

ВЫДАЮЩИЕСЯ ЦЕРКОВНЫЕ МУЗЫКАНТЫ РОССИИ — НАШИ СОВРЕМЕННИКИ

2 ноября 2026 года

МАТЕРИАЛЫ И ТЕЗИСЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ДУХОВНАЯ АКАДЕМИЯ
РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ

Ко Дню народного единства

Материалы и тезисы
Международной научной конференции

ВЫДАЮЩИЕСЯ ЦЕРКОВНЫЕ МУЗЫКАНТЫ РОССИИ — НАШИ СОВРЕМЕННИКИ

К 180-летию со дня рождения
Александра Андреевича АРХАНГЕЛЬСКОГО

К 170-летию со дня рождения
Александра Дмитриевича КАСТАЛЬСКОГО

2 ноября 2026 года

Санкт-Петербург
2026

ББК: 85.315.3
УДК: 78.071.2

Ответственный редактор и составитель
доктор культурологии, профессор, ведущий научный сотрудник РИИИ
Г. В. Скотникова

Рецензенты:

научный руководитель РИИИ, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник РИИИ, заведующий сектором актуальных проблем современной художественной культуры
Александр Леонидович Казин;

ведущий научный сотрудник РИИИ, доктор искусствоведения, профессор
Наталья Семеновна Серегина

Выдающиеся церковные музыканты России – наши современники: к 180-летию со дня рождения Александра Андреевича Архангельского; к 170-летию со дня рождения Александра Дмитриевича Кастальского: Материалы и тезисы Международной научной конференции (Санкт-Петербург, 2 ноября 2026 г.) / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. и сост. Г. В. Скотникова. – Санкт-Петербург, 2026. – 28 с.

Сборник содержит материалы и тезисы докладов Международной научной конференции «Выдающиеся церковные музыканты России – наши современники: К 180-летию со дня рождения Александра Андреевича Архангельского. К 170-летию со дня рождения Александра Дмитриевича Кастальского», организованной Российским институтом истории искусств и Санкт-Петербургской Духовной Академией.
В текстах докладов раскрывается значение преемственности церковного искусства исконным национальным традициям, исследуется многогранное творческое наследие мэтров отечественной хоровой культуры конца XIX – начала XX века, рассматриваются перспективы развития современного певческого искусства, анализируются актуальные художественно-исторические проблемы.

Дизайн обложки: А. А. Дейнега

Подписано в печать 29.10.2026. Формат 60x90/8
Объем 4 усл.п. л.

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5
www.artcenter.ru

ISBN 978-5-86845-338-0

© Российский институт истории искусств, 2026
© Коллектив авторов, 2026

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО



Казин Александр Леонидович,
научный руководитель Российского института истории искусств,
доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник,
заведующий сектором актуальных проблем современной художественной культуры
(Санкт-Петербург, Россия)

Серебряный век: своеобразие эпохи

О Серебряном веке русской культуры написано множество книг и статей, от восторженных до разгромных. Их совокупность сама по себе стала пространством самоопределения ключевых направлений русской мысли — художественной, философской, социально-политической, религиозной. Почти все XX столетие оказалось, по факту, продолжением этого переломного периода как в его утверждении, так и в категорическом отрицании. Мощный взлет экономики России и мгновенный революционный распад («Русь слиняла в три дня», по выражению В. В. Розанова), великая война (около года до победы над Германией) и отречение императора, развитие светской религиозной философии и стилизованный «театр мысли» на ее почве, всемирный кругозор его главных деятелей и формирование резко националистических течений, наследование русской классике (еее «золотому» веку) и воинственный модерн (авангард) вместе с зачатками будущего постмодерна – все это в совокупности и есть *Серебряный век.* Так или иначе, *в 1900–1917 годах мы имеем дело с мощным историко-культурным и социальным взрывом в России.* Как предупреждал уже в преддверии революции св. Иоанн Кронштадтский, «Россию куют беды и напасти. Не напрасно Тот, кто правит всеми народами, искусно, метко кладет на свою наковальню всех подвергаемых Его сильному молоту. Крепись, Россия!» На этом фоне творчество выдающихся церковных композиторов Александра Архангельского и Александра Кастальского еще раз подчеркивает непрерывный континуальный характер русской культуры, остающейся православной в своей глубине, вопреки всем вызовам своей трудной истории.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО



Гундяева Елена Михайловна,
декан факультета церковных искусств, проректор по культуре Санкт-Петербургской Духовной Академии, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации
(Санкт-Петербург, Россия)

«Силой данных Богом талантов они постигали дух и красоту Церкви, записывая их симфонией голосов»: Памяти великих церковных композиторов А. Архангельского и А. Кастальского

А. А. Архангельский и А. Д. Кастальский как неотъемлемая часть русской церковной музыки во всех исторических обстоятельствах.

Общецерковные мероприятия памяти: Всероссийский хоровой фестиваль имени А. Архангельского духовных учебных заведений Русской Православной Церкви (май, 2024) и Общецерковные курсы повышения квалификации преподавателей духовных учебных заведений им. А. Кастальского (март, 2026).

Разработка и сохранение исторического наследия композиторов в Санкт-Петербургской Духовной Академии.



Протоиерей Александр Борисович Глебов,
кандидат богословия, доцент Богословско-пастырского факультета
Санкт-Петербургской Духовной Академии, клирик собора во имя Владимирской
иконы Божией Матери (Санкт-Петербург, Россия)

Два сына русского священства XIX столетия: Александр Архангельский и Александр Кастальский как представители духовного сословия

Черты русского духовенства XIX столетия и интерпретация его образа. Священник Андрей Иванович Архангельский. Протоиерей Дмитрий Иванович Кастальский. Семья Кастальских на поприще духовного образования. Гомилетическая деятельность и сочинения протоиерея Дмитрия Кастальского. Служение отца-священника в формировании личности детей духовенства. Неоспоримый дух церковности в звучании песнопений пера А. А. Архангельского и А. Д. Кастальского.



Копылова-Панченко Валентина Сергеевна,
Заслуженная артистка РФ, руководитель Камерного хора «Россика»,
президент фонда «Наследие» памяти академика А. М. Панченко,
советник художественного руководителя Музыкального театра
имени Ф. И. Шаляпина
(Санкт-Петербург, Россия)

А. А. Архангельский и А. Д. Кастальский на путях поиска русской хоровой полифонии и отечественное певческое барокко XVII–XVIII веков

I.

А. А. Архангельский (1846–1924) и А. Д. Кастальский (1856–1926) – два полюса русской духовной музыки рубежа веков (XIX–XX), времени наивысшего развития русской духовной классики, поиска русской хоровой полифонии.

Оба – выдающиеся хоровые деятели и дирижеры-хормейстеры самых известных во всем мире хоровых коллективов – созданного Хора Архангельского и Синодального хора, ставшего мощным центром развития русской духовной музыки на рубеже XIX–XX веков.

Архангельский – «венец нового петербургского стиля» (И. А. Гарднер), Кастальский – лидер «новой Московской школы», в музыке которого «прошлое сливается с совершенными формами современности» (Б. В. Асафьев).

Оба композитора умерли, лишившись любимого детища: Архангельский – своего Хора Архангельского, Кастальский – Синодального хора. Хор Архангельского пел на его погребении в Санкт-Петербурге, Синодальный хор пел на погребении Кастальского в Москве под управлением Н. М. Данилина.

Современники оценили непреходящую ценность этих титанов русского хорового искусства еще при их жизни: «Образы Архангельского и Кастальского будут служить потомству всегдашним напоминанием о горячем религиозном чувстве и о глубоком понимании как души, так и национальных музыкальных форм народа» (Ф. Ф. Никитин).

Хор Архангельского – высокопрофессиональный хоровой коллектив, репертуар концертов которого и сегодня поражает богатством стилей исполнения мировой хоровой классики от Ренессанса до современности: Жоскен де Пре, Палестрина, Лассо, Габриели, Шютц, Лотти, Монтеверди, Скарлатти, Орацио Векки – Бах, Мендельсон, Гуно, Верди – все современники русской хоровой музыки, включая Рахманинова и Скрябина.

Однако в репертуаре хора не было русской хоровой полифонии XVII–XVIII веков – только Сарти и Бортнянский.

Сегодня существует течение в современном хоровом исполнительстве – «обновление» русского (советского) хора – слабого и технически не подготовленного – за счет введения в исполнение западноевропейской вокально-певческой техники и быстрого чтения нот с листа (сольфеджио); цель – быстрое формирование хоровых программ.

Хоры Архангельского и солисты Кастальского это опровергают.

Синодальный хор под управлением Кастальского и его хоровые сочинения демонстрировали блестящее мастерство воплощения лучших русских певческих традиций, сформировавшихся в древнерусском певческом искусстве.

Современники отмечали высокое мастерство Кастальского в виртуозной хоровой инструментовке и блестящее умение пользоваться хоровыми голосами (54 позиции певческих оттенков всех хоровых голосов).

Асафьев писал об исполнении Синодального хора и о сочинениях Кастальского:

«<...> Все оттенки текста подчеркнуты расположением музыкальной мысли в разных регистрах <...> созидая разнообразие светотеней <...> сочность гармонии, <...> гибкость нюансов <...>»[1] Именно эти певческие традиции – интонирование напева, наполнение его смысловым содержанием – отличают древнерусское певческое искусство (древнерусский роспев).

Оба мастера прокладывали пути поиска русской хоровой полифонии: Архангельский – в достижениях петербургского стиля периода расцвета русской музыкальной классики XIX в., Кастальский – в древнерусских певческих традициях.

Музыку Архангельского – преобладающий тип духовных композиций XIX в. – определяли ясный классический хоровой стиль в сочетании с музыкальной драматургией и богатой подголосочностью, близкой национальной певческой традиции XIX в. «Архангельский не открыл новых горизонтов, – говорил выдающийся хоровой деятель С. Орлов, – но проложил дорогу для всей новой церковной музыки на церковные клиросы и стал певцом молитвы, надежды и утверждения в вере»[2].

Кастальский открыл новые горизонты. Он искал новые пути русской хоровой полифонии в древнерусских певческих традициях. Опыт Кастальского был наиболее успешным среди композиторов и историков «Новой Московской школы» начала XX века, искавших пути русской полифонии в «утраченных» (как считалось) традициях древнерусской певческой культуры.

Опыт Кастальского был успешным благодаря таланту хормейстера и знанию древнерусских певческих традиций: роспев (древнерусский роспев) и распевность как принцип композиции он считал главным качеством русской духовной музыки, «на чем зиждется русское голосоведение <...> и все русское в русской музыке»[3];

«Воцерковление гармонии»: при гармонизации песнопений «Обихода» и «Ирмология» Кастальский использовал аккордовую структуру не в строгих рамках взаимоотношения мажоро-минорной тонально-гармонической системы, а в соответствии с интонационной структурой песнопения.

Горизонтальный стиль многоголосия сочинений Кастальского – предвидение стилистики знаменного древнерусского троестрочия и стиля постоянного многоголосия партесного стиля (еще не известных в начале XX века).

«Прокладывание» линии основного напева по всем хоровым голосам в окружении полифонических узоров в стиле подголосочной народной полифонии – предвидение неизвест-

---

[1] *Асафьев Б. В.* А. Д. Кастальский // А. Д. Кастальский. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1960. С. 11–12.

[2] *Орлов С.* Обработки народных песен в музыкальной деятельности А. А. Архангельского // А. А. Архангельский. Воспоминания современников. Избранные духовные концерты для хора a cappella. М., 1999. С. 58.

[3] *Асафьев Б. В.* Там же.

ного в то время строчно-демественного, строчного демественно-путевого древнерусского многоголосия;

Отношение к фольклору при использовании древнерусских роспевов – актуальная сегодня проблема. Кастальский считал, что основа церковных песнопений – древнерусский роспев, «в них самих церковных напевах уже заложен национальный элемент»; но ... «храм – не концертный зал и <...> не улица <...> Церковная музыка должна развиваться на наших обиходных напевах»[4].

Кастальский предстает для своих современников и для нашего времени как «иконописный» мастер церковной музыки, искавший и достигший обновления русской духовной музыки в полифонических традициях древнерусской певческой культуры, воплотившееся в сочинениях Никольского, Рахманинова, Чеснокова и многих других, в том числе многих современных композиторов

II.

Поиск путей русской полифонии получил импульс в творчестве Кастальского, его учеников и последователей в научных изысканиях «Новой Московской школы» начала XX века. Однако представители «Новой Московской школы» были убеждены, что в XVII веке все певческие традиции Древней Руси были утрачены и новый партесный стиль «убил» предыдущий: древнерусская полифония (многоголосие) – строчное демественно-путевое, диссонантное и знаменное консонантное трехголосие были еще неизвестны; партесный стиль в начале XX века был представлен случайными неинтересными композициями.

Вероятно, поэтому поиск путей создания русской хоровой полифонии с использованием древних напевов происходил в рамках новообретенного в XVII веке хорового стиля европейской протестантской/католической церкви: 4-голосный хор (SATB), куплетно-строфическая или многочастная форма; мажоро-минорная тонально гармоническая система в модальном варианте; полифонические приемы в простой начальной форме (имитационные вступления голосов).

XVII век – век сосуществования древнерусской и партесной хоровой полифонии – был не изучен в начале XX века и еще недостаточно изучен сегодня: не изучены в полной мере национальные певческие традиции, их роль в формировании русской полифонической школы церковной музыки; многоголосие богослужения XVII века (продолжение в первой половине XVIII века) практически неизвестны в учебной, богослужебной и концертной практике.

Исследования 1970–1990-х годов и работы современных ученых-медиевистов и полифонистов (М. В. Бражников, Н. Д. Успенский, Н. С. Серегина, Т. Ф. Владышевская, А. В. Конотоп, Н. А. Герасимова-Персидская, В. В. Протопопов, Н. В. Заболотная, Н. В. Гурьева, Л. В. Кондрашкова, особенно исследования творчества В. Титова Н. Ю. Плотниковой) рисуют картину мощного полуторавекового развития русской хоровой полифонической школы и ее главных представителей – Василия Титова (стиль переменного многоголосия), Стефана Беляева (стиль постоянного многоголосия), и их последователи. Оба композитора представляют период «Московского хорового барокко» (термин В. В. Протопопова, XVII – 1 четверть XVIII в.).

Василий Титов – «царственный мастер» церкви Спаса в Нове (Москва), признанный при жизни выдающийся композитор русской полифонической школы, сочинения которого представляют полифонию высокого уровня (все известные полифонические приемы хорового барокко, кроме фуги)[5] – в уникальном, известном только в русском хоровом барокко стиле 3/5/8/12/16/24-голосной хоровой фактуры.

---

[4] *Кастальский А.* Простое искусство и его непростые задачи. Пг., 1918. С. 123. Цит. по: *Ильин В.* Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX века. М., 1985. С. 147.

[5] *Плотникова Н. Ю.* Полифония Василия Титова. М., 2014.

Стефан Беляев (а также его последователи Иван и Алексей Протопоповы) – представитель направления постоянного многоголосия в «Московском хоровом барокко» (В. В. Протопопов) – продолжатель традиций древнерусского многоголосия в партесном стиле, традиции, которая жила до С. В Смоленского, А. Д. Кастальского, А. В. Никольского, П. Г. Чеснокова, С. В. Рахманинова. В сочинениях Ст. Беляева и его последователей сохраняются очевидные связи певческих традиций древнерусского многоголосия с партесным многоголосием «Московского хорового барокко» XVII века и Петровской эпохи.

Опыт исследований 1970-х – 2020-х годов и практика нашего исполнения музыкальных памятников этого периода свидетельствуют о том, что основным показателем стилистики русской полифонической школы XVII – второй половины XVIII века является хоровая фактура и ее роль в формообразовании, в формировании стилистических направлений (переменное и постоянное партесное многоголосие – В. В. Протопопов), в использовании полифонических приемов (имитации, каноны, канонические секвенции, фугированные формы).

В классических исследованиях В. В. Протопопова и Н. А. Герасимовой-Персидской в 1970–е – 1990-е годы были осуществлены: периодизация древнерусского и партесного хорового многоголосия конца XVI–XVIII веков.; общая систематизация жанров богослужебного многоголосия; характеристика двух направлений хорового барокко середины XVII – второй половины XVIII века (партесный стиль переменного и постоянного многоголосия). В 2010–2020 годы в работах Н. Ю. Плотниковой была осуществлена классификаций полифонических приемов на примере сочинений главного представителя хорового барокко – Василия Титова (Василия Титовича Коробова).

Национальные стилистические формы и особенности русской полифонии XVII – второй половины. XVIII века: Древнерусское и партесное многоголосие

Древнерусское многоголосие XVI–XVII веков

Древнерусское многоголосие конца XVI–XVII веков рассматривается как первооснова национальной формы полифонии и как прототип направления русского хорового барокко – «постоянного» многоголосия, оказавшего влияние на стилистику русской духовной музыки Новой Московской школы начала XX века.

В фундаментальных исследованиях М. В. Бражникова и Н. Д. Успенского определена стилистика двух направлений древнерусского многоголосия XVI–XVII веков: строчное демественно-путевое диссонантное многоголосие и знаменное консонантное многоголосие.

Строчное демественно-путевое диссонантное многоголосие – троестрочие «верх – путь – низ», в котором средний голос – «путь» (древнерусский роспев), – имеет ведущее значение; «верх» и «низ» окружают основной напев в свободном мелодическом движении, контрастируя с «путем» метрически (𝅗𝅥 = ♩), и не согласованы между собой. Линеарно-мелодическое движение голосов образует кварто-секундовую диссонантную вертикаль. В медиевистике используются два метода расшифровки диссонантного многоголосия: а) с транспозицией отдельных участков «верха» и «низа» в другое согласие (на кварту вверх или на квинту вниз); б) буквальное прочтение.

Знаменное многоголосие консонантное («согласное») – троестрочие с терцовым параллельным движением двух верхних голосов (древнерусский роспев в среднем голосе с терцовой параллелью верхнего голоса) с элементами функциональности нижнего голоса в рамках модального гармонического склада (влияние раннего партесного стиля). Средний голос («путь», древнерусский роспев) и в строчном демественно-путевом, и в знаменном многоголосии имеет двойной количественный состав (свидетельство хоровых партий – певческих книг в архивах хоров государевых и патриарших певчих дьяков).

Партесное многоголосие. Национальные специфические черты полифонии русского хорового барокко

а. Постоянное многоголосие

Постоянное многоголосие – продолжение традиции древнерусского «знаменного» многоголосия, монастырская практика использования партесного стиля в певческом обиходе. Партесные обработки древнерусских роспевов в 3, 4, 6, 8, 9, 12-голосных хоровых фактурах.

Количественный певческий состав «постоянного» многоголосия имеет два варианта:

а) 3-4-голосие (наиболее ранняя и устойчивая форма до Петровской эпохи включительно) – обработки древнерусского роспева в теноре с двойным количественным составом (аналог древнерусского «строчного» многоголосия);

б) многоголосие (8, 12, 16 и более голосов), в котором каждая партия «расщепляется» на 2, 3 и 6 голосов (SI, II, III и т. д.) в 2- и 3-хорных композициях, – принцип народной подголосочной полифонии.

Этот прием «сферического» звучания хора можно наблюдать в современных композициях как новый композиционный прием – Дм. Смирнов, Алексей Ретинский и др. Отличительные черты «постоянного» многоголосия: линеарное движение голосов, единый текст, неделимая строфическая структура (общая цезура только в конце строки – «стиха», точка в конце фразы), мелодическая самостоятельность голосов, подчиненных интонационной структуре главного голоса при подголосочной структуре в теноре (двойного количественного состава).

б. Переменное многоголосие

Переменное многоголосие («концертный стиль» – термин Н. А. Герасимовой-Персидской) в формулировке В. В. Протопопова: «Форма разнообразной фактуры, включающая имитационно-полифонические приемы, аккордовые последования, сопоставления различных групп голосов (trio кантового типа) и tutti... Весь текст и музыкальный материал – плод собственного творчества композитора»[6].

Национальные специфические черты русского хорового барокко стилистического направления переменное многоголосие существенно отличаются от европейского барокко XVII века. Если западноевропейское барокко использует 4-х голосную фактуру (SATB) как самостоятельный 4-голосный хор, как антифонное или респонсорное сопоставление двух (реже трех) хоров и как имитационно-полифоническую ткань по всей фактуре (однохорной или многохорной), то в русском хоровом барокко 4-голосный хор (SATB) используется как механизм разнообразных фактурных и формообразующих преобразований. Из известных нам сочинений (в основном В. Титова) нами извлечено двенадцать позиций взаимодействия хоровых структур (хора, trio, solo, дуэтов, ансамблей) между собой: 1) соотношение хоров между собой; 2) между хорами и tutti всех хоров; 3) между хорами и сольными ансамблями; 4) участие хоров в полифонических приемах похорно и 5) поголосно; хор как механизм формообразующих и динамико-драматургических приемов – 6) запевы, 7) припевы, 8) реплики, 9) восклицания, 10) скандирование, 11) контрастные сопоставления; 12) барочные аффекты (circulatio, ascensio, descensio, и др.).

Создаются необычные музыкальные формы – пространные «фрески», разворачивающие картины библейских событий. Пример: В. Титов. 12-голосный концерт Пресвятой Троице «Преславная днесь»: Сошествие св. Духа с небес «во огненных языцех» – аккорды, грохот и раскаты tutti трех хоров рисуют всполохи пламени; сошествие – нисходящая имитация двенадцати голосов от верхнего дисканта до нижнего баса; «вавилонское столпотворение» – перекрестные имитации двенадцати голосов «и вси начаша глаголати странными учении»; финал «повелением Святыя Троицы» – хорал всех трех хоров с включением solo двух ангелов.

---

[6] Антология русской и восточнославянской духовной музыки. Т. V. Московское хоровое барокко XVII – I четверти XVIII веков / редакция многоголосия, вступительная статья В. В. Протопопова. СПб., 2000. С. VI.

Регулятор музыкальных структур из эпизодов различной хоровой фактуры – «стиховая» форма (термин Н. А. Герасимовой-Персидской), реже – контрастная многочастная и рондообразная; форма следования за текстом – «отражение» (иллюстрация) библейского и литургического текста. Эта музыкальная форма может быть аналогом библейского молитвословного стиля (Д. С. Лихачев), которому следуют все певческие формы древнерусского роспева. В многохорных барочных композициях она может именоваться «молитвословные хоровые фрески» (ср. «симфонические картины»).

Неизвестные ранее хоровые фактуры, удвоенное звучание главного напева в окружении «горизонтальных» полифонических узоров, «сферическое расщепление» хоровых партий; многохорность (не «тысяча участников», как в современных исполнениях «Всенощной» Рахманинова, а как «игра хоров»); разнообразие сольных и ансамблевых структур хоров. Эти приемы композиции русского хорового барокко XVII–XVIII веков могут стать мощным стимулом современного развития русской полифонической школы.



Малацай Людмила Викторовна,
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой
вокально-хорового и музыкально-инструментального искусства
Орловского государственного института культуры (Орел, Россия)

Духовный концерт А. А. Архангельского «Помышляю день страшный»: К вопросу об исполнительской интерпретации учебного хора

Духовные концерты А. А. Архангельского чрезвычайно популярны в исполнительской практике хоровых коллективов. В докладе изложены результаты осмысления мастер-класса, проведенного со смешанным учебным хором Орловского государственного института культуры профессором Ростовской государственной консерватории, регентом с многолетним стажем, дирижером хоровой капеллы «Анастасия» С. А. Тараканoвым.

Следуя заветам идейного вдохновителя Нового направления в русской церковной музыке С. В. Смоленского, в концертные программы учебного вузовского хора включаются произведения не ходового клиросного репертуара, а те, что имеют самостоятельную музыкально-художественную ценность и рассчитаны на высокий уровень профессионального мастерства исполнителей.

Существуют ряд публикаций, в которых раскрываются вопросы музыковедческого анализа партитур в связи с особенностями музыкального языка духовных концертов композитора. Характеризуя концерт «Помышляю день страшный», современный музыковед-исследователь Е. Г. Артемова обращает внимание на то, что «минорное повествование, в котором выразительные акценты создаются красками уменьшенных гармоний, основано на выразительной теме, развивающейся имитационно-полифонически и становящейся истоком для дальнейших тематических преобразований» [1, с. 172]. Ценные наблюдения относительно духовных концертов А. А. Архангельского принадлежат профессору И. П. Дабаевой: «Типичные модусы молитвенного состояния, отраженные в сочинениях Архангельского, – скорбь, грусть, печаль, доходящие до отчаяния, вопля, крика души. Подобное эмоциональное напряжение, запечатленное в произведениях композитора, не способствовало созданию отрешенного молитвенного настроения во время богослужения» [2, с. 3].

Работа с хором в условиях вузовской программы предполагает обращение к духовной музыке отечественных композиторов. Хоры светских заведений в настоящее время становятся участниками епархиальных мероприятий, часто проводимых вне церкви. Так появляется возможность исполнить духовные концерты для понимающей и знающей аудитории.

Процесс разучивания духовных песнопений православной традиции существенно отличается от изучения светских композиций. Несмотря на то, что исследуемый концерт А. А. Архангельского имеет четырехчастную структуру, в работе над каждой частью решаются свои задачи, находятся определенные тембровые краски, передается конкретный эмоциональный настрой.

Описание особенностей работы над концертом А. А. Архангельского поможет дирижерам-хормейстерам более грамотно, продуктивно и успешно организовать процесс разучивания партитуры и подготовить ее к исполнению в концертных и конкурсных программах. Замечания, наблюдения, цитаты, используемые в процессе работы профессором С. А. Тараканoвым, будут способствовать развитию интереса к русской духовной музыке.

Литература

1. *Артемова Е. Г.* Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX — начала XX века: историко-стилевой аспект: дис. … доктора искусствоведения: специальность 17.00.02 Музыкальное искусство. М., 2015. 381 с.
2. *Дабаева И. П.* Духовный концерт в деятельности и музыкальном творчестве А. А. Архангельского (1846–1924) // Научная мысль Кавказа. 2012. № 1(69). С. 30.



Красова Маргарита Владимировна,
кандидат искусствоведения,
регент храма святого Пророка Илии на Пороховых
(Санкт-Петербург, Россия)

Методика адаптации монументальных хоровых партитур А. А. Архангельского и А. Д. Кастальского к условиям камерных певческих составов в современной клиросной практике Петербурга

Регулярное звучание сочинений А. А. Архангельского и А. Д. Кастальского на клиросах современных петербургских храмов – это живая связь времен, где традиция встречает-

ся с реальностью малых составов, а духовное содержание не уступает глубине исторического масштаба.

Однако основная трудность заключается в том, что эта музыка создавалась для больших профессиональных хоров (Синодальный хор, Хор Архангельского), а в современных условиях ее чаще всего исполняют любительские коллективы или вокальные ансамбли малого состава (от четырех до двенадцати человек). Современный регент в Петербурге сталкивается с необходимостью адаптации монументального хорового письма под скромные исполнительские ресурсы без потери духовной глубины и художественного качества. Это требует особой методики работы.

Методические вызовы при работе над произведениями в малом составе. Работа над строем и интонацией. Гармонический язык А. Д. Кастальского (с опорой на попевки древних распевов, переменные лады, подголосочную полифонию) чрезвычайно сложен для малого ансамбля. Если в большом хоре интонационные шумы сглаживаются общей массой, то в квартете или небольшом хоре каждый фальшивый звук слышен предельно отчетливо. Как учил П. Г. Чесноков, «наша задача – обосновать чувствуемый строй, чтобы не только чувствовать, но и знать его, и дать возможность хору не только находить его, но и научиться ему»[1]. Работа ведется через: а) проигрывание партитуры и партий на фортепиано; б) пение аккордовых вертикалей по нотам (с анализом функций); в) пропевание сложных мелодических ходов (особенно у А. Д. Кастальского, где мелодия часто строится на тетрахордах знаменного распева). Б. В. Асафьев, характеризуя природу композиторского слуха М. И. Глинки, определяет его суть как «активность слуха, самопознание слуха, чтобы неизбежная слуховая инерция была завоевана сознательным усилием»[2]. Этот принцип осознанного интонирования лежит в основе хормейстерской методики работы над строем.

Дикционный ансамбль как исполнительская проблема: Поиск баланса между мелодической распевностью и семантической точностью слова. В сочинениях А. А. Архангельского и А. Д. Кастальского прослеживаются два противоположных типа произнесения текста – распевный (вокализация, где мелодия подчиняет себе слово, певческое дыхание цепное) и декламационный («скороговорка» – приближение к разговорно-речевым интонациям, где текст диктует ритмику и фразировку). Задача регента – найти между ними баланс, сохранив как музыкальную цельность, так и смысловую внятность богослужебного слова. В широких фразах А. А. Архангельского и А. Д. Кастальского важно использовать **цепное дыхание**, распределяя смену дыхания внутри партии так, чтобы не разрушать музыкальную линию. В эпизодах декламационного склада – дыхание по фразам, более активное и короткое.

Тембровая и динамическая драматургия малого состава. В большой хоровой партитуре заложена мощная динамическая шкала (от *ppp* до *fff*) и богатство тембров (деление партий *divisi*, использование «чистых» тембров, сопоставление групп). В малом составе эти приемы приходится либо **миниатюризировать**, либо заменять более тонкой нюансировкой. В произведениях А. Д. Архангельского – четкая гомофонно-гармоническая фактура с яркими кульминациями. В ансамбле важно сохранить баланс партий, не форсируя звук. В сочинениях А. Д. Кастальского – полифоническое переплетение голосов, подголоски. В малом составе каждый голос становится сольным, что требует высочайшей индивидуальной вокальной подготовки певцов.

Методические требования к творческой интерпретации. Работа над сочинениями А. А. Архангельского и А. Д. Кастальского в малом составе не сводится к механическому упрощению хоровых партий, а предполагает углубленное постижение музыкально-богословского содержания. Успешная интерпретация возможна при условии владения хормейстерской техникой, предполагающей анализ смысловой структуры текста и ее преломления в музыкальной ткани, разработку исполнительской концепции с учетом темпа, динамики, фразировки и кульминационной драматургии.

---

[1] *Чесноков П. Г.* Хор и управление им. Изд. 3-е. М., 1961. С. 58.

[2] *Асафьев Б. В.* Избранные труды. М., 1952. Т. I. С. 226.



Чернышева Татьяна Алексеевна,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры церковно-музыкальных
и педагогических дисциплин факультета церковных искусств
Санкт-Петербургской Духовной Академии, профессор кафедры академического хора
Санкт-Петербургского государственного института культуры
(Санкт-Петербург, Россия)

Трагизм нового времени в судьбе А. А. Архангельского
По архивным материалам ЦГАЛИ СПб.

Благодаря отечественным и зарубежным исследованиям многое в судьбе выдающегося композитора, регента, дирижера, церковно-певческого деятеля А. А. Архангельского (1846–1924) сегодня известно: раскрыты и уточнены биографические сведения, изданы духовные и светские произведения, восстановлены грамзаписи звучания некоторых песнопений в исполнении знаменитого Хора Архангельского, увековечена его память не только на родине, но и за рубежом.

Но по-прежнему остается немало вопросов, в которых помогают разобраться столичные и региональные архивы, предоставляя сегодня свободный доступ к постоянно пополняемому перечню документов. Обращение к ним – уникальная возможность познакомиться с оригинальными источниками информации.

Немало неизвестных ранее сведений можно почерпнуть из архивных фондов ЦГАЛИ СПб. В частности, имеющиеся в них документы советского времени помогают ввести в поле научного знания важные свидетельства творческой биографии А. А. Архангельского последнего периода его жизни. Этот краткий период постреволюционных потрясений является достаточно противоречивым в его судьбе. С одной стороны, это признание новой советской властью его заслуг и присвоение ему звания Заслуженного артиста, с другой – неприятие им новой реальности, в которой, как и многим «бывшим» церковно-певческим деятелям, композиторам и регентам, Архангельскому довелось жить и делать свой судьбоносный выбор.

Интересны, например, документы, уточняющие некоторые обстоятельства деятельности Хора Архангельского в 1919–1923 гг. Они позволяют понять, почему, несмотря на кажущиеся, на первый взгляд, благоприятные условия, созданные новой властью для дирижера Государственного академического хора (бывшего Хора Архангельского), он отказывается от руководства им и пытается начать новую жизнь, заканчивая свой творческий путь в Праге. Особую ценность имеют документы, написанные собственной рукой Архангельского, поясняющие деятельность хора на протяжении сорокалетия, когда отмечаются наиболее значимые, на его взгляд, достижения хора за весь период его существования.

Знакомство с архивными документами позволяет глубже понять личность мастера, почувствовать его духовную силу, любовь и преданность выбранному раз и навсегда певческому делу – силу таланта, которая растворена в его песнопениях, звучащих по сей день в храмах и концертных залах.



Скотникова Галина Викторовна,
доктор культурологии, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств, профессор кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия)

Петербургские адреса А. А. Архангельского

В 1872 году А. А. Архангельский получает аттестат регента повышенного разряда, сдав экстерном экзамен в Придворной Певческой капелле выдающимся мастерам хорового дела С. А. Смирнову и В. И. Рожнову. В 1873 году он, став учителем церковного пения в одной из школ Придворного Ведомства, поселяется в небольшой казенной квартире по адресу **Малая Конюшенная ул., д. 4.** Ныне этот дом известен как «Писательский дом» («Писательский небоскреб»). С 1877 по 1880 год А. А. Архангельский был регентом Придворной Конюшенной церкви Спаса Нерукотворного Образа (**Конюшенная пл., д. 1**).

С по 1923 год А. А. Архангельский живет по адресу **Стремянная ул., 7/Дмитровский пер., д. 1, кв. 7**[1] (в доме, который он сам называл кораблем), где готовит выступления своего знаменитого хора. Репетиции, как правило, проходили ежедневно в большом зале квартиры.

В 1895 году А. А. Архангельский венчается с Пелагеей Андреевной Климентьевой в церкви Владимирской иконы Божией Матери на **Владимирской пр., д. 20.**

С 1880 по 1923 год Александр Андреевич руководит созданным им хором церкви Двунадесяти апостолов при Главном управлении почт и телеграфа, расположенном по адресу **Почтамтский пер., д. 4, угол Почтамтской ул., д. 7.** Зальное помещение церкви, превосходное по акустике, является «одним из лучших интерьеров русского классицизма»[2].

[1] ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. Д. 31. Л. 12 об. (заявление А. А. Архангельского в ЛЕНОГИЗ с предложением издавать справочную и адресную книгу по Петрограду).
[2] *Антонов В. В., Кобак В. В.* Святыни Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия: в 3 т. СПб., 1996. Т. II. С. 29.

По приглашению графа А. Д. Шереметьева, мецената, любителя музыки, автора ряда духовных песнопений, председателя музыкально-исторического общества (1910–1916), начальника (1901–1917) Придворной Певческой капеллы, А. А. Архангельский в 1884 году становится регентом хора домовой церкви во имя святого благоверного князя Александра Невского, устроенной в его особняке (**Шпалерная ул., д. 18**). Этот хор также выступал с концертами.

Отметим, что передвижение по Петербургу не составляло проблемы. В «Путешествии в Россию» (1867) Теофиль Готье пишет: «В Санкт-Петербурге ходят мало и, чтобы сделать несколько шагов, уже садятся в дрожки. Карета существует здесь не как признак богатства, роскоши, а как предмет первой необходимости. Считают, что людям определенного уровня ходить пешком не к лицу, не пристало. Русский без кареты что араб без лошади...»[3]

На **Стремянной ул., д. 20** находилось Общество распространения религиозно-нравственного просвещения (1881–1918)[4]. Здесь в 1902 году А. А. Архангельский организовал хор и Церковно-Певческое Благотворительное общество и был его председателем до 1917 года. Здание (1899–1902), спроектированное зодчими Г. Г. фон Голи и Г. Д. Гриммом, является образцом кирпичной северогерманской готики. Мозаичную надпись на нем в 1901 году выполнил художник В. А. Фролов.

В 1890–1893 годах на углу **Стремянной ул., д. 21** и **Николаевской ул., д. 5** архитектор Н. Н. Никонов построил в неорусском сказочном стиле церковь Святой Троицы, а в 1894–1895 годах – зал для духовных бесед.

А. А. Архангельского отпевали 25 ноября 1925 года **в Казанском соборе.** Музыкант погребен на **Тихвинском кладбище Александро-Невской Лавры,** где к пятилетию со дня его кончины был установлен памятник.



Цинь Ин,
аспирантка кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры (Дуньхуан, провинция Ганьсу, Китай)

«Поет, слушает, восторгается вся Россия…» А. А. Архангельский – мастер системного развития русской хоровой культуры

Александр Андреевич Архангельский служил делу устроения русской хоровой культуры с любовью, редкой творческой энергией и с высшей степени плодотворными результатами.

[3] *Готье Т.* Путешествие в Россию. //http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000255/st004 .shtml?ysclid=mrkfjt48wp224278665 (дата обращения: 14.07. 2026).
[4] Председатель Общества – протоиерей Философ Николаевич Орнатский.

Важно подчеркнуть, что смелые новшества, которые он привносил в музыкально-хоровую жизнь России будучи их решительным инициатором, являлись при этом органичными, подготовленными всем предшествующим ходом ее развития, и, соответственно, оказались хорошо воспринятыми. Речь идет, например, о таких феноменах, как замена в церковных хорах голосов мальчиков женскими голосами, о совмещении пения хора на клиросе и с его концертными выступлениями, об организации бесплатных курсов хорового пения, об «Исторических концертах» (как их тогда называли, «хоровых собраниях») созданного им коллектива, проставившегося как Хор Архангельского (1880–1923), знакомившего публику с как с западноевропейской музыкой, церковной и народной, так и с духовными и светскими сочинениями русских композиторов и русскими народными песнями.

В 1902 году маэстро явился создателем и бессменным председателем до 1917 года Церковного Певческого Благотворительного общества, целью которого была поддержка и многосторонняя забота о судьбе певчих. В русле деятельности общества за Нарвской заставой был построен Дом для певчих. Подобные общества возникли при активном содействии А. А. Архангельского во многих городах России. С 1906 года «король регентов» занимал пост главного инспектора Святейшего Синода по устройству и инспектированию церковных хоров, служил совершенствованию их деятельности.

Под его влиянием состоялся мощный подъем певческого движения в стране, приведший к созыву в 1908 году Первого Всероссийского съезда регентов[1]. После долгого перерыва традиция таких съездов возрождена в России. По благословению Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла в Москве прошли четыре Международных съезда регентов (2016, 2019, 2023, 2026).

В 1898–1901 годах Хор Архангельского предпринял масштабные концертные турне по России. В 1907 году хор выезжал на гастроли за границу, во Францию и Германию и получил восторженные отзывы.

Отдельного внимания заслуживают принципы репетиционной, концертной и организационной деятельности А. А. Архангельского, связанные с особенностями психологического склада его личности и творческой одаренности.

Литература

1. Александр Андреевич Архангельский. Воспоминания современников / Ред.-сост. О. А. Бычков. М.: Живоносный источник, 1999. 135 с.

2. Архангельский Александр Андреевич // История музыкальной культуры города Пензы: монография / В. В. Бахтин, Л. А. Бульен, Г. Е. Горланов и др.; гл. ред. В. В. Бахтин. Пенза: Изд-во ПГУ, 2021. С. 33–39.

3. *Яковлева Т. Б.* Александр Андреевич Архангельский / Т. Б. Яковлева; Обществ. организация «Наровчатское землячество». Пенза [б. и.], 2005. 235 с.

[1] Состоялось шесть Всероссийских съездов регентов, последний в мае 1917 года.



Лю Бочэнь,
ассистент-стажер Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова
(Харбин, Китай)

Хор Архангельского: К проблеме концертного репертуара

Став в 1880 году регентом петербургской Почтамтской домовой церкви Двунадесяти апостолов, Александр Андреевич Архангельский создал певческий коллектив, который не только участвовал в богослужениях, но и осуществлял активную концертную деятельность, войдя в историю как Хор Архангельского, сопоставимый по своему художественному уровню с Синодальным хором и Придворной Певческой капеллой[1]. За сорокатрехлетний период существования (1880–1923) хор прославился прежде всего в Петербурге, выступая в общественных концертных залах, в домах и дворцах высокопоставленных особ и представителей императорского дома (пел в Большом Гатчинском дворце по приглашение Государя Александра III, особенно часто в Мраморном дворце великого князя Константина Константиновича), осуществлял концертные поездки по многим городам России, гастролировал за рубежом.

Регент и хоровой дирижер органично дополняли друг друга в творческой натуре А. А. Архангельского (сочетавшего опыт регентской и концертной деятельности еще в детстве и юности), оказавшегося в лоне насыщенной событиями петербургской художественной культуры. Отчетливо осознавая свое призвание, молодой музыкант деятельно возрастал, беря на протяжении ряда лет уроки фортепиано, вокала, композиции[2], неустанно посещая концертные выступления светских хоров, систематически анализируя пение на клиросах больших столичных храмов, входя в литературные и музыкальные кружки и сообщества.

Хор Почтамтской церкви, первоначально состоящий из шестнадцати обладателей замечательных голосов[3], вскоре обрел почитателей-знатоков музыки, поддержавших идею самостоятельных концертных выступлений. 24 февраля 1883 года в зале Петербургского кредитного общества[4] хор дал свой первый большой концерт, получив положительные рецензии

[1] Через три года после своего создания Хор был признан лучшим хором столицы. См.: ЦГАЛИ. Ф. 123. Оп. 1. Д. 8.1 Л. 1-1 об. С. 16.
[2] Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 4. Л. 2.
[3] В 1884 году А. А. Архангельский начал заменять голоса мальчиков женскими. Эту идею он полностью осуществил в 1887 году.
[4] Пл. Островского, д. 7.

в прессе. Его первые выступления назывались «Русские концерты». В своих воспоминаниях А. А. Архангельский отмечал: «С самого начала я поставил себе целью пропагандирование русской песни. Песни исполнялись не в "сыром" виде, а в моей гармонизации и обработке, более соответствующей и подходящей к русскому характеру и музыке. От песен мы вскоре перешли к серьезной музыке. Затем я стал разнообразить программу и ввел латинское церковное пение и светские хоры русских композиторов»[5].

В течение нескольких лет чисто певцов было доведено до пятидесяти, затем шестидесяти. Параллельно участники хора продолжали служить на клиросе[6]. Певчие разбивались на группы по 14–20 человек и пели в главных храмах Петербурга под руководством помощников главного регента.

Хор Архангельского был практически единственным хоровым коллективом, в репертуар которого помимо произведений русских композиторов XVII–XIX веков входили сочинения западноевропейских мастеров хоровой музыки XVI–XIX веков[7]. На протяжении 1887–х – 1890–х гг. хор дал девять «Исторических концертов», познакомив публику с хоровыми сочинениями западноевропейских композиторов. Последние три концерта состояли из инструментально-хоровых, кантатно-ораториальных произведений.

Сравнивая содержание нескольких концертных программ 1900–х – 1920–х годов, можно увидеть строгие академические принципы их построения. Первое отделение всегда состояло из духовной музыки западноевропейских композиторов, живших в близкие временные и стилистические эпохи, второе включало русскую музыку, авторские песнопения церковных жанров, светские хоровые композиции и обработками народных песен.

В первые два года программы концертов состояли исключительно из русских народных песен.

К 1885 году в программы были включены песни и других народов в обработке руководителя хора.

Изменились и заголовки афиш: «Русские народные песни», «Русские, славянские и западноевропейские народные песни».

Появляется благожелательная критика в петербургских журналах («Музыкальный мир», «Новое время» и др.). С 1886 года в репертуар включаются сочинения русских композиторов (Бортнянский, Березовский, Пашкивич, Фомин, Давыдов) а также западных композиторов (Бах, Лотти, Лассо, Монтеверди, Палестрина, Россини и др).

---

[5] Воспоминания А. А. Архангельского // Хоровое и регентское дело, 1913, № 2. С. 34–35.

[6] А. А. Архангельский сначала сократил, а впоследствии прекратил свое участие в церковных службах в качестве регента. См.: *Яковлева Т. Б.* Александр Андреевич Архангельский. Пенза, 2005. С. 71.

[7] Основной концертный репертуар хора А. А. Архангельского содержал более двухсот произведений. См.: *Ткачев Д. В.* Александр Андреевич Архангельский. 1846-1924. Очерк жизни и деятельности. Л., 1974. С. 68–71.



Губарева Оксана Витальевна,
кандидат культурологии, старший научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

Слышать и видеть красоту Божественного

Творчество Александра Андреевича Архангельского (1846–1924) и Александра Дмитриевича Кастальского (1856–1926) пришлось на конец XIX – первую четверть XX века – период русского ренессанса, национального самоопределения и в искусстве. И благодаря Архангельскому русское церковное пение было утверждено как высокое самостоятельное искусство, способное звучать в филармонических залах наряду с классической музыкой. А. А. Архангельский соединил академическую традицию XVIII века (Бортнянский, Березовский) с духовно-эстетическими исканиями начала XX века и навсегда изменил эстетику русского церковного хора, легализовав его смешанный состав и превратив литургическую музыку в достояние мировой концертной культуры.

Вклад А. Д. Кастальского еще значительнее. Поиски путей преодоления западного академизма и возвращение к национальным «почвенным» корням привели к созданию новой музыкальной системы, теории, которая позволила выстроить многоголосную фактуру по внутренним органичным законам самой древнерусской монодии и русского фольклора.

Существовавшая академическая система накладывала западноевропейскую мажоро-минорную гармонию и квадратную метрику на древнерусские распевы. Кастальский увидел в этом *насилие над природой русского слова и звука* и создал эстетическую и теоретическую платформу, национальный музыкальный язык, со своей полифонической, метрической и ладовой системой.

Перед композиторами открылась возможность не просто использовать древние мелодии, а создавать совершенно новые произведения, сохраняя преемственность с древнерусскими архетипами. Это то, о чем мечтали и мастера изобразительного искусства, и что, к сожалению, в живописи не случилось.

В музыке «Новое направление» получило мгновенное и прикладное музыковедческое обоснование. Была создана строгая структурная теория, понятная любому профессиональному музыканту. Композитор мог взять научный трактат, применить его алгоритмы и написать новое произведение.

В иконописи конца XIX века ситуация была иной. После синодального периода, когда иконы писали в академической итальянской манере, мастера, пытавшиеся вернуться к древности, действовали вслепую. Иконописцы просто копировали старые доски и использовали ремесленные пособия (как писать пропорции, как класть левкас), большие художники, такие как Нестеров, Н. Гончарова или К. Петров-Водкин, опирались на эстетическую интуицию и фольклор. Вместо живописной теории стала развиваться теория умозрительная – богословие иконы.

Если музыкальная теория Кастальского стала практическим инструментарием для творчества, иконописная теория XX века стала толкованием смысла и не давала ответов на вопрос, как создавать, а не копировать образ.

Флоренский и Трубецкой дали иконописцам философию и богословие образа. Они гениально объяснили, почему обратная перспектива выражает горний мир и что такое нетварный свет. Но они не создали технологии и пластики. Теория объясняла смысл, но не учила ремеслу. В результате иконописцы поняли «что» они пишут, но разучились понимать, как это делали Рублев или Дионисий. В XX веке советском искусствоведении иконопись стала изучаться как памятник истории и фольклора, а в церковной среде она окончательно утвердилась как инструмент для молитвы. И не нашлось своего Александра Андреевича Архангельского, который бы заявил о непреходящем эстетическом значении иконописи как величайшего мирового искусства. В итоге, иконопись застыла в стилистическом копировании.

И это касается не только иконописи, речь идет о национальной художественной традиции в целом. Искусствоведам нужно изучать музыковедческий опыт, опираться на него и перенимать. Искусствоведение в смысле понимания искусства сильно отстало от музыковедения. Самый простой пример. В музыковедении существует очень тонкая градация такого понятия, как музыкальный слух: насчитывается огромное количество нюансов – кроме абсолютного есть относительный, полифонический, гармонический, ритмический, мелодический и т. д. Учителю в музыкальной школе понятно, что и, главное, как нужно развивать у ребенка, чтобы он научился слушать и слышать музыку. В искусствоведении мы до сих пор вынуждены доказывать, что видеть тоже нужно учить и что видение искусства – это не просто обладание зрением, а требующий развития и воспитания визуальный интеллект, не менее сложный, чем музыкальный слух. Искусствоведение, в том числе церковное, погрязло в концепциях, совершенно позабыв, что искусство – в первую очередь явление в мир красоты, через созерцание которой человек духовно очищается и поднимается к Престолу Пресущественно Прекрасного Бога.



Антонов Павел Сергеевич,
кандидат искусствоведения, старший преподаватель Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, регент хора Андреевского монастыря в Москве (Москва, Россия)

Архивные фонозаписи хора А. Архангельского

Начало грамзаписи духовной музыки в России. Обзор записей хора А. Архангельского: количество, репертуар, основные исполнительские черты, оцифрованные издания. Архангельский как интерпретатор собственных сочинений. Демонстрация аудиозаписи «Воскресение Христово видевше».



Маркова Наталья Александровна,
независимый исследователь (Москва, Россия)

Семья Александра Дмитриевича Кастальского

Родители Александра Кастальского принадлежали к духовному сословию, его братья, сестры, племянники стали выдающимися деятелями в самых разных областях. Среди них инженеры, врачи, юристы, актеры.

В сообщении представлены сведения о предках Кастальского. В их числе подмосковные дьячки и московские протоиереи, в том числе протопресвитер Большого Успенского собора Александр Афанасьевич. Троюродным братом бабушки Кастальского был митрополит Филарет (Дроздов), а троюродная сестра его матери пианистка Екатерина Сергеевна Протопопова была замужем за композитором Бородиным. Эти сведения почерпаны из архивных документов церковного учета (Метрических книг, Исповедных ведомостей, Ревизских сказок).

Отец Александра Дмитриевича, Дмитрий Иванович Кастальский, был не только священнослужителем (под конец жизни настоятелем Казанского собора на Красной площади), но и богословом, педагогом, художником. Мать Ольга Семеновна окончила Александровское училище, была пианисткой, в трудные времена подрабатывала уроками музыки. Награждение орденом Св. Владимира дало право Дмитрию Ивановичу быть причисленным к потомственному дворянству.

Старший сын Кастальских, Всеволод, был изобретателем московской канализационной системы; дочь Екатерина – выдающийся офтальмолог (уникальный для того времени случай женщины-врача); несколько внуков и их супруги служили в Московском художественном театре в период его становления. Семья была дружная. Музицировали, пели хором, ставили любительские спектакли, ходили в многодневные пешие походы. Несколько членов семьи участвовали в революционном движении, были под надзором полиции.

Сложные родственные связи объединяли семью Кастальских и семью Ипполита Михайловича Богословского-Платонова, однокашника Дмитрия Ивановича по Московской духовной академии. Александр Дмитриевич был женат на племяннице Богословского-Платонова Наталье Лаврентьевне Павловской, его брат Всеволод – на ее родной сестре Александре, наконец, сестра Кастальских Анна Дмитриевна была замужем за сыном Ипполита Михайловича, юристом и музыкантом Владимиром.



Зверева Светлана Георгиевна,
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
Государственного института искусствознания, преподаватель Международной
регентско-певческой православной школы (Кельн, Германия) (Москва, Россия)

Жизнь А. Д. Кастальского в советский период: Официальный образ и непубличная реальность

Доклад посвящен жизни и творчеству А. Д. Кастальского в советский период, о трудном процессе приспособления композитора к новой действительности, его стремлении найти свое место в изменившемся мире, сохранить достижения старой хоровой школы и развить свои идеи о национальном языке в русской музыке. На основе писем композитора и воспоминаний современников делается попытка увидеть за официальным образом реальный образ музыканта, познакомиться с тем, как Кастальский воспринимал происходившее в окружающем мире и предпринимал шаги к тому, чтобы вырваться за рубеж. Особое внимание уделяется не опубликованному до сих пор церковно-музыкальному наследию Кастальского советского времени. В докладе также поднимается тема судеб церковных музыкантов поколения Кастальского.



Ковалев Андрей Борисович,
доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории и теории музыки
Академии хорового искусства имени В. С. Попова (Москва, Россия)

Обработки знаменного роспева А. Д. Кастальского: К вопросу о сохранении и развитии церковно-певческой традиции

Отечественная церковно-певческая традиция со времени Крещения Руси до начала XX в. при сохранении основных форм гимнографии, правил упорядочения мелодических структур (система осмогласия), видов и способов пения (антифоны, респонсории и др.) неоднократно

обновлялась: на смену одним певческим системам (кондакарное пение) приходили другие (путевой, демественный роспевы); линеарное многоголосие сменялось партесным. Однако знаменный роспев – стержневое направление русского церковного пения – всегда занимал особое место в богослужении как в форме монодии, так и в качестве музыкальной темы, предназначенной для гармонизации или обработки в композиторском творчестве.

На рубеже XIX–XX вв. в сочинениях одного из родоначальников Нового направления – А. Д. Кастальского появился новый взгляд на претворение древних и поздних роспевов в авторской многоголосной композиции. Среди новаторских приемов Кастальского – проведение темы роспева в разных голосах смешанного хора, свободные комбинации гласовых попевок, линеарность фактуры с элементами подголосочности, имитаций, гетерофонии и контрапункта. Гармонические особенности связаны с ладовыми особенностями гласа в сочетании с колористическим «подсвечиванием» мелодии роспева интервальными и аккордовыми созвучиями.

В настоящее время, когда в богослужебно-певческой практике русской православной церкви присутствует целый ряд различных направлений (монодийное знаменное и византийское пение, простой двух- или трехголосный обиход, репертуарно-концертный подход к певческому последованию службы плюс региональные особенности), творческий метод Кастальского остается востребованным как среди исследователей, так и среди клирошан.



Густова-Рунцо Лариса Александровна,
доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории искусства
Белорусского государственного университета культуры
и искусств (Минск, Беларусь)

Коллективный портрет западнобелорусского сельского церковного музыканта первой половины XX века

Белорусская культура является культурой пограничья, сочетающей разноконфессиональные особенности. Сельские церковные музыканты служили в западнобелорусских православных храмах в Российской империи (XIX в.), Польше (1918–1939) и в СССР.

Литургическая певческая практика западнобелорусских православных приходов интенсивно развивалась со второй половины XIX века и достигла расцвета в первой половине XX века (до 1939 г.). Подъему церковно-певческого искусства способствовало открытие духовных учебных заведений – семинарий, училищ, воскресных школ, при которых обязательно существовали хоры. Учебные хоры пели за богослужениями, участвовали в праздничных мероприятиях, торжественных актах.

Сельские церковные музыканты – это регенты (псаломщики), священники, диаконы и выпускники семинарий, которые преподавали пение в народных школах и училищах, обучали

музыкальной грамоте и пению детей и взрослых прихожан, организовывали приходские хоры. Эта деятельность была важна для организации приходской жизни среди бывших униатов.

Духовенство способствовало эстетическому воспитанию населения: ансамбль звучаний красивых голосов, священника, диакона и хора не только содействовал молитвенному вдохновению, но и доставлял исключительное удовольствие для прихожан.

В приходах культивировался репрезентативный многоголосный исполнительский стиль, поэтому сельские музыканты обучали крестьянских детей не только пению «по напевке», но и многоголосному пению. Разбивка хора на 2, 3 и 4 голоса продвигалась медленно из-за привычки крестьян к унисонному исполнению народных песен. Обучение хористов происходило по известным методикам, например методике А. Рожнова.

В литургическую практику внедрялось двухxорное пение («старые» певцы на Левом клиросе, обученные дети – на Правом), что вызывало благоговейное чувство у прихожан; хору подпевали и, таким образом, пела почти «вся церковь».

Основу репертуара составляли обиходные напевы, четырехголосные композиции в широком изложении хоровой фактуры из популярного в то время «Полесского обихода» (издан 1929 г.), а также религиозные песни (выполнявшие важнейшие катехизаторскую и просветительскую функции в советский период, когда проповеди были под запретом). Некоторые музыканты (псаломщик Г. Ющук, священник Я. Коляда) сами сочиняли музыку.

Церковный хор объединял прихожан всех возрастов. Участие в нем стимулировалось материальными льготами (скидки на требы, право пользования церковным сенокосом), которых лишали за пропуски репетиций.

Деятельность сельских музыкантов позволяла бережно сохранять особенности регионального произношения, местную просодию и интонации. Церковное пение выступало ядром синтетического духовно-эстетического опыта, объединявшего музыку, тексты молитвословий, визуальные и слуховые впечатления верующих.



Пожидаева Галина Андреевна,
доктор искусствоведения, член Союза композиторов России, профессор Высшего театрального училища (института) имени М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России
(Санкт-Петербург, Россия)

«Новое направление» в контексте Серебряного века: Распевы средневековой Руси в хоровых обработках А. Д. Кастальского

Расцвет русской композиторской школы XIX века в светских жанрах вплотную подготовил реформу церковного пения, которое еще в середине столетия зиждилось на стиле Западной Европы. Творчество Чайковского и Римского-Корсакова вводит современные обиходные песно-

пения, восходящие к раннехристианскому периоду Руси (Чайковский – 6 симфония, Римский-Корсаков – увертюра «Светлый праздник»). Национальный характер светских и духовных сочинений Чайковского и Римского-Корсакова непосредственно подводил к тому, чтобы богослужебное пение тоже обретало национальный колорит, столь важный для одного из направлений искусства Серебряного века, который называли «Русский Ренессанс». Для Возрождения характерно обращение к «своей античности»: в Новом направлении это вылилось в обращении к церковным распевам средневековой Руси и фольклору. Их использование и синтез с современным хоровым письмом впервые осуществил А. Д. Кастальский. Уже в конце 1890-х годов он выполнил гармонизацию важнейших песнопений церковного обихода, используя канонические старинные распевы – знаменный, греческий, киевский, демественный, а также региональные и монастырские напевы Московского Успенского собора, Владимирский, «Невский», напевы старо-Симоновский, Софрониевский (напев Глинской пустыни), Ипатьевский. Он выполнил обработки южнославянских распевов – сербского и болгарского.

В обработках Кастальского ярко проявилась национальная струя, профессиональное мастерство, ценимое в пору Серебряного века, убедительное прочтение канонических текстов. Сложились современные, но на основе традиций, приемы хорового письма: цитирование напева целиком или фрагментами, варьирование напева; проведение напева в разных голосах партитуры; «хоровая оркестровка», варьирование состава голосов, частое применение divisi; использование особенностей русского фольклора: подголосочной полифонии, унисонов, ладовой гармонии, строфической формы. Органичное усвоение музыкального языка старинных распевов было подобно усвоению фольклора в неофольклоризме.

В пору Серебряного века возникает концертное исполнение духовной музыки, создаются высокохудожественные сочинения на канонические богослужебные тексты, выполняя связующую роль между светским и духовным искусством. Концерты пропагандируют сочинений современных композиторов Нового направления, а также выполняют просветительскую функцию – знакомят с историей русского церковного пения. Кастальский участвовал в составлении программ таких концертов и подбирал материалы.

Творчество Кастальского предвосхищало вершины духовного музыкального искусства Серебряного века, в частности «Всенощную» С. В. Рахманинова. Обработки Кастальского, пополняя русский музыкальный язык стихией средневековых распевов, оказались очень перспективными: композиторы XX – начала XXI века не только цитируют распевы, но и используют их как интонационный фонд своего музыкального языка (творчество Г. Свиридова, В. Гаврилина, В. Довганя, В. Кикты, В. Пожидаева, М. Генченковой и др.).



Воеводина Елена Вениаминовна,
музыковед, педагог по классу теории и истории музыки Самарского филиала Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов;
член Союза журналистов РФ (Самара, Россия)

Зеркало петербургской полемики Нового направления в самарских статьях теоретика, церковного историка и критика протоиерея Виталия Лебедева

В докладе анализируются отдельные труды теоретика, церковного историка, педагога и критика протоиерея Виталия Лебедева, посвященные исследованию духовного творчества представителей петербургской музыкальной школы – композитора А. А. Архангельского и идеолога духовной музыки М. А. Лисицына. Идеи Нового направления рассматриваются в контексте деятельности самарского композитора – протоиерея Василия Северовостокова и литературного творчества певчего и писателя С. Г. Петрова-Скитальца, участвовавшего в спевках с Ф. И. Шаляпиным, М. Горьким и Н. Д. Телешовым. В репертуаре народного квартета были песни из пьесы М. Горького «На дне» – «Солнце всходит и заходит» и «Вниз по матушке, по Волге». Члены редакции московского литературного кружка «Среда», основанного на базе литобъединения «Парнас», работали совместно в период 1897–1901 годов в Самаре. Особая страница творчества С. Г. Петрова-Скитальца и М. Горького была связана с редакцией «Самарской газеты», в которой они печатали рассказы, фельетоны, сказки, легенды и поэмы.

Литература

1. *Артемова Е. Г.* Прот. М.А. Лисицын – идеолог Нового направления духовной музыки / Е. Г. Артемова // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 1 (13), 2014. С. 136–148.
2. *Курятникова Т. А.* Михаил Александрович Лисицын, протоиерей, композитор, богослов / Т. А. Курятникова // Теологический вестник Смоленской православной духовной семинарии. 2022. № 2. С. 99–112.
3. *Рахманова М. П.* Полемика о церковном пении в газете «Московские ведомости» (1899–1903). Вступительная статья // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / Гос. ин-т искусствознания; Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки; Сост. А. А. Наумов, М. П. Рахманова; Вступит. ст., подгот. текста и коммент. М. П. Рахмановой / Поместный собор Русской православной церкви 1917–1918 гг. / Вст. ст., подгот. текста и коммент. С. Г. Зверевой. М., 2002. С. 413–420.
4. Русская музыкальная газета, 1896–1906.
5. Самарские епархиальные ведомости, 1898–1901.
6. *Священник Лисицын М. А.* О новом направлении в русской церковной музыке // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / Гос. ин-т искусствознания; Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки; Сост. А. А. Наумов, М. П. Рахманова; Вступит. ст., подгот. текста и коммент. М. П. Рахмановой; Поместный собор Русской православной церкви 1917–1918 гг. / Вступит. ст., подгот. текста и коммент. С .Г. Зверевой. М., 2002. С. 525–561.
7. *Скиталец С. Г.* Рассказы и песни. [Полное собрание сочинений. Т. I] / С. Г. Скиталец. СПб., 1903. 276 с.
8. *Чэн Лян М. В., Михайлова М. В.* Портрет в раннем творчестве Скитальца (С. Г. Петрова) / Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование», 2020. № 4. С. 19–29.