

ОТЗЫВ

официального оппонента священника Андрея Нефедова
на диссертацию игумена Силуана (Александра Александровича Туманова)
«Развитие богослужебного пения в XX–XXI веках
в контексте литургической традиции Русской Православной Церкви»,
представленную к защите на соискание ученой степени
кандидата богословия

Диссертация игумена Силуана (Туманова) «Развитие богослужебного пения в XX–XXI веках в контексте литургической традиции Русской Православной Церкви» самой формулировкой темы исследования отсылает к базовому труду по теории и истории церковного пения «Богослужебное пение Русской Православной Церкви», написанному виднейшим ученым русского зарубежья — богословом, историком, медиевистом, литургическим музыковедом, композитором — Иваном Алексеевичем Гарднером. Представленная тема диссертации находится в области церковно-исторической науки, а также в области богословия, которое И.А.Гарднер назвал **литургическим музыковедением**. Исторический период, в рамках которого проводилось авторское исследование, определен XX–XXI веками, то есть временем решающих событий и перемен в жизни Русской Церкви. Особенно трудным для исследования представляется период с конца 1920-х по конец 1980-х годов ввиду противоречивости известных на сегодняшний день источников по истории богослужебного пения нашей Церкви этого времени.

Попытку автора диссертации осмыслить процессы, происходившие в богослужебной жизни Русской Церкви в это непростое время, показать их связь с состоянием церковной жизни в дореволюционные годы, а также описать пути развития этих процессов в современной жизни Церкви можно только приветствовать. Актуальность темы диссертации не вызывает сомнений. Как справедливо замечает отец Силуан во введении, «советский период развития богослужебного пения еще ждет своих исследователей» (с.8). И, хотя в период с 1990 года по настоящее время появилось довольно много изданных материалов по истории Русской Церкви в XX веке в целом, и по истории церковного пения и духовной музыки в частности, попыток полноценного

анализа развития богослужебного пения в советский период в историческом и, тем более, литургическом контексте, практически не было. Новизна предлагаемого исследования проявляется, по мнению автора, также и в том, что впервые ставится и осмысливается проблема «глубинной взаимосвязи богословского осмысления богослужебных текстов композитором или исполнителем (регентом хора) и музыкального оформления этих текстов на примере деятельности выдающихся композиторов и руководителей хора XX — начала XXI вв.» (с.12–13). Кроме того, отец Силуан ставит перед собой задачу рассмотрения «певческого опыта Русской Православной Церкви в аспекте **сохранения и развития традиций**», для чего обращается к определенному им самим ряду «исторических свидетельств, впервые анализируя их именно в контексте изменившихся условий», что, по мнению автора, еще раз утверждает актуальность данного исследования (с.9).

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка и трех приложений.

В начальном разделе введения отец Силуан пишет о переменах, произошедших в 1917 году в церковной жизни, и подчеркивает необходимость изучения особенностей богослужения этой эпохи как «основного критерия жизни Церкви» (с.5). Далее словами митрополита Минского и Слуцкого Филарета (Вахромеева) дается определение сущности церковного пения, которая заключается в том, «чтобы как можно полнее передать музыкальными средствами смысл исполняемых молитвословий и донести их до всех участвующих в Богослужении, ибо хор – это *уста молящихся*» (с.5). Несколько неожиданным является предварительно никак не оговоренный автором переход от собственно церковного пения, сущность которого только что была сформулирована, к более широкому понятию «духовной музыка» (с.6) и разнообразию духовно-музыкальных произведений, «исполняемых в наши дни». Далее анонсируется обращение в работе к духовно-музыкальному наследию прошлого с точки зрения восприятия и использования композиторских сочинений в просветительской деятельности церкви. Автор высказывает также предположение, что внешняя деятельность церковного музыканта является выражением его веры и глубины воцерковления, и, если это так, «то его действия, как и все религиозно мотивированные

действия священнослужителя или мирянина, неизбежно приобретают апостольский характер, становятся частью апостольского служения» (с.7). Далее во введении дается краткая характеристика источников и исследований по истории церковного пения рассматриваемого периода и констатируется очевидность с одной стороны, **преемственности** «православных **традиций** в богослужебном пении XX века, с другой — их **развитие** как следствие апостольского свидетельства всей Церкви в непростых условиях гонений» (с.8). Последовательное формулирование объекта, предмета, цели и задач исследования, обозначение материала исследования и ограничения его «ввиду невозможности в рамках данной работы проанализировать творчество многочисленных регентов и композиторов XX – начала XXI вв.» (с.10), указание на степень изученности проблемы и методологию исследования, а также на его научную новизну и практическую и теоретическую значимость составляют основную часть введения. Завершается оно кратким описанием структуры диссертации.

В первой главе рассматриваются основные направления развития богослужебного пения в XX – XXI вв. в историческом аспекте. Материал сгруппирован по хронологическому принципу в 3 раздела: богослужебное пение до 1917 года, в предреволюционные годы (1900–1917), в советский период (1917–1990) и настоящее время. Читается первая глава с большим интересом, особенно, третий ее раздел, посвященный состоянию церковного пения в советские годы. Последовательное изложение общих исторических условий, взглядов священноначалия на проблемы церковного пения и отражения этих взглядов в клиросной практике, описание состояния в сфере церковно-певческого образования, наличие сведений о жизни и деятельности церковных регентов и композиторов, знакомство со свидетельствами современников о церковных хорах — все это изложено для каждого периода достаточно последовательно и со стремлением к систематизации. В заключении третьего раздела первой главы автор отдельные подразделы посвящает творчеству композиторов духовной музыки («церковных» и «светских») и интересу к знаменному распеву в советский период.

По прочтении главы возникает одно важное, на наш взгляд, замечание. В описании пятого периода (1971–1988 годы), который совпадает с временем патриаршества

Святейшего Патриарха Пимена, автор приводит суждение некоего Е.М.Верещагина, постоянного прихожанина Богоявленского Елоховского собора в Москве, прямо касающееся отношения Патриарха Пимена к церковному пению: «При Пимене талант Комарова развернулся в полную мощь. Великий регент осуществил идеал Патриарха-ценителя» (с.99). В работе уровня кандидатской диссертации не следует приводить столь категоричную оценку как основную без подтверждения ее данными из других источников. Составителю этого отзыва известно прямо противоположное суждение по этому поводу, также исходящее от непосредственных свидетелей совершения патриарших служб в Елохове в это время. Косвенным подтверждением последнего является и рассказ протоиерея Анатолия Правдолюбова о пении хора под управлением будущего Патриарха Пимена в Дорогомиловском соборе Москвы в 1933 году, который приводится отцом Силуаном в этой же главе в подразделе, посвященном периоду с 1929 по 1943 год. Утверждать, что женская группа хора под управлением В.С.Комарова состояла из певиц «с бесстрастными голосами, строгими, ровными, как у мальчиков», а в мужской группе голоса строго были подобраны «по единству тембров, обеспечивающих чистое и совсем бесстрастное звучание», мне думается, не осмелится даже самый большой ценитель таланта этого безусловно известного регента. А уж о том, чтобы изгнать из репертуара «излишне бравурное и сольное пение совсем», что было в планах иеромонаха Пимена, в отношении хора В.С.Комарова вообще говорить не приходится. Поэтому категорически невозможно согласиться с суждением Верещагина о том, что В.С.Комаров осуществил идеал церковного пения Святейшего Патриарха Пимена.

Вторая глава диссертации посвящена выдающимся церковным композиторам XX века Н.С.Голованову, архимандриту Матфею (Мормылю) и диакону Сергию Зосимовичу Трубачеву, митрополиту Иллариону (Алфееву). При обосновании выбора именно этих имен автор вводит термин «церковность», в который вкладывает следующий смысл: «В этом понятии <...> для нас объединились и принадлежность церковному сану, и образ мышления, и особый, созвучный самому строю литургической традиции Русской Православной Церкви стиль созданных ими песнопений. Иначе говоря — это глубинное понимание церковной традиции, позволяющее композитору создавать музыку,

сопровождаящую богослужебный текст, а не вносящую в храмовое пространство собственные эмоции и страсти» (с.136). Собственно выбор отец Силуан осуществил по трем критериям: церковности, принадлежности московской школе Нового направления в русской духовной музыке и внимания автора к слову (с.137). Избранные композиторы отнесены к трем группам: первая — воцерковленные миряне, получившие профессиональное музыкальное образование, ставящие перед собой задачу создания богослужебной музыки, уместной в храме, новой по форме и традиционной по содержанию (Н.С.Голованов); вторая — священнослужители, имеющие музыкальное и духовное образование, ставящие перед собой задачу максимально адаптировать к нуждам апостольской проповеди наших дней музыкальное наследие древних напевов и через призму их восприятия по-новому оценить певческое наследие современности (архимандрит Матфей (Мормыль) и диакон Сергей Трубачев); третья — священнослужители, имеющие высшее музыкальное и духовное образование, ставящие перед собой задачу адекватного выражения богословского смысла богослужебных текстов на основе личного восприятия и творческого осмысления мирового христианского музыкального наследия (митрополит Илларион (Алфеев)).

«Во всех приведенных случаях, — утверждает автор, — создание богослужебной музыки не является неким искусственным «заказом» или результатом холодных размышлений и вычислений. Это плоды свободного творчества авторов, результат их композиторского мышления, представление о котором создают принадлежащая им музыка, их воззрения и высказывания, характер деятельности» (с.139).

Каждой из названных персоналий посвящен особый раздел второй главы, включающий краткий рассказ о творческой деятельности, характеристику богослужебных песнопений и оценку вклада данного композитора в развитие богослужебного пения. В раздел, посвященный митрополиту Иллариону, дополнительно включен разбор концертных произведений композитора.

В третьей главе диссертации игумен Силуан непосредственно обращается к основной теме своей работы — **развитию богослужебного пения в советский период и на рубеже XX– XXI веков**. В первом разделе главы автор отмечает основные тенденции этого развития: изменение репертуарной политики церковных хоров,

продолжающееся бытование «концертного принципа пения», прочно связанного с практикой привлечения наемных певцов, с другой стороны, постепенно набирающий силу процесс возрождения древних и монастырских распевов, сохранение с дореволюционных времен высоких требований к дикции певцов и чтецов и манере пения, а также присутствие определенной доли консерватизма, под влиянием которого «не все многообразие новых песнопений на литургические тексты принимается Церковью» (с. 248). Второй раздел главы освещает специфику развития богослужебного пения в указанный период, которая сосредотачивается в изменении: репертуарной политики хоров, состава хоров, богослужебных обычаев. Характеризуя репертуар современных церковных хоров, отец Силуан указывает на его стилистическое разнообразие и эклектичность, говоря об изменениях состава, отмечает ставшее нормой участие в общественном богослужении хорового коллектива, состоящего из нескольких человек, причем чаще на клиросе стали трудиться женщины. Констатирует автор и изменение богослужебных обычаев: увеличение продолжительности времени богослужения как результат более строгого следования Уставу и возрождение во многих храмах и монастырях общенародного пения. Эти наблюдения отца Силуана за современной церковно-певческой практикой ясно показывают изменения, произошедшие в рассматриваемый период, по сравнению с состоянием церковного пения в дореволюционные годы.

В **заключении** диссертации описаны результаты проведенного исследования и сделаны выводы. Справедливости ради заметим, что положения, вынесенные соискателем на защиту во введении, с трудом отыскиваются в заключении диссертации. Следовало бы в заключении сохранить четкую рубрику этих положений. Также невнятно изложены в заключении решения специальных задач, поставленных автором во введении. Наконец, большое удивление вызывает появление определения понятия «традиция» только в финале заключения, тогда как термин «литургическая традиция» звучит в теме исследования.

Среди трех приложений к диссертации особую ценность представляет первое: «Биографии некоторых российских композиторов и регентов, упоминающихся

в основном тексте диссертации». Это приложение может быть использовано как основа церковно-певческого библиографического словаря по XX веку.

Достоинства представленной диссертации заключается в следующем:

1. Автором обработан и частично систематизирован материал по истории церковного пения и духовной музыки советского и современного периодов. Изложение обработанного материала не везде удачное, но в целом можно назвать эту задачу выполненной.

2. В работе с разной степенью успешности сделаны попытки подступиться к проблеме церковности как критерия богослужебной пригодности творчества композиторов, пишущих на канонический богослужебный текст на церковно-славянском языке.

3. Положительной оценки заслуживает и предлагаемый автором во второй главе перечень характеристик стиля богослужебных песнопений композиторов духовной музыки, который может быть принят за основу типового анализа духовно-музыкального творчества и других композиторов, изучение наследия которых не вошло в эту диссертацию.

4. Автореферат соответствует содержанию диссертации.

Теперь отметим недостатки работы.

Первым и главным недостатком диссертации отца Силуана является недостаточное внимание к терминологии. Во-первых, это касается двух терминов, которые применены в названии темы. Термин **«богослужебное пение»** предложен И.А.Гарднером и определяется им так: «...богослужебное пение православной церкви **есть одна из форм самого богослужения**»¹. Богослужебное пение подразделяется на **уставное, каноническое** (то, которое предписывается уставом) — для Гарднера это, в первую очередь, древнерусское богослужебное пение, опирающееся на роспев как систему пения, передаваемое изустным преданием и признанное церковными властями правильным и образцовым для совершения богослужения², и **неуставное,**

¹ Гарднер И.А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Московская Духовная Академия. Сергиев Посад, 1998. С.61.

² См.: там же. С. 118.

неканоническое, «только допущенное церковной властью или многолетней практикой к богослужебному употреблению. Неуставное пение представляет собой свободные хоровые композиции на богослужебные тексты, а также и одноголосные мелодии, свободно сочиненные, но не принятые в богослужебные певческие книги, а также многоголосные обработки этих мелодий»³. Отец Силуан в своей работе нигде не уточняет, что он понимает под «богослужебным пением» и никак не высказывает своего отношения к определению, данному Гарднером. В то же время в библиографическом списке диссертации двухтомный труд «Богослужебное пение Русской Православной Церкви» Ивана Алексеевича значится под номером 6, и ссылки на него в тексте работы присутствуют. Естественно возникает вопрос к автору диссертации: если Вы согласны с определением Гарднера, почему в исследование включены духовно-музыкальные произведения, которые ни в коем случае не относятся к богослужебному пению (например, произведения «светских» композиторов, написанные на неканонические тексты, или концертные произведения митрополита Иллариона, в основе которых тексты на русском и латинском языках)? Если же Вы не согласны с терминологией Гарднера, почему во введении диссертации нет специального раздела, в котором дается иное определение этого термина?

Та же самая ситуация складывается и в отношении другого термина, стоящего в названии темы: «литургическая традиция». Слово «традиция» имеет два основных значения: то, что **сложилось исторически** и передается из поколения в поколение путем преданий, устно или письменно; и **укоренившийся порядок** в чем-либо; обычай⁴. Литургическая традиция, таким образом, может быть определена как **сложившийся исторически и укоренившийся порядок совершения богослужения**, который передается из поколения в поколение путем предания устного и письменного. Снова возникают вопросы к автору диссертации: какое отношение к укоренившемуся порядку совершения православного богослужения имеют произведения светских композиторов, не предназначенные для храма (например, упоминаемый в тексте диссертации «Апокалипсис» В.И.Мартынова или «Страсти по Матфею» митрополита Иллариона)? И,

³ Там же. С. 141.

⁴ См.: <http://www.efremova.info/word/traditsija.html#.WESwJCOhqko>

если они явно не соотносятся с литургической традицией, для чего они введены в предмет исследования? Невозможно согласиться и с тем смыслом, какой автор вкладывает в слово «традиция» в заключении к работе, называя богослужбной традицией способствование «миссионерской, апостольской, Христовой проповеди, возрождению православной общинной жизни в России» (с. 265).

Также в тексте диссертации встречаем термины «церковное пение», «богослужбная музыка», «церковная музыка», «духовная музыка». При чтении работы возникает устойчивое ощущение, что эти термины применяются автором без ясного осознания их значения. Это вызывает серьезное недоумение, поскольку за исключением выражения «богослужбная музыка» в трудах по истории и теории церковного пения каждому термину соответствует определенный смысл. Так **«церковное пение»** определяется Гарднером как **«то, которое поется в церкви и предназначено только для церкви»**. Поэтому сюда никак нельзя относить песни религиозного содержания, ...не предназначенные для исполнения во время богослужения, например, колядки, некоторые духовные стихи, несмотря на их ясно выраженное религиозно-христианское содержание. Выражение «богослужбное пение» точнее: оно выражает понятие о пении, составляющим богослужение и имманентном богослужению. Как ни близки друг другу понятия «церковное пение» и «богослужбное пение», между ними есть разница. И она заключается в том, что термин **богослужбное пение** прилагается специально к тому пению, которое составляет по существу самое богослужение»⁵.

Выражение **«церковная музыка»** тот же исследователь связывает с неправильным пониманием сути богослужбного пения православных не только иностранцами, но и самими русскими: «И теперешние русские, — пишет он, — рассматривают свое церковное пение только как вокальную музыку, как ничтожный отдел общей музыки — музыки, в которой, естественно, в полной мере действуют все эстетические музыкальные законы светской (мирской, профанной) музыки. И вне этих законов не может быть никаких иных законов. Вследствие такого понимания, пение за богослужением воспринимается часто как факультативный (необязательный) элемент,

⁵ Там же. С. 67.

не имманентный (присущий) богослужению»⁶. Показательно, что отец Силуан в разных частях диссертации затрагивает эту же проблему соотношения музыки и пения, но делает это терминологически непоследовательно, пытаясь подобрать новые слова и выражения вместо того, чтобы воспользоваться уже существующей в этой области терминологической базой. Примером может служить взятый отцом Силуаном термин **паралитургические песнопения**, которые Гарднер определяет как относящиеся к неуставному богослужебному пению, написанные на «подходящие случаю церковнославянские богослужебные тексты или тексты, произвольно выбранные композитором из псалмов и предназначенные им для исполнения как запричастное пение... Реже — это тексты стихир, тропарей или ирмосов и т.д., но музыкальная их фактура такова, что эти композиции не пригодны для исполнения их в том месте богослужения, для которого предназначен их текст»⁷. Соискатель же в диссертации употребляет этот термин в несколько другом значении без указания автора этого определения⁸ (с.105). На этой же странице диссертации автор говорит о «внелитургической» музыке. Снова возникает вопрос: каким образом «внелитургическая музыка» попадает в контекст литургической традиции Церкви?

Отдельно отметим понятие **«духовная музыка»**, о котором существует обстоятельная статья в православной энциклопедии. В ней читаем, что это выражение «может применяться только по отношению к тому времени, когда произведения, написанные на богослужебные тексты, полностью отделяются от богослужения и начинают существовать как эстетические данности. Жанр и форма при этом не играют определяющей роли: сочинение может быть написано на строго церковный текст для хора без сопровождения и быть при этом объектом «музыкальным»; примеров тому множество в русском искусстве начиная со 2-й половины XVIII в., когда на богослужебные тексты стали писать иностранные композиторы, приглашенные

⁶ Там же. С. 58.

⁷ Там же. С. 143.

⁸ «Паралитургические произведения ориентированы на литургические жанры, имеют в основе своей канонические тексты, даже форму литургической композиции, стремясь к воплощению духовной сути литургической музыки, но не могут исполняться за богослужением в силу тех или иных причин. Последними нередко становятся свободное обращение автора с каноническим текстом или использование молитвенного текста в переводе на русский язык, интонационное и ритмометрическое несоответствие музыкальной составляющей духу православного богослужения, использование звучания музыкальных инструментов, не принятое за богослужением».

к российскому двору, а затем их русские ученики. То или иное сочинение подобного рода могло исполняться за церковной службой; отдельные образцы звучат в храмах до настоящего времени. Однако это именно «музыка», и обычно в таком произведении налицо более или менее индивидуальный авторский стиль либо подражание известному стилю, часто стилю эпохи»⁹. Таким образом, выражение «духовная музыка» противопоставляется по смыслу выражению «церковное пение» и, тем более, выражению «богослужбное пение». Поэтому расширение значения термина «богослужбное пение» в сторону «духовной музыки» терминологически спорно¹⁰.

И последнее замечание относительно терминологии. Отец Силуан на страницах диссертации достаточно много внимания уделяет практике духовных концертов, которые, по его мнению, являются важной формой внехрамового миссионерского и просветительского служения священнослужителей и мирян. При ясной положительной оценке автором концертов духовной музыки, которые на страницах диссертации также попадают в контекст литургической традиции, возникает очередной вопрос: как относиться к такому историческому факту, что «в Москве в период управления ее церковной жизнью святителем Филаретом (Дроздовым) (1821-1867) разрешение на благотворительные «духовные концерты» давалось исключительно редко? Замечательна в связи с этим формулировка святителя при отказе разрешить очередной концерт: «Будем желать, чтобы похвалившие церковное пение вне церкви прилежнее приходили слушать оное в церкви, вместе с теми, которые не хотят отпустить оное из церкви» (Мнения и отзывы. Т. 3. С. 412)»¹¹. Святитель Филарет Московский является носителем литургической традиции Русской Церкви? Если является, как в эту традицию могут быть включены концерты духовной музыки и произведения, создаваемые специально для этих концертов, если святитель Филарет относился к таким мероприятиям с участием церковных хоров отрицательно, настаивая на том, чтобы желающие слышать церковное пение приходили в храм на службу?

⁹ Православная энциклопедия. Цит. по: <http://www.pravenc.ru/text/180654.html> Дата обращения: 1.12.2016.

¹⁰ См. Введение представленной диссертации. С. 5–6.

¹¹ Православная энциклопедия. Цит. по: <http://www.pravenc.ru/text/180654.html> Дата обращения: 1.12.2016.

