

**«Досточтимому сладкопения творцу,  
рабу Божию Павлу Григорьевичу,  
многая лета во славу Церкви  
православныя потрудившемуся...»**

*/ А. Д. Кастальский, из «Многолетия Павлу  
Григорьевичу Чеснокову» /*



«...П. Г. Чесноков оставил нам неподражаемые образцы высокого религиозного вдохновения, которое тихим пламенем горело в нём всю его жизнь. Не стремясь ни к каким внешним эффектам, Чесноков окрылял слова молитвенных прошений и славословий простейшими мелодиями, звучащими из глубины чистой и совершенной гармонии. Его музыка чужда земных страстей, и земная мысль не проникает в глубину простых и строгих созвучий. Этот замечательный композитор осмыслил церковную музыку как молитвенные крылья, на которых наша душа легко возносится к престолу Всевышнего.» Эти слова, сказанные в некрологе «Журнала Московской Патриархии» в апреле 1944 года, были единственными, которых по своей смерти удостоился в отечественной печати этот гений хоровой музыки XX века. Подобно Баху, вобравшему в себя всю немецкую музыку, существовавшую до него, чтобы затем по кирпичику выстроить грандиозное здание, неподвластное тлению, Чесноков к трагическому 1917 году подвёл итог тысячелетней истории русской церковной музыки, вознес над миром купол нерукотворного храма, призванного очистить души человеческие. И как тогда, в XVIII веке, слепцы-современники не заметили грандиозного творения, поражающего ныне наше воображение, так и теперь мы, стоя подножия храма, тщетно пытаемся различить очертания креста на куполе, уходящем в облака. Потребовались десятилетия, а также усилия многих людей, чтобы понять и оценить Баха; столь же длительный путь необходимо проделать для постижения Чеснокова.

Истоки его творчества следует искать во глубине веков, когда в монастырях и храмах полуязыческой Руси пелись одноголосные распевы, пришедшие из Греции и Византии. Строгий аскетический дух подвижников раннехристианской эпохи жил в этих песнопениях, устной традицией передаваясь из поколения в поколение. Помимо знаменного (одноголосного) распева употреблялись многоголосные: демественное пение, путевой распев. При этом голоса никак не соотносились гармонически, каждый шёл своим путём, переплетаясь с остальными в причудливую диссонирующую вертикаль (средний голос назывался «путь» — отсюда название распева, верхний — «верх», нижний — «низ»). Этот факт важен для понимания стиля Чеснокова-композитора.

Неторопливый и мирный ход событий был прерван вскоре после 1652 года, когда часть Церкви, воспротивившись реформам патриарха Никона, ушла в раскол. Тучи всё больше сгущались над Православной церковью, и гроза не заставила себя ждать — в 1666 году после суда бывший патриарх Никон был сослан в далёкий монастырь. Этот надлом в Церкви предопределил судьбы России на столетия вперёд. С этого момента прежнее пение осталось только у старообрядцев, для которых время остановило ход; в реформированной же Церкви колесо истории, тронувшись с места, стало набирать обороты. Для богослужебного пения начался первый этап: польско-украинское партесное пение, испытавшее сильное влияние католической церкви, стало неудержимо вытеснять прежние распевы. Вслед за первым периодом (который длился до окончания царствования императрицы Анны Иоанновны (1730–1740 гг.)) последовал второй — он ознаменовался прибытием в Москву итальянца Франческо Арайя для «налаживания» музыкальной жизни при дворе. «Просвещённый запад» сначала тоненьким ручейком, затем всё более полноводной рекой хлынул в Россию, дабы обучить изящным искусствам русских варваров. Главным апологетом итальянского стиля в русской церковной музыке стал ученик Галуппи — Дмитрий Бортнянский, директор Придворной певческой капеллы, под знаком господства которой пройдёт весь XIX век. После 1816 года и до самой смерти (1825г.) в течение десяти лет он был единственным, практически всесильным цензором духовно-музыкальных сочинений, допущенных для исполнения в храме и разрешённых к печати. Нужно ли говорить, что это положение весьма способствовало его громадной популярности (разумеется, мы несколько не склонны уменьшить его творческую активность и композиторский талант: одних только духовных концертов было написано и издано 59, из которых 20 — двухорные).

Богослужебное пение снова разделилось на два пути: приходской и монастырский. И если в монастырях за высокими стенами под неусыпным оком церковных иерархов ещё сохранялось уставное пение, переданное в устной традиции предыдущими поколениями послушников и монахов, то многострадальные приходы превратились на сей раз в концертные залы, куда наряду с театром публика ходила послушать исполнение (необходимо отметить, зачастую мастерское) той же самой итальянской оперной музыки, только на богослужебные тексты. Вот как отражает нравы того времени в письме своему сыну Булгаков, бывший при Екатерине II послом в Константинополе: «Славные певчие Казакова, которые принадлежат ныне Бекетову, поют в церкви Димитрия Солунского в Москве. Съезд такой бывает, что весь Тверской бульвар заставлен каретами. Недавно молещики до такого дошли бесстыдства, что в церкви кричали «фора» (т.е. «браво», «бис»). По счастью хозяин певчих имел догадку вывести певчих вон, без чего дошли бы до большей непристойности». Таким образом, в сознании как прихожан, так и самих исполнителей пение перестало быть частью богослужения, а стало просто музыкой, вносящей приятное «разнообразие» в ход службы. Хаос, порождённый повальным увлечением нотным итальянским пением, не мог существовать долго, ибо разлагал самые основы церковного богослужения. Конец ему положила властная рука генерала А. Ф. Львова, назначенного в 1837 году управляющим Придворной певческой капеллой, а значит и всей церковной музыкой (здесь мы

никак не принимаем во внимание полное отсутствие логики в том положении, когда пение в церкви, неотъемлемая часть богослужения, регламентировалось не уставом и даже не церковными иерархами, а светскими музыкантами, имеющими весьма смутное представление о генезисе богослужебного пения и церковной службы как таковой). С одной стороны, Львов блестяще справился со своей задачей: за 26 лет своей деятельности на этом посту он привёл к единообразию всё обиходное (гласовое) пение, осуществив издание «Обихода простого церковного пения, при Высочайшем Дворе употребляемого», которое стало обязательным для всех храмов и которым мы пользуемся до сих пор. Для нас также имеет значение, что он освободил из прокрустова ложа симметричного размера и тактовых черт гармонизованные древние распевы, куда загнала их итальянская музыка, основанная на поэтическом стихосложении и танце. И всё же Львов, заменяя итальянскую полифонию «concerto grosso» строгим немецким хоралом, был далёк от осознания того факта, что древнерусская музыка имеет свои, совсем другие законы развития. «Знаменный распев всё ещё продолжал напоминать людям, бравшимся за гармонизацию его, что они не знают его музыкального строения и, прилагая новую европейскую гармонию к нему, не ведают, что творят, и соединяют несоединимое» (Преображенский, «Культовое пение»). Таким образом к концу своего третьего периода богослужебное пение было снова заведено в тупик. Гласовый обиход, такой богатый мелодиями в древних богослужебных книгах, свёлся к восьми гласам Обихода Капеллы, а свободосочинённый репертуар в конце XIX века был таким же, как и в начале, плюс изданные произведения самого Львова. Отрицательно сказывалось также отстранение самой Церкви от решения певческих проблем. В некоторых храмах регенты, несмотря на замечания архиереев, позволяли себе совершенно пренебрегать Уставом и в пении придерживались только своего личного вкуса. О своих впечатлениях по вступлении в управление епархией рассказывает в своём письме обер-прокурору Святейшего Синода К. П. Победоносцеву архиепископ Херсонский и Одесский Никанор: «Ничего подобного я не только не видел, но и вообразить не мог. Вот порядок невообразимостей... Вообще в соборе до шестопсалмия ничего не читают... Прокимны все поют на одной ноте. Старые многосодержательные напевы на глас забыты. Вообще, эти обиходы Придворной капеллы действуют на всероссийское древнее пение губительно... Легкомысленный до дерзости регент нанёс мне несколько даже оскорблений, выезжая на утрированной итальянщине, против которой я возражал...» Ему вторит Чайковский: «От столицы до деревни раздаётся слащавый стиль Бортнянского и — увы! — нравится публике. Нужен мессия, который одним ударом уничтожит всё старое и пошёл бы по новому пути, а новый путь заключается в возвращении к седой старине и в сообщении древних напевов в соответствующей гармонизации. Как должно гармонизовать древние напевы, надлежащим образом не решил ещё никто...»

Тем временем в Москве, не затронутой так сильно, как Петербург, реформаторской деятельностью управляющих Придворной певческой капеллой, постепенно вызревал новый период развития богослужебного пения. Начавшись вместе с XX веком, он возник как реакция одарённых,

образованных русских музыкантов на засилье в богослужении сначала итальянской, а затем немецкой музыки, и в любом случае не имеющей абсолютно ничего общего с древними корнями русского церковного пения. Центром нового направления стал Синодальный хор, а также образованное при нём Синодальное училище церковного пения. Необходимые предпосылки для этого были: Синодальный хор по обязанности пел богослужения в Московском Большом Успенском соборе, где действовал свой особый богослужебный устав и сохранились свои обязательные напевы. Назначенный в 1886 году регентом хора В. С. Орлов, ученик Чайковского, поднял исполнительский уровень хора на небывалую высоту, навсегда похоронив монополию Придворной певческой капеллы на высокохудожественное пение. Директором Училища был в то время С. В. Смоленский (первый и главный учитель Чеснокова), заявлявший, что «Синодальное училище церковного пения имеет своей целью изучение древнего русского церковного пения...» Сам он, будучи крупнейшим теоретиком в этой области, собрал (на свои личные средства) богатейшую, единственную в своём роде библиотеку певческих рукописей.

Теперь мы можем убедиться в том, что к началу XX века была полностью подготовлена почва для появления в русской церковной музыке фигуры такого масштаба, как П. Г. Чесноков, который соединил в своём творчестве все характерные черты предыдущих эпох: инструментальность партесного пения, полифонию итальянской музыки, строгость и красоту гармонии немецкого хора; всё это он благодатно сочетал с глубоким знанием и внутренним ощущением национальных корней древнерусского церковного распева, что могло быть доступно только искренне верующему человеку.

Родился будущий композитор 24 (12 по старому стилю) октября 1877 года близ города Вознесенска Звенигородского уезда Московской губернии в семье церковного регента. Кроме Павла, у Григория Чеснокова было ещё два сына — Алексей и Александр (последний также был известен как духовный композитор, автор многих произведений для хора, в том числе «Литургии» ор.8 для смешанного хора). К семи годам у мальчика обнаружили незаурядное музыкальное дарование и прекрасный певческий голос: они позволили ему без проблем поступить в Синодальное училище, которое он закончил с золотой медалью в 1895 году. В старших классах Чесноков занимался композицией в классе у Смоленского; к этому периоду относятся его первые сочинения. После окончания училища, ощущая недостаточную техническую подготовленность для свободного творческого самовыражения в композиции, Чесноков в течение четырёх лет частным образом брал уроки у С. И. Танеева. В это время композитор работал преподавателем хорового пения в гимназиях и женских пансионах, а в 1903 году стал регентом хора при церкви Св.Троицы на Покровке («на Грязях»), который под его руководством стал одним из лучших в Москве, несмотря на свой любительский статус. «Не певчим платили, а певчие платили, чтобы их приняли в хор Чеснокова» — вспоминал в 1960 году один из старожилов-регентов С. Н. Данилов. В журнале «Хоровое и регентское дело» в 1913 году (№4) была напечатана рецензия на юбилейные (к

10-ти летию управления хором Чесноковым) концерты хора, где автор так описывает свои впечатления: «...П. Г. Чесноков в деле дирижирования хором и виртуоз замечательный, и тончайший художник. Просто и серьёзно, смиренно и строго пел хор. Никакого стремления удивить необычайным эффектом, подготовить что-нибудь поражающее, какой-нибудь разительный контраст. Все оттенки даются такими, каких требует внутреннее чувство и музыкальная красота каждого исполняемого произведения». Кроме того, Павел Чесноков регентовал в церкви Космы и Дамиана на Скобелевской площади, а также (1911–1917) преподавал на ежегодных летних регентских курсах в Петербурге у П. А. Петрова (Бояринова), которые назывались «курсами Смоленского», так как были продолжением дела, начатого Смоленским в Москве в 1909 году. Каждый год в конце курсов хор регентов под управлением Чеснокова пел в церкви Спаса на Крови литургию, где звучали произведения как самого Павла Григорьевича (херувимские «Старосимоновская», «На радуйся»), так и других авторов (Чайковского, Гречанинова, Кастальского, Шведова). После литургии всегда служилась панихида по Смоленскому, где исполнялась «Панихида на темы древних распевок» самого Смоленского. Неоднократно Чесноков выезжал из Москвы по приглашениям с мест для дирижирования духовными концертами (Харьков, Нижний Новгород и др.). Не замыкаясь в кругу личных проблем, в это же время Чесноков-регент активно проявлял себя на общественном поприще, участвуя в работе всех (кроме 2-го) регентских съездов, которые играли значительную роль в повышении социального статуса и улучшении материального положения российских регентов. Он ревностно следил, чтобы каждый съезд действительно приносил конкретные результаты и не уходил в сторону от решения именно регентских проблем. Так, журнал «Хоровое и регентское дело» (1910 год, №12) под заглавием «Имеющие уши слышати — да слышат» опубликовал письмо, написанное Чесноковым после 3-го съезда в 1910 году, в котором есть такие строки: «...Материальная и общественная забитость регентов родили регентские съезды. И два первых показали ясно, чего и как могут добиться регента. Но тут явились стыдящиеся называться регентами и слили чисто регентское дело с общехоровым. Явился 3-й съезд хоровых деятелей, и мы видим, что он дал. На нём всё, относящееся к регентству, было тщательно затёрто, обойдено... Вот почему я пока против слияния регентских съездов со съездами хоровых деятелей». Регентская деятельность красной нитью проходит через всю жизнь композитора, несмотря ни на какие политические катаклизмы и гонения. Чесноков-регент не мыслил себя вне церкви, оставаясь верным этому служению до конца своих дней.

В 1913 году, возрасте 36 лет, являясь известнейшим регентом и автором духовных сочинений, Чесноков поступает в Московскую консерваторию (можно только подивиться этому необоримому стремлению к совершенству в сочетании с истинным христианским смирением!). Там он занимается композицией и дирижированием с М. М. Ипполитовым-Ивановым, а также инструментовкой с С. И. Василенко. Подобно герою евангельской притчи, который на данные ему 5 талантов приобрёл другие пять, чтобы вдвойне вернуть своему господину то, чем господин его одарил, Чесноков к 1917 году,

своему сорокалетию, году окончания консерватории имел 36 (из 38 им написанных) духовных опусов (всего к этому моменту их было 50 — вместе со светской музыкой), позади были два десятилетия неустанного труда на хоровом и регентском поприще, активной общественной деятельности. Наверное, не было случайностью то, что именно в этом году Чесноков со своим хором участвовал в интронизации патриарха Тихона (первого со времени отмены патриаршества в 1718 году) которого не удалось сломать адской машине нового строя, и мученическая смерть которого означала, что всё, чем жила Россия до этого, ушло в безвозвратное прошлое, и всё, что не удастся сломать, будет уничтожаться. Так, прекратилась работа летних регентских курсов, Синодальное училище сначала было преобразовано в Хоровую академию, а затем упразднено, храмы закрывались один за другим, а о регентских съездах не могло быть и речи. Все, кто окружал Чеснокова, либо эмигрировали, либо, как и он сам, остались не у дел. В качестве примера можно привести А. В. Никольского, который, подписав согласие «не распространять свои культовые произведения», чтобы не дать умереть с голоду семье, вплоть до 1925 года работал в Пролеткульте, сочиняя новые «пролетарские песни», правда сильно похожие на его духовные произведения. Была сломана судьба Н. М. Данилина, который после краха блестящей карьеры регента Синодального хора (достаточно вспомнить знаменитую поездку в Рим с концертами в Варшаве, Вене, Берлине, Дрездене), пытался найти себе применение в качестве хормейстера Большого театра, руководителя хора бывшей Придворной певческой капеллы, Госхора СССР, но нигде не задерживался надолго, видимо, слишком разителен был контраст между тем, что наполняло его прежнюю жизнь церковного дирижёра и новым репертуаром советских хоров. Не был исключением и Павел Григорьевич, которому на пятом десятке пришлось заново строить жизнь. Этот период жизни композитора достаточно чётко зафиксирован в советской печати. В ней мы можем прочесть, что П. Г. Чесноков «активно включился в работу по развитию советской хоровой культуры» (Музыкальная энциклопедия) и «его деятельность становится на службу народу, наполняется новым содержанием» (К. Б. Птица). Это означает, что в 1917–1922 гг. он руководил 2-ым Госхором, в 1922–1923 гг. — Московской академической капеллой. В 1931–1933 гг. работал главным хормейстером Большого театра, а одновременно руководил капеллой Московской филармонии; с 1917 по 1920 г. преподавал в Музыкальном училище имени Октябрьской революции.

В 1923 году «Народная хоровая академия», созданная вместо упразднённого Синодального училища, прекратила своё существование. В свою очередь, вместо неё был организован подотдел при инструкторско-педагогическом факультете Московской консерватории. У его истоков стояли главный «идеолог» нового направления А. Д. Кастальский (он уже преподавал в консерватории, и многие даже считали его «красным профессором» — впрочем, несправедливо) и бывшие педагоги Синодального училища, а затем Народной хоровой академии А. В. Никольский, Н. М. Данилин, А. В. Александров. П. Г. Чесноков, который с 1920 года вёл хоровой класс и созданный им курс хороведения в консерватории, входил в их число. Как всякое

новое начинание (его целесообразность не ставится нами под сомнение — в любом случае, другого выхода не было дано), подотдел вступил в длительный период реорганизации и реформ: менялись учебные планы, структура, название, создавались и расформировывались хоры, менялись их руководители. Чесноков руководил хоровым классом подотдела с 1924 по 1926 год (в этом же году исполнилось 30 лет церковно-певческой деятельности Чеснокова-композитора и регента, по этому поводу и были написаны Кастаньским вдохновенные строки, которые служат эпиграфом этой статьи). Когда в 1932 году создавалась кафедра хорового дирижирования, Чесноков был её первым заведующим, но на подобных должностях он никогда не задерживался долго, ибо обвинения в «церковничестве» (а до 1932 года он был регентом в храме Христа Спасителя) как шлейф тянулись за ним до конца жизни. В эти годы Чесноков работал над главным теоретическим трудом своей жизни — книгой «Хор и управление им», которая вышла в свет в 1940 году (тираж разошёлся за считанные часы). С тех пор труд неоднократно переиздавался — и вполне заслуженно: лучшей книги, соединяющей в себе теорию и практику дирижирования хором, ещё никто не написал. Тем не менее в ней отчётливо ощущается тот внутренний надлом, который произошёл в авторе после революции. По первоначальному замыслу этот труд должен был подвести итоги и сделать обобщение церковно-певческого опыта, наполнявшего жизнь композитора и регента, но из-за агрессивной атеистической политики советской власти (это было время «безбожной пятилетки»: к 1943 году не должно было остаться в России ни одного храма, ни одного священника, — но помешала война) Чесноков был вынужден написать просто о хоре; единственный пример из церковной музыки в этой книге — «Не отвержи мене во время старости» Березовского, без текста. Творческая деятельность композитора-автора духовных произведений также давно завершилась: последние опусы были светскими. После 1917 года, по имеющимся на сегодняшний день данным, было сочинено только 20 духовных произведений, некоторые из которых были изданы, а другие, оставшиеся в рукописях, вошли в опусы №51 и №53.

Последние годы жизни П. Г. Чеснокова были наполнены нуждой и лишениями. Официальная советская печать ничего не говорит нам об этих годах — да кому захочется лишний раз вспоминать, что мы виноваты в голодной смерти ещё одного русского гения? В лучшем случае мы можем прочитать, что это произошло в «тяжёлые дни Великой Отечественной войны, в апреле 1944 года» (К. Б. Птица). Старые певчие вспоминают, что Чесноков, будучи регентом, не поехал вместе с «большой группой профессоров» Московской консерватории в г. Нальчик и, лишившись хлебных карточек, провёл последние дни в очередях в булочную на улице Герцена, где 14 марта 1944 года и нашли его замёрзшее, бездыханное тело, навсегда покинутое чистой, по-детски наивной душой. Отпевание было совершено в церкви на Брюсовском переулке (ул. Неждановой), а последнее пристанище Павел Григорьевич Чесноков нашёл на Ваганьковском кладбище, где его прах покоится и поныне.

Эта статья не ставит целью исчерпывающе обобщить всю жизненную и творческую биографию композитора, но мы бы хотели, чтобы каждый музыкант, соприкоснувшись с духовным миром самого Мастера, бережно и осторожно подходил к интерпретации его произведений, сознавая величие музыкального дара композитора и глубину его человеческого смирения.

***А. Г. Муратов, Д. Г. Иванов***  
**1994 г.**