музыке, но всё это глас вопиющего в пустыне! Не подумайте, что я подразумеваю свои сочинения. Я только хотел быть переходной ступенью от пошлого итальянского стиля, введённого Бортнянским, к тому стилю, который введёт будущий мессия<sup>10</sup>.

И вот Ст. В. Смоленский — словно предтеча грядущего отечественного музыкального мессии, глашатай и духовный вождь Нового направления в русском церковном пении — горячо убеждает регентов „бросить никуда не годное и отжившее“ и *вернуться домой* „в области нашего церковного искусства, столь ярко и искренно обновляющегося с лёгкой руки Чайковского“<sup>11</sup>. Он выступает как реформатор и радикал, призывающий к обновлению, но эту **новь** он видит в родной **древности** — по большей части забытой или изуродованной иноземными оперными одедами до такой степени, что в своём изначальном виде, в первозданной чистоте своей, иных она подчас даже пугала и казалась им совершенно неприемлемой...

Вместе с тем Смоленский не объявляет о «повороте вспять», о возвращении в средневековье. Он призывает к генеральной переоценке художественных ценностей и ориентиров настоящего, к творческому осмыслению и освоению древней мелодики.

<sup>10</sup> Из письма к М. К. Кониному (написано до 1899 г., автограф не обнаружен). *Цит. по изд.: Кониный М. К. Чайковский о русской церковной музыке // Русская Музыкальная Газета. 1899. № 2. С. 51.*

<sup>11</sup> Финдейзен Ник. *Указ. соч.* С. 27. Смоленский подразумевает духовные сочинения и переложения Чайковского, созданные в 1878–1887 гг. и с успехом исполнявшиеся в концертных залах и храмах России. — См.: Корабельникова Л. З., Рахманова М. П. [Вступительная статья] // Чайковский П. Полное собрание сочинений. Т. 63. Сочинения для хора без сопровождения. М.: Музыка, 1990. С. 10–16.

„Предтечами Нового направления считаются Чайковский и Римский-Корсаков (их духовные композиции появились в начале 1880-х годов)“. — Русская духовная музыка в документах и материалах... С. 21. Справедливости ради нельзя не отметить также скромный, но весомый в художественном плане вклад в сокровищницу Нового направления и М. А. Балакирева (сочинения: „Да возрадуется душа твоя“, „Со святыми упокой“, „Христос воскрес“; переложения: „Иже херувимы“, „Да молчит всякая плоть“, „Достойно есть“, „Ангел вопияше“). См. в изд.: Балакирев М. А. Духовно-музыкальные переложения и сочинения. М., 1900.

Я, конечно, не ратую за застой, за упрямое держание старины, т. к. нельзя же вычеркнуть два столетия из истории нашей культуры: но в виду массы открывшихся мелодических сокровищ я стою за возможность самого обширного обновления содержания музыкальной мысли путём знакомства с трудами наших истых русских певцов.<sup>12</sup>

Предполагаю, что ряд совершенно спокойных рассуждений должен привести наших будущих музыкантов, если они пожелают быть русскими, к установлению новой, вполне простой музыкальной теории, взятой не из чуждого нам вдохновения и остроумия, а из свободы и превосходной при ней дисциплины нашей народной песни и нашего древнего церковного напева.<sup>13</sup>

Затем я смею думать, что ознакомление с нашими древними церковными напевами вполне необходимо каждому русскому музыканту, особенно же начинающему композитору, если он хотя бы однажды добросовестно задумался над своим недостаточным знанием тех напевов и народных песен. И отчего бы не задуматься каждому из них над причинами того, почему иногда его обуревают чувство беспочвенности? Почему же так чужд его духу целый мир вековых и родных музыкальных идей? <...> Нетрудно мне предсказать композитору, решившемуся основательно ознакомиться с древними напевами, хотя бы по изданиям Св. Синода<sup>14</sup>, целый ряд неожиданных для него наслаждений и размышлений. Своеобразные мелодии, прекрасные по форме и содержанию, совершенно оригинальные ритмы не могут не удивить, не могут не освежить мирозерцание современного русского художника, и должны отрезвить его простотою, ясностью и глубиной своих мыслей.<sup>15</sup>

Каким же образом старался осуществить Степан Васильевич свою высокую и трудную миссию? Практическим началом её реализации можно считать публикацию так называемого «Обихода Смоленского». Я имею в виду вышедшие в 1893 г. три выпуска нотного приложения к журналу «Церковные ведомости» под общим заголовком *Главнейшие песнопения Божественной Литургии, молебного пения, панихиды и всенощного бдения, переложенные для хора мужских гласов Ст. В. Смоленским*<sup>16</sup>. Это издание стало возможным благодаря поддержке и горячему сочувствию одного из самых больших друзей и подвижников Смоленского на ниве просвещения — профессора Московского университета Сергея Александровича

<sup>12</sup> Смоленский Ст. О собрании русских древне-певческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения (краткое предварительное сообщение) // Русская музыкальная газета. 1899 г. №№ 5–14. Отдельный оттиск. С. 26.

<sup>13</sup> Смоленский С. В. Обзор исторических концертов Синодального училища церковного пения в 1895 г. М., 1895. С. 77–78. (Отд. оттиск из изд.: Русская музыкальная газета. 1895. № 12.)

<sup>14</sup> Подразумевается собрание богослужебных нотных книг, изданных Святейшим Синодом в новой редакции 1880–90-х гг., в которых древние монодические распевы песнопений излагались «квадратной нотой» в пятилинейной нотации («киевским знаменем»).

<sup>15</sup> Смоленский Ст. О собрании русских древне-певческих рукописей... С. 74–75.

<sup>16</sup> Библиографическое описание: Главнейшие песнопения Божественной Литургии, молебного пения, панихиды и всенощного бдения, переложенные для хора мужских голосов Ст. В. Смоленским (Приложение к журналу «Церковные Ведомости, издаваемые при Святейшем Синоде»). С.-Петербург, 1893. Электронную версию фотокопий текста издания см. по адресу [http://www.seminaria.ru/raritet/smolensky\\_glavnepesn.htm](http://www.seminaria.ru/raritet/smolensky_glavnepesn.htm)

Рачинского. Именно он в рекомендовал молодого Степана Васильевича обер-прокурору Синода К. П. Победоносцеву как замечательного знатока и исследователя русского церковного пения.

В своём письме к обер-прокурору Святейшего Синода Рачинский так писал о гармонизациях Смоленского: „Главнейшие достоинства этих переложений заключаются в следующем: они с безусловной точностью воспроизводят напевы обиходные. За это ручается имя их автора — постоянного справщика<sup>17</sup> синодальных нотных изданий. Гармонизация их ведена в стиле простом и строгом, без тех сомнительного свойства архаизмов, которые специалистам могут показаться интересными, но в сущности, для слуха невыносимы. Она сплошь благозвучна и прозрачна, и местами возвышается до редкого изящества“<sup>18</sup>.

Журнал «Церковные ведомости» распространялся по всей России, и для успеха дела Степана Васильевича это было очень важно. При этом *Обиход Смоленского* предназначался главным образом для учебных заведений — он был, в сущности, четырёхголосным вариантом Учебного, или Сокращённого синодального Обихода. Ведь как учитель (а учитель в Смоленском никогда не умирал) Степан Васильевич понимал: *наше будущее — это наши дети*, и в духе «новой старины» надо **воспитывать** прежде всего детей, а не **перевоспитывать** взрослых (почти безнадежное дело).

Но что же нового содержится в Обиходе Смоленского?

Прежде всего необходимо подтвердить уже отмеченную Рачинским точность в передаче распевов песнопений — точность и мелодическую, и ритмическую, что для музыкантов конца XIX века было весьма ново. Что касается простоты и строгости гармонизации, то это тоже верно. Однако к этому следует прибавить стремление Степана Васильевича к чистой **диатонике** и опоре на простые трезвучия, а также заботу об удобстве интонирования немелодических («гармонических») голосов, особенно баса.

Но и это не главное. Главным здесь, пожалуй, стал решительный количественный перевес именно древних *осмогласных*<sup>19</sup> распевов над позднейшими *внегласовыми*<sup>20</sup> песнопениями и авторскими композициями. Из почти 190 песнопений Обихода Смоленского 92% суть собственно «обиходные» (их мелодии взяты из одногоголосных синодальных изданий), при этом 77% — осмогласные, и 7% — внегласовые, так называемого «обычного» напева (ектении и другие краткие песнопения). И лишь 1% составляют авторские сочинения Нового времени:

<sup>17</sup> Т. е. — редактора (слав.).

<sup>18</sup> Финдейзен Ник. Указ. соч. С. 38.

<sup>19</sup> Т. е. — восьмигласных (слав.). Православное церковное пение с древнейших времён подчинено строгой системе *Октоиха* (греч. — восьмигласника). Каждый из восьми *гласов* Октоиха представляет собой подсистему, организованную по особым принципам (канонам) структурирования поэтического и музыкального текстов.

<sup>20</sup> Т. е. — находящиеся вне канонической системы Октоиха, не принадлежащие ни к одному из восьми гласов.

*Херувимская песнь придворного распева*<sup>21</sup> и *Херувимская песнь*, соч. Д. С. Бортнянского (№ 5).

Вот это действительно было ново, так как в большинстве обиходных сборников того времени львиную долю составляли песнопения именно внегласовые (чаще «обычного» или «придворного» напевов), а также авторские. Но и это ещё не вся новь. Знаменному распеву среди прочих Смоленский возвращает его исконное первенство: 62 песнопения его Обихода — знаменного распева; 50 — киевского и 32 — греческого. При этом (и это тоже ново!) практически все мелодии **знаменного** распева (как древнейшего) изложены в так называемом «обиходном», двенадцатиступенном ладе, т. е. (на языке элементарной теории музыки) **в натуральных ладах**, без альтераций.

Собственно говоря, Степан Васильевич имел полное право **все** обиходные напевы изложить в *обиходном* же ладе, как они и представлены в одногласных изданиях Синода, но он хорошо сознавал силу инерции и привычки большинства, и умел уступать во второстепенном (в данном случае — в сохранении некоторых позднейших напевах) ради первостепенного (сохранении красоты древнейшего распева). „Новую старину» надобно было вводить потихоньку, осторожно, с такою постепенностью, чтобы ни певцы, ни попы, ни толпа не заметили своего перехода к другому пению“<sup>22</sup> (читай: возвращения к **родному** пению).

Стоит отметить также строгое соблюдение Степаном Васильевичем богослужебных требований по части точного разграничения «поемого» и «чтомого». Так например, в его Обиходе отсутствуют привычные песнопения „Ныне отпускаеши“, „Сподоби, Господи“, так называемое *Малое славословие* перед Шестопсалмием („Слава в вышних Богу“). Отсутствуют именно потому, что эти **молитвы** (а не песнопения) по Богослужебному уставу (Типикону) положено читать, а не петь, как было заведено в клиросной практике русских храмов в XVIII веке.

Есть в рассматриваемом Обиходе и ростки Нового направления, а именно — новый способ гармонизации древней мелодии, основанный на особенностях народного певческого стиля. Это относится прежде всего к гимну *Херувимская песнь старинного обиходного напева*<sup>23</sup>. В этом переложении (как мне представляется — одном из лучших в «Обиходе Смоленского») обращает на себя внимание контрастное, подчинённое внутренней логике текста и напева чередование октавного унисона с черырёхголосием, свободный стиль голосоведения, простота и естественность гармонизации. Те же особенности, но в меньшей степени („новую старину надобно вводить потихоньку, осторожно“) присущи и песнопениям евхаристического канона на Божественной Литургии Василия Великого: „Достойно и праведно есть...“ и „О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь...“.

<sup>21</sup> Возможно, сочинение или редакция А. Львова.

<sup>22</sup> Русская духовная музыка в документах и материалах... С. 64.

<sup>23</sup> Оригинальная мелодия этого песнопения под наименованием „Стрелецкая“ опубликована под № 7 (среди других мелодических вариантов гимна *Херувимская песнь*) в издании: Обиход нотного пения употребительных церковных распевов. М.: Синодальная типография, 1900. Ч. 2: Божественная Литургия. Л. 18–18 об.

Почти одновременно с изданием своего «Обихода» Степан Васильевич, как директор Синодального училища, вместе с регентом хора Василием Сергеевичем Орловым — и в училище, и на клиросе кремлёвского Успенского собора — начали постепенном приучать певчих и молящихся к здоровому духу и хорошему вкусу в пении путём постепенного отказа от безграмотности, слащавости, ложной умильности, псевдорелигиозности и т. п. «злосмрадия», — и незаметно, исподволь, прививать симпатии к родному и забытому.

Прежде всего в духе *новой старины* были переложены некоторые привычные уху и традиционные песнопения: „мы разучили вновь всякие «ипатьевские» Херувимские, подчеркнув в них русские нотки, отделив их возможно изящнее; затем мы выбрали из итальянщины Львова и Бортнянского только самое лучшее, <...> сдав в архив всю остальную дрянь“<sup>24</sup>.

Наряду с этими мерами Степан Васильевич устроил образовательные курсы для взрослых певчих и на практике познакомил хор с шедеврами западной духовной классики — произведениями Баха, Моцарта, Палестрины, Лассо, Бетховена...

„Эти меры, — вспоминал Смоленский, — чрезвычайно подняли интеллектуальность Синодального хора, начавшего петь *умно* и выработавшего превосходную голосовую технику. Начало этого совершенства относится к зиме 1893–94 гг., когда оно разбудило талант А. Кастальского, а затем П. Чеснокова, начавших писать под впечатлением древних напевов и приёмов старого мастерства“<sup>25</sup>.

Таким образом Степан Васильевич не только продолжал самостоятельно «пробивать бреши», но пробуждал и всячески поощрял творческую инициативу учеников и соратников. Однако он знал, что проснувшись и окрепнув голодная молодость не удовольствуется русификацией «многопережёванных» „стрелецких“ и „ипатьевских“, а потребует твёрдой и полноценной пищи. Поэтому в те же годы Смоленский начинает собирать *по всей Руси великой* «хлеб насущный» — источники древнерусских распевов — **знаменные рукописи**, создавая замечательную сокровищницу отечественной музыкальной мысли — Собрание Синодальной библиотеки. Лично изучая, систематизируя и каталогизируя эти певческие книги, Степан Васильевич неоднократно бывал вдохновляем самобытной и величавой красотой древних распевов, в которых ему ясно слышались мотивы родной, с детства знакомой народно-песенной мелодики. Его не переставали удивлять и восхищать „простой церковный древний напев и народная песня — родная сестра того древнего напева, выражающего задушевные русские мысли в сфере созерцательного самоуглубления, во вдохновении религиозном“<sup>26</sup>.

Песни наши не страстны, а спокойны и глубоки; наши ритмы не бурны и не досадно-уродливы, а легки, изящны, — подчас очень сложны и, конечно, далеки от стремления ко всякой квадратуре [формы].

<sup>24</sup> Русская духовная музыка в документах и материалах... С. 86.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Смоленский С. В. Обзор исторических концертов... С. 76.

Мне обидно за нынешних русских композиторов, совершенно не знающих и даже не желающих хотя сколько-нибудь узнать этот глубокий мир русских звуков, этот мир озарения самых чистых и простых чувств русской души. Я не композитор, но невольно и много раз после чтения этих напевов оказывалось перо в моей руке и кропало музыкальные мысли под впечатлением самопишущихся контрапунктов, саморождающихся напевов. Мне кажется в эти минуты, что прав был седой Бортнянский, предвидя, что из звуков этого „неисчерпаемого и чистого источника порождается собственная гармонозвучная поэзия, что древнее пение возродит подавленный тернием отечественный гений, что отсюда явится свой собственный музыкальный мир“.<sup>27</sup>

Плодами этого «кропания» явились, в частности, опубликованные в 1904–05 гг. замечательные переложения и сочинения Степана Васильевича, сразу ставшие клиросной классикой и вошедшие в золотой фонд литургических песнопений не только Нового направления в России, но и мирового христианского церковно-певческого искусства.

Это знаменитые *Стихиры Святой Пасхи*<sup>28</sup> (1897 г.), *„Хвалите имя Господне“ древнего распева*<sup>29</sup>, *Ектении*<sup>30</sup> и *„Буди имя Господне“* (1899 г.), а также непревзойдённая до сих пор в своём жанре *Панихида на темы из древних распевов для хора мужских голосов*<sup>31</sup>, посвящённая памяти Императора Александра III<sup>32</sup> (1905 г.). В 1909 г., посмертно, был также напечатан Великий прокимен *„Кто бог велий яко Бог наш“*.

Вот, пожалуй, и всё опубликованное композиторское наследие Степана Васильевича Смоленского. Увы, не много! Но это именно тот самый случай, когда уместны поговорки *мал золотник, да дорог* и *томов премногих тяжелее*. Песнопения эти поются повсюду. И поныне практически в каждом русском храме звучат его *Прокимны вечерни знаменного распева*<sup>33</sup>, *Великая ектения*, *„Хвалите имя Господне“*. А радостные *Стихиры Святой Пасхи* по праву считаются лучшим музыкальным украшением богослужения «Праздника праздников и Торжества торжеств».

<sup>27</sup> Смоленский Ст. О собрании русских древне-певческих рукописей... С. 26; 32–33. (В конце последнего фрагмента приведена свободная цитата из «Проекта об отпечатании древнего русского крюкового пения», приписываемого Д. С. Бортнянскому.)

<sup>28</sup> Электронную версию партитуры см. по адресу [http://nativitas.ru/cantus-files/SVS\\_Stihiry\\_Pashi.pdf](http://nativitas.ru/cantus-files/SVS_Stihiry_Pashi.pdf)

<sup>29</sup> Электронную версию партитуры см. по адресу [http://www.seminaria.ru/notes/vsen/hval\\_smol.pdf](http://www.seminaria.ru/notes/vsen/hval_smol.pdf) (указание на «киевский распев» в заглавии оставляю на совести публикатора — В. Г.).

<sup>30</sup> Электронные версии партитур см. по адресам:

Великая ектения — [http://www.seminaria.ru/notes\\_mc/liturgy/vel\\_ekt\\_smol.pdf](http://www.seminaria.ru/notes_mc/liturgy/vel_ekt_smol.pdf)

Сугубая ектения — [http://www.seminaria.ru/notes/ektenii/sl\\_smolensky.pdf](http://www.seminaria.ru/notes/ektenii/sl_smolensky.pdf)

<sup>31</sup> Электронную версию фотокопий текста издания см. по адресу [http://www.seminaria.ru/raritet/smol\\_panihida.htm](http://www.seminaria.ru/raritet/smol_panihida.htm)

<sup>32</sup> Эта панихида была названа Смоленским „26 февраля 1904 г.“ (день рождения Александра III), и именно в этот день она была впервые исполнена под управлением автора на собрании *Общества ревнителей русского исторического просвещения в память Императора Александра III* — большого любителя, знатока и ценителя русских древностей, а также Высочайшего покровителя Императорского (впоследствии — Русского) музыкального общества и Консерватории. *Общество ревнителей...* было создано в октябре 1895 г. с целью „умножения и распространения знаний по общественной истории в духе русского начала“.

<sup>33</sup> Гармонизация С. В. Смоленского (из его «Обихода»).

В этих сочинениях и переложениях Смоленский по-прежнему верен своим композиторским художественным принципам: та же мелодико-ритмическая точность передачи напева, но теперь уже бескомпромиссно диатоническая (никаких «повышенных вводных ступеней»!); та же прозрачность фактуры и опора на трезвучия; то же стремление к мелодизации партий «вспомогательных» голосов, где проявляется ещё большая свобода голосоведения (ограниченная, впрочем, чувством меры и безупречным вкусом). Особенно это касается многоголосных изложений распевов фит<sup>34</sup> в *Стихирах Святой Пасхи*.

Кстати, именно в гармонизациях пасхальных стихир Степан Васильевич с большой художественной убедительностью окончательно утвердил в профессиональном церковно-певческом искусстве Нового и Новейшего времени приём **удвоения ведущих голосов** («примы» и «вторы») в партиях женского и мужского состава хора, столь характерный для русского народного многоголосия и использованный в замечательных переложениях М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова<sup>35</sup>. Это народное хоровое «полногласие», берущее своё начало в русских народных песнях, создаёт неповторимый, потрясающий эффект насыщенного церковного полнозвучия, когда кажется, что все голоса поют одну мелодию, сливаясь и разделяясь одновременно. Эффект этот особенно усиливается периодическими вторжениями **общего октавного унисона** в фактуру хорального склада. Такими, в общем нехитрыми, способами хоровой инструментовки даже при небольшом составе хора удаётся достичь впечатления звучания большой народной массы<sup>36</sup>.

Размышляя о судьбах русского литургического песнотворчества, Степан Васильевич писал: „Можно надеяться, что скоро вырастет хоть небольшая кучка людей сильных духом и наукою, которым суждено сказать простое, но веское слово, объясняющее секреты нашей мелодии и ритмики и открывающее направление той «тропинки» в области церковного пения, над особенностями которой так серьёзно думал незабвенный Глинка“<sup>37</sup>.

Вот здесь он по-доброму лукавил, вероятно, опасаясь за успех своего дела: ведь в это самое время, когда писались эти строки, он сам (не дожидаясь, когда где-то кто-то вырастет), своими трудами возвращал эту, надо сказать, довольно **большую**

<sup>34</sup> *Фита* — один из знаков азбуки знаменного пения, обозначающий пространное мелодическое построение *мелизматического* типа (продолжительное распевание одного грамматического слова) внутри *силлабического* распева (по слогам). Наименование (и начертание) знака происходит от одноимённой славянской буквы *Ѳ* («фита»). Существует несколько разновидностей фита. (Подробнее см. в изд.: Бражников М. Лица и фиты знаменного распева. Л.: Музыка, 1984.)

<sup>35</sup> Имеется ввиду восьмиголосный («синодальный») состав хора — I и II дисканты или сопрано, альты, I и II тенора, баритоны и I и II басы. При этом I и II дисканты (сопрано) в октавном унисоне дублируют голосовую линию I и II теноров соответственно. (Здесь нельзя не отметить очевидную историческую аналогию: *осмогласие* — восьмиголосие.)

<sup>36</sup> Описанный принцип структурирования хоровых голосов стал в высшей степени востребованным в творчестве почти всех композиторов Нового направления. Именно он лежит в основе их лучших сочинений (большая часть номеров *Всенощного бдения* С. Рахманинова, *Ирмосы „Отверзу уста моя“* и многие другие композиции П. Чеснокова, гармонизации А. Кастальского и т. д.). В Новейшее время среди прочих композиторов этот принцип неоднократно использовал в сочинениях для хора Г. В. Свиридов.

<sup>37</sup> Смоленский Ст. О собрании русских древне-певческих рукописей... С. 27.

**кучку** „сильных духом и наукою“, которых он уверенно вёл по новому пути. На закате своих дней Михаил Иванович успел помечтать лишь о **тропинке**, а Степан Васильевич обрёл для российской музыкальной мысли широкую **дорогу**.

Процитированные выше строки были написаны 8 декабря 1898 г., но ещё 24 февраля того же года Смоленский написал в Петербург своему другу, Николаю Фёдоровичу Финдейзену: „Скоро у нас будет концерт — дебют многих композиторов, в т.ч. и мой; ставлю вновь написанные вещи Корещенко, Ипполитова-Иванова, Ильинского и Гречанинова. Я перемутил здесь всех москвичей, способных написать партитуру...“<sup>38</sup>. Добавлю, что в состоявшемся в октябре 1898 г. концерте вместе с сочинениями помянутыми имён прозвучали также первые литургические опыты П. Чеснокова, А. Кастальского и А. Гольденвейзера.

А пятью годами раньше двадцатилетний Рахманинов по просьбе Смоленского написал свой первый духовный opus № 12 „В молитвах неусыпающую Богородицу“. Сергей Васильевич оказался не только самым талантливым, но и благодарным учеником, потому что свой opus № 37, *Всенощное бдение* (1915 г.) — до сегодняшнего дня всё ещё недостижимую вершину отечественной хоровой музыки, — посвятил памяти Ст. В. Смоленского.

Итак, «брешь была пробита», и птенцы гнезда Смоленского уверенно и громко запели древними распевами на новый лад, создавая шедевр за шедевром<sup>39</sup>...

Но всё не ограничилось лишь новыми сочинениями и переложениями. Проснулись не только композиторы, но и литургисты. Всё настойчивее стали раздаваться голоса не только регентов, но священников и епископов о необходимости реформ в области богослужебного пения и о возрождения лучших церковно-певческих традиций в храмах России. Поместному Собору Руской Православной Церкви 1917-18 гг. *Отделом о богослужении, проповедничестве и храме* был представлен доклад «Об упорядочении церковного пения»<sup>40</sup>, написанный не без

<sup>38</sup> Финдейзен Ник. *Указ. соч.* С. 24–25.

<sup>39</sup> Вот далеко не полный алфавитный перечень музыкальных деятелей Нового направления — воспитанников, учеников, единомышленников и последователей Ст. В. Смоленского:

Е. С. Азеев, А. В. Александров, свящ. Д. В. Аллеманов, С. Н. Василенко, Р. М. Глиэр, Н. С. Голованов, А. Т. Гречанинов, Н. М. Данилин, С. А. Жаров, А. А. Ильинский, М. М. Ипполитов-Иванов, Вик. С. Калинин, А. Д. Кастальский, Ф. Ф. Кёнеман, М. Г. Климов, В. Ф. Комаров, Н. И. Компанейский, А. А. Копылов, А. Н. Корещенко, прот. М. А. Лисицын, А. К. Лядов, прот. В. М. Металлов, Г. В. Музыкаску, Анастас Николов, А. В. Никольский, В. С. Орлов, С. В. Панченко, А. Г. Полуэктов, А. В. Преображенский, С. В. Рахманинов, В. И. Ребиков, архидиакон К. В. Розов, Ю. С. Сахновский, В. П. Степанов, С. И. Танеев, Н. Н. Толстяков, П. Н. Толстяков, Н. Н. Черепнин, А. Г. Чесноков, П. Г. Чесноков, К. Н. Шведов, А. А. Эрарский, Б. Л. Яворский, Д. М. Яичков.

<sup>40</sup> См.: Поместный Собор Русской Православной Церкви 1917–1918 годов: Материалы о церковном пении // Русская духовная музыка в документах и материалах. В 4-х т. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918). М., 2002; *тж. в сб.:* К 100-летию со дня рождения Николая Дмитриевича Успенского / Сост. свящ. В. Головатенко. Спб.: Сатись, 2003. С. 99–114.

влияния краеугольных принципов и лучших идей Степана Васильевича Смоленского.

Октябрьский переворот 1917-го года и последующая за ним эпоха воинствующего безбожия насильственно прервали и работу Собора, и церковно-певческое творчество большинства корифеев Нового направления. Но дело *Русского музыкального возрождения* не было предано забвению. Оно продолжилось (пусть не в прежней силе) и продолжается в творчестве — и светском, и церковном — многих отечественных музыкантов Новейшего времени: В. В. Щербачёва, Г. Н. Попова, Н. Д. Успенского, М. В. Бражникова<sup>41</sup>, Г. В. Свиридова, В. Н. Гаврилина, Н. Н. Сидельникова, прот. Г. Я. Извекова, М. Е. Кускова, Я. А. Чмелёва, Н. И. Озерова, В. С. Комарова, А. А. Третьякова, Н. В. Матвеева, диакона С. З. Трубачёва, архимандрита Матфея (Л. В. Мормыля), прот. Н. А. Ведерникова, архиепископа Ионафана (А. И. Елецких), Б. М. Феоктистова, В. И. Мартынова, Б. П. Кугузова, С. Б. Толстокулакова, С. З. Чижа и других.

Сегодня каждое из этих имён в разной степени известно *широкому кругу* слушателей и специалистов. Но время — беспристрастный и правый судия — в конечном итоге всех расставит по достоинству. А ныне — да благословит Господь их труды!

---

<sup>41</sup> Ученик А. В. Преображенского.