

СЕРГЕЙ ГЕННАДЬЕВИЧ КОЛЕНЬКО

УДК 130.2

Кандидат культурологии,
старший преподаватель кафедры
русской культуры и философии
Института философии СПбГУ,
г. Санкт-Петербург, Россия
s.kolenko@spbu.ru

РОДИОН СЕРГЕЕВИЧ КОЛЕНЬКО

Выпускник ассистентуры-стажировки ФГБОУ ВО
«Санкт-Петербургский государственный институт культуры»
по специальности 53.09.05 Искусство дирижирования (по видам),
вид «Дирижирование академическим хором»;
артист хора Михайловского театра г. Санкт-Петербурга,
г. Санкт-Петербург, Россия
kolenkorodion@gmail.com

«НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ» КАК КУЛЬМИНАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ПУТИ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ

Аннотация: Русская духовная музыка — а это, прежде всего, тот музыкальный образ, который составляет богослужбное пение русской православной церкви, — претерпевала за годы своего существования многие изменения. Изучение древних рукописей — записей т.н. крюкового письма — дало ученым-медиевистам XIX века представление о самобытном, незаимствованном, совершенно оригинальном происхождении древнерусских церковных песнопений. Развиваясь своим особым путем, русская церковная музыка обогатилась множеством жанровых форм. Со времен Петра I начался период трансформации церковных песнопений под влиянием западноевропейской музыки. Это было началом упадка церковного пения, утери собственных традиций. Церковная музыка следовала в фарватере то итальянской, то немецкой моды. Западная гармонизация восточной мелодии

неузнаваемо изменяла старинные распевы, нивелировала смысловое содержание. Тем не менее, постепенно созревала и другая тенденция: уже начиная с Бортнянского (VIII век), русские композиторы все чаще прибегают к своим корням, используя исконно русские мелодии как основу своих произведений, ученые-богословы и музыкальные теоретики занимаются исследованием древнерусской музыкальной культуры. К концу XIX века начинает формироваться композиторская школа «Нового направления», убежденная в необходимости реформ в богослужебной музыке, девизом которой стало выражение их учителя и вдохновителя Степана Васильевича Смоленского — «возвращение домой». За годы существования своего объединения — до Октябрьской революции 1917 года — композиторы Нового направления обновили и обогатили репертуар церковной музыки, действуя при этом бережно и осторожно, в соответствии с уставом православной церкви. Главенствующим принципом их творчества было следование духу церковности: ведь видоизменения в музыкальном образе церковной службы таили опасность внесения в нее неуместного светского элемента. Большой поддержкой для композиторов-новаторов было содействие им самих церковнослужителей: многие священники, имевшие музыкальное чутье и даже музыкальное образование, охотно шли навстречу преобразованиям. Протоиереи Михаил Лисицын, Василий Металлов, Дмитрий Аллеманов сами были церковными композиторами, а также теоретиками-музыковедами. В своих трудах они теоретически обосновали, систематизировали и описали принципы и подходы «Нового направления». Деятельность композиторов Нового направления оказалась очень плодотворна и богата открытиями, новыми музыкальными достижениями, которые были подхвачены в дальнейшем композиторами нашего времени, утвердились в композиторском творчестве и хоровом исполнительстве.

Ключевые слова: богослужебное пение; православная церковь; древнерусские распевы; самобытное происхождение; западное влияние; утеря традиций; национальное самосознание; исследования ученых-медиевистов; С.В. Смоленский; «Новое направление»; проблема гармонизации; хоровая инструментовка; цельность музыкального образа.

Для цитирования: Коленько С.Г., Коленько Р.С. «Новое направление» как кульминация исторического пути русской духовной музыки // *Studia Culturae*. 2025, 2 (64). С. 28–46. DOI: 10.31312/2310-1245-2025-64-28-46.

SERGEY G. KOLENKO

candidate of cultural studies,
senior lecturer of the Department of Russian Culture and Philosophy,
Institute of Philosophy, St. Petersburg State University
St. Petersburg, Russia
s.kolenko@spbu.ru

RODION S. KOLENKO

Graduate of the assistant-internship of
the Federal State Budgetary Educational Institution
of Higher Education «St. Petersburg State Institute of Culture»
in the specialty 53.09.05 Art of Conducting (by types),
type «Conducting an academic choir»;
artist of the choir of the Mikhailovsky Theater of St. Petersburg.
St. Petersburg, Russia
kolenkorodion@gmail.com

**“NEW DIRECTION” AS THE CULMINATION OF THE
HISTORICAL PATH OF RUSSIAN SPIRITUAL MUSIC**

Abstract: Russian sacred music — first of all, the musical image that makes up liturgical singing of the Russian Orthodox Church — has undergone many changes over the years of its existence. The study of ancient manuscripts — records of the so-called hook letter — gave medievalists of the 19th century an idea of an unique, unborrowed, completely original genesis of ancient Russian church chants. Developing in its own special way, Russian church music was enriched with many genre forms. From the time of Peter I, a period of transformation of church chants began under the influence of Western European music. This was a beginning of decline of church singing, a loss of our own traditions. Church music followed in the wake of either Italian or German fashion. Western harmonization of Eastern melody unrecognizably changed the old chants, leveled out the semantic content. Nevertheless, another tendency gradually matured: starting with Bortnyansky (18th century), Russian composers increasingly resorted to their roots, using original Russian melodies as the basis of their works, theologians and music theorists were engaged in the study of ancient Russian musical culture. By the end of the 19th century, the composer school «New Direction» began to form, convinced of the need for reforms in liturgical music, the motto of which became the expression of their teacher

and inspirer Stepan Vasilyevich Smolensky — «return home». Over the years of the existence of their association — until the October Revolution of 1917 — the composers of the New Direction updated and enriched repertoire of church music, while acting carefully and cautiously, in accordance with the charter of the Orthodox Church. The main principle of their work was adherence to the spirit of churchliness: after all, modifications in the musical image of the church service concealed the danger of introducing an inappropriate secular element into it. A great support for composers-innovators was the assistance of the clergy themselves: many priests who had a musical intuition and even a musical education willingly went along with the reforms. Archpriests Mikhail Lisitsyn, Vasily Metallov, Dmitry Allemanov were themselves church composers, as well as theoreticians and musicologists. In their works, they theoretically substantiated, systematized and described the principles and approaches of the «New Direction». The work of the composers of the New Direction turned out to be very fruitful and rich in discoveries, new musical achievements, which were later picked up by composers of our time, established in the compositional creativity and choral performance.

Key words: Liturgical singing; Orthodox Church; Old Russian chants; original genesis; Western influence; loss of traditions; national self-awareness; research by medievalists; S. V. Smolensky; “New Direction”; problem of harmonization; choral instrumentation; integrity of musical image.

For citation: Kolenko S.G., Kolenko R.S. “New direction” as the culmination of the historical path of Russian spiritual music // *Studia Culturae*. 2025, 2 (64). P. 28–46. DOI: 10.31312/2310-1245-2025-64-28-46.

Конец XIX — начало XX века был ознаменован многими научными и техническими открытиями, событиями в политической и общественной жизни России. Бурно развивалась музыкальная жизнь. Зародившись в конце XIX, постепенно набрало силу и дало богатые плоды в начале XX века так называемое «Новое направление» — московская композиторская школа духовной музыки. Мы не знаем, каких бы успехов достигло это направление в дальнейшем, но известные события, последовавшие после революции 1917 года, насильственно прервали её развитие.

Композиторы Нового направления стремились к возврату богослужебного пения к «духу первобытной простоты» (Никольский). Приверженцы этого направления изучали самобытные древние песнопения, законы их сложения и приходили к выводу, что «самобытность форм свидетельствует о полной независимости творчества, о том, что русские художники и мастера пения развивались и шли своим, особым путем, открывая в искусстве такие стороны, которых не знало и не касалось искусство других народов» [1, с. 34].

Важным убеждением, ведущей идеей композиторов Нового направления была идея о том, что «близость к формам древнейших времен является существенным признаком церковности» [1, с. 34].

Общей платформой, объединяющей этих композиторов, было то исключительное уважение к церковной службе, к литургии, к которой они подходили с большим пиететом, и, одновременно, с творческим дерзновением, стремясь усовершенствовать ее музыкальную сторону.

Композиторы «стали создавать музыкально “единородную” службу, вместо широко распространенного разнородного пения — т. н. “сборников литургийных песнопений”» [2, с. 10].

Композитор, намеревающийся писать музыку для церкви, не может быть абсолютно свободен в выборе формы и жанра, он обязан подчиниться требованиям и установлениям, сложившимся в предшествующие столетия. Основным стимулом для композиторов-новаторов было желание преодолеть тот стилистический разнороб, ту музыкальную эклектику, которая, по их убеждению, мешала восприятию высокого духовного содержания церковной службы.

Создание единства идеи и настроения — было своего рода открытием композиторов Нового направления в области жанровой системы, их заветом, адресованным тем будущим композиторам, которые захотят «сказать свое слово в этой отрасли искусства» [2, с. 13].

Задачей композиторов Нового направления стала новая гармонизация древних напевов.

«Проблема гармонизации стала не только актуальной, но и ведущей в отношении “стиля времени” духовной музыки и, видимо, “стиля направления”. Композиторам духовной музыки начала века удалось создать новый тип звуковысотной системы, сочетающей прошлое и настоящее, особенности мелодического и гармонического пения, обладающей своеобразием русского народно-певческого искусства. Им мы обязаны и возникновением блестящей хоровой инструментовки — нового, самобытного национального стиля хорового письма» [3, с. 13].

Творчество композиторов Нового направления соединяет в себе, таким образом, и преемственность, и новаторство. Для того чтобы оценить в должной степени их искусство в соединении этих двух разнонаправленных тенденций, полезно совершить краткий экскурс в историю церковного пения.

Иван Алексеевич Гарднер, историк русской православной церкви, в своей книге «Богослужбное пение русской православной церкви» сообщает, что церковное пение было воспринято и заимствовано нашими предками, как и весь богослужбный устав, из Византии. Система церковного пения представляла и представляет доньше т.н. «осмогласие» (восемь гласов). Для его записи существовала особая система записи — невмы. Это были письменные знаки (знамена), напоминающие крюки. Отсюда пошло название — знаменный распев (уст. роспев).

Профессор Антонин Викторович Преображенский, крупнейший знаток русской церковной музыки, пишет, что «открытым остается вопрос: переняла ли Русь церковное пение из Византии непосредственно или через посредство южнославянских стран. Очевидно, однако, что к XV–XVI вв. русский знаменный распев представлял собой вполне самобытное художественное явление» [4, с. 22].

Из Византии пришли и закрепились в церковном уставе следующие устойчивые принципы:

1) Музыкальная сторона богослужения носит строго вокальный характер, не допускается применение музыкальных инструментов.

2) Напевный характер речи в богослужении, касается ли это текста (слова), предназначенного для пения, или текста (слова), предназначенного для чтения. Отсюда и речитативный способ чтения. Эта особенность запечатлелась в таких бытовавших на Руси выражениях как «отпеть обедню», «спеть обедню».

3) Плавный, поступенный характер мелодического движения.

4) Музыкальная композиция подчиняется смыслу текста, отсюда ее строчное строение.

Профессор Преображенский обращает внимание на анонимный характер творчества древних церковных композиторов, однако до нас дошли, благодаря письменным источникам, имена некоторых из них, творивших в эпоху Ивана Грозного. Это «новгородцы братья Василий (в иночестве Варлаам) и Савва Роговы; Иван (в иночестве Исайя) Лукошко и Стефан Голыш с Урала; Иван Нос и Федор Крестьянин (т.е. Христианин), работавшие при дворе Ивана Грозного» [4, с. 64]. Тогда же появляются хоры государевых и патриарших певчих дьяков.

«В XVI в., — продолжает Преображенский, — появляются варианты основного знаменного распева — большой распев, характеризовавшийся особенно протяженными мелизматическими мелодическими линиями; путевой и демественный распевы, имевшие каждый свою систему невменной записи; индивидуальные варианты отдельных песнопений или их групп, принадлежавшие данному мастеру, или местности, или монастырю (“местные распевы”, “монастырские распевы”, “распев крестьянинов”, “распев лукошков” и т.д.)» [4, с. 71].

Далее, в XVII в., появляется и широко распространяются киевский, греческий, болгарский роспевы. Пришедшие от юго-западных славян, эти роспевы приобрели постепенно в России самостоятельные формы, в которых видно влияние песенной мелодики.

Однако еще в XVI в. «возникло вполне оригинальное русское церковное многоголосие, разные формы которого носили названия: строчное, демественное и путевое. Для раннего многоголосия было характерно свободное сочетание горизонтальных линий голосов, а не четкая координация их по вертикали, как в западной музыке той эпохи» [4, с. 70].

Крюковое письмо в связи с развитием церковного пения приобрело довольно сложные формы, что способствовало появлению своего рода учебных пособий. Так появилась известная Азбука старца Александра Мезенца (конец XVII века).

Середину XVII в. Иван Алексеевич Гарднер характеризует как переломный момент в истории церковного пения. Особый оригинальный русский стиль начинает постепенно уступать место т. н. «партесу» — хоровому многоголосию, в основе которого лежит западноевропейское гармоническое и полифоническое письмо.

В этот период крюковое письмо заменяется на пятилинейную нотацию. Звуковой образ церковной службы претерпевает изменения, которые как зеркало отражают изменения в общественной жизни страны, принесенные реформами Петра I. Наложение западной гармонии на древнерусский знаменный роспев и другие роспевы нивелирует сосредоточенное молитвенное содержание песнопений. С Запада приходит новый жанр духовного стиха — псалма (или кант). Происходит секуляризация в духе Нового времени: духовное содержание псалмов постепенно вытесняется светским, известны псалмы любовные, исторические и др. Все это приводит к упадку церковно-певческого искусства.

В Петербург, в Москву приглашаются иностранные (в основном, итальянские) композиторы, которых назначают руководителями певчих. Так, в Петербурге итальянцы Бальдассаре Галуппи и Джузеппе Сартти руководили Придворной капеллой (бывший хор государевых дьяков). При этом певчие дьяки должны были, помимо служб, принимать участие в светских праздниках и петь в опере. Искусство пения все более секуляризировалось и доходило до того, что Херувимскую, например, можно было услышать на мотив из оперы Моцарта.

Партесное пение продержалось в церкви довольно долго — до конца XVIII столетия. На смену ему пришел классицистский духовный концерт — хоровое произведение, которое исполнялось вместо причастных стихов. Однако классицистский духовный концерт, как стиль, заполнял собой и другие песнопения литургии.

Наиболее ярко этот жанр раскрылся благодаря таланту Дмитрия Степановича Бортнянского (1751–1825), руководившего Придворной капеллой. Также показали выдающиеся достижения в этом жанре Максим Созонтович Березовский (1745–1777), Степан Аникиевич Дегтярев (1766–1813), Артемий Лукьянович Ведель (1767?–1808), Степан Иванович Давыдов (1777–1825). Все эти авторы учились у итальянских мастеров.

XIX век привносит в церковную музыку новые черты. Ориентир на западные каноны сохраняется, но вектор теперь смещается в сторону Германии. В церкви насаждается протестантский хорал. В этом духе написаны произведения композиторов того времени А.Ф. Львова, Г.А. Ломакина, П.М. Воротникова. Придворная певческая капелла указом Николая I получила статус верховного цензора: без разрешения ее директора (в то время им был А.Ф. Львов) не могло появиться в церкви ни одно новое песнопение. Эта жесткая цензура препятствовала развитию национальной певческой школы,

закрывала сферу церковного творчества перед профессиональными светскими композиторами.

Однако сквозь тиски государственной идеологии пробивается гений национальной самобытности. Древнерусская певческая культура теплится порой только в старообрядческих церквях и отдаленных монастырях.

Д.С. Бортнянский (1751–1825) интересовался древними песнопениями, известны его обработки старинных роспевов. Идея возвращения к национальным корням начинает пробивать себе дорогу в умах русской интеллигенции. Она встречается в работах протоиерея Дмитрия Васильевича Разумовского, графа В.Ф. Одоевского. Известные русские композиторы — М.И. Глинка, П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Лядов, М.А. Балакирев, С.И. Танеев и другие охотно обращаются к древним истокам русской музыки и создают на их основе свои бессмертные произведения.

«Первоначально за основу бралась идея родства древних эпох в церковном пении западном и русском, т.е. композиторам предлагалась в качестве образца не итальянская или немецкая музыка новейшей эпохи, а старинная полифония эпохи Палестрины и особая, доклассическая модальная гармония той эпохи — т. н. строгий стиль (в частности, в этом стиле выполнен ряд переложений Глинки, Римского-Корсакова, Лядова, Танеева). Особое значение в исканиях национального церковного стиля заняла Литургия св. Иоанна Златоустого, соч. 41 П.И. Чайковского (1878) — хронологически первое духовное сочинение крупного русского композитора, напечатанное и исполненное в публичном концерте без разрешения Придворной капеллы (судебный процесс по поводу публикации этого сочинения привел к падению монополии капеллы, что послужило важным прецедентом для композиторов следующих поколений)» [4, с. 71].

Мы видим, что, пробивая себе дорогу сквозь тернии западничества, подражательства и моды, государственной цензуры,

идея «возвращения к истокам» постепенно набирала силу, возрастала в умах и трудах русской творческой интеллигенции, в произведениях русских композиторов. Таким образом, «Новое направление» возникло на подготовленной почве, в логике исторического развития русской духовной музыки.

Вдохновителем и непосредственным организатором композиторского объединения «Новое направление» можно смело назвать Степана Васильевича Смоленского.

С 1889 по 1901 год С.В. Смоленский возглавлял московское Синодальное училище и, одновременно, был профессором Московской консерватории, возглавлявшим кафедру истории церковного пения. Этот широко образованный ученый-палеограф, разносторонний музыкант и педагог начал свою деятельность в Казани. Много лет он отдал работе в казанской духовной семинарии, в которой был создателем учебных курсов по истории, географии и церковному пению. Смоленский был всегда неизменным членом комиссий, созываемых министерством просвещения и Св. Синодом по вопросам церковно-певческого образования, много его работ на эту тему было издано в печати¹. В бытность свою преподавателем казанской духовной семинарии, Смоленский много времени проводил в библиотеке Казанской духовной академии, где он «нашел для своего любопытства 216 древних рукописей от конца XV до начала XVIII века, знаменных и нотных, одноголосных и хоровых» [5, с. 212]. В этом «богатом научном кладе» ученый открыл «множество горизонтов совершенно новых, вполне неожиданных» [5, с. 213].

Исследовательница творчества С.В. Смоленского Т.А. Чернышёва обнаружила, что «важную роль в эти годы имело

¹ Например, достаточно упомянуть изданный в 1885 году и имевший до 1911 года семь повторных публикаций первый капитальный труд Смоленского — «Курс хорового церковного пения, составленный для преподавания в Казанской учительской семинарии. Ч. 1–2».

также общение Смоленского с казанскими единоверцами и старообрядцами. Под их руководством (в частности, с “превосходным певчим по крюкам” А. П. Пичугиным) он начал серьезно заниматься изучением древнерусской певческой письменности. Постижение тайн крюкового письма открыло перед ним справедливость данного ранее ему указания Д. Разумовского о необходимости пения по крюкам, помогающей проникнуть в истинные глубины и красоту древних напевов» [6, с. 179].

Итогом погружения Смоленского в мир древнего церковного пения стало появление научных трудов «Общий очерк исторического и музыкального значения певчих рукописей Соловецкой библиотеки и «Азбуки певчей» Александра Мезенца» (1887) и «Краткое описание древнего (XII–XIII века) знаменного Ирмолога».

В 1888 году выходит в свет работа С.В. Смоленского «Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668)» за которую автор был награжден Макариевской премией. Смоленский посвятил этот труд своему другу, известному педагогу Сергею Александровичу Рачинскому, который разделял взгляды Смоленского и также ратовал за приоритет национальной идеи в образовательной системе. С.А. Рачинский по достоинству оценил этот труд и заметил, что он «составит эпоху в истории нашего музыкального самосознания» [5, с. 612]. И действительно, кропотливый исследовательский дух ученого, позволивший ему открыть и погрузиться в обширный мир древних певческих рукописей, постигнуть глубокий смысл древнего предания, требовал применения на практике этих знаний. Смоленский загорелся идеей «использования духовного национального богатства древнерусского певческого наследия в современной богослужебной практике, духовно-музыкальном творчестве, исполнительстве и образовании, то есть, по его словам, поиском путей “возвращения домой”» [6, с. 178].

Эта идея уже теплилась в душах русской интеллигенции. Как указывает И.А. Гарднер, «еще со второй половины XVII века (эпохи партесного хорового многоголосия) ставился вопрос о ценности и сохранности древнерусского монодийного распевного свода как уставной основы русского православного богослужения. Однако уставные напевы (весь суточный и годовой круг богослужений: Ирмолог, Октоих, Обиход, Праздники) были впервые изданы лишь в 1772 году, когда уже начинался период итальянского влияния и, — сетует Гарднер, — щель между традиционным уставным пением и искусственным многоголосным хоровым пением на западный образец увеличивалась» [7, с. 157]. Отрицательным фактором было еще то, что уставные напевы были переданы в издании 1772 года в линейной нотации, которая не передавала особенности звучания древнего пения.

Эпоха Бортнянского (1751–1825), которая проходила под знаменем итальянского влияния, подвигла композиторов к переделкам древних напевов по правилам функциональной классической гармонии. Одновременно сам Бортнянский осознает необходимость собирания и сохранения крюковых записей и изучения их. Он высказывает убеждение, «что наше древнее пение имеет верное изображение только в крюковой его нотации, а не нотной» [8, с. 210].

Его завет не остался не услышанным. В XIX веке целая плеяда ученых, писателей, духовных лиц занимаются изучением и сохранением древнерусского певческого наследия. Среди этих лиц особо выделяются митрополит Киевский Евгений (Болховитинов), библиограф и литературовед В.М. Ундольский, этнограф И.П. Сахаров, музыкальный критик В.В. Стасов, писатель князь В.Ф. Одоевский. Композиторы А.Ф. Львов, М.И. Глинка, П.И. Турчанинов, Г.Я. Ломакин, П.М. Воротников, Н.М. Потулов изучают ритмическую и интонационно-ладовую структуру древних песнопений, пробуют свои силы в их гармонизации.

Т.А. Чернышёва обращает внимание на общественную активность в направлении изучения древнерусского певческого наследия и сообщает об основанных в конце 70-х годов XIX века Обществе любителей древнерусской письменности (ОЛДП) и Обществе любителей церковного пения (ОЛЦП) [6, с. 182].

«Благодаря деятельности ОЛДП в 1884-1885 годах издается “Круг церковного знаменного пения” в 6-ти частях, над которым трудились историк церковного пения Д. В. Разумовский и головщик хора московского Рогожского кладбища И.А. Фротов. С 1901 по 1909 год в ОЛДП работал сам С.В. Смоленский, возглавляя отдел “для разыскивания и издания памятников старинного русского певческого искусства”². Общество любителей церковного пения (ОЛЦП) организовывало разнообразные концерты, композиторские конкурсы — в частности, на лучшее переложение знаменного роспева (1884), привлекая в состав конкурсных комиссий лучших композиторов — П.И. Чайковского, С.И. Танеева, А. С. Аренского и др.» [6, с. 183–184].

Итак, мы видим, что к концу XIX века уже не только в узком кругу ученых, но и в широком общественном сознании идея сохранения музыкально-духовного наследия древности и возвращения его в церковную практику активно развивалась, культивировалась и выкристаллизовывалась, и оставался лишь один шаг до ее воплощения.

Должность директора Синодального училища предоставила С.В. Смоленскому большие возможности. «Благодаря широте охвата его деятельности (административной, педагогической, научно-исследовательской и публицистической),

² Результатом этой деятельности было множество сделанных им научных докладов, подготовка к изданию памятников древнерусского певческого искусства (среди них «Музыкальная грамматика Н. Дилецкого», изданная уже после смерти Смоленского в 1910 году). Важным событием была организация им уникальной экспедиции на Афон (1906), позволившей получить материалы для дальнейших исследований.

его инициативы имели возможность реализоваться не только на страницах научных трудов, но прежде всего в самой практике — богослужebной (в стенах Успенского собора — цитадели древних уставных традиций), исполнительской (в концертных достижениях Синодального хора), образовательной (в новых проектах учебно-образовательных программ Синодального училища и кафедры истории церковной музыки Московской консерватории (1889–1901)» [6, с. 183–184].

В периодических изданиях того времени можно найти статьи Н.И. Компанейского, В.М. Металлова, М.А. Лисицына, А.В. Никольского, А.Т. Гречанинова и других композиторов нового направления, объединившихся вокруг С.В. Смоленского. Важное значение придавалось вопросу о критериях церковности, о пределах допустимости тех или иных выразительных средств.

«Центральный вопрос, который поднимался и интересовал многие умы в ту пору, — каким следует быть новому церковному пению, чтобы соответствовать духу церковной музыки, и каким следует быть новому стилю духовной музыки, чтобы соответствовать национальной традиции» [9, с. 137].

Рождение «нового стиля», его становление описано в работе теоретика духовной музыки протоиерея Михаила Александровича Лисицына «О новом направлении в русской церковной музыке» (1909): Новое направление «взяло от потуловского периода его уважение к церковно-обиходной мелодии, любовь к ней, проникновенность ею на этих самых основах. Оно взяло от эпохи Бортнянского умелое пользование церковным текстом, а также самостоятельное творчество в духе церковно-обиходных роспевов, но научилось более органически отделять в этих роспевах существенное от несущественного. Оно заимствовало из эпохи западных мастеров западную технику, причем, следуя этому принципу, Новое направление не отстает от техники современных западных мастеров. Оно усиленно занялось изучением роспевов как нашего северного знаменного, так и других. Оно интересуется

отношением нашего знаменного распева к его праотцу — распеву греческому, изучает их связь между собою и отмечает эту связь в своих композициях. Этим Новое направление ставит себя в связь с отдаленными эпохами церковного пения, когда произошло первое сопоставление этих распевов. Новое направление пользуется в своих композициях, по мере надобности, и исоном, и трисоставным сладкогласованием, что составляло содержание первых двух музыкальных эпох нашей истории. Таким образом, связь Нового направления нашей церковной музыки с эпохами предшествующими очевидна. Оно синтезирует их и берет от них, когда-то бывает нужно, все самое существенное» [10, с. 8]:

М. Лисицын формулирует ясную и четкую цель Нового направления: создание для молитвы родного, понятного всем музыкального языка: «Ведь суть молитвы не в словах, а в чувстве. Чувства же возбуждаются музыкой» [10, с. 23].

«Композиторы Нового направления в русской церковной музыке достигли небывалой дотоле свободы как в стилизации, так и во внешних приемах изложения. Они стали сочинять свободно и вместе с тем так синтетично, что трудно бывает отличить, где кончается заимствование из обихода и где начинается собственное творчество. <...> Разнообразие в единстве и единство в разнообразии — вот принцип Нового направления в церковной музыке. Композиторы Нового направления, гармонизуя одни и те же фразы, одни и те же мотивы, стремятся каждому из них дать особый наряд, но наряд, так сказать, одного стиля, не высказывающий из общего, целого, отчего и получается в новой музыке единство в разнообразии и разнообразие в единстве» [10, с. 24].

Выдающийся историк церковного пения А.В. Преображенский в монографии «Культовая музыка в России» 1924 года излагает основные черты Нового направления духовной музыки, акцентируя те качества, которые отличают её от наследия XVIII и XIX веков:

«— приложение к церковно-музыкальной композиции приёмов народного музыкального мышления и опыта национальной композиторской школы. Часто «народное» в преломлении «профессионального» переосмысливается с позиций композиторов-классиков, но также и непосредственно многое заимствуется из фольклора;

— трактовка древнего распева не как материала для обработки (точнее — просто гармонизации, что было характерно для предшествующей эпохи), а как музыкальной темы, являющейся основой свободной композиции;

— раскрепощение фактуры, гармонии, ритма, высвобождение этих компонентов музыкального языка из-под диктата «школьных» норм, поиск новых средств, соответствующих истинному характеру и подлинным формам древнерусского церковного пения;

— в ряде случаев — возвращение к церковному уставу и предписываемому им соблюдению певческих традиций, вызвавшее, в частности, привнесение в хоровую ткань оригинальных приёмов (антифонное пение, пение с канонархом, с головщиком и т.д.);

— возникновение блестящей хоровой инструментовки — нового, самобытного национального стиля хорового письма» [4, с. 50–51].

Круг композиторов, вошедших в объединение «Новое направление» довольно широк. Многие из них связаны с Синодальным училищем, были выпускниками и преподавателями этого учебного заведения. Назовем несколько имен: Н. Голованов, С. Потоцкий, П. Толстяков, А. Чесноков, П. Чесноков, К. Шведов, Д. Аллеманов, М. Ипполитов-Иванов, А. Кастальский, Н. Кленовский, А. Корещенко, В. Металлов, А. Никольский, В. Орлов, А. Полуэктов. Следует назвать и самого С.В. Смоленского. К «новому направлению» могут быть отнесены композиторы, формально не входившие в это объединение, но чье творчество отвечало его целям и задачам.

Это С.В. Рахманинов, А.Т. Гречанинов, Викт. С. Калинин, Н.Н. Черепнин, С.В. Панченко, В.И. Ребиков, Д.М. Яичков, Н.И. Компанейский, протоиерей Михаил Лисицын и др.

Многие достижения данной школы были использованы хоровыми композиторами XX века (среди них Георгий Свиридов, Валерий Гаврилин, Виссарион Шебалин, Сергей Слонимский и другие). В настоящее время произведения композиторов Нового направления все чаще входят в репертуар больших и малых хоровых коллективов, церковных хоров. Однако тот «задел», который положили духовные композиторы начала XX века, столь объемён по содержанию и глубине, что может быть еще на долгие годы вперед быть источником вдохновения для композиторов и теоретиков-исследователей.

Список литературы | References

1. Никольский А. Формы русского церковного пения // Хоровое и регентское дело. М., 1915. С. 31–59.
Nikolsky A. Forms of Russian Church Singing // Choral and Regent Affairs. Moscow, 1915. P. 31–59.
2. Никольский А.П. И. Чайковский как духовный композитор // Музыка и жизнь. 1908. № 10–11. (Цит. по: Музыкальная жизнь. 1990. № 9. С. 10–14).
Nikolsky A. P.I. Tchaikovsky as a spiritual composer // Music and Life. 1908. No. 10–11. (Quoted from: Musical Life. 1990. No. 9. P. 10–14).
3. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М., 2002. 432 с.
Gulyanitskaya N. Poetics of musical composition. Theoretical aspects of Russian sacred music of the twentieth century. Moscow, 2002. 432 p.
4. Преображенский А.В. Культовая музыка в России. Ленинград: Academia, 1924. 123 с.
Preobrazhensky A.V. Religious Music in Russia. Leningrad: Academia, 1924. 123 p.
5. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 4. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань. Москва. Петербург / Гос. Центральный музей музыкальной культуры

- им. М.И. Глинки; подгот. текста, вступит. ст., коммент. Н.И. Кабановой; науч. ред. М.П. Рахманова. М.: Языки славянской культуры, 2002. 890 с.
- Russian Sacred Music in Documents and Materials. Vol. 4. Stepan Vasilyevich Smolensky. Memories: Kazan. Moscow. Petersburg / State Central Museum of Musical Culture named after M.I. Glinka; text prep., introduction, comment. N.I. Kabanova; scientific editor M.P. Rakhmanova. Moscow: Languages of Slavic Culture, 2002. 890 p.
6. Чернышёва Т.А. С.В. Смоленский и творчество композиторов новой московской школы // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры, 2009. С. 176–196.
Chernysheva T.A. S.V. Smolensky and the Works of Composers of the New Moscow School // Works of the St. Petersburg State Institute of Culture, 2009. P. 176–196.
 7. Гарднер И.А. Богослужбное пение русской православной церкви: в 2 т. Т. 2. История / И.А. Гарднер М.: Православный Свято-Тихоновский богословский ин-т, 2004. 530 с.
Gardner I.A. Liturgical singing of the Russian Orthodox Church: in 2 vols. Volume 2. History. Moscow: Orthodox St. Tikhon Theological Institute, 2004. 530 p.
 8. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 2. Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика. Кн. 1 М.: Языки славянской культуры, 2002. 892 с.
Russian Sacred Music in Documents and Materials. Vol. 2. Synodal Choir and School of Church Singing: Research. Documents. Periodicals. Book 1 Moscow: Languages of Slavic Culture, 2002. 892 p.
 9. Артёмова Е.Г. Протоиерей М.А. Лисицын — идеолог нового направления духовной музыки // Вестник ПСТГУ. Серия V. 2014. Вып. 1 (13). С. 136–148.
Artemova E.G. Archpriest M.A. Lisitsyn — the ideologist of the new direction of sacred music // Vestnik of PSTGU Series V. 2014. Issue 1(13). P. 136–148.
 10. Лисицын М.А. О новом направлении в русской церковной музыке. СПб., 1909. 33 с.
Lisitsyn M.A. On the new direction in Russian church music. St. Petersburg, 1909. 33 p.