

теории Р.Юссона (к проблеме классификации певческих голосов)//Традиции русской художественной культуры: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 3. М., Волгоград, 2000. С. 145-169.

<sup>32</sup> ГЦММК. Ф. 36. Ед.хр. 35. Ч. II (Чесноков П.Г. Хор и управление им. Рукоп.). Л. 281. Далее, при цитировании рукописи второй части, в скобках указываются номера листов.

<sup>33</sup> Прием «исправление сложной ошибки» также принадлежит к области регентского опыта Чеснокова, так как его применение актуально только в условиях невозможности обратиться к певцам словесно. При концертном же исполнении применение этого приема излишне: составляющие программу концерта партитуры, как правило, тщательно и досконально выучиваются с хором, а недоученное в программу не включается. Напротив, значительная часть «репертуара» церковного богослужебного хора, составляющаяся из изменяемых песнопений, не всегда может быть досконально выучена. Богослужебный хор должен иметь навык пения изменяемых песнопений с листа, но такой навык нарабатывается постепенно. И хор в период овладения определенным мастерством нередко заставляет регента прибегать к такого рода приемам.

<sup>34</sup> Разница между интонациями натурального и темперированного строев значительна. Чесноков пишет: «Мы привыкли к темперированному строю, и наш слух, несколько огрубев под его влиянием, утратил тончайшую строевую изощренность. Если заниматься «под рояль» с хором, имеющим тонкий и точный натуральный строй, то фальшь от смешения этих двух различающихся строев делается довольно ощутительной. Эта фальшь приучает хор к неточному пению. Строго говоря, роялем следует пользоваться только...при общем мозаичном разборе сочинения... При выработке строя он уже органически не применим» (Чесноков П.Г. Хор и управление им. М., 1940. С. 145–146). Современное музыкальное образование с начального своего этапа построено исключительно на основании темперированного строя. Профессиональное дирижерско-хоровое образование (как среднего, так и высшего звена) также опирается на темперированный строй, и, хотя в курсе хороведения будущие специалисты обязательно знакомятся с системой Чеснокова, далее ознакомления дело не идет, а в практической хоровой работе применяется пение «под рояль». Именно поэтому чрезвычайно редко можно слышать хоры, обладающие, по выражению Чеснокова, «строевой изощренностью» и звучащие гармонически ярко и выразительно.

<sup>35</sup> ГЦММК. Ф. 36. № 34 (Чесноков П.Г. Хор и управление им. Рукоп.). Л. 157.

<sup>36</sup> Там же. Л. 225.

<sup>37</sup> Чесноков П.Г. Любительский хор. Дневник занятий/Публ., вступ. ст. и примеч. А.Наумова//Муз. акад. 1998. № 2. С. 177.

<sup>38</sup> В автографе «Хор и управление им», в одном из примечаний, Павел Григорьевич определяет свое отношение к Литургии Чайковского так: «...Я чту Петра Ильича, я благоговейно преклоняюсь перед этим великим гением. А Литургию его я люблю всей душой и нахожу ее лучшей по своей умирительной простоте и цельности, по своей необычайной искренности, а также по своей художественной выразительности и высоким музыкальным достоинствам. Для меня всегда было большим художественным наслаждением исполнять ее всю целиком...» (Л. 223).

<sup>39</sup> ГЦММК. Ф. 36. Ед. хр. 322 (Чесноков П.Г. Мысли по поводу дел любительского хора («Вонми гласу...»)). Л. 17.

*Е.Г.Артемова*

## **Н.И.КОМПАНЕЙСКИЙ — КРИТИК И КОМПОЗИТОР 1848–1910**

Нередко случается так, что личности талантливые, выдающиеся и получившие признание в свое время оказываются незаслуженно забытыми. Однако от этого их вклад в историю культуры не становится меньше. В ряду таких личностей стоит Николай Иванович Компанейский, принадлежащий к числу ведущих теоретиков и практиков Нового направления в русской духовной музыке начала XX века. Талантливый критик-публицист, даровитый композитор, Компанейский, наряду с протоиереем Михаилом Лисицыным, С.В.Панченко, Н.Н.Че-

### Раздел III

репниным и другими авторами духовной музыки, представляет петербургскую ветвь в Новом направлении. Будучи активным общественным деятелем, ходатаем за права композиторов, регентов и певчих, он является одним из основателей и Народной консерватории в Петербурге, и Общества писателей о музыке, и комитета по постановке памятника Бортнянскому, Львову и протоиерею Петру Турчанинову.

Нельзя сказать, чтобы судьба баловала Николая Ивановича. Нелегким был его жизненный путь, полный противоречивых событий, взлетов и падений, разрушенных мечтаний и жизненных невзгод. Известность и широкое признание Компанейскому удалось обрести лишь на шестом десятке лет, когда начался последний период его жизни.

Ему, сыну военного инженера из села Приютино Таганрогской области, изначально уготована была военная карьера. Однако впитав интонации русской музыки ребенком на клиросе церкви и испытывая к ней глубокую любовь на протяжении всей жизни, Компанейский не пожелал расстаться с музыкой, вопреки всем жизненным перипетиям.

В Воронежском Кадетском корпусе, где учился Николай Иванович, он управлял хором, параллельно изучая по ночам теорию музыки по учебнику генерал-баса Фукса. К четырнадцати годам у юного композитора уже имелось несколько десятков духовно-музыкальных песен. В дальнейшем, продолжая свое образование в Николаевском Училище кавалерийских подпрапорщиков и гвардейских юнкеров и получив возможность заниматься музыкой несколько свободнее, он попадает под благотворное влияние своего учителя верховой езды Мамчица — большого любителя музыки, в чьем доме собираются тогда Губерт, Ларош, Чайковский. В это же время Компанейский берет уроки игры на виолончели у Зейферта, а теории — у Гунке и Губерта, но больше всего занимается пением. Выбрав учебу на физико-математическом факультете университета, он не оставляет музыки. К тому времени относится его знакомство со многими маститыми музыкантами: Серовым, Даргомыжским, Мусоргским и известным певцом Осипом Афанасьевичем Петровым, который становится его учителем пения. Огромный переворот в сознании Компанейского и в его взглядах на музыку совершает А.Н.Серов. Тогда же Компанейский начинает серьезно заниматься композицией: пишет две оперы («Тарас Бульба» и «Майская ночь»), несколько романсов и симфонию на малороссийские темы. Утвердившись в это время в своей приверженности к направлению Даргомыжского и Мусоргского, Компанейский впоследствии и в жизни, и в духовном творчестве будет искать правды и непрестанно стремиться к новым берегам, как и его любимец и старший со товарищ по училищу М.П.Мусоргский. Много позже в своей статье о нем Компанейский вновь утвердит разделяемую со своим кумиром творческую позицию: «...Не красивые звуки нужны современному человечеству, а живая беседа посредством музыки, искренняя речь, **всем понятная**, беседа о том, что полезно человеку для нравственного совершенствования»<sup>1</sup>.

В конце 70-х годов судьба уготовила композитору тяжелое жизненное испытание: потеряв все свое состояние (к сожалению, что же точно произошло, нам пока не удалось восстановить), Компанейский, чтобы обеспечить сносное существование своей семье, работает по семнадцать часов в сутки. Находясь на небольшом жаловании в Военном министерстве, Николай Иванович параллельно держит булочную, работает в аптеке, поет на клиросе, пишет газетные статьи, тор-

гует пособиями и занимается многими другими делами. Такая работа на износ, а также отсутствие физической возможности заниматься любимым делом приводит к нервному срыву. Сам композитор так рассказывает об этом периоде своей жизни: «Те невзгоды, которые препятствовали мне заниматься музыкой, должны были уже несколько раз прервать мою жизнь насильственно, но сильная воля до этого не допустила. Я страдал от любви к музыке, и раз мне нельзя было жить с ней и служить ей, — я искал утешение в забвении. Я от музыки бежал... Я с наслаждением жег пачки партитур и романсов; таких душевных самоубийств было несколько. Светских сочинений у меня было гораздо больше, чем духовных, и почти все преимущественно вокальные; опера «Майская ночь» почти совсем была окончена в оркестровой партитуре; я разработал (в ней) преимущественно малороссийские темы. С 1878 года, кажется, светского я уже ничего не писал, за исключением нескольких романсов. С тех пор я прервал все связи со светскою музыкою и занимался исключительно теорией гармонии, а в 90-х годах опять вернулся к церковной музыке...»<sup>2</sup>

Наиболее плодотворным для Компанейского как одного из ведущих критиков-публицистов и композиторов духовной музыки стало первое десятилетие XX века, совпавшее с периодом подъема всех творческих сил Нового направления. В 1900 году редакция «Русской музыкальной газеты» приглашает Компанейского к сотрудничеству, которое впоследствии станет максимально плодотворным и продлится вплоть до его кончины в 1910 году. Компанейский будет постоянно занимать своими литературными текстами более половины рубрики «Церковная музыка»; здесь раскроется его великолепный талант писателя-публициста, глубокие теоретические и практические знания во многих областях музыки, он проявит себя как ревностный служитель искусства, «борец за правду», по замечанию его современников. Расширяя впоследствии свою литературную деятельность, Компанейский будет печатать свои статьи также в журналах: «Баян», «Музыка и пение», «Хоровое и регентское дело», «Музыкальный труженик», «Музыка и жизнь», а также в газете «Новое время».

Вопросы, занимающие Компанейского как критика, касаются главным образом духовной музыки. Радея душой за ее развитие в верном направлении, он отводил критике совершенно особую роль: «Перо критика должно быть мечом, рубящим беспощадно поросли и преграды для движения мысли вдаль»<sup>3</sup>. Среди основных проблем, затронутых Компанейским в его критических статьях, прежде всего нужно выделить следующие:

— Современное положение церковного пения: что нужно для улучшения его состояния, а также для улучшения положения композиторов, регентов и певчих; что петь в храмах и что выносить в «демество», под которым он понимал любое внехрамовое пение на духовные тексты; проблемы исполнительства и интерпретации в современной духовной музыке;

— История духовного пения в самом широком охвате: от византийских истоков до современности, в том числе и археологический интерес к разным видам древнего пения и особенностям его устройства, а также отдельные очерки, посвященные духовному творчеству различных композиторов (от Бортнянского до Кастальского с подробным анализом произведений и характеристикой их роли и значения для развития духовной музыки);

### Раздел III

— Острый интерес к духовной музыке современников с точки зрения нового русского «церковного» стиля; в этой связи подробный анализ Компанейским духовно-музыкальных произведений многих композиторов-современников, осмысление процессов психологии и методологии творчества как подходов к путям создания национального музыкального языка (в том числе на собственном примере); способы переложений древних напевов, техника творчества, выработка нового музыкального языка с опорой на различные ладо-гармонические особенности отдельных роспевов и на типы многоголосных образцов народной песенности — так он представлял себе, как он выражался, «русскую симфонию», гармонично вытекающую из природы напевов.

Особое значение для русской духовной музыки имели статьи Компанейского: «О стиле церковных песнопений» (1901), «Современное демество» (ряд статей в 1902–1907), «О связи русского церковного песнопения с византийским» (1903), «Влияние сочинений Глинки на церковную музыку» (1904), «Значение Римского-Корсакова в русской церковной музыке» (1907), «О возрождении болгарского распева» (1903), «А.Д.Кастальский» (1904) и многое другое. Особняком стоит объемная статья «К новым берегам. Модест Петрович Мусоргский» (1906), где Компанейский одним из первых необычайно живо и профессионально описывает все его творчество, дав ему высочайшую оценку и осознав его важнейшее значение для дальнейшего развития искусства. Вот какие слова подбирает критик, оценивая гений Мусоргского: «Он небожитель, он пророк, ему дано свыше откровение, чтобы цитра его сплотила лучшие мысли в одну силу для сокрушения зла и достижения блага»<sup>4</sup>.

Как композитор духовной музыки Компанейский старался следовать проповедуемым им же принципам, хотя немалое значение придавал истинной свободе творчества от теоретических догм. Признавая, что художественное произведение создается не логическим способом, а вдохновением и фантазией, в состоянии «бессознательного настроения», он все же подтверждал связь между своими теоретическими положениями и своим же творчеством: «...Многолетние убеждения и привычка к известным техническим приемам могут отражаться ассоциацией идей в бессознательном творчестве, а потому критические взгляды композитора имеют косвенную связь с его произведениями»<sup>5</sup>.

Духовная музыка Компанейского и его критическое наследие представляют собой важнейшие составляющие творческого наследия этого талантливого человека.

До наших дней дошло около 70 духовно-музыкальных опусов Компанейского, в их числе один цикл — Литургия болгарского распева. Но, очевидно, это лишь малая часть того, что было создано Николаем Ивановичем, потому что его же современник М.Гольгисон упоминает в своем очерке, опубликованном в журнале «Музыка и пение» (1905. № 1), что уже к 1905 году Компанейским было написано около 200 произведений, готовящихся к публикации. Предпочтение композитор отдавал жанру переложения, в котором всегда находил источник своего вдохновения — древний распев. Вообще, он проявлял повышенный интерес к структурам различных распевов — более древних и поздних, а также напевов местного значения. Он считал необходимым дифференцировать гармонический язык в разных обработках в связи с историческим и национальным происхождением того или иного распева, что пытался продемонстрировать в своем творчестве. В этой свя-

зи привлекает внимание «многовариантность» духовного наследия Компанейского, где можно встретить, к примеру, до девяти образцов обработок разных роспевов на один и тот же канонический текст. Например, среди его композиций находим: «Херувимскую песнь» — знаменного, киевского, киево-печерского, софрониевского (два варианта), дьячковского, великорусского, стрелецкого, грузинского роспевов; или «Милость мира» — демественного, знаменного, болгарского, киевского роспевов; «Достойно есть» — болгарского, Царя Феодора роспева и многое другое. Интересен «творческий метод», которым пользовался композитор по его собственному признанию, при обработке мелодий, положенных в основу переложений, он упоминает о нем в одном из своих писем: «Выучить мелодию на память, петь ее и выслушивать возникающие в воображении подголоски.»

В целом, композиторский стиль Компанейского во многом отвечает сформулированным им же особенностям в статье «О стиле церковных песнопений». Под стилем он понимает внешнюю форму, в которую кристаллизуется музыкальный материал (а именно: тоны, тембр, гармония, ритм). Эта статья в определенном смысле подвела теоретический итог полемике по вопросу о духе и стиле церковных песнопений, развернувшейся в «Московских ведомостях» (свое мнение высказали Н.Кашкин, А.Григоров, А.Гречанинов, свящ. Митрофан Афонский). В ней сформулированы основные особенности русского стиля на гребне его развития в духовной музыке Нового направления.

Приведем краткие характеристики этих особенностей со слов самого композитора, которые дадут одновременно и общее представление о его собственном стиле: «Наше церковное песнопение есть прежде всего образцовая художественная декламация священных стихов (мелодия здесь не цель, а следствие). Материалом для декламации послужили три-четыре тона, расположенные на смежных ступенях (византийские лады), которые по отдаленности гармонической связи не могут подчиниться правилам европейской организации (системе доминант). Декламация управляется ритмом. Ритм этот создан конструкцией и выразительностью русской речи, а потому его течение выливается в симметричные формы, часто состоящие из очень сложных периодов. Тоны декламации народное творчество украсило мелодическими фигурами (попевками). Совокупность декламации с народными украшениями и составляет знаменитый русский роспев. <...> Части роспева, а иногда и целые согласия по конструкции своей подобны и склонны образовывать между собою симфонию. Из этих подобных частей составляются подголоски к мелодии. Таким образом, церковная симфония слагается из мелодии в главном голосе и ряда подголосков, конструктивно с ней связанных. Обилие подголосков и разнообразный сложный ритм сообщают русскому пению жизнь, как бы ряд движений, одно другое вызывающих. Эта жизненность возрастает во внешних формах пения, созданных обычаем запевать роспев, вести его основу, чередовать голос (антифон), пропевать слова. Вследствие этой особенности участвующие голоса не аккомпанируют главной мелодии и не сопровождают ее от начала до конца аккордами, параллельными рядами, а наслаиваются по мере необходимости, вызываемой декламацией слов, или для усиления красоты мелодии, или для сообщения ритму движения. Разнообразие форм еще усиливается вставкой украшений (фит) в середине или в конце, иногда очень сложных и требующих от певца большого сложного искусства.

*Раздел III*

Вот это пение будет наше, русское, стилевое, удовлетворяющее потребностям нашего художественного творчества. Оно вполне выражает то торжественное ликующее настроение, которым церковь наша обставляет свои обряды и богослужения»<sup>6</sup>.

Как «удачные образчики» русского церковного стиля, Компанейский приводит в 1902 году (в момент написания цитируемой статьи) «Свете тихий...» Чайковского, Херувимскую знаменного роспева Кастаньского. Последнего он считает самым ярким представителем русского стиля, сумевшим услышать русскую «симфонию» и создавшим «русский орнамент, самые изящные, тонкие кружева». Такой орнамент мы находим и в духовно-музыкальных сочинениях самого Компанейского, в свое время активно исполняемых в духовных концертах и храмах многими хоровыми коллективами не только Москвы и Петербурга, но и российских провинций и вызвавших широкий интерес и отклик в сердцах любителей церковного пения. «Дивным певцом церковных песнопений» назвал Компанейского о. Михаил Лисицын. Ряд положительных откликов встречаем на страницах периодики того времени и со стороны его московских коллег — А.Кастаньского, А.Гречанинова. Небезынтересно высказывание о композиторском стиле Компанейского высоко ценившего его творчество современника Анастаса Николова, серьезного, крупного собирателя и исследователя болгарского древнего пения: «Всемирную славу...» [исполненную в концерте Санкт-Петербургского Церковно-Певческого Благотворительного Общества хором под управлением И.Я.Тернова — Е.А.] представляет образец того нового контрапунктического стиля в современной церковно-певческой литературе, первым проповедником которого являлся ее автор Н.И.Компанейский. Сущность этого стиля представляется в следующем: автор берет мелодию древних роспевов как *cantus firmus*, не стесняясь ритмом, разделяет ее на характерные части (строки) и затем начинает разрабатывать ее по частям. При разработке же наблюдается следующий процесс: главная мелодия роспева сохраняется целиком и по смыслу текста, переходя из одной строки в другую, отдается низким, средним и высоким голосам; одновременно из нее (главной мелодии) контрапунктически рождаются новые, органически связанные с нею, мелодии. В результате получается цельное контрапунктическое — притом живое — произведение, конечно, лишенное искусственной европейской формы, но ни в каком случае не могущее быть названным не русским. Сколько раз мне приходилось бывать при исполнении произведений этого автора в церкви или в концерте, на лицах слушателей я всегда читал одно и то же впечатление: недоумение, озаренное каким-то лучом приятного откровения, чего-то близкого, чего-то родного!»<sup>7</sup>

Жизнь Н.И.Компанейского — образец трудного, но бескорыстного и преданного служения искусству и людям. Волей обстоятельств впоследствии оказавшийся в тени истории, он по праву заслуживает, чтобы ныне его имя стало известно любителям духовной музыки, а замечательные его произведения вновь зазвучали бы в храмах и концертных залах.

**Примечания**

<sup>1</sup> Компанейский Н. К новым берегам. М.П.Мусоргский//ПМГ. 1906. № 11. Стб. 267.

<sup>2</sup> Компанейский Н. Некролог//ПМГ. 1910. № 13. Стб. 347–348.

<sup>3-4</sup> Компанейский Н.И. К новым берегам. М.П.Мусоргский//ПМГ. 1906. № 11. Стб. 467.

<sup>5</sup> *Компанейский Н.И.* Духовно-музыкальные сочинения священника М.Лисицына//РМГ. 1903. № 25–26. Стб. 615.

<sup>6</sup> *Компанейский Н.* О стиле церковных песнопений//РМГ. 1901. № 37–39. Стб. 856.

<sup>7</sup> *Николов А.* По поводу концерта Церковно-Певческого Благотворительного Общества//РМГ. 1906, № 12. Стб. 311.

## ИЗ ПИСЕМ НИКОЛАЯ ИВАНОВИЧА КОМПАНЕЙСКОГО

Эпистолярное наследие Н.И.Компанейского включает письма композитора, хранящиеся в архивах Москвы и Петербурга:

в архиве ГЦММК — 5 писем (1 — к М.П.Беляеву, 2 — к А.В.Затаевичу, 1 — к А.Ф.Пашенко, 1 — к Х.Н.Гроздову);

в РГАЛИ — 37 писем (1 — к П.И.Юргенсону, 4 — к В.П.Юргенсону, 32 — к И.В.Липаеву);

в ОР РНБ (Санкт-Петербург) находится более ста писем к Буличу, Кленовскому, Римскому-Корсакову, Тимофееву, Финдейзену, а также письма к Компанейскому от Финдейзена и Витошинского.

Ниже публикуется несколько писем Н.И.Компанейского, относящихся к 1896–1909 гг. — периоду его наивысшего творческого подъема, и дающих общее представление о круге общения, интересах и стремлениях критика, композитора и человека.

**Компанейский Н.И. — Беляеву М.П.<sup>1</sup>**

*Санкт-Петербург, 29 ноября 1896 года*

*Многоуважаемый Митрофан Петрович!*

Лично я не имею чести Вас знать, тем не менее обращаюсь к Вам без церемоний, как к близкому мне человеку, другу музыкального направления, к которому я всей душой принадлежу.

Было время, когда я много занимался музыкой и мечтал послужить своими дарованиями родному искусству, но Господь судил иное.

Я рано должен был порвать вечную связь с любимым делом и покориться судьбе, работать совсем на другом поприще, так как характер моих сочинений был наиболее сходен с направлением А.С.Даргомыжского и М.П.Мусоргского, и с 1880 года, когда на это направление воздвигнуто было гонение консервативной партией, я решил не выступать никогда с осужденным направлением. В минуты отчаяния я предал огню почти все свои сочинения.

Вчерашний день, после представления «Бориса Годунова»<sup>2</sup>, в моей душе поднимает опять борьбу, я воочию видел, что дорогое мне направление ныне разделяется многими. И вот, под впечатлением, я решил обратиться к Вам, к другу русского искусства, с предложением.

У меня осталось несколько музыкально-декламационных картинок в характере Модеста Петровича, которые я охотно Вам подарю, если бы Вы пожелали их издать, в противном случае, рано или поздно им быть в камине.

Если Вам угодно познакомиться с моими сочинениями, то отнесите ко мне как к просителю и без церемоний зайдите ко мне вечером от 7 час., известив об этом предварительно, за час времени. У меня есть фисгармония Шидмайера, на которой я привык себе аккомпанировать, владею кусочком оставшегося голоса когда-то хорошего певца. И я надеюсь, что Вы не будете раскаиваться, если решите мне сделать честь и пожаловать ко мне, где, кроме меня, Вы не встретите ни одной живой души. Впрочем, если Вы не можете посетить меня, позвольте мне зайти к Вам с нотами, но при наличности моих же условий: 1) если у Вас имеется фисгармония Шидмайера