

Т. Ф. ВЛАДЫШЕВСКАЯ

Музыкальная культура Древней Руси


ЗНАК
Москва
2006

ББК 85.318
В 57

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект № 04-04-16071

Владышевская Т. Ф.

В 57 Музыкальная культура Древней Руси. — М.: Знак, 2006. — 472 с.
(Вклейка после с. 224.)

ISBN 5-9551-0115-2

Музыкальная культура Древней Руси — одна из ярких, но мало изученных страниц отечественной музыкальной культуры. Древняя Русь обладала «своим голосом», ее музыкальный мир был наполнен звуками народных инструментов и песен, церковных песнопений, звоном колоколов. Свидетельством высокой развитости музыкальной культуры Древней Руси является множество певческих рукописей, которые хранятся в наших архивах. В них содержится множество песнопений, разных распевов, которые записаны знаменной, кондакарной, демественной, путевой и др. нотациями, многие из них не расшифрованы. Сохранившиеся колокольни являются свидетельством большой любви на Руси к колоколам и звонам. Несмотря на значительное влияние Византии, особенно в эпоху Киевской Руси, и явные заимствования, на Руси сформировался свой особый тип музыкального интонирования, который и доньше отчасти сохранился в песнопениях старообрядцев. Значение музыкальной культуры Древней Руси в полной мере еще не оценено. Русские старинные песни, напевы, песнопения и звоны оказались основой, под воздействием которой развивалась музыкальная культура России нового времени.

ББК 85.318

В оформлении переплета использован л. 92 об. «Типографского устава с кондакарем» (XI—XII в.) и фрагмент иконы «Покров Богоматери» (XV—XVI в.)

ISBN 5-9551-0115-2



© Т. Ф. Владышевская, 2006
© Знак, 2006

СОДЕРЖАНИЕ

Часть I. Древнерусская музыкальная культура

Глава 1. Музыкальная культура восточных славян	9
Исторические свидетельства	9
Мифология и обрядность	11
Семейно-бытовые песни	18
Глава 2. Музыкальная культура Киевской Руси	21
Начало русского просвещения	23
Народное и церковное искусство Древней Руси	26
Двойственный характер музыкальной культуры Средневековья	26
Генезис русской профессиональной музыки	27
Былины	29
Распевное чтение	32
Княжеская культура. Скоморошество	33
Инструментальная музыка	35
Глава 3. Музыкальная культура эпохи феодальной раздробленности	39
Новгородская музыкальная культура	41
Глава 4. Стилиевые особенности знаменного пения	47
Основы канона древнерусского певческого искусства	47
Осмогласие	48
Знаменный распев	50
Музыкальная поэтика и гимнография	54
Жанровое своеобразие	55
Музыкальная письменность Древней Руси	64
Особенности текстов в древнерусских песнопениях	71
Глава 5. Музыкальная культура в период образования русского централизованного государства	73
Глава 6. Отражение русской истории в творчестве древнерусских распевщиков	82
Песенный фольклор позднего Средневековья	88

<i>Глава 7. Русская музыкальная культура XVII века</i>	94
Особенности исторического развития	94
Музыкальная жизнь в XVII веке	95
Юго-западное влияние в Московской Руси	98
Ранние формы русского многоголосия	102
Строчное и деме́ственное многоголосие	102
Партесные гармонизации	105
Канты и псалмы	107
Музыка для театра XVII века	109
Теория музыки в XVII веке	110

Часть II. Синтез церковных искусств в Древней Руси

<i>Глава 1. Музыка в синтезе древнерусских искусств</i>	121
Художественный канон певческого искусства	126
Истоки русской церковной музыки	131
Распевы и нотации	136
Символика знаков	139
Круг песнопений. Циклизм	141
<i>Глава 2. Изобразительный канон музыкальных инструментов Древней Руси</i>	152
<i>Глава 3. Изображение певцов и песнопений в древнерусском искусстве</i>	159
Изображение песнопений на иконах	161
<i>Глава 4. Богодухновенное, ангелогласное пение в системе средневековой музыкальной культуры (эволюция идеи)</i>	169
<i>Глава 5. Стил ь барокко в русском искусстве, архитектуре, литературе и музыке</i>	184
Партесные концерты в эпоху барокко	187

Часть III. Древнерусские колокола и звоны

Очепные колокола на Руси	210
Иностранцы о колокольном звоне в Москве	211
Благословение колокола	214
Била	215
Колокола и звоны	218
Древнерусская литература о колоколах	223
Колокола как памятники и помянники	225
Легенды о колоколах	226
Колокол как музыкальный инструмент	227
О колоколотейном искусстве	229
Колокольни, звонницы, церкви «под колоколы»	230
Ростовские колокола и звоны	231

Часть IV. Древнерусская певческая культура и старообрядчество

Глава 1. К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства у старообрядцев	239
Глава 2. Об экспедициях к старообрядцам	258
Виды псалмодического пения	267
Песнопения знаменного распева	274
Глава 3. К вопросу о связи народного и профессионально-церковного древнерусского певческого искусства	284

Часть V. Ранние формы древнерусского певческого искусства

Глава 1. Чтение нараспев священных текстов	301
Погласицы	308
Литургический речитатив	309
Виды распевного чтения	311
Интонационные особенности чтения Евангелия	312
Пасхальное чтение в Остромировом евангелии	314
Распевное чтение псалмов	315
Рассказные погласицы	317
Чтение Учительного Евангелия и Апостола	320
Глава 2. Самогласны малого знаменного распева	323
Пение на погласицу, гласовое пение	326
Напевка в самогласных малого знаменного распева	328
Знак речитации <i>столица</i> и его значение в знаменном распеве	329
Трехстрочные самогласны	331
Двухстрочные самогласны	335
Глава 3. Подобны	338
Классификация самоподобнов (на материале старообрядческих традиций)	341

Часть VI.

Кондакарь Типографского устава и музыкальная культура Древней Руси XI—XII веков

Кондак	353
Древнерусские кондакари	356
Самогласны — распетые кондаки ТУ	359
Кондакарные подобны	361
Традиция пения кондаков	362
Изображение кондакарного пения на иконе «Покров Богоматери»	363
Кондакарная нотация	365

Малые и большие кондакарные знаки ТУ	368
Кондакарные формулы	373
Мартирии в древнерусских кондакарях	374
Византийские и кондакарные мартирии	378
Техника распева кондаков. Строки и попевки. Подобен в подобне	380
Музыкальное соотношение самогласна и подобна на примере кондака 8-го гласа	381
Строки и попевки кондака святому Симеону «Вышних ища»	386
Кондак и икос Симеону в византийской традиции	390
Икосы	390
Икос Борису и Глебу	393
Припевы икосов	394
Распевы и самогласны икосов. Подобны воскресных кондаков и икосов	394
Не родной лист в ТУ	396
Кондакарный распев икоса, или ошибка писца?	397
Акафист в ТУ	401
Прокимен «Всякое дыхание» на 8 кондакарных гласов	402
Знаменные песнопения ТУ	405
Ранняя знаменная нотация в ТУ	406
Алфавит знаков раннезнаменной нотации	406
Октоих ТУ	413
Пение аллилуия в Октоихе	414
Кафизмы	414
Степенные антифоны	418
«Подобьници»	423
Автомелон «Преподобьне отъче, Богоносъче Феодосие» в греческой и славянской рукописях	429
Текстология самоподобна «Доме Ефрафов»	431
О писце и заказчике «Михалъ псалъ Микуле»	434
«Микулины книги»	436
О пении похрьстном	437
О панихиде	437
Службы на разные случаи в ТУ	438
Евангельские чтения: «Ищи в велицем евангелии»	440
Рисунки в ТУ в связи со службами	441
ТУ о клепании и билах	445
Феодосий Печерский о церковном пении	448
Приложение. Хронологическая таблица	451
Литература	461

Часть I

**ДРЕВНЕРУССКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА**

Глава 1

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН

Исторические свидетельства

Истоки русской музыки восходят к древнейшей культуре языческих славянских племен периода праславянского единства, когда южные, западные и восточные славяне представляли собой единую этническую группу. Восточнославянские племена (анты) явились той славянской ветвью, из которой к IX в. сформировалось государство под названием Киевская Русь. Племена восточных славян расселились на огромной территории преимущественно по берегам больших рек и их притоков. В Летописи¹ перечислены места их поселения: на берегах Среднего Днепра жили поляне, на Десне — северяне, на Припяти — древляне и дреговичи, на Соже — радимичи, на верховьях Днепра — кривичи, на Ильмень-озере — словене, на окраинах, на Западном Буге — вольняне, у Карпатских гор — хорваты, по Оке — вятичи. Как отмечает летописец, племена эти имели свои обычаи и законы отцов своих, предания и свой нрав.

Восточнославянские племена жили общинным родовым строем. Византийский писатель VI в. Прокопий Кесарийский так описывает их жизнь, нравы и верования в труде «О войнах Юстиниана»:

Эти племена, славяне и анты, не управляются одним человеком, но издревле живут в народоправстве (демократии) и поэтому у них счастье и несчастье в жизни считается делом общим... Они считают, что один только бог, творец молний, является владыкой над всем, и ему приносят в жертву быков и совершают другие священные обряды... Они почитают и реки, и нимф, и всяких других демонов, приносят жертвы всем им и при помощи этих жертв производят и гадания².

¹ См.: Повесть временных лет. Т. 1. М.; Л., 1950. С. 11—12. «Повесть временных лет», или «Первоначальная летопись», была написана в Киево-Печерском монастыре Нестором-летописцем и игуменом Выдубецкого монастыря Сильвестром. Д. С. Лихачев называет эту Летопись энциклопедией русской жизни X—XI вв. В этом первом летописном произведении даны уникальные сведения об истории, языке, религии, народах, искусстве.

² Нидерле Л. Славянские древности. М., 1956. С. 270.

Сведения о восточнославянской мифологии немногочисленны не только потому, что в дохристианский период эти племена не имели письменности, но и потому, что в последующее время христианизации Руси языческая мифология сознательно разрушалась. Тем не менее различные косвенные свидетельства о ней сохранились главным образом в фольклоре.

Немногочисленные, но важные сведения о жизни древних славян, их культуре и обрядах можно найти в летописях, словах, поучениях, житиях и описаниях иностранных путешественников. Много ценного открывают археологические раскопки, но особая роль принадлежит фольклору, народной коллективной памяти. В песенном фольклоре сохранились многие особенности музыкальной культуры Древней Руси, определившие своеобразие ее языка. Под их влиянием происходило развитие всей русской музыкальной культуры. Несмотря на естественный процесс эволюции и развития народного искусства, нельзя не отметить большой степени устойчивости традиций народной музыки.

Вся жизнь, культура и искусство древнейшего периода тесно связаны с мифологией, у славян чрезвычайно богатой и развитой. Чтобы ее верно понимать, необходимо соотносить многие явления древнейшего русского искусства, в том числе и музыкального, с мифологией. Особенности пантеона языческих богов и мифологические представления славян с трудом поддаются реконструкции. Однако их элементы обнаруживаются в фольклоре — песнях, сказках, играх и даже детских забавах и игрушках.

Леший, домовый, баба-яга — персонажи сказочного фольклора — потеряли свою прежнюю мифологическую значимость, сохранившись лишь в детском фольклоре, всегда более архаичном. В некоторых детских игрушках можно видеть остатки древних культовых предметов: прежние идолы стали куклами, болванчиками, изображение солнечной колесницы — детской каталкой, торжественные весенние обряды превратились в детские игры и песни наподобие «Бояре, а мы к вам пришли», «А мы просо сеяли».

Некоторые детские песни, по-видимому, восходят к древним языческим заклинаниям. Например, распространенная детская песенка «Дождик, дождик, пуще», очевидно, некогда имела отношение к заклинаниям и жертвоприношениям с целью вызывания дождя, то есть была связана с культом Перуна — высшим богом в пантеоне языческих богов³. Звукоряд этой песенки представляет собой древнейший основной ангемитонный (бесполутоновый) звукоряд — трихорд в кварте, свойственный обрядовым народным песням, исполняемым ранней весной (см. рис. 1).

³ Перун был главным божеством языческой Руси, богом князей и дружинников, божеством, олицетворяющим грозные силы природы, вызывающим страх и трепет. При скреплении договоров князя со своею дружиною присягали Перуном и Велесом. По всем областям расселения славян известны названия возвышенностей и гор, которые происходили от имени Перуна (например, Перынь под Новгородом). На возвышенностях ставили изваяния Перуна.



Рис. 1

Песенное искусство древнейшего периода было очень развитым, о чем свидетельствуют русские летописи и записи иностранных путешественников. Летописи, написанные уже после крещения Руси, эти языческие песни осуждают. В записи, сделанной в Летописи под 1113 г., летописец хвалит полян, принявших крещение, и осуждает языческие обычаи древлян, которые живут в лесу «аки звери» и устраивают игрища между селами, пляски, «бесовские песни». Из описаний летописца видно, что в этом языческом обряде были танцы и песни, игры и хороводы. Арабский писатель VI в. Якуб назвал славянские песни многозвучными и приятными для слуха: «Они насыщают мою душу», — писал он⁴.

Мифология и обрядность

Мировоззрение древних славян было мифологическим, конкретные явления природы в нем связывались с божествами. Перун, громовержец, противопоставлялся богу Велесу, или Волосу, по мифологии славян — покровителю скота. Мокошь была богиней ткачества и водной стихии⁵. Славяне поклонялись солнцу — Яриле, Дажьд-богу, Сварогу, земле, воде⁶. Они почитали природу как одухотворенное начало. В их представлениях природа была наполнена духами добрыми и злыми, которых они умилоствляли⁷. Божествам, олицетворявшим силы природы, — воде, солнцу, земле, — приносились жертвы.

⁴ Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. 2. Ч. 2. М., 1959. С. 291.

⁵ В Лаврентьевской летописи, в описании начала княжения Владимира перечисляются их имена по порядку: «И нача княжити Владимир в Киеве един, и постави кумиры на холму вне двора теремного — Перуна древняина, а главу его сребрену, а уст злат, и Хорса Дажьд-бога и Стрибога и Симарьгла и Мокошь» (ПСРЛ. Т. 1. Лаврентьевская летопись. М., 1962. С. 79). В житии князя Владимира говорится о том, как, крестившись, он велел всех древних идолов свергнуть в реку: «а Волоса идола, его же именоваху яко скотия бога, повелел в Почаину реку вверещи».

⁶ В древних памятниках сохранились сведения о водяных культах язычников, молитвах и жертвоприношениях у воды. Славяне считали воду стихией, из которой образовался мир, и поэтому поклонялись ей. По их представлению, водная стихия была населена различными божествами — морянами, водяными, русалками, берегинями — особыми женским водяными существами, что нашло отражение в русском фольклоре.

⁷ К более низкому уровню относились божества, связанные с хозяйственными циклами и сезонными обрядами, а также боги, воплощавшие целостность замкнутых небольших коллекти-

В языческий период у славян были распространены два вида посредников между народом и богами — жрецы, отправлявшие культ в святилищах, и волхвы, имевшие много других названий (ведуны, чародей, маги, ворожеи и пр.). Последние играли у славян большую роль. Действуя без храмов, помпы и жертвоприношений, волхвы оказывали значительное влияние на верования народа, их жизнь. Основной удар христианская церковь направляла против языческой магии, потому что языческих богов она уничтожила сразу. Волхвования же и колдуны оставались, и церковь вела с ними упорную борьбу, которая часто оказывалась безрезультатной⁸.

Реконструировать эту древнюю славянскую культуру, появившуюся на самой низкой ступени ее развития, чрезвычайно сложно. Остаточные явления ее можно видеть, например, в заговорах. Почитая землю, славяне ей кланялись, называли ее «Мать сыра земля». Подобные выражения дошли до нас в народных песнях, сказках, заговорах. Славянские языческие обряды не получили у славян оформленности, характеризующей более развитую греческую мифологию. Славянская обрядность по сравнению с греческой имела более примитивный вид. Достаточно сказать, что славянский обряд предполагал даже человеческие жертвоприношения.

Обряды славян включали песни, ритуальные действия, «игрища», которые сохранились в народе, потеряв свой первоначальный магический смысл. С культом предков связаны были древние славянские плачи, сопровождавшие тризны. В общественно-родовом быту славян этот культ играл важную роль, так как давно умерший родоначальник — Род или Рожаница считались покровителями своего потомства. Вера в загробную жизнь пронизывала весь культ славян и связывалась с верой во всяких духов, населявших природу: леших — лесных божеств, водяных и русалок — речных божеств. Души умерших, по их поверьям, населяли поля, леса и воды. Вся природа казалась древнему человеку одухотворенной и живой, с этим связан антропоморфизм — перенос человеческих качеств на различные явления природы. Человек вступал в общение с природой, хотел участвовать в тех переменах, которые совершались в ней, поэтому разные времена года сопровождалась различными обрядами. Так постепенно складывались календарно-обрядовые праздники, приуроченные к циклу земледельческих работ, сохранившиеся в песнях русского фольклора.

Смены времен года отмечались праздниками, связанными с календарем. Языческие календарные обряды с появлением христианства не исчезли, они преобразовались, соединившись с христианским культом в своеобразном двоеверии. Например, обычай рядиться и ходить на Святках из дома в дом с веселыми песнями — колядами — восходит к зимнему празднику Коляде: так встречали бога зимы — Коляду. Затем зиму провожали, а весну выкликали. Встреча весны (Красная горка) сопрово-

вов: Род и Чур. К низшей мифологии принадлежали разные классы индивидуализированной (часто и неантропоморфной) нечисти, духов, животных, связанных со всем мифологическим пространством от дома до леса, болота и т. п.: домовые, лешие, водяные, русалки, вилы, лихорадки, мары, моры, кикиморы (см.: Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянская мифология // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 2. М., 1982. С. 450—451).

⁸ См.: Нидерле Л. Славянские древности. С. 290—292.

ждалась весенними праздниками, на масленицу пекли блины — символ солнца и весны, провожали и сжигали соломенное чучело божества зимы. Прилет птиц отмечался в марте обрядовым печением, женщины пекли из теста жаворонков. В так называемую русальную неделю встречали лето. В это время заключались браки, пели песни в честь Лады и Лея — покровителей любви. Весной и летом совершали поминальные обряды, тризны: весенняя тризна — Радуница и летняя — Русалии, которые сопровождались плачем об умерших. Проводы лета отмечались праздником в честь Купалы. Песни, пляски, игры, сопровождавшие эти обряды, сохранились в фольклоре спустя много времени после христианизации Руси.

Многие языческие обряды, совмещаясь с новыми христианскими верованиями, образовывали своеобразные синкретические формы двоеверия. Например, праздник Коляды был приурочен к Рождественским святкам, проводы зимы (Масленица) — к Сырной неделе, Красная горка и Радуница — к Пасхе, Семик или Русалии — к Троице, Купала — к Иванову дню (Иван Купала). Отправление обрядов сопровождалось пением песен, большая часть которых сохранилась в народной памяти на долгие годы. В модифицированном виде они дожили до наших дней.

В изучении русской народной культуры огромное значение имеют фольклорные экспедиции. Многие виды песен, которые записывают сейчас в фольклорных экспедициях, восходят к культуре языческой Руси. Несмотря на естественный процесс эволюции, фольклор отличается принципиальной консервативностью. Сравнение древних календарных песен у разных славянских народов приводит к выводу о существовании у них общей музыкальной основы, архетипов, восходящих ко времени праславянского единства. Напевы традиционных крестьянских песен, в первую очередь тех, которые принадлежат к календарным обрядовым или трудовым и исполняются коллективно, представляют надежный материал для исследования далекого прошлого музыкальной культуры человечества. Как считают многие исследователи, в этом отношении он не только равноценен археологическому и лингвистическому материалу, но и, по-видимому, превосходит его исторической достоверностью⁹.

Сравнение календарных песен, записанных в разных областях России, Украины, Белоруссии, у южных и западных славян, позволило выявить общие архетипы, закономерности их построения, ладовой организации, особенности мелодико-ритмических формул.

Ладовое строение, ритмические и мелодические особенности обрядовых песен характеризуются чаще всего бесполутоновым звукорядом (трех-, четырехступенным) в диапазоне квинты либо кварты, иногда сексты. Обрядовые песни, исполняемые одногласно, отличаются ритмическим многообразием, заключительные устои в них переносятся на разные ступени. Как отмечает Ф. А. Рубцов, связь обрядовых песен с языческим ритуалом придавала им функцию магическую, заклинательную (вызывание дождя, плодородия). Поэтому обрядовые песни часто носят характер закличек, построенных на основе простых и кратких, но ярких выразительных мелодико-ритмических формулах типа заклинательных возгласов, нередко повторяющих призывные попевки. Каждый обряд обладал своими песнями с характерными напевами-

⁹ См.: Гошовский В. А. У истоков народной музыки славян. М., 1971. С. 14, 110.

формулами¹⁰, но в любом из них — в призывных, восклицательных песнях календарного цикла, надрывных плачах, в торжественных, величественных свадебных песнях — обычно скромными средствами достигается огромная сила выразительности. При этом, как показал Рубцов, древнейшие русские обрядовые песни обладали особыми звукорядами, свойственными каждому времени года и обряду. Напев или звуко-ряд закреплялся в обрядовом фольклоре за песнями определенного назначения и времени года. Выделяются звукоряды майских, летних, зимних песен¹¹.

Так, древние русальные песни «Ты не радуйся, дубник-кленник» и «Ну-ка, кумушка, мы покумимся» основаны на звукоряде летних обрядовых песен в диапазоне сексты с типичной для обрядовых песен квартовой попевкой призывного характера (см. рис. 2а, 2б):



Рис. 2а



Рис. 2б

¹⁰ См.: Рубцов Ф. Л. Основы ладового строения русских народных песен // Статьи по музыкальному фольклору. Л.; М., 1973. С. 27—33.

¹¹ См.: Рубцов Ф. Л. Там же. С. 24—43. Систематизируя звукоряды календарных и семейно-обрядовых песен Белоруссии и Смоленщины, Рубцов выделяет четыре типа звукорядов: трихорды в кварте и в квинте и тетракорды в квинте и сексте.

Интересен отраженный в них древний обычай кумовления, происходивший во время русалий, для которого девушки плели венки, приносили красные яички, целовались.

Русальные или семицкие песни сопровождались обрядом березы, завиванием венков¹².

Купальская песня «Ой, рано на Ивана», построенная на мотиве-возгласе, связана с летним праздником Купалы¹³, приуроченным к летнему солнцестоянию (24 июня), и началом жатвы. Звукоряд этой песни — тетрахорд в квинте — типичен для обрядовых летних («петровских») и лирических песен. Интересна форма строк песни — возглас вступления повторяется в заключении каждой строфы (см. рис. 3).



Рис. 3

Во время весенних и летних календарных обрядов водили хороводы (танки). Многие из них сохранились по сей день. Такими хороводными песнями, как «А мы просо сеяли», в деревнях ежегодно открывали весенние гулянья. Утратив свое первоначальное значение хозяйственно-магического торжественного обряда, они превратились в веселую песню.

Арабский писатель первой половины X в. Ибн Даста в своей «Книге драгоценных сокровищ» описывает жизнь славян и ритуал, связанный с посевом проса: «В са-

¹² Основываясь на многочисленных фольклорных источниках, исследователям удалось отчасти реконструировать обряд русалий, согласно которому в русальную неделю (следующую за Троицей) русалки выходят из воды, бегают по полям, качаются на деревьях, могут защекотать встречных до смерти или увлечь в воду. Особенно опасны русалки в четверг перед троицной неделей — в Семик — русальчин велик день. «Всю троицкую неделю пели русальные песни, в воскресенье (русальное заговенье) изгоняли, "проводжали" русалку (или весну). Русалку обычно изображала девушка, которой распускали волосы, надевали венок и с песнями проводжали в рожь. Вытalkingивая ее в рожь, с криками разбегались, а русалка их догоняла» (Иванов В. В. Русалки // Мифы народов мира. Т. 2. С. 390).

¹³ Купала — бог земных плодов, праздник которого отмечался в начале жатвы. Ему приносили жертвы возле озер и различных источников. На праздник Купалы возле воды собирались девушки и парни, раскладывали костры, прыгали через них, пели песни, жгли березовую кору. Девушки плели венки, пускали их на воду. Прыганье через огонь, купание на заре, хороводы вокруг костров в древнем культе имели особый магический смысл и функцию ритуального очищения.

мом начале границы славян находится город по имени Куяб (Киев)... Все они идолопоклонники. Более всего они сеют просо. Во время посева берут они просеянные зерна в ковш, поднимают их к небу и говорят: "Господи, ты, который снабжал нас пищей (до сих пор), снабди и теперь нас ею в изобилии..."¹⁴. Этот обряд, по-видимому, сопровождался пением. Древняя хороводная песня «А мы просо сеяли», очевидно, входила в этот ритуал. Она пелась двумя полухориями по две фразы каждым (см. рис. 4).

А МЫ ПРОСО СЕЯЛИ

М. Балакирев



Рис. 4

К наиболее древним обрядовым песням относятся колядки, исполняемые во время зимнего солнцестояния (24 декабря), — праздника Коляды или Овсенья. К этому празднику рождения нового солнечного года был приурочен христианский праздник Рождества. Сохранившийся поныне обычай колядовать восходит к древним языческим обрядам, связанным с аграрно-магическими действиями: гаданием, предсказанием приплода, посыпанием зерном, ряженьем, пожеланиями урожая в новом году и достатка¹⁵. Обряд колядования включал величания хозяину дома, его семье. Такие колядки пели с припевом «Святый вечер».

Довольно часто встречается другой припев — «коляда», «колиодка» или «коляда-маяда» — с таким припевом исполнялась одна из древнейших колядок, отражающая древний языческий ритуал, «За рекой огонь горит» (см. рис. 5).

КОЛЯДКА

Оживленно

(б. Саратовская губ.)

Р. Корсаков

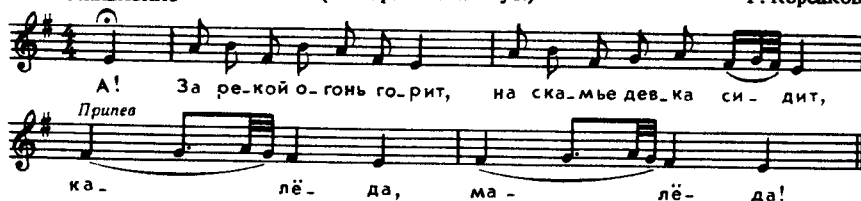


Рис. 5

¹⁴ Цит. по кн.: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Л., 1928. С. 22.

¹⁵ Праздник Коляды представлял собой обряд древнего жертвоприношения, который включал также сбор различных приношений для общей жертвы рождающемуся солнцу, о чем свидетельствуют остатки этого ритуала в отдельных местностях.

Самый полный вариант текста этой песни был записан в 30-е гг. XIX в.:

За рекою, за быстрою,
Ой, колиодка! Ой, колиодка!
Леса стоят дремучие.
Во тех лесах огни горят,
Огни горят великие,
Вокруг огней скамьи стоят,
Скамьи стоят дубовые,
На тех скамьях добры молодцы,
Добры молодцы, красны девицы,
Поют песни колиодушки.
Ой, колиодка! Ой, колиодка!
В середине их старик сидит,
Он точит свой булатный нож.
Котел кипит горючий,
Возле котла козел стоит;
Хотят козла зарезати.

Несомненно, в тексте этой колядки сохранились воспоминания о древнем обряде; по-видимому, здесь идет речь о языческом жертвоприношении, которое сопровождается обрядовой культовой песней с упоминанием Коляды (колиодка)¹⁶.

Поскольку некоторые языческие божества и обряды были поставлены в параллель христианским святым (Перун — Илья, Велес (Волос) — Власий, Ярило — Юрий, Георгий), то не исключено, что музыкальная основа подобных культовых языческих песен повлияла в дальнейшем на русский ранний христианский культовый мелос. В частности, колядка «За рекой огонь горит» (см. пример 5) интонационно близка к простейшим видам церковного пения Древней Руси.

Колядки признаются одним из самых архаичных русских песенных жанров. В. Л. Гошовский, произведший сравнительный анализ колядок всех славянских народов, обнаружил между ними структурное сходство¹⁷, что может служить свидетельством общности музыкального языка славян в эпоху праславянского единства.

Широко на Руси праздновали встречу весны и масленицу. Распространенным было убеждение, что если не потешить себя на широкую масленицу, жить в горькой беде, по русской пословице — «Хоть с себя заложить, а масленицу проводить»¹⁸. В обрядовой песне, исполнявшейся на масленицу, «Масленая полизуха», упоминаются

¹⁶ См.: Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России... Т. 1. С. 35—37.

¹⁷ Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. С. 139.

¹⁸ Обряд проведения масленицы хорошо сохранился в фольклоре XIX в. Этот обрядовый цикл составляли встреча масленицы, зажигание костров, проводы или похороны масленицы, катание с ледяных гор и на лошадях, праздничная трапеза — блины (в знак поминания усопших родителей). См.: Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979. Н. 13.

катания с ледяных гор, поливание их сыром и маслом в знак благоденствия (см. рис. 6).



Рис. 6

Семейно-бытовые песни

Песня глубоко проникала в жизнь человека, сопровождая всю деятельность человека от рождения до смерти. Праздники, труд, события личной жизни человека — всюду присутствовала песня, заполняя труд и досуг, охватывая разные эмоциональные сферы. Поэтому семейно-бытовые песни представляют очень многочисленную группу: свадебные песни, плачи, колыбельные, детские.

Наибольшим своеобразием среди жанров русского фольклора отличаются плачи. Они были неотъемлемой частью таких семейных обрядов, как похороны, свадьбы, в древности существовали и коллективные воинские плачи. На Руси даже была специальная профессия плакальщиц, которых нанимали для оплакивания. Плач входил в церемониальный обряд поминовения умерших. «Церемониален плач Ярославны. Она плачет открыто, при всех, на самом высоком месте своего Путивля — на городских забралах, откуда открывается простор Посеймья»¹⁹: «Ярославна чуть свет плачет в Путивле на стене кремля причитая: "Светлое и тресветлое Солнце! Всем ты тепло и пригоже! Зачем ты, господин мой, простер горячие свои лучи на воинов лады; в поле безводном жаждою им луки согнул, тоскою колчаны замкнул?"»²⁰.

Многие образцы плачей по своей поэтичности, удивительной эмоциональной глубине и законченности могут быть признаны подлинными шедеврами народного творчества. Плачевые напевы, как правило, ограничены диапазоном малой терции, реже диапазон расширяется до кварты. Отталкиваясь от реального звучания плача, музыкальные интонации имитируют его характер. Некоторые похоронные плачи основываются на интонациях опевания одного центрального тона вспомогательными звуками, в пределах терции.

Мелодическая основа других похоронных плачей образуется из сплетения нескольких попевок. Характерной особенностью является их прерывистость: строфы причитаний, имитируя плач, нередко заканчиваются глиссандированием, словообрывами и глубокими паузами на концах фраз, последние слова часто проговариваются (см. рис. 7).

¹⁹ Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л., 1978.

²⁰ Слово о полку Игореве / Пер. В. И. Стеллецкого. Л., 1967.



Рис. 7

Древнейшей частью складывавшегося постепенно свадебного обряда был плач невесты, оплакивавшей разлуку с привольной жизнью в родном доме, с девичеством.

Свадебные плачи особенно разнообразны. Среди них встречаются плачи повествовательного и лирического характера. Свадебный плач, записанный Н. М. Бачинской в Ярославской области²¹, напоминает лирическую песню. Особую экспрессивность ему придают прерывистость мелодии, широкие ходы на квинту и краткость плачущих интонаций, в которых последнее слово каждой строки «разрывается» всхлипыванием невесты (см. рис. 8).



Рис. 8

Музыкальная культура восточных славян не ограничивалась песенным творчеством. Наряду с ним была распространена и инструментальная музыка, струнная и духовая, о чем будет подробнее сказано далее. Одним из наиболее распространенных инструментов в Древней Руси были гусли. Византийские историки сообщают о трех сла-

²¹ См.: Бачинская Н., Попова Т. Русское народное музыкальное творчество: Хрестоматия. М., 1974. С. 80.

вянских музыкантах VI в., которые были захвачены в плен по пути в Хазарию. Эти музыканты оказались послами; в руках у них был струнный инструмент, который греки называли кифарой. Ю. В. Келдыш не без основания полагает, что этот факт свидетельствует не только о почетном и привилегированном положении древнеславянских музыкантов, но и о том, что музыкантам доверялось выполнять ответственные дипломатические поручения. «Подобное совмещение функций, — пишет он, — было широко распространено в средние века на западе Европы. В роли послов и парламентариев часто выступали кельтские барды, которые пользовались личной неприкосновенностью и могли свободно входить во вражеский лагерь. В феодальной Руси этот обычай сохранился и позже»²².

О музыкальной одаренности славян нередко говорят древние историки, а сохранившийся фольклор свидетельствует о богатейшей русской песенной культуре, ее жанровом разнообразии, своеобразии интонационного строя, послужившего прекрасной основой для развития нового музыкального искусства в период формирования музыкальной культуры Киевской Руси.

Расцвет русской культуры периода Киевской Руси был подготовлен всем предшествующим развитием восточнославянской культуры. Оригинальная, богатая песенная культура восточных славян оказывала постоянное воздействие на светскую народную и церковную музыку последующих времен, на профессиональное творчество русских композиторов.

²² История русской музыки. Вып. 1 / О. Е. Левашева, Ю. В. Келдыш, А. И. Кандинский; Под ред. А. И. Кандинского. М., 1980. С. 12.

Глава 2

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КИЕВСКОЙ РУСИ

Объединение восточнославянских племен привело к образованию мощного государства со столицей в Киеве, по своим размерам и значению занимавшего одно из первых мест в Европе. «Есть что-то изумительное и загадочное в том процессе, который привел к созданию Древнерусского государства со столицей в Киеве. Восточные славяне точно внезапно выходят на арену мировой истории и создают великое и могущественное государство»¹.

Становление Киевской Руси относится к IX в., а уже в X—XI вв. Киевская Русь превращается в могущественное и обширное государство². Выгодное географическое положение Киева на Днепре, на южной точке великого водного пути «из варяг в греки», соединявшего Киев с Северо-Западной и Юго-Восточной Европой, хороший климат, плодородная почва и близость к Византии сделали эту область первой сценой русской истории, а самый город Киев — важнейшим экономическим и культурным центром восточных славян. Другим центром культуры Киевского государства на севере был Новгород. Он также обладал своеобразными традициями, яркой, полнокровной культурой, о чем будет сказано далее.

Киевская Русь была колыбелью трех братских народов — русских, украинцев и белорусов, в ту пору бывших единым народом с общим языком, литературой, музыкой.

Рубеж X—XI вв. — это особый период в истории Русского государства, который характеризуется быстрым развитием искусства во всех его направлениях. Этот стремительный взлет связан не только с процессом формирования единого государства, но и с расширением связей молодого Русского государства со странами Востока, главным образом Византией, и с Западом.

Киевская Русь на рубеже X—XI в. вступает в новую стадию развития. Неизбежным становится активное влияние зрелой византийской, греческой культуры. Ви-

¹ Тихомиров М. Н. Русская культура X—XVIII веков. М., 1968. С. 187.

² Киевская Русь была собрана Олегом (879—912), создавшим из разобщенных городов и племен большое и сильное государство. Он вывел славян из подчинения хазарам, установил торговые отношения с Византией. Эти контакты с Византией, начавшиеся набегами Олега и Игоря, прошли множество фаз, прежде чем оформились в прочную экономическую и культурную связь, преемственность которой много столетий сказывалась на русской государственности.

зантия в X в. переживает свой высокий подъем. Она оказывает сильное воздействие на молодую, расцветающую культуру Киевской Руси.

Принятие христианства Владимиром и крещение Киева в 988 г. (так же, как крещение Ольги в 955 г.) имело большое политическое значение. Оно явилось свидетельством византийско-русских государственных контактов и новой культурной ориентации русского народа. Благодаря этому Киевская Русь приняла новую систему ценностей, свойственную византийскому миру.

Византийская культура была, по выражению Д. С. Лихачева, «трансплантирована», то есть целиком пересажена на русскую почву вместе с христианством по византийскому обряду. Под воздействием Византии с конца X в. начинается христианизация Руси. Это был постепенный процесс, принесший огромные изменения в развитие всего искусства, в частности музыки. И хотя дата официального принятия христианства связывается с крещением жителей Киева в 988 г., фактически христианизация Русской земли началась намного раньше и продолжалась несколько столетий. Уже при Игоре в середине X в. в Киеве существовала христианская община, объединявшаяся вокруг церкви св. Ильи на Подоле. А поскольку имелась церковь, то в ней были и необходимые для богослужения музыкальные певческие книги и церковное пение. В церкви Ильи-пророка часть дружинников Игоря в 945 г. приносила клятву на договор с греками. Киев для всех прочих областей еще долгое время сохранял роль миссионерского центра. Бывали случаи, когда проповедь христианства встречала сопротивление народа, предводительствуемого волхвами. В первоначальной летописи под 1071 г. сохранился рассказ о борьбе Глеба с языческим волхвом; при этом князь и его дружина противостали народу, «сташа у епископа, а людье вси идоша за волхва»³.

«Византийское христианство не просто «повлияло» на религиозную жизнь русских, оно было перенесено на Русь. Оно не изменило, не преобразовало язычество — оно его заменило и в конечном счете уничтожило как институт»⁴. Следствием этого явилось надолго укоренившееся в народе двоеверие — сочетание нового христианского мировоззрения с древними народными верованиями, идущими из глубин языческой Руси.

Не только Византия оказала влияние на Киевскую Русь X в. Влияние на русскую культуру оказывали и западные страны, особенно в Новгороде⁵.

³ Повесть временных лет. Т. 1. С. 120.

⁴ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1979. С. 20.

⁵ На оживленном торговом пути «из варяг в греки» двигались между Скандинавией и Византией торговцы разных национальностей. Другие торговые пути вели на Запад через чехов и моравов (крестившихся в середине IX в.) и поляков (крестившихся около 966 г.), также принадлежавших к латинской сфере влияния. При этом западные и северные страны находились в сфере влияния католицизма, культура которого начинает активно воздействовать на местные национальные культуры с момента их христианизации. Скандинавия приблизительно в конце X в. принимает христианство латинского обряда. Вполне вероятно, что западные порядки христианского культа были знакомы Киевской Руси, особенно в Новгороде, поскольку известно, что в первоначальную христианскую общину в Киеве входило много варягов. Варягами по происхождению были, например, первые русские мученики Федор Варяг и его сын Иоанн, убитые в Киеве в 983 г. До 1054 г., до раскола христианства на восточный и западный мир, причин

Наряду с византийским культом княжеская элита — подданные, дружина — усваивает византийскую светскую культуру, ее придворные обычаи, что приводит к выделению особой новой светской культуры эллинизированного типа. Благодаря этому меняется характер княжеской власти и самый княжеский двор и его быт. Если при Святославе образ жизни великокняжеского двора был простым и строгим, то при Владимире дворцовая роскошь, размах монументального строительства, богатство и блеск церковного убранства уже претендовали если не на первенство, то, по крайней мере, на сравнение с византийским великолепием.

Искусство Киевской Руси связано с постижением высоких образцов византийского канона, послужившего отправной точкой в развитии древнерусского профессионального искусства. Образцы византийской музыки, иконописи, архитектуры легли в основу творчества русских мастеров, которые вместе с тем не просто копировали оригинал, а творчески его перерабатывали. Приглашенные из Византии живописцы, зодчие, музыканты обучали русских зодчеству, знакомили их с техникой мозаики, фрески, иконописи, музыкальной письменности и пения.

Зодчие Древней Руси хорошо знали физические свойства музыкального звука, о чем красноречиво говорит превосходная акустика древних храмов. Не меньше славилось на Руси и искусство литья колоколов, их мелодичный и плавный звон мог распространяться на десятки километров. Такого искусства не знали ни Византия, ни южнославянские страны.

Слава Киева — одного из самых богатых и больших городов Европы XI—XII вв. — отвечала значению этого города — «матери городов», столицы огромной и сильной державы. С великокняжеской династией считали выгодным породниться владыки многих государств, даже не граничивших с Киевской Русью.

В центре Киева сооружается большой храм — Десятинная церковь, где пели два хора. Естественно предположить, что этот огромный храм, так же как и другие подобные ему церкви Киева, Новгорода, Чернигова, должен был иметь обученных певцов, пение которых соответствовало бы его величественной монументальной архитектуре. Все это привело к необходимости обучать певцов, расширять книжное дело, обзаводиться книгами (в то время рукописными), по которым можно было бы научиться пению.

Начало русского просвещения

Первые русские летописи упоминают о заботе Владимира о просвещении, об устройстве школ. В Первоначальной летописи говорится о «доместиковом дворе», расположенном в Киеве возле Десятинной церкви. Доместиками в Византии, а потом и на Руси называли мастеров пения, совмещавших обязанности певца-солиста, дирижера хора и учителя пения. Доместики обучали пению, чтению. Упомянутый летописцем «доместиков двор» и был, по-видимому, одной из первых певческих школ на Руси.

чуждаться западных христианских порядков не существовало. Рим и восточные патриархи находились еще в общении.

Важнейшим событием культуры Киевской Руси было появление письменности, а вместе с тем и музыкальной письменности. В основу кириллицы лег греческий алфавит, так же как греческие знаки неумященного музыкального письма послужили основой средневековой русской музыкальной письменности.

Развитию письменности, образования и книжного дела немало способствовали князья Владимир и Ярослав, ставшие первыми русскими просветителями. Летопись сообщает об устройении Владимиром «учения книжного», то есть школьного образования, а также говорит о книгах, розданных им «на ученье». Это церковно-славянские книги.

«С крещением Руси связана целенаправленная деятельность по введению церковно-славянского языка как языка христианской культуры. Летопись непосредственно связывает христианизацию Руси и начало там книжного учения. Сразу же после известия о крещении киевлян в Днепре Повесть временных лет сообщает, что Владимир “нача поимати у нарочитые чади дети и даяти нача на ученье книжное”. Это событие можно считать поистине эпохальным для истории литературного языка, поскольку начало школьного учения и знаменует собственно начало литературного языка»⁶.

Организованные Владимиром школы ориентировались на византийскую образованность. Греческая ученость выступала на Руси как средство приобретения книжной мудрости. В систему образования этих школ входило овладение церковно-певческим искусством.

Деятельность, начатая Владимиром по организации школ, была продолжена Ярославом Мудрым (1019—1054), прославившимся своей любовью к учению книжному. В сооруженном им в Киеве Софийском соборе была основана библиотека, где хранили, переписывали и переводили книги. Летописец повествует о просветительской деятельности Ярослава Мудрого, который сам переписывал книги и собирал их в библиотеке Софийского собора.

Стремление к знанию, просвещению — одно из важных качеств культуры Киевской Руси. Первый русский летописец восклицает: «Великая ведь бывает польза от учения книжного; книги наставляют и научают нас...» Деятельность Владимира и Ярослава — первых русских просветителей — летописец сравнивает с тяжелым трудом земледельца: «Владимир вспахал и размягчил почву, а Ярослав засеял книжными знаниями».

Прогрессивную роль в то время выполняли многие монастыри, оказывая большую помощь в просвещении, книжном и певческом деле. В них образовывались училища, в которых обучали чтению, пению, находились скриптории, где переписывали книги. Первым русским монастырем был Киево-Печерский монастырь, основанный Антонием и Феодосием Печерским в 1055 г. В этом монастыре была написана первая русская летопись⁷.

Феодосий Печерский как основатель этого крупного монастыря имел непосредственное отношение к устройству церковного пения. В его поучениях неоднократно говорится о характере пения, «добролепном», слаженном, «доброчинном». Церковное пе-

⁶ Успенский Б. А. Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка: Доклад на IX Международном съезде славистов. М., 1983. С. 13.

⁷ Повесть временных лет.

ние под руководством «старейшего», по словам Феодосия, должно напоминать пение ангелов — «ангелогласное» пение. В свой монастырь он ввел Студийский устав богослужения, соответствующий уставу Студийского константинопольского монастыря, который затем распространился на всей Руси и просуществовал вплоть до конца XV в.

Важным проявлением культурных интересов молодого государства стала зарождавшаяся отечественная литература.

Первые века литературы на Руси рассматриваются как века собственно древнерусской литературы XI—XIII столетий, относительного ее единства. Главными центрами ее развития стали два города — Киев на юге и Новгород на севере. Как отмечает Д. С. Лихачев, «независимо от того, где создавались произведения — в Новгороде, Киеве, Ростове, Владимире-Волынском, Галиче или Турове, они распространялись по всей восточнославянской территории и включались в единую литературу»⁸.

На произведениях литературы этого времени лежит печать монументальности стиля. Литература становится уже достаточно разнообразной, особенно летописи, в которых описываются и различные события, и факты истории Русского государства, а иногда излагаются важные сведения, касающиеся искусства.

Широкое распространение получает поучительная, назидательная и богословская литература — «Пouchение», «Слово», например «Пouchение Владимира Мономаха» (конец XI — начало XII в.). Любимым чтением средневековых читателей были жития — Четьи-Минеи. Первым русским сочинением этого жанра было житие князей Бориса и Глеба, положившее начало самостоятельному русскому творчеству. С памятью этих русских князей, погибших от руки их властолюбивого брата Святополка, связывалась идея патриотического единства Русского государства. В память о Борисе и Глебе были написаны первые русские музыкальные произведения — кондак, стихиры, канон, сохранившиеся в рукописях от XII в., литературные произведения — житие, летописная повесть, создавались церкви и иконы.

Огромное значение для формирования и развития русской культуры имела переводная литература с греческого языка⁹. Быстрому распространению переводных греческих, и в частности певческих, книг способствовала предварительная работа по переводам книг южнославянских переводчиков — болгар, македонцев — носителей славянского языка. Русские служебные и певческие книги этого времени, написанные церковнославянским языком, почти не отличаются от южнославянских. Это первое южнославянское влияние на Руси способствовало быстрому освоению византийских культурных традиций.

Недавние разыскания историков позволили установить, что в XI—XIII вв. в обращении на территории Руси находилось около 140 тысяч книг, несколько сот наиме-

⁸ История древнерусской литературы / Под ред. Д. С. Лихачева. Л., 1980. С. 14.

⁹ Начиная с времен Ярослава Мудрого, собравшего множество писцов и переводчиков, которые «перекладаше от грек на словенское писмо», на Руси переводится большой круг греческой литературы. Интерес русских вызывает не только богословская литература, но и произведения исторические, естественнонаучные, повествовательные, словом — вся та литература, которая составляет круг византийской образованности. Русская литература Киевского периода формируется, ориентируясь на Византию.

нований¹⁰. Показатель, свидетельствующий о весьма высоком по тем временам уровне грамотности в государстве, чье население, как полагают, не превышало 7 миллионов человек. Среди этих книг большой процент приходился на музыкально-певческие. С течением времени на Руси увеличивалось количество певческих книг и число людей, владевших музыкальной грамотой.

Каждое поколение вносило нечто свое, новое; в древнерусских рукописях отразились путь развития русского профессионального певческого искусства и вся история русской средневековой музыки, ее распевов, нотаций, творчество средневековых композиторов-распевщиков. Русская музыкальная медиевистика (от лат. *medius* — средний) — наука о русском музыкальном искусстве средневековья — опирается на исследование этих рукописей.

Древние музыкальные рукописи, сохранившиеся начиная от рубежа XI—XII вв., красочно свидетельствуют об истории русской музыки эпохи Средневековья¹¹. Эти рукописи дают прочный фундамент истории русской музыки древнего периода. Однако работа с ними вызывает немало трудностей, поскольку большинство из них не датировано, не имеет указаний на место создания и не расшифровано. Особенно сложна в этом отношении работа с наиболее древними рукописями, которые не поддаются расшифровке. Задачи по атрибуции рукописей, их расшифровке стоят перед одной из исторических дисциплин, называемой палеографией (от греческих слов *палайос* — древний и *графо* — пишу), которая занимается исследованием памятников древней музыкальной письменности.

Народное и церковное искусство Древней Руси

Двойственный характер музыкальной культуры Средневековья

С конца X в. вследствие христианизации русская культура претерпевает большие изменения. Появляется новая культура византийского происхождения. Русская культура как бы раздваивается. Эта двойственность, образованная в результате соединения христианской с исконной языческой восточнославянской культурой, отражается во всем: в языке, литературе, музыке, изобразительном искусстве, мифологии и обрядности¹². Наряду с разговорным русским языком появляется церковнославянский книжный язык.

¹⁰ См.: Сапунов Б. В. Книга в России в XI—XIII вв. Л., 1976. С. 14.

¹¹ Судьба к древним книгам часто была немилостива, многие из них сгорели, обтрепались или просто были уничтожены в пылу полемики, в жаркой идеологической борьбе (например, со старообрядцами); все же уцелело значительное количество певческих рукописей.

¹² В литературе эта двойственность проявлялась противостоянием жанров высокой литературы — житий, поучений, слов — литературному фольклору — сказкам. Их разнит и язык: церковнославянский склад словесности связан с книжным письмом, высокими жанрами литературы, текстами духовного содержания; простой разговорный бытовой русский язык — с фольклорными текстами.

Аналогичное явление наблюдается и в музыкальной культуре. Начиная с Киевского периода и в течение всего Средневековья одновременно сосуществовали две музыкальные культуры разного назначения, обладавшие различными средствами художественной выразительности, — народная и церковная: песни и песнопения.

Эти две области музыкальной культуры Древней Руси каждая по-своему отразили национальное своеобразие и дух древнерусской музыкальной культуры: народное в песнях светского (мирского) содержания, профессиональное — в песнопениях духовного (культового) характера. Несмотря на то, что эти две культуры находились на протяжении многих веков в состоянии открытого антагонизма и вражды, обусловленной борьбой двух несовместимых идеологий — языческой и христианской, — многое все же их роднило. Оба искусства возникли на одной общей музыкальной почве.

Церковная музыкальная культура создавалась певцами, хорошо знавшими народную музыкальную стихию. Склад ее музыкального языка не мог быть принципиально иным, потому что создать другой музыкальный язык было так же невозможно, как заговорить на неизвестном языке.

Осваивая новые жанры христианской культуры, пришедшие из Византии, русские певцы неизбежно пользовались старыми запасами языческой песенной культуры. Культовые напевы христианского периода содержат в себе интонации древних обрядовых песен, подобных колядкам, плачам, былинам. Часто эта связь таится в глубине, она проявляется в отдельных элементах попевок, интонациях. Народная песня и церковные распевы составляли основу музыкальной жизни и культуры Средневековья, занимая огромное место в жизни человека той эпохи, наполняя его быт и досуг.

Условия освоения народной и церковной музыки имели различный характер. Народная песня, естественно входившая в жизнь человека, как бы впитывалась с молоком матери. Освоение церковной музыки было книжным, оно требовало специальных школ. С этим связана проблема фиксации. Народные песни в записи не встречаются вплоть до XVIII в. Они передавались устным путем и записи не требовали. Книга стоила слишком дорого, чтобы записывать в нее то, что хранилось в народной памяти и не требовало буквального сохранения текста, как в малознакомых церковных песнопениях. Запись церковных песнопений считалась необходимой, так как она ограждала церковную культуру от внешнего воздействия. Культовые песнопения, их текст и напев считались священными, никакие намеренные изменения в них не были допустимы. На протяжении нескольких веков в певческих музыкальных рукописях можно отметить устойчивое сохранение традиции в записи текста и его напева, но вместе с тем при переписывании книг переписчики привносили в текст что-то новое от себя.

Генезис русской профессиональной музыки

Одним из важнейших вопросов истории русской музыки является вопрос византийского влияния и византийско-русских контактов в Древней Руси. Он связан с проблемой происхождения профессиональной (церковной) музыки на Руси. На этот вопрос существуют различные, подчас противоположные точки зрения. Одна из них — теория «трансплантации» — пересадки византийской культуры на древнерусскую почву, где византийская культура была прочно освоена и трансформирована. Эта тео-

рия имеет веские основания, так как русская письменная традиция началась с византийских контактов, из Византии были заимствованы и переведены певческие книги, усвоены все три вида нотаций для книг разного назначения: экфонетическая — для чтения священных текстов нараспев, кондакарная и знаменная, которыми были нотированы ранние русские певческие рукописи.

Однако есть и другая точка зрения, которая основывается на приоритете русской национальной культуры и связана с влиянием народной песенной культуры. Думается, что становление древнерусской профессиональной певческой традиции в Киевской Руси представляет собой сложный процесс адаптации византийской музыкальной культуры на русской почве, эволюции и приспособления греческих норм к местным условиям.

Особенно интенсивным процесс эволюции был после того, как прекратились контакты с Византией с началом ордынского нашествия (1238) и приблизительно совпавшим с ним по времени завоеванием Константинополя крестоносцами (1204). Слияние византийского с русским в музыке было постепенным; следствием его было исчезновение чисто византийских форм пения и образование новых распевов. Особенно бурно этот процесс отразился после автокефалии¹³ русской церкви (1448), что и привело в XVI в. русскую певческую культуру к полному расцвету.

Византийско-русские связи в области музыкальной культуры постоянно поддерживались, поскольку в русских церквях греческое пение сосуществовало с пением славянским, что нашло отражение в текстах древнейших русских певческих рукописей, нередко имеющих греческие вставки (например, в Благовещенском кондакаре — XII в.).

Совершенно очевидно, что непосредственное влияние византийское пение могло иметь только в крупных культурных центрах и прежде всего там, где была архиерейская служба, — в кафедральных соборах, поскольку первые митрополиты были выходцами из Византии. Вместе с тем перед церковью стояла задача христианского просвещения, которая нуждалась в элементарных формах музыкального искусства. Таким образом, в церковной культуре Киевской Руси возникло два яруса музыкальной культуры — верхний и нижний. Первый представлял собой изысканное пение, как, например, кондакарное, которое предполагало наличие профессионально подготовленных певцов. Это пение было максимально приближено к византийскому и, по-видимому, могло вообще от него не отличаться. Второй, напротив, базировался на элементарных певческих формах: здесь допускалось приспособление к местным условиям. Это был демократичный вид пения. Именно нижний ярус определял его национальное своеобразие. Эволюция русского церковного пения определяется сложными процессами взаимодействия певческих форм, представленных на верхнем и нижнем ярусах.

Простейшие формы древнерусского пения возникают в Киевской Руси в процессе адаптации византийских певческих норм, они преимущественно речитативны, в их основе лежат декламационные интонации распевного чтения. Все распевы древнерусского пения восходят к интонационным формам торжественного чтения *lectio solemn*, которое имело несколько разных типов. Этот пласт, наименее подверженный визан-

¹³ Автокефалия (от греч. *авто* — сам и *цефал* — голова) — независимость, самостоятельность какой-либо национальной православной церкви от константинопольского патриарха.

тийскому влиянию, сам влиявший на формирование русской певческой культуры и прежде всего на его простейшие формы, был тесно связан с фольклором.

О глубокой связи народного и культового музыкального искусства свидетельствует сходство их напевов. Мелодии жанров фольклора повествовательного содержания, особенно таких, как былины, духовные стихи и плачи, близко соприкасаются с речитативными культовыми напевами чтения нараспев священных книг, со знаменным распевом.

Былины

Наряду с песнями календарно-обрядовыми и семейно-бытовыми, занимавшими важное место в семейном быту и общественной жизни, появляются эпические жанры, отразившие многие важные моменты истории Киевской Руси, новые образы и темы.

Русский героический эпос вошел в сокровищницу мировой литературы наряду со скандинавскими сагами, немецкой «Песнью о Нибелунгах», карельской «Калевалой», французской «Песнью о Роланде».

Основной круг сюжетов и образов русского героического эпоса сложился в эпоху расцвета Киевского государства. Действие в былинах сосредоточено вокруг двух центров — Киева и Новгорода.

Русские былины, или старины¹⁴, характеризуются историчностью, обычно их главными героями были реальные лица, в том числе киевские князья. В этих легендарно-героических повествованиях отражаются события русской истории, героическая борьба русского народа с внешними врагами.

Характерной особенностью былин является то, что в них часто сочетаются несинхронные события, сливаются события различных исторических периодов.

В былинах Киевского цикла описываются подвиги русских богатырей Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алеши Поповича в борьбе со степными кочевниками, в служении на заставе богатырской¹⁵.

Музыкальную основу древних былин составляют мелодические формулы, отточенные, закругленные напевы декламационного типа. В былине обычно одна формула многократно повторяется на протяжении всего былинного повествования¹⁶, со всеми

¹⁴ Термин «былина» научного происхождения. Его ввел в 30-е гг. XIX в. собиратель народных песен А. П. Сахаров. На Севере, где преимущественно сохранились былины, можно встретить исполнителей былин и по сей день, былины называют «старинами», «старинками». В среднерусских и южных областях эпические песни принято называть протяжными, что соответствует характеру их мелодики и повествования.

¹⁵ Особенно многочисленны былины об Илье Муромце. В содержании былин этого цикла исторические факты переплетаются с фантастическим вымыслом и мифом. Он один выкорчевывает пни с родительского поля. По пути в Киев совершает первые подвиги: освобождает Чернигов от нападения степных кочевников, побивает Соловья-разбойника, своей палицей один поражает полчища врагов.

¹⁶ «В сказительской традиции русского Севера мы встречаемся с древнейшими и, возможно, одновременно начавшими свое развитие манерами повествовательного интонирования: формульной кратконапевной («попевка-стих» или «фраза-стих») и импровизационной (напевы одностиховые, меняющиеся в зависимости от длины стиха, и подвижно-строфические)». См.:

строфами — принцип общий с простейшими и наиболее древними видами культовых напевов. Такой типичной однострофной былинной является печорская былина «Дюк Степанович и Чурила» (см. рис. 9).

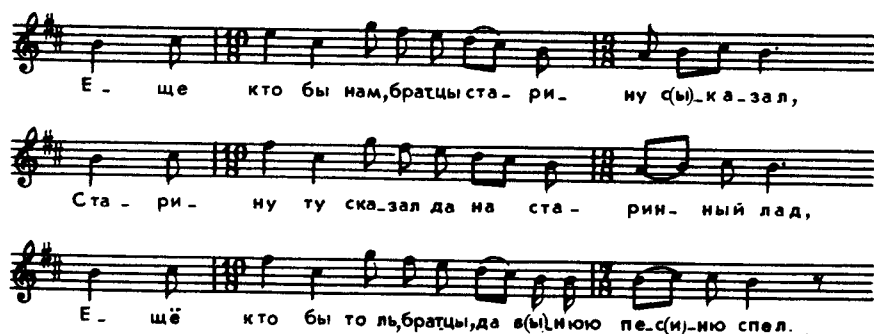


Рис. 9

Размеренное движение былин тесно связано с ритмическими особенностями стиха, с главными ударениями стиховой строки в начале ее и в конце (ударными чаще всего бывают третий слог от начала и третий или последний от конца; на последнем акценте образуется мелодический каданс строфы).

Большинство былин напевно-декламационного, речитативного склада, но есть также и мелодически развитые, в них декламационность сочетается с выразительным мелодическим рисунком и песенностью, как, например, в известной былинке о Вольге и Микуле (напев И. Т. Рябинина). В этой многострочной былинке сама форма — парная периодичность — подчеркивает ее типично песенную природу¹⁷ (см. рис. 10).

Импровизированные напевы былин свободны, длина музыкальной строки в них зависит от длины строфы текста.

Былинные напевы в большинстве своем основаны на интонациях повествовательной речи. Их движение волнообразно, диапазон не превышает пределов диапазона интонаций разговорной речи. Вот несколько типичных образцов былин, записанных в Архангельской области А. Д. Григорьевым¹⁸ (см. рис. 11).

Добровольский Б. М., Коргузалов В. В. Музыкальные особенности русского эпоса // Былины. Русский музыкальный эпос. М., 1981. С. 27.

¹⁷ В Заонежье по берегам Печоры, в Архангельской области искусство былинного сказа передавалось по семейной традиции, от отца к сыну. Например, в семье заонежских сказителей Рябининых на протяжении XIX—XX вв. в четырех поколениях были воспитаны замечательные сказители. Северные сказители исполняют свои старины обыкновенно на два-три типовых напева. Например, у Рябининых было два таких напева, которые они варьировали, изменяя их ритмику и мелодику. На основе напевов И. Т. Рябинина Аренским была написана «Фантазия на темы Рябинина».

¹⁸ Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни. Т. 2. Прага, 1932.



Рис. 10

В этих кратких мелодических формулах четырех архангельских былин выражены характерные черты интонаций плавной, спокойной русской речи. Их диапазон ограничен пределами от кварты до сексты, мелодический рисунок напоминает плавные интонации речи, которые можно изобразить в виде закругленной волны.

Былины наиболее близко примыкают к профессиональной книжной культуре и к церковной просодии — чтению нараспев священных книг. Интересно, что иногда даже в текстах былин встречаются специфически книжные церковнославянские слова и выражения. Эпически-размеренные напевы былин оказали воздействие на древнейшие церковные песнопения, на церковную псалмодию и интонации распевного чтения.



Рис. 11

Распевное чтение

В основе древнерусского церковно-певческого искусства лежит распевно произнесенное слово¹⁹. Распевное чтение священных текстов занимает особое место в церковной службе как жанр, находящийся на грани декламации и пения. Оно является очень важным, ключевым истоком всей жанровой системы древнерусского певческого искусства. Музыкальное содержание, структурные закономерности распевного чтения близки к древнерусским хоровым речитативным церковным распевам и простейшим видам осмогласия знаменного распева, и в то же время оно близко к народным песням речитативного типа — былинам, плачам.

Мелодика распевного чтения полностью подчинена слову. Взаимосвязь слова и напева характеризует все простейшие речитативные древнерусские распевы, тонко отражавшие интонации русской прозаической речи, которые проникли в русскую церковную музыку.

Как отметил И. И. Вознесенский, церковное пение сходно с чтением нараспев, в них разнится лишь напев — то более краткий и простой по своему музыкальному построению, то более протяжный и развитый мелодически²⁰. Древнерусская практика выработала нормы музыкального, распевного чтения — погласицы, соответствующие разновидностям текстов. Они помогали чтецу ясно, музыкально распевать текст. Мелодии для чтения текстов были просты и выразительны, они заставляли прислушиваться, приковывали внимание слушателя. Чтение нараспев, по сравнению с другими церковными музыкальными жанрами, более свободно усваивалось чтецами и певцами.

Связь народной и церковной музыки прослеживается в их внутренних музыкальных закономерностях. Видный исследователь конца XIX — начала XX в. С. В. Смоленский указывал на эту общность строения «церковных и мирских напевов». Сохранившиеся до наших дней в старообрядческой среде, «оба эти народные искусства в сущности своей одинаковы, оба живы, оба по-своему дисциплинированы, оба одинаково возвышенны»²¹.

В основе и народного и церковного пения лежит общий попевоочный принцип музыкального строения. Их напевы складываются из комбинирования небольших мелодических моделей, их тонкой вариационной разработки. Но попевки эти различны: в народных песнях они имеют открытый эмоциональный характер, чему способствуют

¹⁹ Записи чтения нараспев были сделаны во время фольклорных экспедиций преподавателя Московской консерватории Т. Ф. Владышевской в старообрядческие селения Поволжья, Прибалтики, Сибири и других районов нашей страны. Древняя традиция чтения нараспев хорошо сохранилась лишь в старообрядческих общинах, строго соблюдающих старые обряды и обычаи (см.: *Владышевская Т. Ф.* К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения: Доклад на IX Международном съезде славистов. Киев, 1983).

²⁰ *Вознесенский И. И.* О церковном пении православной греко-российской церкви. Большой знаменный напев. Киев, 1887. С. 4.

²¹ *Смоленский С. В.* О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. СПб., 1904. С. 28.

широкие интервальные ходы, своеобразие ритмических фигур. В народных песнях принципиально иная форма. Песни основываются на куплетности, где господствует периодическая повторяемость; их ритм нередко связан с танцем, движением.

В культовом мелодическом языке отвергается любой намек на танцевальность, моторность ритма. Здесь преобладает слитность мелодического движения, создается ощущение плавности непрерывного потока, парения, чему способствует прозаический текст на церковнославянском языке (в отличие от стихотворных текстов песен, исполняемых на русском языке).

Как церковное, так и народное музыкальное искусство подчинялось определенному канону — своим закономерностям строения и музыкального развития. Каждое из них обладало своей определенной системой жанров и календарем праздников. Народный календарь был связан с песнями земледельческого цикла, языческими празднествами, церковный — с календарем христианских праздников. Новая православная культура Киевской Руси не уничтожала, а ассимилировала древнюю славянскую, используя ее обрядовые календарные песни, плачи и былины. Наглядным примером может служить календарь народных праздников, в котором вместе сплелись христианские и языческие праздники, образуя синкретические формы празднеств наподобие Ивана Купала, святок, масленицы.

Княжеская культура. Скоморошество

Широкое распространение в Киевской Руси получила светская музыка. В обычаях княжеского двора и дружинного быта было сопровождать музыкой официальные церемонии, музыка звучала на княжеских пирах.

Широкое распространение в княжеском быту Киевской Руси получили героические песни. Песни-славы пели при встречах князя по возвращении из похода, при восхождении на княжеский престол. Такие песни-славы впоследствии были заменены многолетиями, заздравными чашами в честь князя, царя, патриарха и т. д. Пробразом этих слав были византийские аккламации — придворный обычай величания византийского императора.

Несомненно, героические песни-славы нашли отражение в знаменитом памятнике литературы конца XII в. «Слове о полку Игореве», в них прославлялись князья, их подвиги и дела, воспевалась родная земля.

Неоднократно упоминается в «Слове о полку Игореве» поэт XI—XII вв. Боян, слагавший устные сказания, песни, сопровождая их игрой на гуслях.

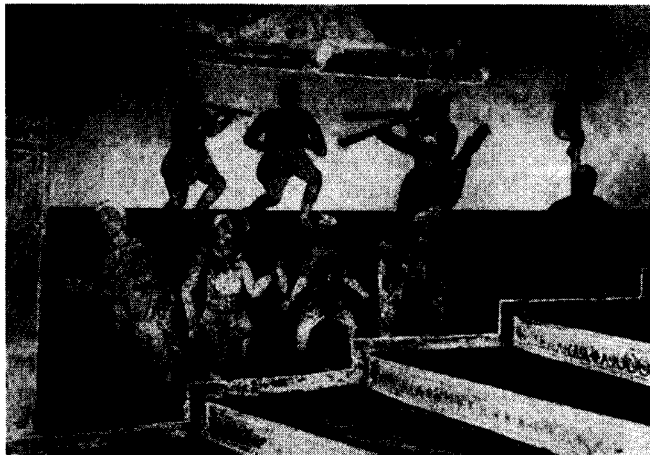
Автор «Слова о полку Игореве» рисует образ вдохновенного сказителя:

Боян же вещей, коли хотел кому песнь творить,
Растекался мыслию по древу,
Носился серым волком по земле,
Сизым орлом — в подблачьи.
Помнил он, молвится, прежних времен усобицы.
Тогда пускал он десять соколов на стадо лебедей,
Которую сокол нагонял,

Та первая песню запевала
 Старому Ярославу,
 Храброму Мстиславу,
 Что зарезал Редюю пред полками касоржскими,
 Светлоликому Роману Святославовичу.
 Боян же, братья, не десять соколов на стадо лебедей пускал,
 Но свои вещие персты на живые струны возлагал,
 Они же сами князьям славу рокотали²².

О веселых княжеских пирах при дворе князя Владимира красочно повествуют былины и летописи. Владимир решил каждое воскресенье на дворе своем в гриднице устраивать пир, чтобы приходить туда всем лучшим мужам киевским. Эти воскресные княжеские пиры представляли собой новую форму общественной жизни. «Почестной пир», «пированьице» у князя Владимира Красное Солнышко надолго запечатлелись в народной памяти.

Пиршества, устраиваемые киевскими князьями вместе со своей дружиной, сопровождались песнями, плясками и игрой на музыкальных инструментах. В обычаях княжеского двора было развлекаться искусством скоморохов — инструментальной музыкой, играми, плясками, акробатикой. О богатой княжеской культуре Киевского периода есть свидетельства разных исторических источников. В одном поучительном эпизоде жития Феодосия Печерского рассказывается о посещении Феодосием дома князя Святослава Ярославовича (сына Ярослава Мудрого) во время пира. Феодосий упрекнул князя за чрезмерные увеселения, «виде множа играюща пред ним: овы гусельныя гласы испущающим и инем мусикийския гласящим, иныя же органныя, и тако всем играющим и веселящимся, яко же обычай есть перед князем»²³. Такие увеселения княжеского двора были обычными в Киевской Руси, они нашли отражение даже на фресках княжеского собора.



²² Слово о полку Игореве / Пер. В. И. Стеллецкого. Л., 1967.

²³ Патерик Киевского Печерского монастыря. СПб., 1911. С. 50.

Древние фрески Софийского собора в Киеве, построенного при Ярославе Мудром, сохранили изображение музицирования скоморохов (см. рис. на с. 34), чье искусство было синкретическим, соединявшим в себе музыку, пение, акробатику, танцы, фокусы. Скоморохи также были сказителями и потешниками. В башне на княжеской лестнице, ведущей на хоры, где находился во время богослужения князь со своей семьей, изображены картины светской княжеской жизни — скоморохи, играющие на разных инструментах: группа исполнителей на духовых инструментах — флейте, трубах, струнном щипковом инструменте, органе; на одной из фресок изображен музыкант, играющий на струнном смычковом инструменте типа фиделя. Л. И. Ройзман справедливо считает, что состав инструментального ансамбля, изображенный на фреске Киевского собора, типичен и для византийского дворцового обихода, где широко применялось сочетание органов-позитивов с цимбалами, а также с трубами и флейтами²⁴.

Скоморошество на Руси возникло под влиянием византийских актеров-мимов. Влияние Византии ощутимо не только в церкви, но и в княжеском быту, ориентирующемся на Византию. Скоморошество, проникшее в глубь русской народной жизни, первоначально входило только в княжеский обычай и ассоциировалось с византийской придворной культурой. Это главная причина, позволившая сделать изображение скоморохов на фресках в соборах Киевской Софии, а также в Мелетовских фресках Новгорода, которые, по утверждению многих исследователей, связаны с византийским культурным влиянием и, в частности, с жизнью Византийского императорского двора.

«Скоморошество, как импортированное явление придворной культуры, по-видимому, еще достаточно отчетливо отличается на этом этапе от языческих игрищ... В дальнейшем обе стихии сливаются в культурном сознании, и борьба со скоморошеством ведется под знаком борьбы с язычеством»²⁵.

Скоморохи становятся участниками народных игр и гуляний, связанных с языческими традициями, сохранившимися на Руси после распространения христианства. В исторических документах и фольклоре сохранились упоминания об участии скоморохов в свадебном, похоронном обрядах и других семейных церемониях. Особо подчеркнута была в искусстве скоморохов комедийная, шутовская сторона, часто обретавшая обличительную окраску.

Инструментальная музыка

В Древней Руси существовало два музыкальных понятия — мусикия (музыка) и пение. Эти понятия противопоставлялись. Мусикия — это инструментальная музыка, игра на музыкальных инструментах (на струнных она называлась гудением, на духовых — сопением).

²⁴ См.: Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979. С. 21.

²⁵ Успенский Б. А. Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка. М., 1983. С. 32.

Инструментальная музыка звучала на Руси с языческих времен и на протяжении всего Средневековья. Некоторые старинные инструменты остались в народной музыке по сей день.

Музыкальные инструменты в Древней Руси применялись в различных сферах — в придворном, княжеском быту, в ратном деле и в народных праздниках. Инструментарий был богат и разнообразен, но все же инструментальная музыка на Руси не приобрела самостоятельного художественного значения. Она имела лишь прикладное значение, сопровождая пение, пляски, походы, торжественные встречи и церемонии и т. п.

В отличие от католических стран, инструментальная музыка на Руси не допускалась в церкви, по-видимому, потому, что она связывалась с языческими ритуалами и увеселениями, а также с латинской католической службой. Не случайно игра в костеле на органе и музыкальных инструментах описывается в древнерусской литературе XV в. почти как языческое действо.

Борьба с музыкальными увеселениями и инструментами, сопровождавшими их, происходила на протяжении всего Средневековья. Она отразилась во многих литературных памятниках начиная от XI вплоть до середины XVII в. Музыкальные инструменты в них выступают явным бесовским атрибутом. Например, в житии инок Исаак рассказывает об искушении его бесами, которые глумились над ним, играя на разных инструментах, — «ударisha в сопели и в гусли и в бубны»²⁶. Эти музыкальные инструменты связываются с язычеством, дьявольским искушением, церковь борется с ними всеми мерами, вплоть до запрещений законодательным порядком. Так, постановления Стоглавого собора 1551 г. запрещают всякие игрища «и в гусли, и в смычки, и сопели, и всякую игру, и зрелища, и пляски, а вместе с ними и игры в кости, шахматы, и камни»²⁷.

Однако такое отношение было не ко всем инструментам. Инструментарий Древней Руси был обширным, и, как отмечает Ю. В. Келдыш, «музыкальные инструменты... различались не только по типу и структуре, но и по той роли, которую они играли в быту и общественной жизни, по их, так сказать, «социальному рангу»... Были инструменты «высокие» и «низкие»... В одном из древнерусских церковных поучений труба, призывающая воинов на рать, противопоставляется сопели и гусям, которые «собирают бесстыдных бесов»²⁸.

Эта дифференциация музыкальных инструментов на высокие и низкие, по-видимому, связана с тем, что часть инструментов в древности имела культовое назначение и употреблялась в ветхозаветном богослужении. Другие же были связаны с языческими ритуалами и игрищами. Так, в Псалтыри Давида — этой популярной книге Средневековья — названы все инструменты, которыми сопровождалось древнее богослужение. В последнем псалме Псалтыри содержится призыв воздавать хвалу Всевышнему «звуком трубным», «на псалтири и гусях», «с тимпаном и ликами», «на струнах и органе», «на звучных кимвалах», «на кимвалах громогласных». В средневе-

²⁶ ПСРЛ. Т. 1. М., 1962. Стб. 192—193.

²⁷ См.: Стоглав. М., 1863. С. 79, 135—136, 261—263.

²⁸ История русской музыки: В 10 т. Т. 1. Древняя Русь XI—XVII веков / Ю. В. Келдыш. М., 1983. С. 66—67.

ковых книжных миниатюрах часто встречаются изображения Давида, играющего на псалтыри — струнном инструменте гусельного типа.

В распоряжении скоморохов был довольно обширный музыкальный инструментарий. Особую роль в нем играли гусли. В древнерусском музыкальном быту были распространены два вида струнного щипкового инструмента с общим названием «гусли». По форме резонаторного корпуса их стали именовать шлемовидными (псалтыревидные десятиструнные гусли) и крыловидными (четырёх-, шестиструнные). В древнерусской литературе обычно противопоставляется «доброгласная псалтырь» сопелям и гусям. Найденные в археологических раскопках Новгорода²⁹, разнообразные экземпляры гуслей относятся к разному времени — пятиструнные гусли XI в., шестиструнные XII в., десятиструнные XIII в. В результате произведенных над ними реставрационных работ можно представить себе целостный вид этих инструментов разных эпох.

Играли на гусях сидя, инструмент клали в слегка наклонном положении на колени, оперев вершину его о грудь. На струнах высокого регистра исполняли мелодию, а на нижних — гомофонно-гармоническое сопровождение и басовый бурдон. Практиковалась также игра стоя. Например, на одной из миниатюр (относящейся к XIV в.) изображен гусяр-скоморох, приплясывающий во время исполнения. Над рисунком сделана характерная надпись: «Гуди гораздо!»

Другим распространенным струнным инструментом, напоминающим фидель, был гудок. Он состоял из грушевидного корпуса с грифом, на который натягивались три струны. Играли на гудке лукообразным смычком (отсюда выражение «гудеть лучцом») сидя, упирая инструмент в колено.

В народном быту широко использовались духовые инструменты: сопель³⁰, свирель, цевница. Применялась также волынка, известная в Древней Руси как козица.

Очень разнообразны были и ударные инструменты — под общим видовым названием «бубны», куда входили барабаны, бубны, ложки, погремущки, трещотки. Большая часть их сохранилась в народной музыке по сей день.

К походным военным инструментам относится целый ряд духовых инструментов. В описании одной древнерусской баталии есть упоминание разных инструментов: «И

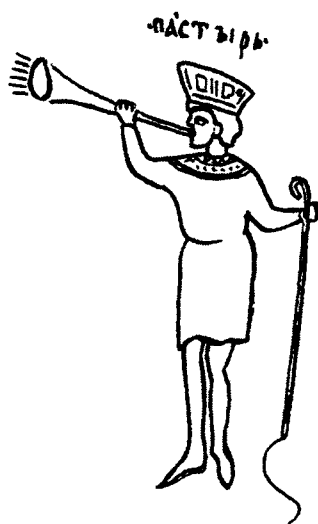
²⁹ См.: Колчин Б. А. Коллекция музыкальных инструментов древнего Новгорода // Новые памятники и открытия. М., 1974. С. 185—186.

³⁰ Сопели — это видовое понятие, охватывавшее всю многочисленную группу деревянных духовых инструментов, куда входили сопели, свирели, цевницы, посвистели. Сопели и свирели представляли собой разновидности флейт, в народном обиходе они сохранились под названием «дудка». Сопель — это тип одностольной свистковой флейты с отверстиями для пальцев. Такая флейта XI в. была найдена в новгородских раскопках. Свирель — парная флейта, сохранившаяся как народный инструмент под названием двойчатка, или двойная дудка, состоящая из двух связанных флейт различной величины с отверстиями для пальцев. Третий вид флейт — многостольная флейта (флейта Пана) в памятниках древнерусской письменности называлась цевницей, а в народном быту именовалась кутиклами (кувиклами, кувичками). Этот древнейший музыкальный инструмент состоит из не более чем пяти маленьких дудочек разной длины, образующих диатонический звукоряд в пределах квинты. В некоторых деревнях Курской области и сейчас играют на кутиклах.

ударивша в накры, и в арганы, и в трубы, и в посвистели»³¹. Среди этих инструментов, звучавших во время взятия города Болгара на Волге в 1219 г. русским войском под предводительством князя Святослава Всеволодовича, упоминаются накры — арабский инструмент типа небольших, обычно парных литавр, арганы — значение этого термина точно установить не удастся, предполагается, что он тождествен варгану, как и накры, — ударному инструменту восточного происхождения. Зурна — разновидность свирели, но с более резким и сильным звуком, используемая только в военной музыке, посвистель — по-видимому, поперечная малая флейта «подголосного» свиста в военной, ратной музыке. В некоторых летописях есть сведения о том, что в ней использовались и сопели, но главное место в ратной музыке занимали трубы. Древние трубы были изогнутыми, трубообразными, напоминающими ритуальные трубы восточных цивилизаций³². Трубными сигналами собирали войска, поддерживали связь между отдельными войсковыми частями. Труба как высокий ратный инструмент прямо противопоставлялась народным — гуслим, свирели, сопели. В поучении XI в. сказано, что как труба собирает воинов, а молитва ангелов Божиих, так сопели и гусли собирают около себя бесстыдных бесов.

Труба была военным и привилегированным инструментом, ее назначение — вселять мужество и бесстрашие. Образ златокованой трубы неоднократно встречается в древнерусской литературе: «Вострубим в разум ума своего как в златокованные трубы» («Слово Даниила Заточника»). В духовных стихах и песнопениях, посвященных Иоанну Златоусту, он сравнивается с златокованой трубой, возвещающей слово Божие.

Трубы так же, как и гусли, были двух видов. Кроме ратных труб были и скомо-рошья, подобные пастушескому рожку; эти очень длинные рожки изготавливались из древесной коры³³.



Пастух, играющий на трубе.
Фрагмент псковской иконы
«Рождество Христово», XVI в.

³¹ Цит. по кн.: История русской музыки: В 10 т. Т. 1. С. 72—77.

³² Изображение такой трубы встречается в древнерусских книжных миниатюрах, на иконах и фресках. Одним из лучших примеров может служить Киевская псалтырь. Рукопись датируется 1397 г. (М.: Искусство, 1978). На миниатюре, иллюстрирующей 150-й псалом Давида, изображен ансамбль музыкантов, играющих на трубе, тарелках и накрах. Коляда Е. И. Музыкальные инструменты Библии. М., 2003. С. 202—206.

³³ Две половинки древесной коры складывались и обвивались сверху берестой. Так же как у трубы, звукоярд рожка образуется посредством передувания без игровых отверстий.

Глава 3

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ФЕОДАЛЬНОЙ РАЗДРОБЛЕННОСТИ

Высокий подъем культуры в эпоху Киевской Руси оказал могучее воздействие на развитие русской культуры всех последующих эпох. Исторический этап, именуемый эпохой феодальной раздробленности, явился продолжением традиций культуры Киевской Руси. Из нее, как из колоса, выросли новые независимые княжества, матерью которых была Киевская Русь. Князья полутора десятков новых суверенных княжеств, подобных западноевропейским королевствам, обособились, вышли из повиновения Киеву, начали жить самостоятельно и занялись устройством своих земель.

Распад Киевского государства начался уже в начале XII в. После смерти Ярослава Мудрого, когда по его завещанию основные города с окружавшими их областями перешли во владение его сыновей, киевский престол уже не в силах был сдерживать стремления молодых княжеств к политической самостоятельности. Междоусобная борьба князей трагически осложнилась набегами степных кочевников бескрайнего «дикого поля», стремившихся проникнуть в глубь Русской земли. Сначала это были набеги половцев, а затем ордынское нашествие.

«И раздразя вся Русская земля» — записано в Летописи под 1132 г. Однако первый этап этого периода (XII — начало XIII в.) характеризуется не упадком культуры, как можно было бы ожидать, а, наоборот, ростом городов, развитием и расцветом русской культуры во многих областях. Конкуренция княжеств вынуждала князей заниматься строительством, украшать постройки, устраивать монастыри, которые становились культурными центрами. Воздвигнутые новые соборы наполняются певцами, украшаются фресками и иконами. Для них пишут новые книги.

Традиции византийского канона, на которых основывалась церковная культура Киевской Руси X—XI вв., продолжают развиваться в новых удельных самостоятельных княжествах — Новгородском, Владимиро-Суздальском, Смоленском, Полоцком, Рязанском и других. Но вместе с тем создаются монастыри, школы, иконописные мастерские, скриптории, в которых писали книги.

Во второй половине XII в. возвышается Владимиро-Суздальское княжество. Этому способствовали заботы владимирских князей и в первую очередь Андрея Боголюбского, сына Юрия Долгорукого, сделавшего постоянным местом жительства не Киев, а Владимир Суздальский. С. М. Соловьев оценивает эту перемену как событие

поворотное, с которого начинается на Руси «новый порядок вещей»¹. Столица перемещается на север, во Владимир. Сохранившиеся от того времени белокаменные постройки, украшенные изображениями львов, барсов, грифонов, кентавров, всадников, о которых летописец писал, что они, украшенные «всею хитростью», доступной человеку, говорят о стремлении князей возвысить свою резиденцию над старым Киевом.

С этой же целью князь Андрей строит в новой столице величественный Успенский собор (1160), по высоте равный Киевской Софии, в который перевозит из Киева икону Владимирской Богоматери, гениальное византийское произведение, ставшее главной святыней всей Владимирской, а затем и Московской Руси. Под сводами Владимирского Успенского собора венчались на великое княжение московские государи вплоть до Ивана III. В 1408 г. храм был заново расписан Андреем Рублевым и Даниилом Черным.

Андрей Боголюбский был незаурядным, образованным человеком, при нем во Владимире велась огромная работа по созданию музыкальных и литературных произведений, связанных с культом Богородицы. Под окнами княжеского дворца в Боголюбове была возведена первая церковь Покрова Богородицы, до сих пор восхищающая нас своей стройностью и поэтичностью.

На торжественных похоронах князя Андрея Боголюбского во Владимире в Успенском соборе пел хор. Упоминание о нем в Лаврентьевской летописи под 1175 г. с названием «Луцина чадь» — одно из первых упоминаний о хоре, очевидно названном так по имени его руководителя Луки. Сведения о музыке той поры еще слишком скудны.

Наряду с постоянным политическим противостоянием Юга Руси и Северо-Востока, в самом Владимирском княжестве не было единства. Так же как в XIV в. Тверь будет бороться с Москвой за великое княжение, так при князе Андрее, а затем и при его брате Всеволоде Большое Гнездо (1176—1212) старая столица княжества — город Ростов Великий оспаривал у новой столицы Владимира право на первенство. Ростов, как более древний город, отстаивал свое право на Великокняжеский стол, чему способствовало желание иметь своих местных святых. Так канонизируется ростовский епископ Леонтий (жил в XI в.), один из первых просветителей Ростовской земли. Канонизация этого святого сыграла большую роль в самостоятельной политике владимирских князей, так как, по представлениям средневекового человека, «собственный», «местный» святой поднимал духовный авторитет всего Владимирского княжества, уравнивая его с Киевским, где уже в XI в. были канонизированы князья Борис и Глеб, преподобный Феодосий Печерский.

Песнопения, созданные в честь Леонтия Ростовского в 90-х гг. XII в. и записанные крюковой нотацией, относятся к древнейшим произведениям русской профессиональной музыки.

Зимой 1237—1238 гг., при князе Юрии (Георгии), сыне Всеволода, Владимирскую землю постигло общерусское бедствие — Батыево нашествие. В битве с татарами на реке Сити 4 марта 1238 г. погибло много русских воинов, в том числе князь Юрий Всеволодович и его сыновья, был взят в плен и замучен князь Василько Рос-

¹ См.: Соловьев С. М. История России с древнейших времен. Кн. 2. М., 1952. С. 244.

товский. Владимир, Ростов, Суздаль и многие другие города и села были сожжены и разграблены. Тяжелые годы нашествия, когда, по словам летописца, не осталось места, «где же не воеваша на Суждальской земле», затормозили развитие русской культуры и искусства, но не смогли прервать живую нить преемственности. Убитые татарами князья в разное время были причислены русской церковью к лику святых, что выражало высшую степень преклонения перед их памятью.

В древнерусской литературе большое место занимают «удивительные по своей человечности образы тихих и мудрых женщин»². Одна из таких героинь — княжна Евфросиния Суздальская, ставшая монахиней Суздальского Ризоположенского монастыря, дочь Михаила Черниговского, замученного вместе со своим боярином Федоровым (воспитателем Евфросинии) в 1246 г. в Орде. Народная легенда повествует, что во время Батыева нашествия был разграблен и сожжен весь город и окрестные монастыри, уцелел лишь один Ризоположенский монастырь, хотя он и находился возле городской стены. Своим чудесным спасением он обязан юной монахине Евфросинии: по преданию, благодаря ее молитвам на монастырь спустилась мгла, скрывшая его от глаз татар. Возможно, что Евфросиния Суздальская послужила одним из прообразов девы Февронии в опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже». Песнопения в ее честь были созданы уже после окончания татаро-монгольского ига.

Народные бедствия усугублялись длительными усами князей. Междоусобные войны за расширение своих владений приводили к ослаблению государства. Внутренние войны, с общенародной точки зрения, — это войны, которые были «погибелью земли Русской»; они ослабили обороноспособность Руси по отношению к внешним врагам — половцам, татарам, немцам-крестоносцам. Отрицательно сказалось и все возрастающее дробление княжеств: в середине XII в. было 15 княжеств, в начале XIII в., накануне нашествия Батыя, их уже было около 50, а в XIV в., когда начался процесс объединения русских земель, количество их приближалось к 250. Причиной такой дробности были разделы владений князьями между сыновьями, в результате которых княжества мельчали и слабели.

Период феодальной раздробленности имел четкий рубеж — татаро-монгольское нашествие 1237—1241 гг., после которого резко нарушился естественный ход русского исторического процесса. Драматические события, связанные с татаро-монгольским игом, нашли отражение в произведениях древнерусской литературы, в культовых песнопениях, в народных песнях.

Новгородская музыкальная культура

Крупным центром, постоянно конкурировавшим со всеми средневековыми русскими столицами (Киевом, Владимиром, Москвой), был Новгород.

«Древняя новгородская земля с ее богатой и славной историей, памятниками средневековой архитектуры и иконописи, знаменитой новгородской школой знаменного хорового пения и колокольными звонами явилась колыбелью музыкального гения

² Лихачев Д. С. Первые семьсот лет русской литературы // Изборник. М., 1969.

С. В. Рахманинова»³. Она также вдохновляла творчество М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского.

В период феодальной раздробленности в Новгородском княжестве складываются особые культурные традиции, своеобразие которых во многом определилось особенностями жизни новгородцев.

Новгород был одним из древнейших русских городов, соперничавшим с Киевом. Летописные упоминания о нем относятся к IX в. В древнейшее время своего существования под властью киевских князей Новгород почти не отличался от прочих городов, но потом, воспользовавшись их распрями, Новгород перестал послушно принимать к себе правящего князя из Киева и сам начал выбирать себе правителя. Город постепенно приобретал права независимости и стал центром обширнейшей территории от Финского залива до Уральских гор с политическим строем, отличавшимся рядом демократических особенностей. Верховная власть в Новгороде принадлежала общему собранию свободных граждан — вече. Власть князя была ограничена — «без посадника ты, княже, суда не судити, ни волостей не раздавати, ни грамот даяти»⁴.

Выгодное географическое положение, сделавшее недоступным Новгород татаро-монгольским завоевателям, близость к Западной Европе и непосредственные торговые и культурные контакты с соседними странами способствовали быстрому расцвету Новгорода. «Дух свободы и предприимчивости, политическое сознание “мужей вольных”, поднимаемое идеей могущественной общины “господина Великого Новгорода”, нигде более в древней Руси не соединяло столько материальных и духовных средств, чтобы воспитать в обществе эти качества»⁵.

Важным обстоятельством, обусловившим независимость Новгорода, была возможность новгородцам самим выбирать главу церкви — архиепископа. Традиции «новгородской вольницы» отразились даже на вкусах прихожан, что способствовало созданию яркой и самобытной церковной культуры. В своем стремлении противопоставить себя Москве и доказать свое превосходство Новгород указывал на те традиции давности новгородской церкви, которые делали ее непосредственной преемницей Константинополя и которых не имела Москва.

Большая часть древнейших рукописных музыкальных памятников происходит из Новгорода. Они являются свидетельством высокой музыкальной культуры новгородцев. Так, новгородской по происхождению является первая русская книга — Остромирово евангелие (1056—1057). Оно содержит древние музыкальные знаки экфонетической нотации. Новгородского происхождения и первая музыкальная певческая рукопись — Кондакарь Типографского устава конца XI—XII вв., в котором собраны важнейшие песнопения годового цикла, записанные кондакарной и знаменной нотациями.

Свободный дух новгородской жизни благотворно сказался и на развитии народного искусства. Скоморошество в Новгороде ценилось более, чем в других местах.

³ С. В. Рахманинов: Альбом / Сост. Е. Рудакова; общ. ред., вступит. ст. и тексты А. Кандицкого. М., 1982. С. 14.

⁴ Ключевский В. О. Курс русской истории. Т. 2. Лекция XXIII. М., 1957. С. 64.

⁵ Там же. С. 103.

Скоморохи селились в деревнях. В Новгородской области эти деревни носили особые названия — Скоморохово, Скоморошиха. Циклы новгородских былин пронизаны бытовыми чертами. В новгородских былинах нередко скоморохи становились главными действующими лицами. Такова былина о Садко — новгородском певце и гусяре, или новгородские былины о Василии Буслаеве, Добрыне Никитиче, донесшие память о новгородских музыкантах.

Новгородское искусство сочетает в себе мощь, величие, суровую простоту и праздничную яркость. В Новгороде складываются свои традиции архитектуры — тоже простой и подчас суровой, не терпящей лишних украшений.

Новгородская иконопись, монументальное изобразительное искусство — фрески — отличаются радостным, гармоничным видением мира, ясностью и четкостью рисунка. Новгородские иконы отмечены любовью к открытому яркому цвету — качество, которое можно заметить в искусстве русского Севера даже в значительно позднее время, например в вышивках Северного края. Особенно выразительна на новгородских иконах киноварь, придающая им радостный ликующий характер. Вершиной развития новгородского изобразительного искусства явилось творчество Феофана Грека, фрески которого поражают силой динамики и драматизма.

Новгородцы были большими любителями инструментальной музыки⁶. Гусельная игра звучала на боярских пирах и княжеских торжественных церемониях, на крестьянских братчинах, на свадьбах и тризнах.

В новгородских былинах красочно описывается игра на гусях и гудках. Богатыри Добрыня Никитич, заморский гость Соловей Будимирович, боярин Ставр Годинович играют на гусях.

Певцом на княжеском пиру, переодетым скоморохом, был Добрыня. Свое пение он сопровождал игрой на гусях, производившей на всех глубокое впечатление:

Учал (Добрыня) по стрункам похаживать,
Учал он голосом поваживать...

или:

Зачал (Добрыня) в гусли играть, приговаривать,
И все на пиру приутихли сидят,
Сидят на скоморошину посматривают...

или:

Заиграл Добрыня по-уныльнѣму,
По-уныльнѣму, по-умильнѣму,
Как все-то ведь уж князи и бояре-ты
А ты эти рускийские богатыри
Как вси они тут приослушались.

⁶ В Новгороде благодаря археологическим раскопкам были открыты музыкальные инструменты начиная от XI века. Среди них гусли 4-, 5-, 6- и 9-струнные — щипковые инструменты, гудки, флейты, варганы.

В былине рассказывается о Добрыне, играющем свои наигрыши (тонцы) из далеких мест:

Тонцы повел от Нова города,
Другие повел от Царяграда.
Как начал он гуселок налаживати,
Струну натягивал, будто от Киева,
Другу от Царяграда
И третью с Еросолима,
Тонцы он повел-то великие,
Припевки-то он припевал из-за синя моря⁷.

В былинах Новгородского цикла складываются самобытные черты.

В отличие от киевских былин, былины Новгородского цикла более лиричны, в них больше бытовых подробностей, нередко их называют былинами-новеллами, так как в них повествуется о геройских подвигах, далеких плаваниях, шумных пирах, в которых новгородцы представлены деловыми, предприимчивыми удалцами. Нередко главными действующими лицами в новгородских былинах становятся музыканты — певцы, гусяры и скоморохи.

С другой стороны, искусство новгородских скоморохов полно юмора, о чем свидетельствуют широко распространенные в Новгороде былины-скоморошины, отличающиеся социально-обличительным характером с грубоватым юмором. Среди наиболее распространенных сюжетов скомороший выделяется былина «Терентий и скоморохи» (см. рис. 12).



Рис. 12

Напев этой былины-скоморошины интонационно близок «камаринской». Сами исполнители этих былин называли эти песни перегудками. Такое название иногда дается народными певцами небылицам, песням-пародиям. Возможно, слово «перегудка», «погудка» некогда обозначало пение в сопровождении гудка, поэтому исполнителей этих песен называли гудошниками⁸.

⁷ Рыбников П. Н. Песни. Т. 1. 1862. С. 136, 144, 166; Т. 2. С. 31.

⁸ Образы скоморохов-гудошников нашли отражение в русских операх: таковы Скула и Брошка в опере Бородина «Князь Игорь», Дуда и Сопель в опере Римского-Корсакова «Садко», Торопка в опере Верстовского «Аскольдова могила».

Популярными героями новгородских былин были Садко, Василий Буслаевич, Добрыня Никитич. Так, в былине Новгородского цикла «Садко и морской царь» Садко получает богатства от водяного царя за игру на гуслях. В былине повествуется о том, как Садко играет на свадьбе дочери морского царя новгородские напевы, «а выигрыш ведет от Царя-града». Не случайно в былине упоминается Царьград (Константинополь). Новгород лежал на Великом водном пути «из варяг в греки». Влияния Востока и Запада оказывали непосредственное воздействие на новгородскую культуру.

Широкое развитие в Новгороде получило искусство колокольного звона. С древнейших времен колокольный звон стал неотъемлемой чертой русской жизни. Колокольным звоном отмечали праздники и торжества, созывали народ на вече, на помощь в случае пожаров и несчастья, звали заблудившегося путника. Колокольный звон сопровождал всю жизнь человека: торжественным колокольным звоном сопровождалась свадьба, траурным — похороны, в трагические для народа дни призывали на защиту отечества. Звонами колоколов приветствовали победное возвращение полков с поля брани.

Во время бедствий, пожаров раздавался и набатный звук самого звучного колокола. Этот колокол назывался набатным или всполошным, а в древнем Новгороде — также вечевым или вечным, так как он созывал народ на вече. При завоевании городов вечевой колокол увозили, бывали случаи, когда вечевые колокола отправляли в ссылку⁹. Так, Иван III, завоевав Новгород (1456), велел вывезти вечевой колокол и вырвать ему язык в знак лишения Новгорода свободы.

В Новгороде с XVI в. разыгрывались средневековые мистерии, театрализованные действия на библейские темы: «Пещное действо» и «Шествие на ослиати». Эти представления были связаны с византийскими и западноевропейскими мистериями — священными представлениями¹⁰. «Пещное действо» отличалось большой зрелищностью. Несмотря на то что действо разыгрывалось в церкви, в нем принимали участие и персонажи, изображавшие язычников, — халдеи, допрашивавшие трех благочестивых отроков и ввергавшие их в горящую пещь. Все эти моменты сближали действо со скomorшными представлениями, однако музыкальная его часть основывалась на традиционных культовых песнопениях, к тому же действия разыгрывались в главном соборе — Софии Новгородской.

В XIII—XIV вв. Новгород, свободный от ордынского ига, явился не только хранителем традиций художественной культуры Киева, в Новгороде складываются самобытные черты музыкального творчества.

С середины XVI в. начинается заметное обновление в области музыкального искусства русской церкви, которое из Новгорода распространяется повсеместно. Происходит некий сдвиг в творчестве и певческом искусстве, вызванный появлением путевого, демественного, большого знаменного распева, создаются новые распевы и формы. Возникает двух- и трехголосное строчное пение, обилие местных распевов. Новгородским теоретиком Иваном Шайдуром совершается перелом и в теоретической об-

⁹ Борис Годунов отправил в ссылку из Углича в Тобольск колокол, возвестивший о смерти царевича Дмитрия.

¹⁰ См.: История русской музыки: В 10 т. Т. 1.

ласти. Систематизация и уточнение Шайдуrom знаменной нотации свидетельствуют о его соприкосновении с западной музыкой. Это заметное движение во многом было обусловлено и тем, что с начала XVI в. активизируется творчество русских гимнографов и распеvщиков. Появляются такие распевы, как тихвинский, опекаловский, псковский, усольский, новгородский.

Еще в XIV—XV вв. Новгород славился своими мастерами пения. Среди них называют новгородских клирошан¹¹ св. Софии, а именно Наума-клирошанина, умершего в 1416 г.

В Москве и Новгороде складываются Московская и Новгородская певческие школы, о которых свидетельствуют упоминания Стоглавого собора (1551):

...прежде сего в российском царствовании на Москве и в Великом Новгороде и по иным городам многия училища бывали грамоте и писати, и пети, и чести учили, и потому тогда грамоте и пети, и чести гораздых много было. Но певцы и чтецы добры и славны были по всей земле и дондесь.

Новгород значительно обогатил русскую музыкальную культуру и в XVI в., который, судя по богатству и разнообразию новшеств, явился золотым веком русского певческого искусства. Имена многих распевщиков остались безвестны, но ряд имен сохранился. В одной рукописи упоминается некто «инок именит Маркелл, слыл Безбородой», который распел псалтырь в Великом Новгороде, Василий Рогов — основоположник многоголосного пения — «муж благовейн, зело пети был горазд, знаменному и троестрочному и демественному пению был роспевщик и творец». Новгородцами были крупнейшие распевщики XVI в., ученики Саввы Рогова Федор Крестьянин, Иван Нос и Стефан Гольш — создатели нового стиля знаменного пения — большого знаменного распева.

¹¹ Клирошанин — церковный певец. Клиросы — места, где располагаются певцы; находятся в церкви справа и слева от алтаря.

Глава 4

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗНАМЕННОГО ПЕНИЯ

Основы канона древнерусского певческого искусства

Средневековое певческое искусство на Руси было каноничным¹. Основой древнерусского музыкального канона послужили канон византийской музыкальной культуры и его эстетика, определившие главные свойства древнерусского певческого искусства. По представлениям ранневизантийских философов, музыка — это глубоко осмысленное искусство, которому свойственна «софийность», то есть премудрость:

Философия, проявляющая себя в мелодии, есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа, — пишет византийский философ IV века. — Наши напевы творятся по иным законам, нежели у тех, кто чужд нашей премудрости... безыскусственный напев сплетается с божественными словами ради того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами².

Это положение, отражающее эстетику византийской музыки, впоследствии определило характер древнерусской музыки. Сложившееся в Византии церковное пение имело канон и законы певческого искусства. Его эстетическими критериями становятся осмысленность, красота и порядок. Понятие «ангело-гласное пение», привившееся на Руси, непосредственно связано с византийской эстетикой. Это возвышенное, подобное ангельскому пение должно облагораживать, возвышать душу и воспитывать. «Пусть язык твой поет, а ум прилежно размышляет над смыслом песнопения», — пишет византийский писатель IV в. Василий Кесарийский³.

¹ Термин «канон» (от греч. — правило) имеет несколько значений. Среди них: а) канон — это определенная характеристика типа культуры древности, система правил средневекового искусства, регламентирующих и направляющих художественное творчество в определенном русле; б) канон в византийской гимнографии называлась одна из жанровых форм — музыкально-литературная композиция, формы и сюжеты которой были заданными и строго последовательными. Здесь этот термин рассматривается в первом значении.

² Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья. М., 1966. С. 107, 110.

³ Там же. С. 104.

Древнерусские мастера пения не только использовали византийский канон, но и творчески его переработали. Высокий художественный уровень канона и эталонов византийского искусства способствовали росту творчества русских мастеров — художников, писателей. Осваивая образцы византийского канона, русские художники нередко в рамках этого канона создавали национальные русские произведения непреходящей ценности и красоты. Таким было творчество Андрея Рублева.

Музыкальный канон ограничивал проникновение в церковную музыку чуждых ее духу банальных напевов.

Принципы византийского канона распространялись на все музыкальные произведения Средневековья, управляя творчеством древнерусских распевщиков и регламентируя характер исполнительства. Лишь в период позднего Средневековья, особенно в XVI в., начинают преодолеваются жесткие ограничения канона, неизбежность которого прежде не могла быть нарушена.

Бытование древнерусского канона отличается от византийского. Канон на Руси был принят вместе с крещением как нечто священное и нерушимое, в то время как в Византии художественный канон наряду с поэтикой и гимнографией развивались на протяжении многих столетий.

Древнерусский музыкальный канон, пришедший на Русь из Византии, подчинен четким правилам текстовой и музыкальной организации. Церковная музыка обладала чертами, типичными для средневековой музыки: она была преимущественно монодична, ей свойственна определенная ладовая организация. Основу древнерусской профессиональной музыки составляли одноголосные распевы, каждый из которых обладал определенной мелодико-ритмической организацией и нотацией, с помощью которой фиксировались древнейшие распевы. Большая часть распевов, использовавшихся на Руси, — знаменный, кондакарный, путевой, киевский, болгарский, греческий (кроме демественного), были подчинены системе осмогласия.

Осмогласие

Основой древнерусского музыкального канона явилась система осмогласия (от слав. *осмь* — *восемь*). С помощью осмогласия устанавливался строгий порядок музыкального оформления службы. Гласы образовывали так называемый византийский столп — последовательное чередование восьми гласов в течение восьми недель, по истечении которых весь столп повторялся сначала. С этим порядком были связаны напевы и словесные тексты. Каждый из восьми гласов имел свои тексты и свои напевы с присущими каждому из них мелодическими формулами — попевками, лицами, фитами. Эти своеобразные канонизированные мелодико-ритмические обороты записывались особыми знаками сокращенного невменного письма — графическими формулами.

Система осмогласия распространялась не только на все виды распевов и музыкальных форм, но влияла и на формирование певческих книг⁴.

⁴ Все певческие книги связаны с системой осмогласия, но по-разному. В Минеях, например, гласы могут произвольно чередоваться, две книги — Ирмологий и Октоих — строго подчинены осмогласию. Они делятся по числу гласов на восемь частей.

Каноничной была также и ладовая организация древнерусских песнопений. «Ладовая система древнерусской монодии — одна из трех великих модальных систем европейской музыки (наряду с античной и греческой)»⁵. Невозможно точно сказать, какова была ладовая система в древнейшие времена, например, в Киевской Руси. Теоретические обобщения, связанные с церковной музыкой, возникли в XV в., а подробная фиксация лада началась лишь на рубеже XVI—XVII вв. Появление этих сведений было обусловлено необходимостью точно фиксировать высоту звуков в крюках с помощью особых знаков — степенных (киноварных или шайдутовых) помет, созданных новгородским теоретиком Иваном Шайдуrom в конце XVI — начале XVII в.

Ладовая система древнерусского певческого искусства представляет собой стройную последовательность чередования тонов и полутонов, образующих двенадцатиступенный звукоряд, именуемый обиходным (см. рис. 13).



Рис. 13

Обиходный звукоряд распадается на четыре согласия — простое, мрачное, светлое, тресветлое по три звука в каждом, расположенных по большим секундам. Смежные согласия соединяются малыми секундами⁶. Эти четыре согласия объединяются также в три гексахорда, главный из которых от ноты *до* составлен из двух согласий — мрачного и светлого, ему соответствует диапазон наиболее древних песнопений.

В развитых по форме мелодиях знаменного распева нет в нашем понимании тонального центра, пронизывающего насквозь все песнопение. Принципы ладовой организации в знаменном распеве, как, впрочем, и в западной средневековой и восточной монодии, отличаются от европейской мажоро-минорной гармонической системы. Связь звуков определяется в них не сквозным тяготением к основному тону — тонике, а по принципу модальных ладов — мелодическим движением по определенному звукоряду с переменностью ладовых опор.

В древнерусских распевах, основанных на обиходном звукоряде, ладовые устои связываются с конечными тонами — концами строк и отдельных попевок. Таким образом проявляет себя переменный лад, он используется не во всем произведении, а в

⁵ Холотов Ю. Н. Понятие лада в связи с ладовой спецификой русской монодии: Доклад на I Всесоюзной конференции «Памятники русского хорового искусства». Московская государственная консерватория, апрель 1982.

⁶ Однако есть некоторые сведения, полученные на основе записей древнерусских песнопений, сделанных от старообрядцев разных мест, показывающие, что лад древнерусских песнопений до XVII в. не ограничивался только двенадцатью ступенями. Допускалось расширение, транспозиция отрезков звукоряда вверх или вниз на секунду. Об этом см.: Владышевская Т. Ф. К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. М., 1976. С. 40—61.

пределах мелодических формул, попевок, в которых различаются звуки доминирующие, по терминологии Д. В. Разумовского, «господствующий тон» (ГТ), и завершающие все песнопение или его разделы — «конечный тон» (КТ). На протяжении одного песнопения они могут меняться, отсюда возникает ладовая переменность.

Знаменный распев

Основным распевом в Древней Руси XI—XVII вв. был знаменный распев. Он назывался так потому, что записывался знаменами, знаками.

На протяжении семи веков он претерпевал эволюцию, но некоторые его виды оставались неизменными. Знаменным распевом пели тысячи песнопений годового цикла разнообразных праздников. Можно выделить четыре типа знаменного распева, возникших в разное время. Основа знаменного пения — *столповой* знаменный распев. Особой протяженностью и торжественностью отличались песнопения *большого* знаменного распева, созданного распевщиками XVI — начала XVII в. Особенно часто использовались строгие речитативные будничные напевы *малого* знаменного распева и родственное с ним пение «*на подобен*» *старого* знаменного распева, сохранявшееся почти неизменным с XI в. (о чем свидетельствуют старинные рукописи). В основу первого и второго типа положен принцип комбинирования, варьирования и соединения попевок, третьего и четвертого — построчное изложение; песнопения членятся на мелодические строки по определенным образцам. В древнерусской монодии, как и в грегорианском пении, различаются три вида распевности: *силлабический* (одному звуку соответствует один слог) — в малом знаменном и подобнах; *невматический* (внутрислоговой распев составляют два-три звука — обычное число звуков в невмах) — в столповом; *мелизматический* (распевностью превышающий четыре звука на один слог) — в большом знаменном распеве. Часто встречаются и *силлабо-мелизматические* песнопения, в которых сочетаются оба принципа.

Подобны обычно имеют определенное число строк (от 5 до 11); они, соединяясь с разными текстами, образуют песнопения с заданным напевом.

Принцип *подобна* — повторения музыкальной формы с новыми текстами — типичен для средневекового церковного музыкального искусства⁷. Этот принцип был характерен и для народных песен.

Торжественным видом знаменного распева является осмогласие столпового знаменного распева, которым распевали праздничные и воскресные песнопения. В основе его лежит более сложный, попевочный принцип строения, создающий ощущение единого непрерывного развития благодаря текучести соединяющихся попевок и их варьированию.

Столповой знаменный распев также древнего происхождения, но этот распев претерпел интенсивную эволюцию, особенно в XV в. В это время формируется теория древнерусской музыки, начинают создаваться своеобразные учебники по знаменной но-

⁷ Этот принцип *подобия* — повторения и копирования образцов — характерен для средневекового канона. Он типичен и для древнерусской живописи (повторение эталонных прообразов — подлинников в иконописи), в литературе он проявился в особой методе использования готовых риторических формул, своеобразном методе «плетения словес».

тации — азбуки знаменного пения, увеличивается количество попевок, число которых в XVI—XVII вв. достигает более полутысячи. Богатый фонд попевок и фит (так назывались особые формулы, очень распевные мелодические обороты, в начертании которых обязательно присутствовал знак фиты) давал возможность распевщикам создавать развернутые музыкальные композиции, связывая попевки между собой с учетом определенных закономерностей. Среди них выделяются попевки начального, срединного (развивающего) и конечного типа. За многими попевками закрепились яркие, образные названия, необходимость которых, по-видимому, была обусловлена педагогической практикой (например, паук, колесо, мережа, долька, хамила, кулизма). Особая роль отводилась фитам, которые также имели специальные названия — красная, хабува, кобыла.

Столповой знаменный распев имеет преимущественно невматическое строение, за исключением фит, встречающихся на тех словах, которые требовалось подчеркнуть. Мелодические формулы (попевки) знаменного распева гибко следуют структуре текста, мелодика их точно отражает его строение, динамику, кульминации, концовки. Мелодия песнопения способствует большему осмыслению текста, с которым она тесно спаяна. Попевки объединяются по контрасту: плавные с размеренным ритмом перемежаются с асимметричными и пунктирными, речитативные — с распевными. Эти попевки естественно соединяются со словами, соответствуя начальному, срединному и завершающему типу развития. Они то рифмуются, то чередуются по контрасту, то соединяются попарно по принципу нарастания, усиливая эмоциональное воздействие.

К древнейшим песнопениям столбового знаменного распева относятся воскресные стихиры Октоиха. Одна из них — стихира-догматик восьмого гласа «Царь Небесный» — содержит 21 музыкальную строку, в каждой из которых, как правило, одна попевка (см. рис. 14).

Рукопись 3/4 XVII в. из собр.
Моск. консерватории, № 4, л. 119



Рис. 14

плоть при-е- мы- и и из не-я

про-шед с во-спри-я-ти-ем

е-дин есть сын-

су-губ е-сте-ством,

а не со-ста-вом. Тем

же

Рис. 14 (продолжение)

со- ве- рше- нна то- го

Бо- га и со- ве- рше- нна че- ло-

- ве - ка Во- и- сти- ну

про- по- ве- да- ю - ще и- спо- ве-

- да - ем Хри- ста Бо- га

на - ше - го, е - го же мо- ли, Ма- ти

Бе- зне- ве- стна- я, по- ми- ло- ва- ти -

- ся ду- шам на - шим.

Рис. 14 (окончание)

Структура песнопения представляет собой двухчастную композицию с небольшим числом попевок, которые, объединяясь в пары, образуют своего рода рифмованность. Основными попевками в этих парах являются поворотка и кулизма. Преобладающие в них синкопированные и пунктирные ритмы придают всему песнопению активный, импульсивный характер. Мелодическое начало господствует в фитах (в 8-й строке — светлая фита, в 11-й — мрачная).

Глубокая связь слова и напева характеризует песнопения знаменного распева. Мелодия рождается из слова, несущего в себе содержание, смысл. Она комментирует текст, членит его структуру, выделяя и акцентируя важнейшие слова. Этому же способствует и знаменная нотация, знаки которой гибко отражают не только мелодию, ее ритм, высоту и движение, но и слово, различая ударные и безударные слоги, акценты, начала и концы фраз.

Музыкальная поэтика и гимнография

Каноничность древнерусского профессионального искусства была связана с системой миропонимания, требовала постоянного созерцательного углубления в одни и те же образы, тексты, сюжеты. Византийский канон создал ряд стереотипных уровней, как отмечает В. В. Бычков: «Этикетность придворного церемониала, богослужебный канон, народные обряды, каноничность литературы и живописи и т. п. Все они в структуре общей культуры были тесно связаны и оказывали друг на друга постоянное влияние»⁸. Важная роль принадлежала песнопениям, заключавшим в себе мировоззренческие идеи.

Источником древнерусской поэтики и гимнографии послужила византийская поэтика и гимнография, которая складывалась в Византии на протяжении нескольких веков и полностью сформировалась к IX в. К этому времени в Византии сформировались основные певческие жанры и книги, установились их названия, определились разновидности музыкальных форм и типы музыкальных нотаций. Они оказывали огромное влияние на русскую культуру с X в. Будучи наследницей античной и позднеримской культур, Византия питалась также культурой народов, входивших в состав ее Империи, в частности восточных и славянских народов. Отсутствие единого культового языка в Византийской империи способствовало развитию гимнографии местных школ. В IV в. на византийскую поэзию и гимнографию оказывает влияние экстатическая гимническая поэзия и музыка Сирии — Ефрема Сирина, Романа Сладкопевца. Необычайный подъем испытывает византийская гимнография в VII—VIII вв. Произведения знаменитых византийских поэтов Андрея Критского, Косьмы Майюмского, Иоанна Дамаскина вошли в сокровищницу мировой культуры и привились в Древней Руси.

Византийская поэтика и литература оказали сильнейшее влияние на древнерусское поэтическое творчество. Древнерусские распевщики ориентировались на византийские образцы, создавая песнопения русским святым. Однако охранительные тенденции канона на Руси были настолько сильны, что проявились даже в переводах с греческого языка. Переводчик явно стремился не только точно передать смысл текста,

⁸ Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 146.

но и сохранить форму и грамматическую структуру оригинала. Известный советский византолог В. Н. Лазарев подчеркивает это особое свойство византийского искусства, его синтетичность. Византийский культ был «грандиозным художественным ансамблем, задача которого сводилась к тому, чтобы одновременно давать эстетическое наслаждение и возносить душу верующего к небесам»⁹.

Такой же синтетичностью, ансамблевостью отличалось и древнерусское искусство. Произведения древнерусской архитектуры, ее соборы по замыслу зодчих ассоциировались со Вселенной, макрокосмом, в котором объединились и отражались представления о мироздании, о жизни прошлой, настоящей и будущей. Все виды искусства Древней Руси составляли единую художественную систему, все они объединялись в храме общими для всех идеями, стилем, творческим методом, который можно определить как возвышенно-церемониальный. Основой средневекового искусства было слово. Слово, текст, Священное Писание и предание легли в основу творчества как музыкального, так и художественного¹⁰. Классификация жанров древнерусского певческого искусства также связана с разновидностями текстов песнопений.

Жанровое своеобразие

Византийская гимнография вошла в духовную культуру Руси и стала общей частью гимнографии всех славянских народов православного вероисповедания. Новые песнопения, возникшие на русской почве, были связаны с важнейшими событиями истории Руси, с местными церковными праздниками русских святых, которые создавались в традиционных жанрах по типу византийских служб.

Жанровая система древнерусской певческой культуры, унаследованная от византийской, обладает чертами, принципиально отличающими ее от жанров профессиональной музыки XVIII—XX вв. Она приближается к монодическим средневековым культурам Востока и Запада, отчасти и к отечественному фольклору.

Главное отличительное свойство богослужебных или литургических жанров заключается в том, что образуемый ими корпус текстов сохранялся практически без изменений на протяжении всей истории средневековой Руси. Обращенная к «вечному» и «неизменному», церковная культура вбирала в свой круг новые явления и события, придавая им уже известную, заданную каноническую форму. Трансформации подвергалась не система жанров, а собственно музыкальная сторона гимнографии, мелодический стиль.

Специфической особенностью всех гимнографических жанров была теснейшая интонационно-ритмическая и структурная связь текста и напева. Как и в древнерусской литературе¹¹, основополагающим признаком жанра в гимнографии было его содержа-

⁹ Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. 1. М., 1947. С. 27.

¹⁰ Изобразительное искусство — иконы, фрески, художественные миниатюры книг, назначение которых было учить, рассказывать, воспитывать, — выполняло ту же функцию, что и литература.

¹¹ См.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973. С. 50; Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 55.

ние, большую роль при этом играла форма (как поэтическая, так и музыкальная). Важным аспектом жанровой характеристики является последовательность расположения жанров в порядке богослужения, называемом чинопоследованием. При этом порядок расположения песнопений диктовался Уставом, или Типиконом. Наконец, одним из признаков жанровой характеристики является способ исполнения — хоровой, сольный, антифонный (поочередное пение двух хоров), респонсорный (чередование пения солиста и хора или солиста и народа). Таким образом, жанры древнерусского певческого искусства обладают определенным содержанием, музыкальной и поэтической формой, находясь в соподчинении друг с другом, в иерархической зависимости и связаны с различными способами исполнения.

Хронологический порядок возникновения жанров (в такой последовательности — псалмы, тропари, кондаки, стихиры, ирмосы) шел от поэтической лирики древнееврейских псалмов через средневековую византийскую гимнографию, отразившую эволюцию догматических идей и доктрин, к южнославянской и древнерусской гимнографии, связанной с претворением национальных традиций.

Содержание гимнографических текстов очень разнообразно. Отнюдь не все они, как принято считать, молитвословные, среди них много и повествовательных. В таких жанрах, как тропарь, стихира, обычно повествуется о содержании и главных событиях праздника. В них нередко возникают моменты дидактические, нравственно-религиозные, поучительные, иногда излагаются основополагающие догматы (некоторые из стихир так и называются «догматиками»).

Одно из видных мест в древнерусской музыкальной культуре занимал жанр гимнографии — псалмы. Велика культурная роль Псалтыри на Руси в эпоху Средневековья. Псалтырь была первой книгой, по которой начинали учить детей чтению. С псалмами на устах умирали воины и князья. Псалмами начиналась каждая, даже самая небольшая, служба.

Пение псалмов на Руси было разнообразным. Каждая эпоха создавала свои виды псалмопения. Среди них сохранились и такие формы пения, которые, очевидно, восходят к глубокой древности, судя по тому, что они основаны на архаичных интонациях распевной речи, мелодики декламируемого слова. Примером таких устойчивых мелодических моделей может служить чтение и пение псалмов — псалмодия¹².

Одной из древних мелодических формул чтения псалмов и молитвословий является двустороннее опевание. В этой формуле чтения преобладает один выдержанный тон речитации, окруженный вспомогательными звуками, отстоящими от него на секунду сверху и снизу.

Псалмы пели целиком или частями (стихами); группы псалмов образовывали своеобразные циклы — кафизмы (кафизма — одна из двадцати частей Псалтыри). Наиболее яркие и выразительные стихи из псалмов выделялись в самостоятельные

¹² Псалмодия — исполнение псалмов на основе ладовых мелодических моделей, так называемых псалмовых тонов, с определенной начальной формулой, речитацией на заданном тоне, фиксированными срединным и заключительным каденционным оборотами. В широком смысле — речитативный характер пения.

песнопения: они служили основой прокимнов, причастных стихов, запевов перед стихирами, канонарших возгласов¹³. Из отдельных стихов псалмов в XVII—XIX вв. складывались тексты духовных концертов.

Различные виды древнерусского псалмопения помещались в певческой книге Обиход (ранее частично содержались в Кондакарях), составлявшей основную неизменную часть всякого праздничного, воскресного или будничного богослужения. В Обиходе псалмы располагались согласно порядку следования Всенощного бдения и Литургии. Большая часть Всенощного бдения заполнена пением и чтением псалмов. Они занимают значительное место и в Литургии.

Поскольку многие псалмы звучали ежедневно, для украшения богослужения возникла с течением времени потребность в разнообразии, создавались новые напевы на один и тот же текст псалма. Так, в XVII в. многие псалмы, наряду со знаменным, пели греческим, киевским, болгарским распевами¹⁴.

Особой красотой и выразительностью отличается 103-й, «пред-начинательный» псалом¹⁵, посвященный космогонической теме. Полные величия поэтические образы этого псалма древнерусские распевики воплотили в великолепной мелодии, богато украшенной и орнаментированной¹⁶ (см. рис. 15).

103-й псалом начинается торжественным распевным вступлением солиста. Такое начало Всенощной является очень старой традицией. Типикон (Устав богослужения) предписывает начинать петь главному певцу псалом «Благослови душе моя Господа» «высшим гласом, не скоро, со сладкопением». «Сладкопение» — это исполнительская эстетическая категория древнерусского пения, она соответствует выразительному, сладкозвучному сольному пению. О пении солиста второго хора, который начинает свой запев словами «Господи Боже мой, возвеличился еси зело», сказано, что он должен петь «легко со гласом согласующим и прочим братьям с ним». Таким образом, из комментария Типикона к 103-му псалму видно, что псалмы исполняли легко и сладкогласно, согласным, стройным ансамблем солиста и хора. В третьем, заключительном кульминационном разделе псалма звучит аненайка¹⁷ — древний вид пения, сходный с

¹³ Канонарх (от греч. *канонархейн* — управляющий с помощью палки, видимо, дирижер) еще в IX в. в Студийском монастыре в Константинополе возглавлял пение хора, о чем есть свидетельство в ямбах Федора Студита. Пение с канонархом сохранилось и в наше время как монастырская традиция, согласно которой канонарх в пении стихир возглашает строфы, а хор за ним их пропевает.

¹⁴ Издание Обихода Синодальной типографии 1772 г. в значительной мере отразило то разнообразие распевов, которыми пели псалмы.

¹⁵ Свое название «предначинательного» 103-й псалом получил не только потому, что им начиналась служба — Всенощное бдение, но и потому, что в этом псалме повествуется о начале мироздания.

¹⁶ Существует несколько распевов этого псалма — знаменный, киевский, болгарский, греческий. Последний был положен в основу соответствующей части «Всенощной» С. В. Рахманиновым.

¹⁷ Аненайка удлиняет распев, так как в этом месте псалма священник читает семь светильных молитв «втай», про себя.

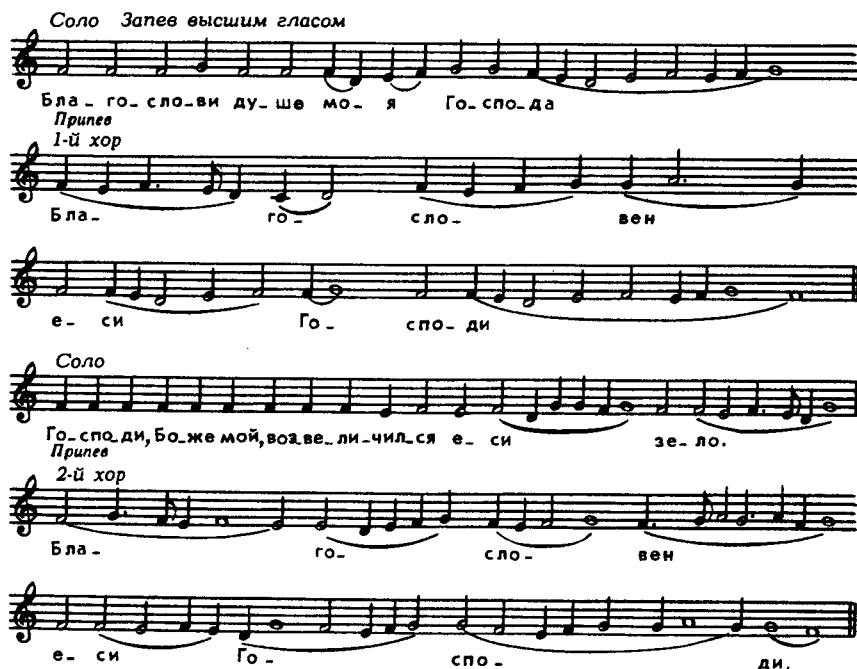


Рис. 15

кондакарным пением XI—XIV вв. Аненайками украшали пение кондаков, киноников (причастных стихов) — наиболее торжественных жанров литургического пения.

Одним из наиболее распространенных как в восточных, так и в западных службах является жанр тропаря¹⁸. Толкование этого термина многозначно. Марк Эфесский выводил этимологию этого слова от греч. *τροπῶ* — поворачиваю, обращаю; другое его объяснение связано с греч. *τροπῆιον* — памятник победы, трофей. Действительно, в тропаре вспоминаются события праздника, он относится к наиболее мелким жанровым единицам гимнографии. Характерная особенность текстов тропарей, помимо их краткости, — частое использование сравнений, аллегорий; иногда они просто повествовательны (например, воскресные тропари)¹⁹.

Содержание тропарей целиком связано с новозаветной догматикой, прославлением празднуемых событий, воспеванием подвигов мучеников и святых.

¹⁸ См.: Момина М. А. Песнопения древних славяно-русских рукописей // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. Вып. 2. Ч. 2. М., 1976.

¹⁹ Тропари по их значению в службе бывают отпустительные (заключительные), воскресные, праздничные, постные и др. Они также входят в состав песен канона, составляют циклы — тропарь с кондаком и др.

Большое распространение в православной гимнографии получил византийский жанр — стихиры (от греч. *стихера* — многостишие). Стихирам обычно предшествуют стихи из псалмов, возглашаемые канонархом. Многие исследователи подчеркивают сходство жанров тропаря и стихиры (в типиконах стихиры нередко называются тропарями). Стихиры различны по величине (обычно 8—12 строк).

Стихиры составляли певческую книгу Стихирарь. Они наполняли наряду с другими жанрами разные певческие книги — Праздники, Трезвоны, Триодь постную и Триодь цветную, Октоих. В связи с канонизацией новых русских святых на Московских соборах 1547 и 1549 гг. и установлением служб чтимым русским иконам в XVI в. Стихирари месячные (так называемые Миней) существенно разрослись и распались на две певческие книги — Праздники (циклы песнопений в честь двенадцати главных общехристианских праздников, двунадесятых) и Трезвоны (песнопения в честь наиболее почитаемых святых)²⁰.

В певческих циклах, посвященных русским святым, отражаются многие важные исторические события, связанные с героической борьбой русских против иноземных захватчиков, духовным развитием русского народа.

Важнейшими жанрами византийской гимнографии, нашедшими широкое применение в древнерусском гимнографическом творчестве, были кондак и канон.

Кондак — одна из наиболее поэтических форм гимнографии — сложился в V—VI вв. в Византии как масштабная циклическая композиция²¹. Способ его исполнения был респонсорным. Сложный и развитой напев солиста, исполнявшего основной текст, чередовался в нем с хоровыми рефренами²². На Руси существовала иная форма пения кондаков. В полном виде со всеми строфами византийский кондак сохранился на Руси лишь в архаичном обряде погребения священников. В других чинопоследованиях от обширных композиций кондаков сохранился лишь так называемый «кукулий» — зачин кондака и первая строфа, называемая «икосом», объединенным с кондаком единым рефреном.

В Древней Руси в XI—XIV вв. существовал мелизматический стиль пения кондаков; кондакарные мелодии записывались особой кондакарной нотацией, а их собрание на год составило певческую книгу Кондакарь²³.

Кондак соединился с более поздним по происхождению жанром — канон и исполнялся после третьей оды канона. В кондаке наиболее концентрированно и поэтично отражается содержание празднуемого события. Напевы кондаков в XIV—XV вв.

²⁰ Одним из наиболее полных стихирарей XVII в., отразившим все праздники русским святым, является четырехтомный Стихирарь из РГБ. Ф. 379 (Разумовского). № 63, 64, 65, 66.

²¹ См.: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 103, 108.

²² В древнейшей русской певческой рукописи «Типографский устав с кондакарем» (хранится в Государственной Третьяковской галерее) среди нотированных кондаков также есть указание на способ пения: «певец» и «людие»; сольное пение кондаков заключалось припевом народа. См. также статью в наст. изд. «Кондакарь Типографского устава и музыкальная культура Древней Руси XI—XII вв.».

²³ До нас дошло пять кондакарей XI—XIV вв.

были заменены знаменным распевом. Погребальный кондак «Со святыми упокой» знаменного распева получил развитие в творчестве русских композиторов. В русской классической музыке он связан с темой смерти, погребения, рока (в разработке Шестой симфонии Чайковского, кантате Танеева «Иоанн Дамаскин») (см. рис. 16).



Рис. 16

Канон, сложившийся в Византии к VIII в. и вытеснивший кондак, отличался, по характеристике С. С. Аверинцева, торжественной статичностью, медлительной витиеватостью. Темы канона основываются на переосмыслении библейских песен²⁴.

Каждая из десяти «песней» (од) канона содержит зачин — ирмос (от греч. *ирмос* — связь) и ряд тропарей (два-три, реже больше), связанных с ним общим напевом, исполняемых «на подобен» ирмоса. Ирмосы были собраны в певческой книге Ирмологий и расположены по гласам, а внутри гласов — по «песням».

Каждая песнь канона благодаря способу ее исполнения приобретала динамическую трехчастную структуру: начальный ирмос, повторяющийся после тропарей, звучал уже в исполнении двух хоров. Повторение ирмоса называется катавасией (от греч. *катавасия* — сошествие, схождение), так как хоры при заключительном повторении ирмоса сходились вместе в центре. Ирмосы были краткими и выразительными песнопениями, основанными на библейских песнях. Таковы рождественские ирмосы, которые вместе с колядками входили в народный обряд колядования (см. рис. 17).

Особое место в русской гимнографии принадлежит песнопениям, сопровождавшим Литургию, связанным с медлительным ритуалом. Как правило, эти песнопения являются центром музыкального развития певческого цикла. Таковы аллилурии, исполняемые во время выноса Евангелия, киноники, или причастные стихи, «Херувимская песнь», исполняемая во время торжественной процессии Великого входа на Литургии. Текст «Херувимской песни» послужил основой для создания различных авторских композиций.

²⁴ «Структура канона предполагает, что каждая из девяти «песней» по своему словесно-образному составу соотносена с одним из библейских моментов (первая — с переходом через Красное море, вторая — с грозной проповедью Моисея в пустыне, третья — с благодарением Анны, родившей Самуила, четвертая — с пророчеством Аввакума и т. д.) без всякого отступления» (Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 103—104).

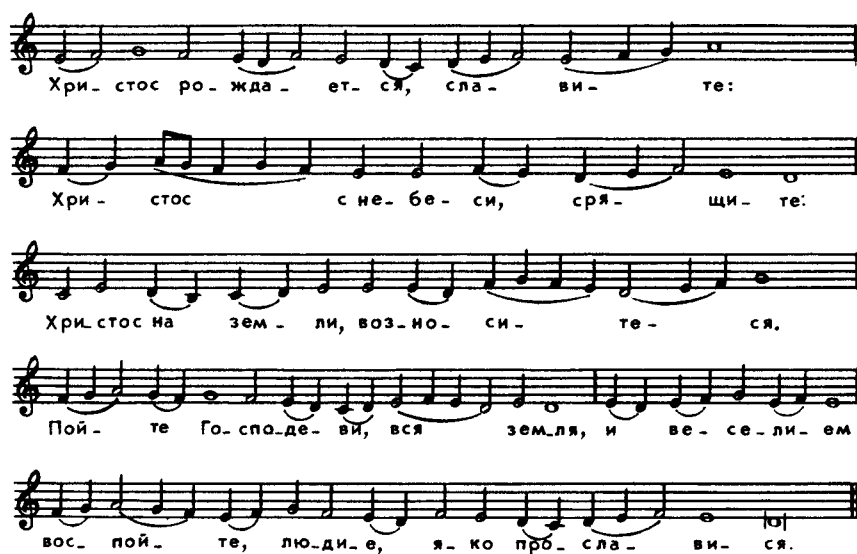


Рис. 17

Большой выразительностью отличается древняя «Херувимская» знаменного распева, ее медленная, певучая мелодия то словно парит, то переливается непрерывным звуковым потоком (см. рис. 18):



Рис. 18

К наиболее торжественным песнопениям относятся славословия (малое и великое), занимающие кульминационные места в начале и конце вечерни и утрени. Величания — краткие песнопения, славления святого, праздника — звучали в торжественный момент перед чтением Евангелия на утрени.

Цикличность и ансамблевость²⁵ — важнейшие принципы организации древнерусского певческого искусства. Отдельное песнопение входило в малый цикл, из них

²⁵ Об «ансамблевости» древнерусской литературы и изобразительного искусства см.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 50.

складывались крупные части, которые создавали целое последование: кондак — тропарь, кондак — икос; канон, кафизма, циклы стихир, перемежающиеся с псалмодическими запевами. В динамике последования певческих циклов немалая роль принадлежит темпу, в котором исполнялись те или иные песнопения. Жанр песнопения обычно связывался с определенным характером исполнения и темпом: ирмосы и тропари пели быстрее, чем стихиры; медленным было пение гимнов, аллилуариев, Херувимской, киноников — тех жанров, которые связаны с медлительной ритуальной церемонией.

Цикличность, пронизывающая древнерусское церковно-певческое искусство, прослеживается на всех уровнях. Существует годовой цикл, песнопения которого повторяются через год; он отражен в таких певческих книгах, как Стихирари месячные, или служебные Миней, Праздники, Трезвонь. Другой певческий цикл был связан с лунным календарем и празднованием Пасхи, которое передвигалось согласно с днем первого весеннего полнолуния. Такой цикл назывался триодным, ему соответствовали две певческие книги — Триодь постная и Триодь цветная, охватывающие в общей сложности сто дней, связанных с Великим постом и Пасхой. Если песнопения Триоди постной пронизаны духом аскетизма, то в цветной Триоди они связаны с торжественно-приподнятым настроением, соответствующим празднованию Пасхи.

Большую часть года звучат песнопения, связанные с осмогласным кругом. Осмогласный, восьминедельный круг, в рамках которого еженедельно менялся глас, то есть тексты целого ряда песнопений и их мелодии, отражен в двух певческих книгах — Октоихе и Ирмологии. Существует также недельный цикл, в котором каждый день недели отмечен специальными песнопениями, прокимном, киноником, особым чтением и пением, присущим тому или иному дню. Песнопения недельного круга находятся в разных служебных книгах — Шестодневе служебном, частично в Обиходе, а также в Часослове. Важнейшую роль в гимнографии играет суточный цикл — песнопения, исполняемые постоянно, ежедневно. Этот цикл отражен в певческой книге Обиход, само название которой свидетельствует о регулярном, обиходном ее использовании, и поэтому она занимает центральное положение. Обиход является наиболее богатой в музыкальном отношении певческой книгой. Он содержит песнопения всех древнерусских распевов XVI—XVII вв. Некоторые песнопения Обихода имеют десятки музыкальных вариантов. Расположение песнопений и служб суточного, седмичного и годового циклов опирается на древнееврейскую временную систему. Сутки в ней начинаются с вечера, а не с полуночи. Поэтому суточный служебный круг начинается вечерней, затем следуют полунощница, заутреня, «час первый», «час третий», «час шестой», «час девятый», Литургия (обедня).

Всенощная в Древней Руси была самым продолжительным чинопоследованием. Название «Всенощное бдение» происходит от словосочетания «бодрствование (бдение) всю ночь», то есть в течение всей ночи. Во времена первохристианства это богослужение происходило в ночное время.

Всенощная состоит из двух частей — вечерни и утрени. В них входят псалмы, тропари, стихиры, гимны — все основные музыкально-поэтические жанры православного богослужения. Во Всенощной сочетаются песнопения «на каждый день», ежедневно повторяющиеся, помещенные в певческой книге Обиход, с песнопениями, ме-

няющимися каждый день в соответствии с праздничным календарем. Музыка играет во Всенощной очень значительную роль.

Литургия (от греч. общественное, всенародное дело) — главная, кульминационная служба среди равных чинопоследований, во время которой совершалось таинство Причащения (Евхаристии). Литургия также называется Обедней, так как совершается в первой половине дня, в предобеденное время. Чин Литургии соответствует западноевропейской Мессе, оба содержат в себе Анафору и Причастие.

К древнейшей относится Литургия апостола Иакова. В IV в. н. э. возникли два чина Литургии: пространный — Василия Великого и более краткий — Иоанна Златоуста, совершаемый в православной церкви на протяжении всего года, кроме Великого поста.

Литургия делится на тайную — проскомидию, и явную. Явная в свою очередь делится на Литургию оглашенных и Литургию верных.

Само слово «литургия» имеет два значения: более широкое — собственно культовое действо, богослужение, где хоровые песнопения, молитвы, чтения книг Священного писания чередуются в строго установленном порядке, и Литургия как музыкальный цикл, имеющий авторство (например, «Литургия св. Иоанна Златоуста» П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова).

В музыкальный цикл Литургии входят все основные виды православной гимнографии: псалмы, тропари, кондаки, гимны, молитвы «Отче наш» и «Верую» (Credo), причастные стихи и концерт (появляется с середины XVII в., не обязателен). Основу Литургии составляют песнопения, связанные с евхаристическим канонем, — гимны хваления, благодарения, образующие неизменную часть службы — Литургию верных. Это песнопения: «Херувимская песнь», «Верую», «Милость мира», «Достойно есть», «Отче наш», «Причастный стих». Им предшествует более вариантная часть — Литургия оглашенных, куда входит пение псалмов (антифоны), чтение священных книг — Деяния апостолов и Евангелие. Крупные музыкальные разделы соединяются друг с другом краткими стихами и так называемыми ектиньями (возглас дьякона и речитативный ответ хора, чаще всего на слова «Господи, помилуй»).

В целом Литургия представляет собой грандиозное действо, где музыка выступает лишь одним из элементов художественного языка наряду с иконописью, архитектурой и др.

В древнерусском певческом искусстве все — и чтение, и пение (хоровое и сольное) — связано единым смыслом, общей идеей, динамикой развития. Отдельные гимны, стихиры, псалмы складываются в циклы, циклы соединяются в чинопоследования, из них образуются целые службы. Основными службами являются Всенощное бдение и Литургия.

Все пять кругов богослужения — годовой — минейный, триодный, осмогласный, недельный и суточный — совмещались во Всенощном бдении и Литургии; их последовательность и взаимосвязь регламентировались Типиконом, или Уставом богослужения²⁶.

²⁶ Существовала специальная церковная должность — уставщик — руководитель клироса, который обязан был следить за порядком богослужения и указывать последовательность чтений и песнопений. Уставщик использовал все певческие и служебные книги, согласно Типикону учитывая календарь и день недели, в который происходит богослужение.

Песнопения Обихода, исполнявшиеся ежедневно, объединялись с переменными песнопениями, связанными с календарем (Минееми), осмогласием (Октоихом, Ирмологом), Триодным циклом. Тысячи песнопений из этих книг, сочетаясь с неизменной основой песнопений Обихода, образовывали разнообразные в музыкальном и текстовом отношении варианты служб.

Музыкальная письменность Древней Руси

Древнерусскую профессиональную музыку записывали знаками безлинейной немовой нотации. Это знаковое, или знаменное (от слав. *знамя* — «знак») письмо имело немало разновидностей. На протяжении XI—XVII вв. возникали и исчезали нотации, сменяя друг друга, и лишь одна из них — столбовая знаменная нотация — неизменно развивалась на протяжении всего древнерусского периода с XI до XVII в.²⁷ С изучением разнообразных форм средневековой музыкальной письменности связана особая наука, называемая «семиографией»²⁸.

Ни восточная, ни западноевропейская музыкальные культуры не знали такого разнообразия форм безлинейных нотаций — знаменная, кондакарная, экфонетическая, дестественная, путевая (есть и другие, менее важные), каждая из которых для того или иного распева была самодостаточна и связывалась с определенным музыкальным стилем. Среди средневековых безлинейных нотаций есть и такие, которые еще не прочитаны. Расшифровка памятников Средневековья до сих пор остается одной из наиболее важных и сложных задач русской музыкальной медиевистики. Каждой нотации соответствовал определенный тип пения. Не все они получили распространение и развитие в древнерусской певческой практике; одни играли ведущую роль, другие — второстепенную. Возникновение каждой нотации было обусловлено появлением нового распева, отличавшегося от прежних особыми характерными признаками, ритмами, мелодическими оборотами.

Русские певческие нотации, появившиеся в Киевской Руси, ведут свое происхождение от нотаций Византии, но они не просто копировали их. На византийской основе русские распевщики создали нечто свое, приспособив напевы к тексту на славян-

²⁷ У старообрядцев эта нотация используется и в настоящее время.

²⁸ Термин «семиография» (другие транскрипции — симиография, семейография) происходит от греческого «семею графос» — «записывающийся скорописными знаками». Семиография — это наука о средневековой музыкальной знаковой письменности. Об этом см.: *Металлов В. М. Русская семиография*. М., 1912; *Металлов В. М. Азбука крюкового пения*. М., 1899; *Смоленский Ст. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца*. Казань, 1888; *Smolenskij St. Paläographischer Atlas der altrussischen linienlosen Gesangsnotation*. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen. N. F. Heft 80. München, 1976.

Термин «семиография» употребляется и по отношению к стенографии (по-гречески тоже семиография), которая также оперирует сокращенными скорописными знаками. Как в стенографии, так и в семиографии используются сходные приемы сочетания принципов буквенного (знакового) и иероглифического письма. В обоих случаях применение иероглифического принципа обусловлено частотностью и неизменностью сочетаний, которые шифруются одним или несколькими знаками, — этот прием употребляется в целях экономии места в рукописи.

ском языке, заменяя знаки, переставляя акценты. В процессе формирования древнерусских нотаций Ю. В. Келдыш²⁹ не без основания отметил аналогию древнеславянской азбуке — кириллице. В основу ее, как известно, было положено греко-византийское торжественное уставное письмо (унциал) с частичными изменениями и дополнениями, соответствующими фонетическим особенностям славянского языка. В таком же приблизительно отношении находится знаменное письмо к палеовизантийской нотации. Сохранив основную систему ее знаков, русские мастера отказались от некоторых из них и вместе с тем ввели такие знаки и комбинации знаков, которых не было в византийской музыкальной письменности.

Особенностью развития древнерусской музыкальной письменности явилось изначальное сочетание трех различных видов нотаций: экфонетической, знаменной и кондакарной.

Одновременное сосуществование в XI—XIII вв. в Киевской Руси трех видов нотаций соответствовало богатой музыкальной практике того времени. Древнерусские нотации имели византийские прототипы — экфонетическую нотацию для чтения нараспев и две певческие палеовизантийские нотации — куаленскую и шартрскую.

В XV—XVI вв. процесс развития приводит ко многим изменениям в знаменной нотации и к появлению новых распевов с новыми нотациями — путевой и демественной. Этот процесс развития музыкальной письменности на Руси может быть выражен в виде следующей схемы:

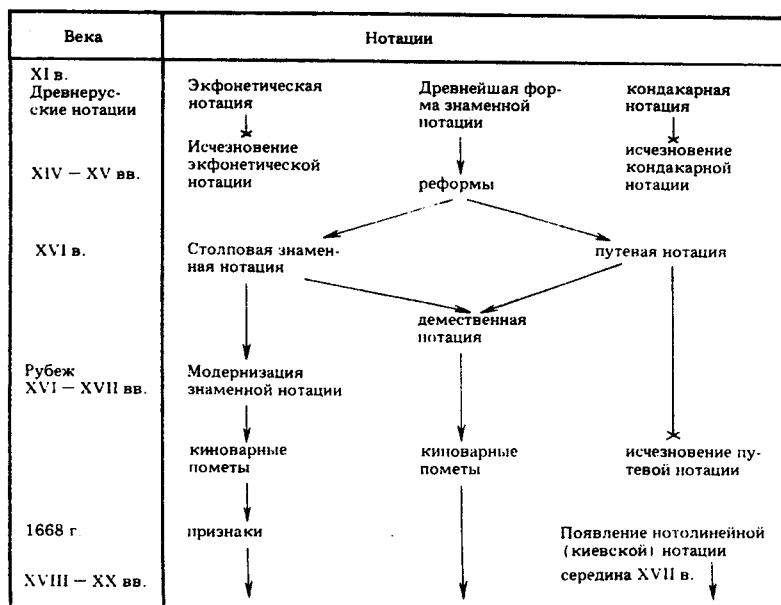


Схема 1

²⁹ См.: Келдыш Ю. В. К проблеме происхождения знаменного пения // Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.

Каждая из этих безлинейных нотаций, существовавших с XI до XVII в., отражала лишь один музыкальный стиль, один из распевов древнерусской монодии. Средствами одной невменной системы выражалась интонационная и ритмическая сфера только одного распева. Формирование нового распева влекло за собой создание новых форм записи, новых знаков и переосмысление старых. Любая древнерусская нотация обладала определенным алфавитом музыкальных знаков, набором музыкальных знаков, аналогично буквам алфавита. Связь знаков, подобно тому как буквы складываются в слова, а слова в предложения, образует мелодии, фразы. Средневековые нотации имеют идеографический характер — знак заключает в себе идею, наполнен содержанием: им может быть выражена развернутая попевка, фита или небольшой музыкальный оборот, даже один звук; связь знаков образует определенные музыкальные формулы — попевки, кокизы; сборник кокиз называется кокизником, сборник фит — фитником.

Наиболее простой является экфонетическая нотация, предназначенная для псалмодического чтения нараспев священных книг — Евангелия, Апостола, Пророчеств. Ее знаки лишь приблизительно фиксировали мелодическую линию псалмодии, указывая на повышение или понижение голоса (например, оксейя и барейя), фигурацию типа группетто (сирматике), мелодическое кадансирование и остановку (телейя). В рукописях употреблялось три вида экфонетических знаков: строчные, надстрочные и подстрочные. Акцентные знаки ставились под строкой, возле того слова, которое необходимо было подчеркнуть. Первой рукописью, снабженной знаками экфонетической нотации, является Остромирово евангелие (1056—1057), на примере которого видно, что в русских рукописях знаки экфонетической нотации использовались не так систематически, как в рукописях византийских (см. схему 2).

Эпоха раннего Средневековья с X по XIV в. связана с двумя главными распевами — знаменным и кондакарным, по своему характеру и значению противопоставленными друг другу. Знаменный распев определил строгий и эпически-величественный характер русской церковной музыки Средневековья. Кондакарный распев был связан с пением наиболее важных и торжественных песнопений и отличался украшенностью, распевностью мелодики³⁰.

Некоторые знаки экфонетической нотации







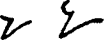

Русское название	Начертание	Греческое название
Стрела		Оксейя
Палка		Барейя
—		Сирматике
Крест (крыж)		Телейя
Запятая		Апостроф
Змиица		Гипокризис
Параклит		Параклитике
Крюк		Кремасте

Схема 2

³⁰ Знаки кондакарной нотации и кондакарные знаковые формулы см. в статье наст. изд. «Кондакаръ Типографского устава...».

Столповая знаменная нотация представляет собой совокупность знаков трех категорий: основные знаки знаменной нотации — алфавит — это простые знаки: одно-, двухступенные и многоступенные; другая разновидность — попевки — относительно краткие мелодические формулы, записанные теми же простыми знаками, но часто с элементами тайнописи, в попевках часто простые знаки приобретают новое значение; наиболее сложной разновидностью знаков являются фиты и лица — обширные мелодические построения, целиком зашифрованные. Азбуки их называют «строки мудрые», «тайнозамкненные» (см. схемы 3—9).

Чтобы освоить знаменную нотацию, певцам приходилось проходить выучку в специальных певческих школах под руководством опытных учителей. О существовании таких школ упоминают древнерусские летописи; число их увеличилось в XVI в. после Стоглавого собора (1551). Увеличение количества школ вызвало необходимость написания учебных пособий, способствовавших более быстрому освоению знаменной нотации. В это время создаются азбуки со сводами всех попевок и фит, являющиеся своего рода словарем осмогласия знаменного распева и справочниками по его нотированию, к таким руководствам относится «Ключ знаменной» инок Христофора (1604 г.).

Песнопения знаменной нотации от XI вплоть до первой половины XVII в. не расшифрованы. Знаменная нотация поддается точной расшифровке лишь с середины XVII в., там, где есть киноварные, или шайдуrowые пометы, изобретенные на рубеже XVI—XVII в. новгородским теоретиком Иваном Шайдуrowом и прочими для уточнения высоты крюков. В 1668 г. была создана система, уточнявшая звуковысотность крюков, — признаки Александра Мезенца, дублировавшая шайдуrowые пометы. Впоследствии обе эти системы внедрились в рукописную практику.

Знаки знаменной нотации

Одноступенные знамена

Равные целой		Равные половинной		
Крюк с оттяжкой		Крюк		
Параклит с оттяжкой		Параклит		
Статья простая		Стопица		
Статья мрачная		Палка		
Статья светлая		Запятая		
Крыж				
Статья с запятой		Равные четвертной		
Запятая с крыжом		Крюк с отсечкой		
Стрела простая		Параклит с отсечкой		
Статья с крыжом		Стопица с отсечкой		
Рог	Палка с отсечкой			
Челюстка	Запятая с отсечкой			
Статья с запятой и крыжом				

Схема 3

Двуступенные знамена нисходящие

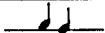






			
Сложития		Статья закрытая малая	
Стопица с очком		Статья мрачная с облачком	
Чашка		Стрела простая с облачком	
Подчашие		Статья закрытая средняя	
Параклит с подверткой		Статья светлая с облачком	
Крюк с подверткой			
Палка с подверткой			
			
Параклит с подчашием		Статья закрытая средняя с тихой пометой	
Крюк с подчашием			
Статья простая с подверткой			

Схема 4

Двуступенные знамена восходящие

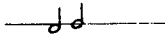







	
Голубчик борзый 	Голубчик тихий  
Скаменца 	Скаменца тихая 
Переводка 	Переводка тихая 
	
Статья светлая с сорочьей ножкой и зевком 	Стрела крыжевая с борзой пометой 
Стрела простая с сорочьей ножкой и зевком 	

Схема 5

Многоступенные знамена

Два в челну			Статья со змеицей		
Сложития с запятою			Палка воздернутая		
Стрела поводная			Стрела поездная		
Стрела громная			Дербица		
Стрела тихая					
Хамило					

Схема 6

ПОПЕВКИ

Название	Начертание	Развод
Мережа средняя		
Перевязки или кавычки 2-го и 6-го гласа		
Кулизма 8-го гласа		
Хамила 1-го гласа		
Паук 1-го гласа		
Колесо 8-го гласа		
Дербица 1-го гласа		

Схема 7

ЛИЦА

Царский конец 5-го, 8-го гласов



Лицо 6-го гласа

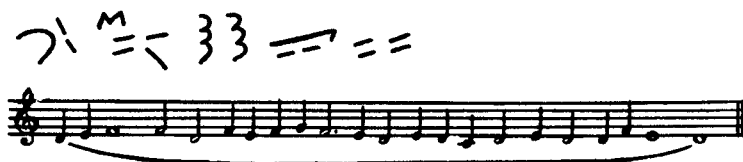


Схема 8

ФИТА

Красная (2-й, 5-й глас)



Схема 9

Особенности текстов в древнерусских песнопениях

Древнерусские песнопения записывали на церковнославянском языке, едином для восточных и южных славян. Церковнославянский язык в ранний период с XI по XIV в. на Руси претерпевает большую эволюцию.

Возникновение раздельноречия, или хомонии (наонного пения)³¹, было следствием исторической эволюции звучания русского языка. Этот фонетический процесс замены редуцированных звуков полногласными был постепенным, он начался уже в XII в. Исчезли в русском языке полугласные звуки ѣ и ѿ (падение редуцированных). В певческих текстах они всегда рассматривались как полноценные гласные и над ними проставлялись музыкальные знаки. В результате этой эволюции возникли специальные певческие тексты. Певческие книги стали отличаться от норм обычного произношения текста.

Д. В. Разумовский выделил на основании этого три вида певческих текстов: древнее истинноречие (с XI по начало XV в.), раздельноречие, или хомония (с начала XV до середины XVII в.) и новое истинноречие (от середины XVII в.). На примере стихир Воздвижению «Четвероконачный мир днесь освящается» в трех певческих рукописях разного времени можно увидеть, как видоизменялся текст:

Древнее истинноречие XI—XIV вв.	Раздельноречие XV—XVII вв.	Новое истинноречие с середины XVII в.
Четвероконачный	Четвероконаченый	Четвероконачный
миръ дньсь	миро денесе	миръ днесь
освящается	освящается	освящается

Термины «старое истинноречие» и «новое истинноречие» указывают на то, что текст в пении произносится так же, как в чтении, в речи (на речь), то есть соответствующим реальному произношению, как в чтении, чем оно отличается от раздельноречия (хомонии, или наонного пения).

В эпоху старого истинноречия все еры пропевались как полноценные гласные; в дальнейшем это сформировало раздельноречие — особый вид древнерусских певческих текстов, при котором полугласные, редуцированные звуки — «еры», обозначавшиеся буквами ѣ и ѿ, были заменены буквами о и е. Певческие тексты стали отличаться от текстов для чтения:

читали	пели
Спасъ	Сопасо
днесь	денесе

³¹ Хомония — слово, которое происходит от частого употребления глагольных форм прошедшего времени, оканчивающихся на хомъ (победихомъ, посрамихомъ и т. п.). Термин «наонное пение» означает пение на о, с буквой о в церковнославянской азбуке, называемой «он».

*согрешихомъ
приидохомъ*

*согрешихомо
приидохомо*

Певческая специфика средневековых раздельноречных текстов имела вокальную ориентацию не только в церковных песнопениях. В народных песнях существуют аналогичные явления, например «Во лузях, во зеленых во лузях». В XVII в. раздельноречие подверглось критике и исправлению. По велению царя Алексея Михайловича в 1655 г. была созвана комиссия дидаскалов, цель которой «предел учинити пению», сделать его истинноречным, «равночинным, доброгласным»³². Это привело к созданию новой редакции певческих текстов, так называемого нового истинноречия.

³² Раздельноречие по сей день сохранилось лишь у старообрядцев некоторых самых строгих беспоповских толков.

Глава 5

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ПЕРИОД ОБРАЗОВАНИЯ РУССКОГО ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО ГОСУДАРСТВА

Процесс объединения разрозненных феодальных княжеств, начавшийся в середине XIV в., привел к постепенному укреплению Руси, во главе которой встала Москва.

Москва становится не только центром политического единства, но и культурным центром. Она впитывает культурные достижения удельных княжеств, вольных городов, вошедших в состав Московской Руси. «В XVI в. во всех областях культуры замечается стремление объединить и собрать накопленные ранее ценности, подчинить создаваемое на окраинах надзору из центра, добиться единообразия в творчестве»¹.

В Москве скапливаются многие ценности из Владимира, Ростова, Новгорода, Пскова. Все, что ранее было местным, Москвой оценивается и усваивается как общерусское. Одновременно с процессом образования Русского государства начинают различаться уже с XIV в. три Руси — Великая Русь, Малая Русь и Белая Русь, и в языковом отношении выделяются ясно выраженные формы русского, украинского и белорусского языков.

В период образования централизованного государства складывается обширная литература. В ней нашла отражение тема борьбы за независимость; сочинения, связанные с Куликовской битвой, составляют цикл патриотических древнерусских произведений. «То не буря соколов понесет из земли Залесской в поле Половецкое! Кони ржут на Москве, звенит слава по всей земле Русской. Трубы трубят на Коломне, а бубны бьют в Серпухове, развеваются стяги на берегу великого Дона» — так описываются сборы русских войск на Куликовское поле в «Задонщине». «И вот уже словно орлы слетелись со всей северной стороны. То не орлы слетелись — съехались все князья русские к великому князю Дмитрию Ивановичу и брату его Владимиру Андреевичу»². Освобождение от татарского ига вызвало небывалый рост творческих сил русского народа, возродило и укрепило национальное самосознание.

¹ Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. Т. 3. М.; Л., 1949. С. 254.

² Адрианова-Перетц В. П. Военские повести Древней Руси. М., 1949.

Постепенный рост Москвы привел к расцвету ее экономики и культуры. Москва превратилась в блистательный центр, считая себя полной преемницей Византии³, которая в это время теряет свою независимость и былое политическое значение.

С женитьбой Ивана III на греческой принцессе Софье Палеолог (1472) изменился быт московского двора. Завязались отношения с Западом, в особенности с Италией. Вместе с Софьей прибыли в Москву греческие и фряжские (итальянские) мастера. Приезжали они и впоследствии. Иван III держал их у себя как «мастеров», поручая им строение крепостей, церквей и палат, литье пушек, чеканку монет. Особой известностью пользовался итальянский архитектор Аристотель Фиораванти, построивший в Московском Кремле Успенский собор и Грановитую палату.

Наряду с этим в Россию проникают с Запада европейские формы музицирования. Летописи донесли сведения об органисте Джованни Сальваторе, прибывшем в 1490 г.

Об инструментальной музыке этого времени нам известно немного. С конца XVI в. в придворный круг развлечений прочно входит инструментальная, и особенно органная музыка. В 1568 г. в дар царице Ирине Федоровне (жене царя Федора Иоанновича) английской королевой были присланы орган и клавикорд.

Английский посол Джером Горсей сообщает о различных товарах, привезенных в 1586 г. царице Ирине Федоровне из Англии. В своих «Записках» Горсей пишет, что царица «особенно удивлялась органам и клавикордам, позолоченным и разукрашенным финифтью, чего она никогда прежде не видывала»; Горсей выполнял в Англии задание московского двора: «В Лондоне я сделал заказанные мне покупки: достал органы, клавикорды, музыкантов». Прибывшие с Горсеем музыканты и среди них органисты были «щедро награждены и допущены в присутствие таких лиц, к которым даже я не всегда имел доступ»⁴.

В начале XVI в., во времена правления Василия III, когда Русь становится едва ли не единственной православной страной, свободной от иноземного владычества, в Московии распространяется теократическая доктрина: «Москва — третий Рим, а четвертому не бывать». Цель ее была обосновать особую историческую роль Руси в судьбах человечества.

Как отмечает английский историк С. Рансимен, «то, что русские оказались теперь главными поборниками православия, а Москва возвысилась до роли третьего Рима, тоже не было чем-то совершенно неожиданным. Самосознание русских давно активно развивалось в этом направлении»⁵.

С XVI в. в России укрепляется царское самовластие. Иван IV Грозный был первым царем, венчавшимся на царство по византийскому обряду, для чего составляются

³ Надеясь на военную помощь Запада, Византия вступает с Римом в союз, подписав в 1439 г. во Флоренции унию. Это объединение Византии с католическим Римом вызвало осуждение русских иерархов и не спасло Византию от гибели. В 1453 г. турки взяли Константинополь, с гибелью которого окончился тысячелетний период развития одной из великих культур. Блистательная византийская цивилизация, сыграв свою роль в мировой культуре, умерла вместе с гибелью Константинополя.

⁴ Цит. по кн.: Ройzman Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры.

⁵ Рансимен С. Падение Константинополя в 1453 году. М., 1983. С. 166.

специальные чины венчания на царство. С этого времени изменяются отношения между церковью и государством, так как происходит признание царской власти священной, монарх становится как бы священной особой, он все больше вмешивается в дела церкви. В дальнейшем царь именуется главой церкви, и церковь постепенно теряет свою автономию. Все это создает предпосылки секуляризации, обмирщения церковного искусства, усиления в нем светского начала.

В эпоху Ивана Грозного происходят значительные культурные события, немалая роль в которых принадлежит воспитателю Ивана IV митрополиту Макарию, составителю знаменитого двенадцатитомного сборника житий, макарьевских Великих Четий-Миней. Внушив Ивану IV понятие о Москве как о «третьем Риме», он способствовал осуществлению глобальных замыслов, реформ и целой системы «обобщающих мероприятий». Под наблюдением Ивана IV начиная с 1550 г. предпринимаются важные реформы: издается новый свод законов — Царский судебник; в 1551 г. созывается Стоглавый собор. Среди вопросов, поставленных на соборе, большое место занимают и вопросы, связанные с обучением детей церковному пению и чтению, в «училищах книжных по всем градам». Собор предписывал священнослужителям в своих домах устраивать училища для детей и преподавать им «учение книжного письма и церковного пения псалтырного, и чтения наложного, и те бы священники и дьяконы и дьяки избранные учили своих учеников страху Божию и грамоте, и писати, и пети, и чести»⁶. Это постановление собора заставило обратить внимание на музыкальное образование детей, создавать и совершенствовать учебные пособия — Азбуки знаменного пения. Расцвет музыкального искусства XVI в. в значительной мере был обусловлен развитием певческих школ. Певческое дело в это время переживает большой подъем. В XVI в. окончательно складываются и распеваются две важнейшие певческие книги — Обиход и Октоих.

Подъем русского искусства XV—XVI вв. по времени совпадает с Ренессансом на Западе, противопоставившим аскетизму Средневековья гуманизм, свободу мысли, раскрепощенность чувств.

Если в России и не было Возрождения в полном смысле этого слова, то черты «возрожденчества» в XVI в. проявляются в значительной степени. Это возрождение творческих сил во многом было обусловлено национальным подъемом, начавшимся в XV в.

Важной особенностью культуры XVI в. является усиление роли народной крестьянской культуры, связь с которой можно отметить в разных областях — архитектуре, иконописи, музыке. Как указал М. В. Алпатов, «это заметно в русской каменной архитектуре, которая во многом следует за архитектурой деревянной, сельской, и в русской миниатюре того времени. В отдельных случаях мастера XVI в. сознательно подражали проявлениям народного творчества, вдохновленные его лучшими образцами. Народные элементы чувствуются в храме Василия Блаженного, в шатровом стиле архитектуры»⁷. Влияние народной песни чувствуется в церковной культуре.

⁶ Макарьевский Стоглавник // Труды Новгородской ученой архивной комиссии. Вып. 1. Новгород, 1912. С. 61.

⁷ Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. Т. 3. С. 138.

В музыкальном искусстве конца XV—XVI в. зарождаются новые явления, возникновение которых связывается с влиянием протяжной народной песни, — большой знаменный распев, путевой и особенно демественный распев, на основе которого возникают первые образцы демественного многоголосия в стиле народной полифонической песни.

В середине XVI в. появляются хоровые авторские произведения распевщиков, которые в рукописях XVI в. нередко бывают отмечены именами их создателей — Федора Крестьянина, Ивана Носа, Исая Лукошко и др. Осознание авторства — это новая стадия в творчестве древнерусских распевщиков, связанная с началом индивидуализации творчества. В XVI в. появляются песнопения в стиле большого знаменного распева, их авторы начинают осознавать себя композиторами.

На протяжении XVI—XVII столетий в русском искусстве постепенно формируются возрожденческие тенденции: развитие индивидуального начала в творчестве, постепенное освобождение личности из-под власти средневековой корпоративности. Конечно, в такой мере, как в Западной Европе, возрожденческие тенденции в России не проявились. Д. С. Лихачев в культуре XVI в. усматривает как бы «замедленное Возрождение», справедливо считая, что без возрожденческих явлений не может совершиться переход от Средневековья к Новому времени, но на Руси благодаря заторможенности Возрождения все возрожденческие явления приобретали особую актуальность. «Личность человека стала центром литературного процесса»⁸.

В музыкальной культуре эти тенденции начинают проявляться лишь в XVI в. В Москве, Новгороде, Усолье постепенно складываются певческие школы, появляется ряд крупных музыкантов, певцов, теоретиков и распевщиков.

Распевщики распевали новые, не нотированные еще песнопения русским святым, создавали новые распевы на старые служебные тексты Стихирарей, Октоиха и других певческих книг. Эти новые распевы назывались переводами⁹. Создавая новый напев (ин-перевод), они использовали наряду со старыми попевками и мелодическими формулами кокизника, фитника новые попевки, свой музыкальный вариант — «перевод» того или иного песнопения.

О плеяде композиторов-распевщиков XVI — начала XVII в. известно из одного трактата, написанного неизвестным московским автором в 60—70-х гг. XVII в.¹⁰, обладавшим широкими и разносторонними знаниями. Автор старается дать объяснение происхождению церковного пения и места его возникновения. Интересно, что он ставит под сомнение официальную точку зрения на теорию византийского происхождения древнерусского церковного пения на том основании, что напев русского осмогласия отличается от современного греческого, что и в других православных странах «своя погласица», то есть свои напевы, «и речи своя и глаголы». Как оно распространилось из

⁸ История русской литературы / Под ред. Д. С. Лихачева. Т. 1. Л., 1980. С. 16.

⁹ Подобно переводу текста на другой язык, или как у иконописцев, где термин «перевод» обозначал новую иконографическую композицию.

¹⁰ См.: Откуда и от коего времени начаса быти в нашей Русей земли осмогласное пение // Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков / Сост. А. И. Рогов. М., 1973. С. 40—44.

Греции, «об этом нигде не сказано и не написано ни в каких старых историях». Автор старается осмыслить историю русского церковного пения, отмечая главные ее вехи и центры — Киев, Великий Новгород, Москву, из которых пение распространилось по всей Русской земле. С его точки зрения, церковное пение — плод творчества многих распевищиков: «...не единому человеку даровал Бог разум и смысл, но всякому человеку естеству». Он повествует о всех известных ему старых мастерах XVI в., прославившихся своими переводами в Новгороде, Москве и Усолье, создавших большой знаменный распев, произведения многоголосного склада — демественные и троестрочные, распевные песнопения русским святым.

Старшими среди известных нам мастеров пения были новгородские мастера — братья Василий и Савва Роговы. Василий (в иночестве Варлаам) считался искусным певцом. Василий Рогов был сочинителем троестрочных и демественных песнопений — первых образцов многоголосного церковного пения, Савва Рогов — выдающимся педагогом. Его ученики — Федор Крестьянин, Иван Нос и Стефан, прозванный Голышом, прославились как крупные мастера пения и распевищики, сочинения которых распространились по всей Руси. Московский распевищик Федор Крестьянин, долгое время живший в Александровской слободе у царя Ивана Васильевича, был одним из создателей большого знаменного распева. Он распел евангельские стихиры и другие. Иван Нос, который находился там же, распел стихиры многим святым, величания, стихиры крестобогородичны и богородичны минейные. Со второй половины XVI в. выделяется усольская школа мастеров пения¹¹. Ее основателем был Стефан Голыш, распевиший многие песнопения. Стефан ходил по городам и учил в Усольской (Пермской) земле. Среди его учеников выделился Иван (сын Трофимов) по прозвищу Лукошко, который «значительно распространил знаменное пение и усовершенствовал его». Сочинения Ивана Лукошко, встречающиеся во многих рукописях XVI—XVII вв., отразили стиль большого знаменного распева.

Крупнейший музыкальный центр был в Москве. Здесь помещалась главная митрополичья кафедра, происходили пышные церемонии. Церковное пение становится предметом государственной заботы, сам царь Иван IV принимает участие в его устроении. Иван IV сочинял и собственные песнопения в честь московских святых — Владимирской Богоматери и митрополита Петра.

В XVI в. формируется большой знаменный распев. Наиболее яркими его образцами являются сочинения московского распевищика Федора Крестьянина¹² (рис. 19).

¹¹ Недавно удалось установить место возникновения усольской школы. Она находилась при Благовещенском соборе, построенном в 1560—1584 гг. в Сольвычегодске Прикамском купцами-вотчинниками Строгановыми. См.: Парфентьев Н. П. Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI—XVII веков и произведения ее мастеров в памятниках письменности // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985. С. 52—69.

¹² Стихиры Федора Крестьянина (по другой транскрипции — Христианина) были обнаружены В. И. Малышевым в рукописи, найденной им в археографической экспедиции в селе Усть-Цильма на Печоре в 1955 г. Спустя 21 год рукопись была издана. См.: Памятники русского музыкального искусства. Вып. 1. Федор Крестьянин. Стихиры / Публ., расшифровка и исслед. М. В. Бражникова. М., 1974.

Евангельские стихиры, написанные им на тексты византийского гимнографа Льва Премудрого, свидетельствуют о новом этапе в развитии мелоса русского культового искусства. Мелизматичность, бывшая лишь вкраплением в виде фитных строк, в столповом знаменном распеве становится нормой мелодического развития большого знаменного распева. Нередко появляются новые интонационные обороты, скачки на большие интервалы. Мелодии большого знаменного распева основаны на развитии распевных попевок. Широкая, протяжная мелодическая линия большого распева, кажется, тянется нескончаемо, как бесконечная мелодия — вот где таится один из источников вдохновения русских композиторов-мелодистов (см. рис. 20).



Рис. 20

Наряду с большим знаменным распевом в XVI в. формируются путевой и демественный распевы. Эти распевы, несмотря на то что они связаны со знаменным распевом и являются как бы его вариантом, обладают и такими новыми музыкальными особенностями, которые потребовали создания новых нотаций — путевой и демественной. Сравним одно песнопение — задостойник¹³ — в трех музыкальных вариантах — большом, демественном и путевом распевах (см. рис. 21).

Новыми музыкальными характеристиками отмечены пышный, с экспрессивной ритмикой демественный распев и торжественно-парадный, орнаментальный путевой распев.

На основе демественного пения в XVI в. появляются первые виды многоголосия. Один из них — демественное многоголосие. Его голоса, каждый из которых ведет свою линию, обладая разной функцией, сплетаются вместе и создают подчас очень диссонантную гармоническую основу. Другой вид церковного многоголосия, появившийся вслед демественному, — так называемое строчное пение. При записи древнейшего многоголосия пользовались крюками демественными и знаменными. Голоса записывались по строкам разными цветами один над другим и складывались в

¹³ Задостойник — ирмос 9-й песни праздничного канона, который исполняется на Литургии вместо «Достойно». Расшифровка Т. Ф. Владышевской сделана по рукописи XVII в. из собрания Московской консерватории (№ 16).

Задостойник Пасхе

Моск. консерватория. Рукопись 1651 г.

путевого распева

Све-ти-ся, све-ти-ся, но-вы- и

Е-ро-са-ли-ме, сла-ва

демественного распева

Све-ти-ся, све-ти-ся, но-

-вый Е-ро-са-ли-ме, э сла-ва.

большого знаменного распева

Све-ти-

све-ти-ся, но-вый

Е-ро-са-ли-ме, сла-ва.

Рис. 21

разноцветную партитуру. Наиболее распространенным видом строчного пения было трехголосное — троестрочное — пение. Оно складывалось из трех голосов, главным среди которых был «путь», над ним располагался «верх», дублирующий его, а под ним «низ». Характерной чертой строчного пения является трехголосный гетерофонный полифонический склад, близкий к народной протяжной подголосочной песне. Строчное и демественное пение в XVII в. вызвало горячую полемику и осуждение со стороны приверженцев западного гармонического партесного пения.

XVI век явился расцветом, эпохой высшего достижения музыки Средневековья. Обилие певческих рукописей XVI в. свидетельствует о большом подъеме творчества.

Одной из главных особенностей музыкального искусства XVI в. была многораспевность. На один текст в XVI—XVII вв. часто создается множество напевов. Кроме распевов, принадлежащих определенным авторам, были и такие, которые отразили музыкальные особенности определенных местностей, городов, монастырей — Москов-

ского, Кирилло-Белозерского, Троицкого, Соловецкого, Тихвинского. Иногда одно песнопение излагалось в рукописи в разных вариантах: большой распев, а вслед за ним малый, или «ино знамя», «ин распев», «ин перевод», — указывающих на различие музыкальной интерпретации текста.

Творческий расцвет хорового искусства того времени вызвал расцвет хорового исполнительства. На рубеже XV—XVI вв. появляется особый придворный хор «Государевых певчих дьяков», состоящий из отборных, наилучших певцов. Хор принимал участие во всех государственных событиях — официальных народных выездах, приемах, службах. Со временем этот хор стал, по выражению Ю. В. Келдыша, своего рода «общерусской академией церковного пения»¹⁴. Подобно тому как в иконописи с XV в. московские мастера задавали тон всем остальным, так и в певческом деле искусство этого знаменитого столичного коллектива служило образцом и нормой для церковных хоров.

В певческом искусстве XVI в. появляется, однако, и немало своих проблем; к их числу относится многогласие¹⁵ — служба в несколько голосов, одновременное чтение и пение во время службы. Непомерное разрастание служб на практике приводило к сокращению их путем простого соединения разных частей. Искаженные раздельноречные (хомонийные, см. об этом на с. 71—72 наст. изд.) тексты песнопений также не способствовали их ясности. Большие споры вызывало и явление многораспевности, особенно бурное развитие авторского творчества, которое было связано с отступлением от средневекового певческого канона. Новые тенденции искусства XVI в. проявились в осознании распевщиками своей творческой индивидуальности, в фиксации имен распевщиков, названий местных школ. Допустимость личного творчества оспаривалась не только в XVI, но и в XVII в. Свобода творчества несовместима со средневековым канонам, так как авторское творчество разрушает традиции ангелогласного канонического пения. Автор Валаамской беседы осуждает «своеволие» распевщиков, утверждая, что и «не об одном переводе их с небеси свидетельства не было, да и не будет»¹⁶, а Ефросин осуждает заносчивых певцов, хваставшихся своим пением: «Аз есмь Шайдунов ученик». А ин хвалится: «Лукошково учение», и ин же: «Баскаков перевод», а ин: «Дуткино пение», а ин: «Усольской», а ин: «Крестьянинов», а прочий — прочих... Неведомо, по чьему велению таковое пение замыслили»¹⁷. Все эти факты свидетельствуют о том, что в XVI в. зарождаются такие явления, которые приводят к кризису средневекового искусства и средневековой канонической культуры. Многораспевность, возникновение новых распевов, новых переводов явились той первой стадией на пути расшатывания основ канонического средневекового искусства, которые привели к его разрушению.

¹⁴ История русской музыки: В 10 т. Т. 1. С. 131.

¹⁵ Многогласие — это ускоренное богослужение. Путем одновременного «многогласного» исполнения разных текстов — чтения и пения — продолжительность службы сокращалась в два-три раза. Надо иметь в виду, что средневековые богослужения продолжались около шести часов.

¹⁶ Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. С. 58.

¹⁷ Там же. С. 71.

Глава 6

ОТРАЖЕНИЕ РУССКОЙ ИСТОРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДРЕВНЕРУССКИХ РАСПЕВЩИКОВ

В средневековом профессиональном певческом искусстве нашли отражение многие события русской истории. Древнерусские распевщики в своем творчестве использовали канонические византийские жанры — стихиры, каноны, кондаки, тропари. Облекая их в привычные формы, древнерусские распевщики создали множество музыкальных произведений, посвященных русским историческим деятелям, сыгравшим свою роль не только в важнейших событиях — в борьбе с иноземными захватчиками, победах и поражениях, но и в духовном и нравственном развитии русского народа. Эти произведения настолько разнообразны и многочисленны, что могут быть названы «музыкальной летописью России»¹. Каждый период русской истории отмечен целым рядом певческих циклов, посвященных важнейшим событиям эпохи. В круг праздников, пришедших из Византии, включаются новые праздники в честь русских святых, отмечающие важнейшие события русской истории. Создается новый календарный круг, посвященный русским святым, значение которого постепенно настолько усиливается, что к XVI в. в Стихирарях службы и песнопения русского происхождения становятся господствующими. Факты русской истории нашли в них более точное отражение, чем в былинах, исторических песнях.

Историческое сознание народа немислимо без исторической памяти, потому-то канонизации русских святых имели не только духовное, но и общегосударственное и политическое значение; они также обладали огромным морально-этическим смыслом. Песнопения эти имели духовно-патриотическое значение. Их пели не только в церк-вах, с этими песнопениями на устах русские воины шли на битвы за родину, они вселя-ли надежду в дни тревоги «междоусобных браней» и «нашествий иноплеменных», вос-певали славные победы, рассказывали о печальных поражениях и врагах. В стихирах, канонах, кондаках спокойным, эпическим тоном, строгим распевом излагались порой очень драматичные истории.

В ранний период (XI—XIII в.) было написано более десятка служб собственно русского творчества, тогда лишь начинался создаваться календарь памяти русских свя-

¹ Сергина Н. Музыкальная летопись России // Сов. музыка. 1984. № 1. С. 87—90.

тых, но творчество это было приостановлено ордынским нашествием, подорвавшим значение Киева как центра Руси. Вслед за ним Новгород, лежавший в недосыгаемых для татар местах, принял роль такого центра. В XV в. в Новгород приезжают из крупного центра православия — Афона — учителя и писатели, южные славяне, которые своим творчеством дают новый толчок развитию русской гимнографии². В XVI в. расцветает творчество русских распеви́чиков, создаются многочисленные песнопения в честь русских святых, которые не только количественно, но и качественно изменяются. Предшествующие ему этапы развития самостоятельного творчества русских писателей и распеви́чиков хорошо подготовили этот рост. Обилие певческих текстов привело к активизации творчества русских распеви́чиков; в XVI в. возникают новые распевы, развиваются старые, окончательно складываются певческие книги, формируются новые (Обиход, Октоих, Праздники, Трезвоны). Певческие циклы, посвященные истории Киевской Руси, связаны с именами княгини Ольги и князя Владимира, названными равноапостольными за то, что они способствовали распространению христианства на Руси. Песнопения в честь Бориса и Глеба, убитых братом Святополком Окаянным в 1015 г., воспевают их высокий нравственно-этический подвиг. Отказавшись от междоусобной борьбы, они погибли, но были прославлены народом как русские праведники.

Цикл песнопений был создан основателем Киево-Печерского монастыря Феодосию Печерскому (ум. в 1108), которого чтили за его просветительскую деятельность. Особый певческий цикл Георгию Победоносцу был написан в честь победы русских в битве с половцами. Георгий в красном плаще и на белом коне, убивающий лютого змия, врага, стал символом непобедимости русского воинства и изображался впоследствии на гербе Москвы.

В эпоху феодальной раздробленности, когда каждое княжество претендовало на самостоятельность, стремилось обладать духовным авторитетом, конкурировать с Киевом, с соседними княжествами, создать собственные духовные и художественные ценности, происходят канонизации местных святых — новгородских, владимирских, ростовских, черниговских, тверских, муромских. В трагические годы татаро-монгольского нашествия и ига многие русские воины и князья были причислены к лику святых. Их смерть за Веру и Отечество, мужество и патриотизм приравнивали к славе мучеников, им складывали песнопения, в их честь писали службы, духовные стихи. Воинские духовные стихи напоминают стихирь мученикам. Призыв к воинам постоять за Русь до самой смерти звучит в воинском духовном стихе (см. рис. 22).

Певческие циклы были созданы в память о владимирском князе Юрии Всеволодовиче, погибшем в бою с татарами; князьям Михаилу Тверскому, Михаилу Черниговскому и его боярину Федору, мученически погибшим в Орде, и другим. В этих песнопениях прославляются подвиги героев, возносятся им молитвы, в них отражен весь драматизм борьбы, а ненавистный хан назван богомерзким.

² Южные славяне, жившие на Руси, Пахомий Логофет, серб по происхождению, а также болгары Киприан и Григорий Цамблак в XV в. прибавили около двух десятков новых служб русским святым. Работа южнославянских деятелей в XV в. на Руси вызвала особый всплеск культуры, который исследователи-литературоведы определяют как второе южнославянское влияние (первое было в Киевской Руси и пришло вместе с христианизацией).



Рис. 22

Огромный интерес представляют певческие циклы, созданные древнерусскими распевщиками в честь различных икон Богородицы. С культом Богоматери на Руси связана тема заступничества, защиты, в эпоху Средневековья Богородица выступает как покровительница русского народа. Иконы Богородицы брали с собой в поход, им создавали службы, писали разнообразные иконографии, число которых постепенно увеличивалось и достигло двух сотен. Одна из наиболее оригинальных композиций в русской иконографии — икона Покрова. Этот праздник отмечался на Руси с XII в. Гениальное творение русских зодчих — храм Покрова на Нерли, построенный при Андрее Боголюбском в 1168 г., видимо, положил начало широкому празднованию Покрова и созданию певческого цикла.

Упорная борьба против татаро-монгольского ига нашла отражение в целом ряде певческих циклов. Решающее сражение на Куликовом поле в 1380 г. все же не было окончательным. Татары продолжали беспокоить русских еще на протяжении ста лет. 1480 г. считается окончательным годом свержения татаро-монгольского ига, но даже и после этого они совершали отдельные набеги с целью грабежа или мести. Среди певческих циклов, служб, непосредственно отражающих эту борьбу, главное место занимают циклы Владимирской Богородице, на протяжении столетий являвшейся патрональной святыней Русского государства³.

³ Икона Владимирская экспонируется в Третьяковской галерее. Эта древняя икона была привезена из Константинополя около 1136 г. С ней были связаны многие важные моменты русской истории, не раз русские войска брали ее в поход, во многих сказаниях она выступает как избавительница от нападения лихих татар. Перенесение ее в новый город неизменно делало его столицей (Киев, Владимир, Москва), перед ней происходило избрание русских патриархов и

В заступничество иконы чистосердечно верили князья. Андрей Боголюбский, перенесший икону из Киева во Владимир, сочинил «Сказание о чудесах Владимирской иконы Божией Матери»⁴ (XII в.), а Иван Грозный сочинил и распел стихиры в честь Владимирской — главной, теперь уже московской святыни. В стихирах этого цикла определенно выражена надежда и уверенность в победе. Так, в стихире 8-го гласа «Приидите, рустии людие»⁵ звучит призыв к русскому народу сплотиться против внешних врагов, против грозного Темир-Аксака, со своим несметным войском хотевшего разорить и уничтожить Москву в 1395 г. Эти песнопения пронизаны одновременно решимостью бороться и надеждой на заступничество свыше. В них выражена сила духа русского народа, противостоящего грозным испытаниям (см. рис. 23).



Рис. 23

митрополитов. О Владимирской иконе создавались сказания, ей складывались службы, которые затем распевались на разные распевы.

⁴ Известен литературный памятник XII в. — «Сказание о чудесах Владимирской иконы Божией Матери», изданный В. О. Ключевским (Общество любителей древней письменности, т. 30. СПб., 1878). Это сказание вполне обоснованно приписывается исследователями Андрею Боголюбскому. Им же была установлена первая служба Владимирской Богородице и написана молитва, как полагает И. Е. Забелин, не ранее 1168 года (см.: Забелин И. Е. Следы литературного труда Андрея Боголюбского // Археологические известия и заметки. М., 1895. № 2, 3).

⁵ Расшифровка этой стихиры сделана Т. Ф. Владышевской по рукописи XVII века из собрания Московской консерватории (№ 16., л. 180 об. — 182).

Тема борьбы с ордынским игом нашла широкое развитие в певческих циклах, посвященных государственным деятелям XIV в. — митрополиту Петру и митрополиту Алексию, своей деятельностью способствовавшим облегчению ига, единению, централизации и укреплению Русского государства, возвышению Москвы.

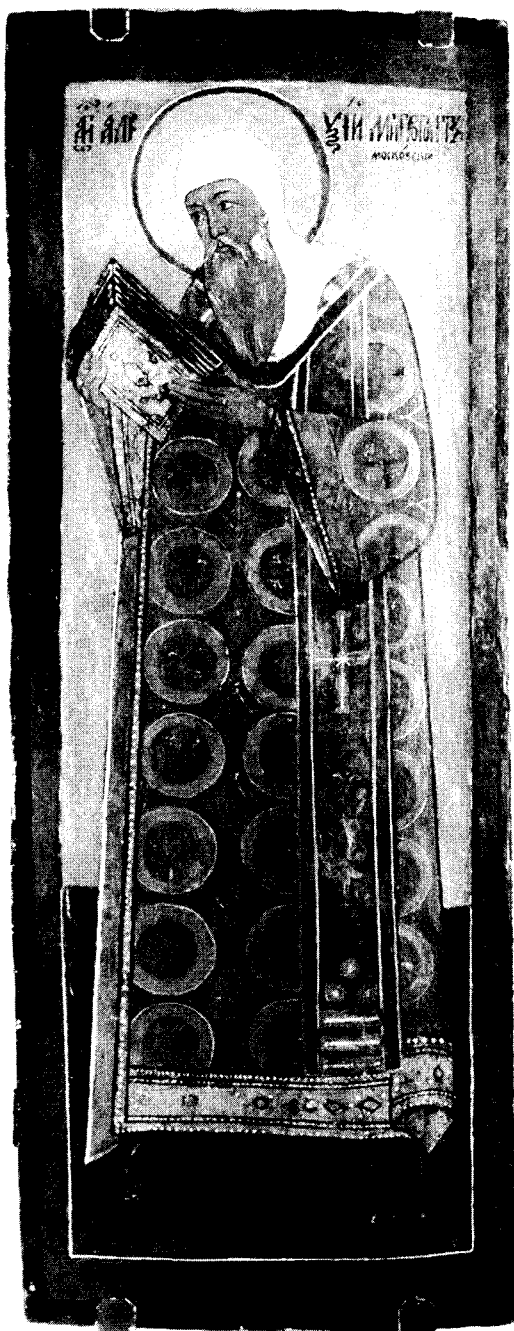
Митрополит Петр, основав свою митрополию в Москве, переселившись в 1327 г. из Владимира, сделал ее духовным центром задолго до того, как Москва стала столицей, и, как повествуют некоторые тексты песнопений, предрек Москве будущее величие.

Концепция «Москва — третий Рим», возникшая в конце XV в., способствовала канонизации московских святых. В создании песнопений новым московским святым принимают участие многие гимнографы, среди которых даже царь Иван IV Грозный, написавший в честь митрополита Петра стихиры «Кыми похвальными венцы», «Придете соборы русти», а также стихирю «Отче преблаженне святителю Петре», в которых отразились факты истории XIV в. в новой концепции Московского государства.

В новом контексте осознается национальная история, разрозненные летописные сказания сводятся воедино, создается общий летописный свод, созываются соборы (1547 и 1549 гг.), на которых осуществляется общерусская канонизация святых, значительно расширившая и усложнившая



Митрополит Петр



Митрополит Алексий

круг русских праздников, существовавших до того. В них находят отражение многие факты, ранее не упоминаемые, еще более ярко звучит тема Куликовской битвы, упоминаются князья, принимавшие в ней участие. В этом смысле особенно значителен певческий цикл в честь Сергия Радонежского — основателя одного из ярких центров духовной культуры Московской Руси — Троице-Сергиева монастыря, вдохновившего русских воинов на героическую Куликовскую битву. Песнопения русским воинам, героям, духовным руководителям, таким, как Александр Невский, Сергей Радонежский, Алексий митрополит Московский, являлись и воспоминанием о них, и молитвой к ним, а главное — в них сохранялась память, которая укрепляла дух русского народа, ободряла, вселяла надежду в русских людей и русское воинство. И после освобождения от ордынского ига тема борьбы была актуальна для Руси, тесненной нашествиями врагов с юга и с запада.

Певческие циклы складывались и в XVII в. В эпоху Смутного времени был канонизирован царевич Дмитрий. Имевшая политическое значение канонизация должна была дискредитировать Самозванца и восславить погибшего царевича. Текст стихир содержит гневное осуждение Григория Отрепьева, названного Гришкой-расстригой и еретиком, «царство аки волк восхитиша».

XVI в. был расцветом русской гимнографии, творчества русских гимнографов, поэтов и музыкантов.

Певческие рукописи XVII в. включают более ста пятидесяти певческих циклов русским святым. Эти творения древнерусских распевщиков являются ценнейшими памятниками отечественной истории и музыки эпохи Средневековья.

Песенный фольклор позднего Средневековья

В эпоху позднего Средневековья XV—XVII вв. сосуществуют различные жанры фольклора, возникшие в разные исторические периоды: древнейшие календарные песни языческих праздников земледельческого календаря; семейно-бытовые, сопровождавшие жизнь и быт человека (колыбельные, трудовые, свадебные, плачи); былины, исполнявшиеся в долгие зимние вечера. Эти песни обладали особыми музыкальными свойствами. Они основаны на характерных для каждого из этих жанров, обычно довольно кратких попевах, обладающих определенной ладово-интонационной и ритмической структурой.

В эпоху позднего Средневековья рождается новый тип мелодики народных песен. Он основан на значительно более широкой распевности, широком дыхании, певучести. Этот песенный стиль нашел свое выражение в лирических и исторических песнях. Его появлению сопутствовало развитие многоголосия. Интересно, что русский песенный фольклор имел динамику развития общую с древнерусским церковным певческим искусством. Кульминация и того и другого приходится на XVI—XVII вв.



Сергий Радонежский

Музыковедение часто не дает возможности установления абсолютной хронологии и точной датировки возникновения тех или иных песенных жанров, можно строить предположения только об относительной хронологии, но все же на основании ряда стилистических признаков — анализа форм попевок, их распространении — можно предположить, что начиная с XVI в. одним из ведущих жанров русского фольклора становятся песни лирического содержания — *прот я ж н ы е*. Само название свидетельствует о характере их исполнения: распевная протяжность, широта, выразительность и задушевная мелодика — главные свойства этих песен.

В лирических песнях развиваются новые художественные образы. В них впервые так глубоко и прочувствованно повествуется об интимной стороне жизни, о любви, часто неразделенной и горестной, о разлуке и неволе, о тяжелой женской доле. Протяжные песни полны тонких поэтических образов, эпитетов, метафор, которые усугубляются прочувствованными восклицаниями, обращенными к природе: «Не шуми ты, мати зеленая дубравушка», «Уж вы, горы, вы мои Воробьевские», «Уж ты, поле мое, поле чистое», «Ой да ты взойди, взойди, красно солнышко».

В лирической песне проявились важные черты русского национального характера. В них ярко и правдиво отразился душевный мир русского народа. Именно поэтому протяжные песни вдохновляли многих писателей, поэтов. Особенное значение протяжные песни имели в формировании музыкального языка русских композиторов от XVIII до XX в.

Диапазон мелодики протяжных песен достигает полутора октав, а размашистые выразительные ходы на сексту, малую септиму, октаву придают им особую широту, простор и открытость. Склад этих песен многоголосный, полифонический, вариационно-подголосочный.

Многоголосную протяжную песню обычно начинает запевала, нередко за ним вступает второй запевала с подголоском контрастного типа, а затем уже весь хор или ансамбль исполнителей. Их партии — это подголоски (мелодические варианты основного напева мелодии певца-солиста). Один из голосов, нижний, создает фундамент, другой, верхний — голосит. Все голоса свободно варьируют основную мелодическую линию песни, но подголоски различаются характером изложения: одни лишь частично варьируют основную мелодию, затем сливаются в унисон, другие представляют собой самостоятельную партию, это преимущественно верхний голос. Верхний подголосок нередко оказывается более выразительным, чем основной, ведущий голос. Это развитое голосоведение нередко приводит к образованию гармонических последований, в которых преобладают параллельные, секундовые соединения аккордов, как, например, в женской трехголосной лирической песне «Не бела-то березанька». Все три голоса этой песни образуют мягкие параллельные и плаговые аккордовые сочетания, сливающиеся в унисон в концах фраз (см. рис. 24).

Протяжные песни оказали непосредственное воздействие на развитие церковной музыки XVI—XVII вв., на творчество распевщиков этого времени. В большом знаменном, путево и демественном распевах, в песнопениях Федора Крестьянина проявилась ранее невиданная распевность, широта мелодического дыхания, свойственные протяжным песням, но без тех широких интервалов в мелодических ходах, которые типичны для народных песен этого жанра.



Рис. 24

Если время возникновения многоголосия в песенном фольклоре точно установить невозможно, поскольку записи народных песен не производились, то о первых записях церковных многоголосных песнопений известно, что они были сделаны на рубеже XVI—XVII вв., это было демественное и строчное многоголосие. Многоголосное изложение церковных напевов, несомненно, связано с развитием многоголосной протяжной песни, которая не могла не воздействовать на церковную певческую культуру. Пример тому — протяжная песня «Не бела-то березанька», основанная на линейном движении голосов, аккордовом параллелизме, плавности движения подголосков, что характерно и для ранних образцов церковного многоголосия, особенно строчного пения.

С XVI в. связывается возникновение исторических песен. Исторические песни явились продолжением героико-эпической темы, выраженной в былинном эпосе Киевского и Новгородского циклов, в служебных певческих циклах, посвященных героической истории русского народа.

Среди исторических песен есть песни о татаро-монгольском нашествии. Одна из наиболее известных песен этого цикла — «Как за речкою да за Дарьею». Популярны в XVI в. были песни о грозном царе Иване Васильевиче, о предводителе казаков Ермаке. В исторических песнях XVII в. нашли отражения события, связанные с народными волнениями. Немало песен посвящено крестьянскому вождю Степану Разину, Петру I и его победам, а также Гришке Отрепьеву — «нечестивому царю». Жанр исторических песен имеет два песенных стиля — северный и южный. Северный примыкает к былинам, северной речитативной, сказительной традиции. Это эпический вид

сольного пения. Такова заонежская историческая песня «Грозный царь Иван Васильевич», посвященная взятию Казани, в которой повествуется о славных пушкарях, сумевших взорвать толстые стены, и о грозном царе, карающем измену (см. рис. 25).



Рис. 25

Напев этой песни, так же как былинный, — волнообразный, речитативно-повествовательный.

Южный тип исторических песен связан с казацкой песенной традицией. Он примыкает к лирической протяжной многоголосной песне. Создателями этих песен, очевидно, были служилые, военные люди, свидетели этих событий.

В среде казаков были популярны песни о походах, одна из наиболее известных — песня о походе Ермака в Сибирь «Как на вольных степях Саратовских», изложенная в распевном контрастном многоголосном стиле, близком к протяжной песне с верхним солирующим подголоском («голосником» или «дышкантом») (см. рис. 26).

Такого типа исторические песни и по сей день звучат в казачьих станицах. Традиция исторических песен не умерла, переключавая из древности в XVIII—XIX вв. и в наше время. Немало песен было сложено о Емельяне Пугачеве, о войне с французами 1812 г., о русско-турецкой войне на Балканах. Песни, отражающие важнейшие события современной истории, создаются в народе и в наши дни.

Своеобразие развития древнерусской музыки заключается в параллельном развитии и взаимодействии двух культур — народной и церковной. Они существовали раздельно и подчас были антагонистичны по отношению друг к другу, но все же это были глубоко родственные культуры, соприкасавшиеся друг с другом, имевшие общее музыкальное мышление, интонационный язык, родственную ритмику. Сравнительный анализ произведений древнерусской народной и церковной музыки вызывает нередко большие затруднения, так как народные песни сохранились в народной памяти до наших дней во всей своей совокупности. Возникли они не сразу, а создавались поэтапно, каждый исторический период отмечен появлением новых жанров, музыкальных форм,

Один

Как на вольных степях, степях на Са-ра...

Ай, на Са-ратовских, ай да, на сте-

29 Все

-пях, да бы-ло Са-ра-то-ва, там жи-ли

да про-жи-ва... жи-ли-про-жи-ва-

-ли да лю-ди, лю-ди да воль-ны-

е, ой да про-жи-ва-ли лю-ди воль-ны-е.

Рис. 26

нового интонационного пласта. Профессиональное искусство, бывшее в эпоху Средневековья только церковным, записывалось в рукописях. Вплоть до первой половины XVII в. русские певческие рукописи не расшифрованы, хотя древнейшие образцы дошли до нас в виде позднейших записей благодаря самоотверженному труду древнерусских переписчиков.

Изучение русского музыкального искусства древнего периода важно и необходимо. Древнерусская музыка — это одна из оригинальнейших страниц истории отечественной музыки. Как могучее древо, корнящееся в древней славянской языческой культуре, оно возросло, питаясь культурными воздействиями Византии и южных славян. В середине XVII в. лежит главный водораздел истории русской музыкальной культуры. В это время одни жанры заканчивают свою жизнь, другие начинают, набирают силу. Понимание процессов развития древнерусской культуры в большой мере способствует пониманию процессов развития, обогащению и углублению наших знаний о современной и всей русской культуре в целом.

Глава 7

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XVII ВЕКА

Особенности исторического развития

XVII век выделяется как один из важнейших этапов развития истории Русского государства. В XVII в. происходят крупные перемены и преобразования в русской общественной жизни и культуре. Эти преобразования были обусловлены концом развития средневековой Руси и началом новой эпохи, связанной с западноевропейской культурой, что привело к столкновению двух различных систем мышления и последовавшим затем конфликтам. Изменения коснулись всех сторон жизни России XVII в., в том числе культуры и искусства. Путь развития русской культуры в XVII в. пересекался с западноевропейским. В русском искусстве, развивавшемся изолированно на протяжении всего Средневековья до второй половины XVII в., появляются новые формы западноевропейского искусства. Постепенно меняется уклад русской жизни.

Процессы исторического развития в XVII в. характеризуются социальными конфликтами. В середине XVII в. Русское государство укрепляется и расширяется, но одновременно с этим постепенно происходит закрепощение крестьян, в результате которого утверждается крепостное право, на долгие годы легшее тяжелым бременем на русское крестьянство. Это вызвало недовольство, бунты, крестьянские войны.

XVII в. стал одной из наиболее драматических страниц русской истории. Его началу сопутствовали неблагоприятные внешнеполитические события¹ — «смутное время» — годы лихолетья, которые сопровождались непрерывными войнами, приведшими страну к разорению. Голод и неурожай, внутренние противоречия, восстания городских низов, крестьянская война под предводительством Ивана Болотникова (1606), борьба с польской интервенцией характеризуют ситуацию начала века.

Не менее драматичные события связаны и со второй половиной XVII в., ознаменованной расколом русской церкви и движением старообрядцев, крестьянской войной под предводительством Степана Разина, бунтами стрельцов.

¹ После смерти Бориса Годунова на русском престоле появляется ставленник польских магнатов Лжедмитрий I, затем «боярский царь» Василий Шуйский; вскоре польская верхушка выдвинула Лжедмитрия II, прозванного в народе «тушинским вором». После его разгрома в 1609 г. русским полководцем Скопиным-Шуйским поляки перешли в открытое наступление, захватив Новгород. Власть перешла к боярам, ведшим предательскую политику. В это «смутное время» борьбу и патриотическое движение возглавили Кузьма Минин и Дмитрий Пожарский.

Реформы Петра I внесли в привычный уклад русской жизни самые крупные изменения. Успешные войны укрепили Русское государство, способствовали подъему национального самосознания русского народа и привели в середине XVII в. к укреплению мощи России. В это время в состав России вошли Украина, Поволжье, значительная часть Сибири и Дальнего Востока. Многие события XVII в. нашли отражение в народном творчестве, в исторических песнях — песнях вольницы, сложенных в память о крестьянском вожде Степане Разине, немало песен было о Ермаке, Гришке Отрепьеве и убиенном царевиче Димитрии, о Петре I.

Россия XVII в. переживала длительные войны, разруху и серьезные государственные преобразования. Подобная ситуация складывается в это время повсюду. В XVII в. идет борьба с контрреформацией, во многих европейских странах в борьбе за национальное освобождение разрастается народное движение. Особый размах оно приобрело на Украине, завершившись воссоединением Украины с Россией в 1654 г.

Музыкальная жизнь в XVII веке

Музыкальная жизнь этого времени многогранна и противоречива. В ней сплетаются и борются новые и старые явления, средневековые догматические представления — с новыми европейскими. Так, в 1648 г. царь Алексей Михайлович издает указ об изгнании скоморохов и даже уничтожении их музыкальных инструментов: «Гудебные сосуды сжечь!» (Такого указания не давали князья даже в глубоком Средневековье.) Но вскоре по повелению того же Алексея Михайловича в Москве открывается первый придворный театр, просуществовавший четыре года (1672—1676).

С Запада в Россию привозят музыкальные инструменты. Уже не только при дворе, но и бояре заводят у себя музыку на «немецкий лад», у просвещенных западников появляются орган, клавикорды, флейты, виолончели. В XVII в. в Московской Руси начинают развиваться внекультовые формы домашнего музицирования — псалмы и канты.

С начала XVII в. активизируется творчество русских распевиц, появляется немало авторских распевов, песнопений местной традиции, распространяются северные напевы: соловецкий, тихвинский, новгородский, усольский и южные — киевский, болгарский, греческий. Дальнейшее развитие в XVII в. находит теория знаменной нотации, приведшая к реформам, предпринятым сначала Иваном Шайдуром, а затем Александром Мезенцем. Оба они работали над уточнением звуковысотного уровня знаков: Шайдур ввел киноварные пометы, Мезенец — признаки, благодаря которым стало возможным расшифровать знаменную нотацию в наше время.

В XVII в. активно развивается многоголосие, сначала на основе национальных русских традиций, а во второй половине века под влиянием западноевропейского многоголосия.

История музыки XVII в. делится на две половины; первая еще связана с традициями Средневековья, но в это время уже внедряются элементы, соответствующие новому духу времени. Со второй половины XVII в. (с приездом в Москву в 1652 г. украинских певцов) начинается новый этап развития русской музыки, отмеченный появлением пятилинейной (киевской) нотации и многоголосия гармонического европейского типа.

Во второй половине XVII в. русские музыканты знакомятся с западноевропейской музыкальной культурой, с ее теорией и практикой, техникой композиции, новыми музыкальными жанрами. В жарких спорах формируется новая эстетика искусства. Рождаются полемические трактаты приверженцев старого и нового искусства.

Становление нового стиля происходило в рамках церковной музыки. Его утверждение оказалось непосредственно связанным с реформами патриарха Никона. Новое искусство западного образца для сторонников старых обрядов было чуждой, инородной культурой, оно противоречило исконному древнерусскому канону.

XVII век — это переломная эпоха; как и все переломные эпохи, она конфликтна. Новая эстетика искусства в XVII в. противопоставляется старой. Этот конфликт выражен в искусстве и даже в языке. Проблемы богословские, языковые, лингвистические — споры по поводу новых переводов священных книг, сделанных при патриархе Никоне, — лежали в основе конфликта сторонников старого (староверов, старообрядцев) и нового обряда. К ним примыкал конфликт, вызванный столкновением старого и нового искусства. Поборники старого обряда, утверждавшие старые идеалы, видели в партесной музыке экспансию идеологического противника — католицизма — католическое влияние². Сторонники нового искусства утверждают новый эстетический эталон. Западное искусство становится ориентиром и для русских музыкантов конца XVII в. Запад начинает осознаваться по-разному: для поборников нового искусства (Н. Дилецкий, И. Коренев, С. Полоцкий, И. Владимиров) западная культура становится эталоном. Лучшие западные образцы они стремятся использовать, повторять, копировать. Для сторонников старой культуры, «ревнителей древнего благочестия», все западное чуждо, оно становится объектом отрицания и неприятия (протопоп Аввакум, Александр Мезенец и др.).

В эстетике и системе взглядов музыкантов и теоретиков западного направления развиваются принципы стиля барокко. Обличая своих противников в невежестве, отвергая знаменное пение, его теорию и нотацию, Дилецкий и Коренев утверждают новый ценностный ориентир. Принципиально новым по сравнению со средневековым было понятие музыки (мусикии), которое употреблялось одинаково в отношении как инструментальной, так и вокальной музыки. Дилецкий и Коренев признают необходимость использования органа в обучении музыкантов, особенно композиторов.

Противопоставление этих культур и их открытое столкновение вызвало непримиримый конфликт, который последовал в скором времени. Этот конфликт эпохи, отраженный в старообрядчестве, потряс всю русскую культуру второй половины XVII в. Разрыв, произошедший в ней, проявил себя в музыке так же, как и в литературе, избразительном искусстве, литургике, в укладе жизни.

² Обращаясь со своими вопросами к новообрядческому епископу Питириму, старообрядцы упрекали его за музыкальные нововведения — введение новых распевов и «усугубление речей» (произвольное повторение слов текста в кондортах). «Ныне в церквах поют партесное пение презельными возгласами и усугублении речей, многожды бо едину речь поют... И многие напевы от себя издают вново, а не из древних греческих и Российских от восточные церкви распевов. Ты же повеждь нам от святого писания, от кого таковое пение издано, его же прежде в России не бысть, и нет ли на таковое пение от святых отец запрещения?» (Пращица духовная. Ответы еп. Питирима. М., 1915, л. 266 об.).

Новая музыка была символом нового религиозного сознания, но борьба происходила не только в сфере идеологии, теологических споров, она предметно выражалась в художественном творчестве, в музыкальной полемике. Партесная музыка ассоциировалась с западной, католической культурой. «На Москве поют песни, а не божественное пение, по латыни, и законы и уставы у них латинские: руками машут и главами кивают, и ногами топчут, как обykló у латинников по органам»³, — так обличает протопоп Аввакум новое пение латинского, западного образца, распространившееся в московских церквях XVII в. «Послушать нечего — по латыне поют плясавицы скомошья», — сетует он⁴.

Стремление сохранить и консервировать культуру старого времени вообще характерно для многих деятелей XVII в., придерживавшихся консервативно-охранительных тенденций. Д. С. Лихачев усматривает в такого рода «реставраторской» деятельности признак нового времени. К этому типу «реставраторских» явлений относится и новая систематизация знаков знаменной нотации в Азбуках. Например, в «Извещении о согласнейших пометах» старца Мезенца введены уже не только пометы, но и признаки, упрощающие чтение крюков. Исправление книг и певческих текстов «на речь» и борьба с многогласием тоже относятся к тому же типу явлений.

Особенность развития русского искусства XVII в. заключается именно в диалогичности развития культуры. Старое, не умирая, сосуществует с новым. Со стабилизацией художественно-исторических процессов оно в дальнейшем продолжает развиваться по двум путям: один — путь широких контактов с западноевропейской культурой, идущий синхронно с развитием стилей европейского искусства, другой — путь консервации древней традиции в общинах старообрядцев, ограждавших свое искусство и старые традиции от внешних воздействий на протяжении трех столетий⁵. В это время они оказались в исключительном положении, будучи носителями старой веры и старой культуры, в окружении бурно развивающегося нового искусства они явились хранителями древности.

Ситуация второй половины XVII в. близка к ситуации XI в. Так же как в Киевской Руси X—XI вв. столкнулись две разные культуры — языческая и византийская, в XVII в. старая русская средневековая культура приходит в столкновение с западноевропейской. В XVII в. противоречия этих двух культур обнажаются, возникает оппозиция — «старое» и «новое». Со «старым» связана древняя, благословенная веками средневековая каноническая музыкальная традиция, с «новым» — стиль барокко,

³ Цит. по кн.: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России. Т. 1. М.; Л., 1928. Примеч. 353.

⁴ Памятники истории старообрядчества XVII в. Кн. 1. Вып. 1. Л., 1927. С. 292.

⁵ Фольклорные, этнографические и археографические экспедиции, предпринятые в старообрядческие районы различными учреждениями, в том числе Кабинетом народной музыки Московской консерватории, показали научную ценность собранной информации. Старообрядцами до сих пор не утрачена традиция пения по крюкам (столповой и демественной нотации), во многих общинах сохраняются особенности древнерусского произношения, старинная архаическая система интонирования. В этих районах археографическими экспедициями было найдено немало ценных древних рукописей.

партесное многоголосие западного типа. Старое монодическое, знаменное пение, подобно древней иконописи — как бы плоскостное, одномерное, противопоставлялось объемному, многоголосному искусству барокко. В нем возникает новое ощущение пространства. Его фактура, пышная, многослойная, воздушная, передает ощущение движения, типичное для всех видов искусства эпохи барокко.

Под влиянием всех потрясений и перемен в XVII в. начинают расшатываться устои средневекового мировоззрения. В полемике сторонников старого и нового искусства постепенно формируется новая эстетика. Замена одного стилевого направления другим происходила в острой борьбе, вызванной серьезной перестройкой в мировоззрении. Переход от искусства Средневековья к искусству барокко связывался с усилением светского начала, активным развитием новых музыкальных жанров и форм, новым типом музыкального мышления.

Путь развития русской многоголосной музыки в эпоху барокко (с середины XVII до середины XVIII в.) поражает стремительностью. То, что западное искусство прошло за 700 лет, Россия осваивает за сто. В России сразу прививаются традиции западноевропейского барокко, но в русском варианте. Молодое, энергичное, свежее искусство барокко увлекает своей красотой, богатством, полнокровностью красок. Многохорные концерты, распространившиеся сначала на Украине, а затем и в Московской Руси, поражали слушателей небывалым великолепием.

Искусство барокко конца XVII — первой половины XVIII в. связывается с появлением партесных концертов (от лат. *partis* — партия), названных так потому, что в отличие от унисонного русского пения их пели по партиям. Эпоха барокко в России была связана с бурным расцветом многоголосия. После столь долгого господства монодии, продолжавшегося почти 700 лет, начинается полоса господства многоголосия. Создаются партесные многоголосные композиции на 4, 8, 12 — до 48 голосов, причем нормой становятся произведения на 12 голосов. Вырабатываются приемы гармонического и полифонического письма. С середины XVII в. утверждается новый стиль партесного пения, соответствующий эпохе барокко, который нашел свое воплощение в партесных гармонизациях песнопений древних распевов, авторских композициях, в кантах, псалмах и концертах.

Концертное пение, завезенное в Московскую Русь с Украины, было порождением европейской культуры. Из Германии и Италии, через Польшу оно проникает на Украину, а затем в Москву. Такой путь был естественным для того периода в XVII в., когда многие западные влияния в искусстве попадали в Россию главным образом из Польши через Украину.

Юго-западное влияние в Московской Руси

В середине XVII в. значительно усиливаются непосредственные связи России с Западной Европой⁶, но особенно важным в это время оказалось влияние украинско-

⁶ Россия в XVII в. начинает играть важную роль в европейских делах, часто русские посольства ездят за границу с дипломатическими миссиями, и иностранцы — специалисты раз-

белорусского просветительства, усилившееся с момента присоединения Украины к России (в 1654 г.). Объединение Украины с Россией способствовало преобразованию русской культуры. Являясь частью Речи Посполитой, Украина освоила многие особенности католической польской культуры. В начале XVII в. на Украине под воздействием польской культуры формируются новые формы художественного мышления, которые непосредственно связаны с западноевропейским влиянием, особенно итальянским. Польская культура через украинских музыкантов с середины XVII в. начинает активно воздействовать на культуру Московской Руси.

В середине XVII в. в Москву переселяются украинские и белорусские ученые, певцы, книжники. Среди них были украинский филолог, переводчик, педагог, автор словарей Епифаний Славинецкий, белорусский поэт и драматург Симеон Полоцкий, занявший видное положение при московском дворе, будучи воспитателем царских детей.

Благодаря деятельности этих просветителей открываются новые учебные заведения — школы, училища⁷. Одним из таких заведений была Славяно-греко-латинская академия (1687), выполнявшая роль высшего учебного заведения, в котором большое внимание уделялось филологии, языкам, поэзии. Крупнейшим культурным центром был основанный патриархом Никоном Воскресенский Ново-Иерусалимский монастырь. Как отмечает Ю. В. Келдыш, роль этого монастыря была весьма значительна, здесь «зарождались и находили поддержку новые течения в области поэзии и церковного пения, новые музыкально-поэтические жанры»⁸.

Пению на Украине всегда уделяли главное место. По природе очень музыкальный, украинский народ в XVI—XVII вв. быстро усовершенствовал свое певческое дело, чему способствовала борьба православия и католицизма. Огромное влияние украинская музыка испытала со стороны польской музыкальной культуры. Уния⁹ 1596 г. облегчила латинскому пению путь на клирос. С особой силой это сказалось в юго-западной части Украины, где политическое господство Польши, религиозная зависимость униатов от Рима и культурные связи с Польшей обеспечили путь распространению западноевропейской музыки.

Проникновению польского влияния немало способствовали многочисленные южнорусские братства, которые соперничали и с католическим влиянием и между собой.

ных профессий, знатоки военного дела, торговцы, дипломаты поселяются в особом месте для иностранцев, именовавшемся Немецкой слободой.

⁷ Одним из главных центров культуры и просвещения в Москве стал Печатный Двор. В нем была собрана обширная библиотека рукописей и книг. Здесь проходила работа по переводам — пересмотру и редактированию старых русских церковных служебных книг, начатая по инициативе патриарха Никона. Возросший объем печатных изданий включал теперь не только литературу религиозного содержания. В XVII в. большую часть печатной литературы составляли книги, имеющие практическое значение, — по медицине, военному делу, техническим вопросам, а также охватывающие широкие научные вопросы — исторические и естественнонаучные трактаты, книги беллетристического содержания.

⁸ История русской музыки: В 10 т. Т. 1. С. 224—250.

⁹ Уния — объединение православной церкви с католической под властью папы римского, происшедшее в западных районах Украины в XVI в.

Борьба с польским католическим влиянием вынудила украинских певцов учиться новому пению и пользоваться оружием своих противников. Известно, например, что Львовское братство в середине XVI в. отправляло дяков в Молдавию для обучения греческому и сербскому распевам, а галицийские города посылали дяков учиться церковному пению в Румынию.

Многоголосное «органогласное», то есть подражающее звучанию органа, пение воспринималось на Руси как «латинская ересь», соблазн¹⁰. Вместо прежних духовных стихов запели псалмы и канты, часто на польском языке. Изменилась исполнительская эстетика. На смену сурово-сдержанным мелодиям знаменного распева пришли выразительные «сладкозвучные» мелодии. Лучше всех разницу стиля украинского и московского пения показал арабский писатель Павел Алеппский, побывавший на Украине и в Москве в 1654—1656 гг.: «Пение казаков радует душу и исцеляет от печалей, ибо их напев приятен, идет от сердца и исполняется как бы из одних уст; они страстно любят нотное пение, нежные сладостные мелодии». В московском же «ирмологийном» — унисонном пении П. Алеппского удивило пристрастие русских к низким мужским голосам: «Лучший голос у них — грубый, густой, басистый, который не доставляет удовольствия слушателю. Как у нас он считается недостатком, так у них наш высокий напев считается неприличным. Они насмеяются над казаками за их напевы, говоря, что это напевы франков и ляхов»¹¹.

На Украине в XVII в. складывается новая манера выразительного пения, создаются новые типы монодических распевов. Украинские певческие рукописи XVII в. — Ирмологионы, полны песнопениями местных распевов. Их названия чаще всего связаны с местом их возникновения и распространения на Украине — волинский, львовский, острожский, слущкий, кременецкий, подгорский. Иногда их распевы связаны с местной монастырской традицией пения, чаще всего с крупными монастырями — суспрасльский, киево-печерский, межигорский, кутеинский. Но самыми распространенными, ставшими широко известными в Москве, были три — киевский, болгарский и греческий. Их, по-видимому, привезли с собой украинские певцы, приезжавшие в Москву в 50-е гг. XVII в., и в частности из певческой школы Киево-братского монастыря, основателем которого был известный украинский просветитель и политический деятель Лазарь Баранович.

Киевский, болгарский и греческий распевы записывали киевской нотацией, они были связаны с системой осмогласия и обладали некоторыми общими стилевыми признаками, отличающими их от знаменного распева. Это были строфичные распевы, основанные на многократном повторении мелодий строф с разным текстом. В новых распевах появились строго определенный метр, ритмическая периодичность, которая сблизила их с кантами и псалмами, имевшими черты европейской мелодики, лирической песенности и даже танцевальности. Так постепенно меняется эстетика древнерусской певческой культуры. Взамен строгого знаменного распева с бесконечно разви-

¹⁰ См. об этом ст.: Преображенский А. Латинская ересь в русском пении XVII в. // Орфей. Кн. 1. Пг., 1922.

¹¹ Алеппский П. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в. Вып. 2. М., 1897. С. 165—166.

вающейся, как бы парящей мелодикой без метра, приходят метричные, более простые и песенные, мелодичные, удобные для запоминания напевы.

Выразительностью и мелодичностью отличаются песнопения болгарского распева¹². Его ритмика симметрична, обычно он укладывается в четырехдольный размер, текст распевается умеренно, хотя нередко встречается и большой внутрислоговой распев (см. рис. 27):

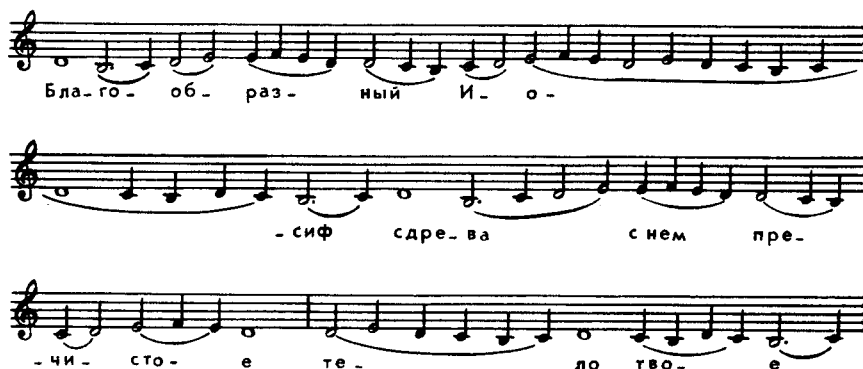


Рис. 27

Для греческого распева¹³ характерна лаконичность, простота. Мелодии греческого распева напевно-речитативные, с симметричным ритмом. Они соединяются в музыкальные композиции на основе варьированного повторения строк (см. рис. 28):



Рис. 28

¹² О происхождении болгарского распева существует версия русских медиевистов XIX и начала XX в., которые полагали, что болгарский распев был заимствован от придунайских славян; возможно также, что это распев болгарский по происхождению.

¹³ Появление греческого распева многие исследователи связывают с приглашением для обучения царских и патриарших певчих константинопольского дьяка, грека по происхождению, Мелетия «со товарищи» в 1656 г., однако, как не без основания утверждает Н. Д. Успенский, греческий распев мог получить свое название в связи с искусственно возрождавшимся в Москве во второй половине XVII в. «византийским началом» (см.: Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. Л., 1971).

Киевский распев представляет собой южнорусскую ветвь знаменного распева. В его основе — строфичность, построчное распевание текста. В мелодике киевского распева есть и речитативные и распевные построения, часто встречаются повторы отдельных слов и фраз текста, что не допускалось в знаменном пении. Киевский распев широко распространился в Москве со второй половины XVII в. Известны две разновидности киевского распева — большой и малый (сокращенный вариант большого) (см. рис. 29):



Рис. 29

Киевским и греческим распевами наряду со знаменным были распеты наиболее важные тексты Обихода, повседневные песнопения Всенощного бдения и Литургии. Немало их и в южнорусском Ирмологийе. С внедрением партесного пения во второй половине XVII в. появились партесные многоголосные гармонизации киевского, болгарского и греческого распевов.

Ранние формы русского многоголосия

Строчное и демественное многоголосие

В XVII в. активно развивается многоголосная хоровая культура. Можно выделить два типа хорового многоголосия: один — национальный русский — демественное пение и троестрочное (строчное), другой — западноевропейский — партесные четырехголосные гармонизации древнерусских распевов. Оба они обладали своими средствами выразительности. Демественное записывалось демественной нотацией, а строчное — знаменной.

Демественное многоголосие явилось результатом естественной эволюции знаменного пения. Основу его составляет линейное контрапунктическое движение трех голосов, которое часто бывает диссонансным.

Троестрочное пение составляли три голоса — «низ», «путь» и «верх». «Путь» содержал в себе основную мелодию знаменного распева. Певец, исполнявший «путь», назывался «путником».

Строчное многоголосие широко распространилось на Руси (в середине XVII в.), когда было создано большое количество строчных и демественных песнопений¹⁴.

Несомненно, певческая культура была в XVII в. на очень высоком уровне, если сам царь Алексей Михайлович проходил в десятилетнем возрасте обучение строчному и демественному пению и, как указывает Забелин, на своей свадьбе Алексей Михайлович приказал вместо труб и органов и всяких свадебных потех «пети своим государевым певчим дьякам, всем станицам, переменяясь, строчные и демественные и большие стихи из праздников и триодей»¹⁵.

Таким образом, к середине XVII в. большинство богослужебных песнопений, особенно праздничных, было уже распето троестрочно или демественно, причем существовали и местные троестрочные напевы. В Новгородском чиновнике (описании богослужения Новгородской Софии) можно встретить: «а обедню поют певцы строчную московскую на оба лика», в другом месте: «а певцы на оба лика поют литургию строчную Новгородскую»¹⁶.

Среди музыкальных памятников этого стиля сохранились замечательные образцы; такова, например, троестрочная «Херувимская» из рукописи Собрания Синодального певческого училища, хранящегося в Историческом музее в Москве (№ 182) (см. рис. 30).

В ней много типичного для этого стиля пения: своеобразие его связано с тем, что в ней сочетаются элементы церковной мелодики и народного, гетерофонного, подголосочного голосоведения, столь свойственного протяжным многоголосным русским лирическим песням. Начало, как это часто в ранних многоголосных песнопениях, в унисон, а далее голоса расходятся, образуя разного рода случайные аккордовые сочетания, зачастую диссонансного характера. В строчном многоголосии еще не было той стройности и соподчиненности голосов друг другу, какая появилась позже в партесной музыке. Здесь горизонтальная линия господствовала над вертикалью. Само название «строчное пение» свидетельствует об этом. Строка, мелодическая линия, а не гармония создает основу музыкального развития этих песнопений. Основной и наименее подвижный голос — «путь» — выполняет роль *cantus firmus*, а, он находится посередине,

¹⁴ Из показаний архиерейских певчих, данных в 1666 г., известно, «чему учены они из церковного троестрочного пения». Дьяк Иван Ананиев, например, назвал несколько десятков песнопений, а певец Тимофей Евстриониев знал почти все песнопения, употреблявшиеся на службах всего года, причем не один голос, а два, подчас и все три строки. Из этого можно сделать вывод, что певцы должны были знать все партии трехстрочной партитуры. См. об этом в рукописи фонда В. Ф. Одоевского. РГБ. Ф. 210. № 31. Л. 51—54.

¹⁵ Забелин И. Е. Домашний быт русских царей. М., 1869. С. 258.

¹⁶ Голубцов А. Чиновник новгородского Софийского собора. М., 1899. С. 46, 131.



Рис. 30

а крайние голоса — «верх» и «низ» — подголоски, подпевающие основному голосу. В результате такого плавного, параллельного движения голосов образуются параллелизмы кварт, квинт, консонансных и диссонансных аккордов.

Линейная природа строчного многоголосия, столь близкая народной многоголосной песне, придала ему особое своеобразие и русский национальный колорит. Однако нередко в троестрочном и особенно демественном многоголосии возникают резкие, диссонирующие созвучия, которые вызвали острую полемику современников. Многие проблемы в этой полемике могут быть выяснены из высказываний этих людей. Особенно интересны высказывания сторонника партесного пения Иоанникия Коренева, изложившего свои музыкально-эстетические воззрения в «Мусикии» — предисловии к «Мусикийской грамматике» Николая Дилецкого. Коренев полагает, что троестрочное и демественное пение было составлено «мужем, не ведущим грамматики», а его голоса — «низ», «путь» и «верх» «в едино несогласующиеся» и «не мусикийские», то есть не гармоничные. Своих противников он называет «несведущими», в их пении «ничтоже есть согласия, токмо негласная тригласия шум и звук издающая; несведущим же благо мнится, сведущим же неисправно положено разумеается»¹⁷.

Демественное и строчное пение, просуществовав почти два столетия, в конце XVII в. столкнулось с новым явлением — партесным пением. Не исключено, что именно партесное пение стимулировало развитие строчного многоголосия в XVII в.

¹⁷ Дилецкий Н. Мусикийская грамматика. Изд. Ст. Смоленского, 1910. С. 35—37.

Партесные гармонизации

Другой тип раннего русского многоголосия тоже основан на знаменном распеве, но это уже были его четырехголосные гармонизации партесного типа. В партесном пении существуют два главных направления: гармонизации распевов и свободные композиции — концерты, впервые допущенные к исполнению в православной богослужебной практике именно в это время. Партесные гармонизации, наряду со строчным многоголосием, стали связующим звеном, объединившим старую монодическую русскую музыкальную культуру с творчеством композиторов партесного стиля.

Партесные гармонизации знаменного, болгарского, киевского распева представляют собой особую ветвь, близкую пока еще к строчному многоголосию¹⁸. Вообще же ранние формы партесных гармонизаций по духу сродни древнерусской певческой практике. Они как бы еще только намечают тот тип яркого, красочного партесного стиля, который появится в партесных концертах. Эта промежуточная форма, предвосхищающая стиль барочных концертов, сопоставима с архитектурой того времени в стиле «московского барокко»¹⁹.

Типичным образцом партесных обработок знаменного распева на четыре голоса является евангельская стихира первого гласа²⁰. Мелодия знаменного распева, помещенная в партии тенора, красочно гармонизована. Обращает на себя внимание бас, отличающийся высокой тесситурой и подвижностью. Он назывался эксцеллентованным басом (от лат. *excellens* — превосходный, высокий). В нем были подвижные пассажи, которые часто перекрещивались с тенором, и это придавало всей партитуре особую подвижность и динамику (см. рис. 31).

Гармония стихир насыщена неожиданными гармоническими оборотами, побочными аккордами и созвучиями. В партесных обработках знаменного распева — особое отношение к гармонии: здесь преобладала по преимуществу красочно-колористическая сторона, поэтому, как отмечал Ю. В. Келдыш, «эффект от сопоставления двух соседних созвучий был более важным, нежели единство и связь целого»²¹. Септаккорды носили случайный характер, образовывались в результате проходящих и вспомогательных звуков. Разнообразно гармонизовались в стихире повторяющиеся попеvky.

В партесных гармонизациях строго определены функции каждой голосовой партии. Значение их в строчном и партесном многоголосии иногда совпадает. Так, в упомянутой рукописи № 757 конца XVII в., представляющей собой комплект из четырех

¹⁸ Иногда эти два типа многоголосия оказывали взаимное влияние. Известна, например, в рукописи конца XVII в. «Херувимская» Дилецкого, переложенная на демественную нотацию, см. об этом: Памятники русского музыкального искусства. Вып. 2. М., 1973. С. 235.

¹⁹ Московское барокко объединило древнерусские принципы архитектуры с элементами европейского барокко. В живописи к этому же роду явлений относится портретное искусство XVII в. — парсуны, изображающие конкретных персонажей средствами и техникой, присущими иконописи. Соответствующие аналогии можно найти в литературе, в поэзии Симеона Полоцкого и других писателей того же времени.

²⁰ Рукопись хранится в Государственном Историческом музее. Синодальное певческое собрание, № 757 (конца XVII в.).

²¹ Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965. С. 58.

голосовых партий — бас, тенор, альт, дискант, каждому из голосов предпослан стих, содержание которого не только говорит певцу о его роли в ансамбле, но попутно открывает и эстетические взгляды того времени, иногда в форме полемики вокруг главных вопросов музыкальной жизни. Иногда указывается на прямую связь партесных гармонизаций с троестрочием. Например, в партии тенора, содержащего основную мелодию знаменного распева, подобно «пути» в троестрочии:

Имя мое есть тенор, содержи бо в себе путь.
 Выпоешь ли мя, будет в тебе истинный путь.
 А выпевай мя сладким и преблагим гласом,
 А не кривляясь дурно кулезмацким басом.
 Подобае бо пети, мало же кричати
 И во всяком пении нотам меру знати.

Обращает на себя внимание рекомендация петь «сладким и преблагим гласом». В новой исполнительской манере проявляется изменение певческой эстетики, входит в моду «сладкозвучное» пение. Автор советует певцам не кричать, а петь, сохраняя «меру нотам». Вместе с тем автор критикует старое пение, называя его кривляньем, кричанием, «кулезмацким басом» (кулизма — одна из попевок знаменного распева).

Если тенор был ведущим голосом, исполнявшим основную цитированную мелодию знаменного распева, то бас был наиболее мелодизированным украшением песнопения. Недаром он назывался эксцеллентованным. В стихе, помещенном в партии баса, мы узнаем об авторе композиции этой рукописи — известном украинском теоретике и композиторе Николае Дилецком:

Знайте мя нижайшего пети гласом гласа,
 Тем же разумейте всегда пети баса.
 Познавши же моя вся согласныя ноты,
 Начнете всегда пети день и ношно с охоты.
 Пойте Богу нашему со сладкопением,
 Хвалу Ему воздайте во всяком пении.
 Канпоновал сия гласы человек грешный,
 Иноземец же и пан Николай Дилецкий.

Два остальных голоса — дискант и альт — дополняющие.
 Дискант приравнивается к партии верха в троестрочии:

Имя мое есть дискант,
 Зовут меня все верхом,
 Прехожду бо октавою тенору.

Альт — голос, дополняющий гармонию, часто дублирует тенор:

И аз всем тенору и басу помогаю,
 Скамейке, немке и дуде всем сопротивляю.
 Не имеют степеней и не согласуют,

Фитами кобылами вси разногласуют.
 Но мы, братие, крикнем вси Бога согласно.
 Кобылам и фитам всем было бы ужасно:
 Ми, ля, соль, фа, ми, ре, ут —
 Благие есте пени,
 За сие будем Богом и людьми почтени.

Полемика с приверженцами знаменного пения в этом стихе звучит с особой силой: знамена и попевки — «скамейку», «немку», «дуду» и фиту «кобылу» он называет несогласными, разногласующими, а партесное пение — согласным и почтенным перед Богом и людьми.



Рис. 31

Канты и псалмы

В XVII в. рождаются новые внецерковные жанры и формы духовного искусства, среди которых особое место занимают канты и псалмы, а также получившие широкое распространение в народной среде колядки. Этот народный стиль в литературоведении

имеет определение «низового» или «народного барокко». Жанр кантов, начав свою жизнь как род духовной лирики, очень скоро вышел за рамки домашнего духовного музицирования и приобрел новые черты. Появились канты светские, причем содержание их было разнообразным — викториальные, воспевающие победы (с припевом «Виват! Виват!»), морализующие, философские, любовные. Многие лучшие образцы кантов тесно связаны с народной музыкой и потому так устойчиво сохраняются в устной традиции и по сей день. Так, известный кант «Щиголь тугу мает» интонационно близок к народной детской песне «Маки, маки, маковочки» (см. рис. 32).



Рис. 32

Канты пришли в Россию обычным для того времени путем — из Польши, через Украину и Белоруссию. Польские и украинские канты (кантычки) и псалмы были тем «соблазном», который особенно быстро привлек русских людей. Этому способствовало также и то, что канты были значительно проще, чем древнерусские духовные стихи, принадлежавшие тоже к роду внекультовых жанров. Напев их, ясный, закругленный, был близок к народным песням; поэтический текст этих силлабических виршей — четкий. В кантах XVII в. встречаются народные польские мотивы, польские слова и выражения — свидетельства связи русских кантов с польскими.

В отличие от кантов псалмы всегда были духовного содержания и часто перепевали псалмы Давида в стиле силлабической поэзии. Такова известная «Рифмотворная псалтырь» Симеона Полоцкого, положенная на музыку в конце XVII в. Василием Титовым. Написанная в 1682—1686 гг., она была создана не без влияния польской стихотворной псалтыри Микола Гомулки на тексты известного польского поэта Яна Кохановского и адресована «простым полякам».

Польские ритмы и мелодии до сих пор звучат во многих рождественских коляках. Значение кантов и псалм в русской музыке XVII в. очень велико, так как новое гармоническое пение осваивалось прежде всего в кантах — духовных и светских, получивших широкое распространение и в быту, и в церковной и композиторской практике.

Музыка для театра XVII века

В XVII в. в Москве появляется первый театр — придворный театр Алексея Михайловича. Наряду со школьной драмой, исполняемой в духовных заведениях, он подготовил почву для драматургии следующего исторического этапа — русского классицизма XVIII в. Год рождения русского театра — 1672 — отмечен постановкой пьесы «Артаксерксово действо» на библейский сюжет о красавице Эсфири. Спектакль состоялся в специально построенном здании «Комедийной хоромины» в подмосковной царской резиденции — селе Преображенском. Это был театр «для одного зрителя» — самого царя и узкого круга лиц. Среди первых его пьес — «Иудифь», «Жалобная комедия об Адаме и Еве» на библейские сюжеты, первая пьеса на историческую тему «Темир-Аксаково действо», балет «Орфей». Крупнейшим драматургом первого периода существования русского театра был Симеон Полоцкий, автор пьес «Комедия притчи о блудном сыне», «О Навуходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных» (1670-е гг.).

Спектакли отличались большой пышностью, типичной для стиля барокко; декорации, костюмы, оформление сцены готовились для каждого из них в отдельности.

Существенное место в оформлении спектаклей занимала музыка. Кроме оркестрового сопровождения использовались пение, танцы, звучание органа, трубные фанфары. Сохранившиеся ремарки в текстах свидетельствуют, что музыка была непременным элементом постановки всех вышеупомянутых пьес, но в большинстве своем она не сохранилась. Так, не осталось ни строчки из музыки балета «Орфей», где она играла важнейшую роль.

Среди дошедших до нас отрывков — жалобная песнь Эсфири из «Артаксерксова действа», песнь царя из пьесы «Иудифь»²². Мелодика этих образцов представляет собой соединение черт знаменного пения с «новейшими» гармоническими оборотами (VII высокая в миноре) из псалмов и кантов (см. рис. 33).



Рис. 33

²² См.: Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938. С. 180, 182.

Полководца Олоферна в «Иудифи» встречали музыкой и пением, с вербами, венками и свечами «воспевающие и веселящиеся в тимпанах и в свирелях»²³, пели многие действующие лица, в том числе веселящиеся солдаты (очевидно, это был один из первых образцов светской песни). В финале пьесы звучал хор, прославляющий победу израильтян над Олоферном, который сопровождался трубными фанфарами. Но музыка всех этих отрывков не сохранилась.

Еще большую роль играла музыка в постановке школьных драм²⁴ XVII в., например на широко распространенный житийный сюжет «Алексей — Божий человек».

Теория музыки в XVII веке

Развитие теории музыки шло параллельно с развитием музыкальной практики. Так же как практика, теория XVII в. была неоднородна. Во второй половине XVII в. появляется большое количество теоретических трактатов, отражающих и древнерусскую монодическую культуру, и партесное пение, и промежуточные формы в виде двоезнаменников. В музыкальных архивах нашей страны можно встретить множество азбук XVII в. знаменной, путевой и демественной нотаций. В азбуках этого времени помещаются подробные сборники попевок, лиц, фит, которые служили справочниками для певцов.

К началу XVII в. относится создание Азбуки инок Христофора — монаха Кирилло-Белозерского монастыря, датируемая 1604 г., которая, как справедливо отмечает М. В. Бражников, обобщила певческую практику XVI столетия²⁵. В первой половине XVII в. с помощью степенных, киноварных или шайдутовых помет осуществляется фиксация звукоряда церковных песнопений (обиходный звукоряд). Среди создателей степенных помет — новгородские распевщики и теоретики начала XVII в. Иван Шайдур, Семен Баскаков, Тихон Корел, Лев Зуб²⁶.

В 1668 г. система помет была дополнена признаками Александра Мезенца. Это был последний всплеск развития средневековой музыкальной теории. В своей «Азбуке, или Извещении о согласнейших пометах» Александр Мезенец старается упростить, реставрировать и систематизировать средневековую музыкальную письменность, он предлагает новые пути ее совершенствования (тушевые признаки), которые упростили бы процесс полиграфической работы при перепечатке крюковых книг. Но эти труды оказались запоздалыми. Азбука появилась уже слишком поздно (в

²³ См.: Ранняя русская драматургия. XVII — первая половина XVIII в. Первые пьесы русского театра. М., 1972. С. 35.

²⁴ Школьная драма была создана для школы как средство изучения латинского языка и воспитания молодежи. В ней преобладали библейские, мифологические, исторические сюжеты. Школьная драма перешла в Россию из Западной Европы через Польшу и Украину и стала одной из предпосылок формирования драматургии классицизма.

²⁵ См.: Памятники русского музыкального искусства. Вып. 9. М., 1983.

²⁶ См.: Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 311.

1668 г.), проект издания певческих служебных книг не был осуществлен. Развитие русской музыкальной культуры, а вместе с ней и теории, устремилось по новому пути, общему с западноевропейским.

XVII век — это период переломный и одновременно переходный. Перелом связан с освоением принципов новой музыкальной культуры барокко и ее теории. К явлениям переходного характера в теории музыки относится, наряду с внедрением шайдутовых, киноварных помет и признаков Александра Мезенца, появление двознаменных рукописей, в которых знаменный распев записан двумя нотациями друг над другом — крюковой и нотолинейной, киевской нотацией.

Знаменная нотация была наполнена особой семантикой и даже символическим смыслом, «тайнозамкненностью» знаков. Например, знак греческой буквы фиты — это и музыкальный знак, и символ Бога (Феос) и Троицы, параклит (в переводе с греч. — утешитель) начинает песнопение, символизирует Святой Дух, а крыж, крест — главный христианский символ — знак покоя и завершения. На пятилинейном стане ноты индифферентны, безразличны по отношению к записываемой мелодии. Киевская нотация была быстро освоена, и с ее помощью русские певцы и композиторы с легкостью начинают записывать мелодии и гармонизации знаменного распева, многоголосные авторские композиции.

Проблемы, связанные с появлением пятилинейной нотации, касаются не только семиографии, они распространяются значительно шире. Если в эпоху Средневековья для каждого распева изобретались особые виды нотаций, фиксирующие специфику их мелодико-ритмических формул, то пятилинейная нотация была всеобъемлющей: с помощью пятилинейной нотации записывали все новые распевы.

Первые «переводы» песнопений знаменного распева с крюковой на киевскую нотацию были осуществлены трудами Тихона Макарьевского²⁷. Его «Ключ разумения» и «Сказание о нотном гласо-бежании» объяснили певцам новую систему нотации, подготовив почву к дальнейшему развитию русской музыкальной теории.

«Ключ разумения» Тихона Макарьевского начинается изображением ключа, символизирующего познание премудрости.

Силлабические вирши, размещенные вокруг ключа, предвещают этот труд:

Ключ сей разумения
Отъемлет дверь затмения,
Отверзает смысл ищущим,
Утверждает ум пишущим:
Явно творит закрытая,
Все черпите об фитая.

²⁷ Тихон Макарьевский занимал высокое положение при дворе царя Федора Алексеевича (1676—1682). К этому времени и относится создание им «Ключа», призванного объяснить знаменную нотацию с помощью нотолинейной и наоборот. Двознаменные рукописи обладают особой ценностью как первые расшифровки знаменного пения, созданные в XVII в. носителями этой культуры.



«Ключ разума» Тихона Макарьевского

«Ключ», отвержая «смысл ищущим», открывает «тайносокровенные» знания средневековой мудрости. Именно о строках мудрых, закрытых, о фитах, составляющих часть средневековой музыкальной науки, предназначенной только для посвященных, идет речь в виршах. Ключ разъясняет смысл фитного пения, делая тайные знания явными.

Следующим этапом развития теории XVII в. были работы, связанные с элементарной теорией музыки нового времени, — «Букварь» Николая Дилецкого, «Наука всяя мусикии».

Центральное место среди музыкально-теоретических трактатов XVII в. занимает «Мусикийская грамматика», или «Идея грамматики мусикийской» Николая Дилецкого²⁸. Ее содержание чрезвычайно обширно. «Мусикийская грамматика» предназначалась для широкого круга читателей: для певцов в ней даны самые необходимые, элементарные сведения по теории музыки; для учителей, руководителей хоров — методические указания, способ обучения детей пению, но основу «Грамматики» составляют разделы, предназначавшиеся композиторам, с правилами композиции, гармонии, контрапункта. «Мусикийская грамматика» Дилецкого представляет собой род пособия по обучению музыкальной грамоте, столь необходимого в России XVII в., и практического руководства по композиции. Предпосланная ему вступительная часть — трактат Иоаникия Коренева — имеет музыкально-эстетическую направленность. Обе части друг друга дополняют.

Мысль о роли музыки среди прочих наук и искусств была новой для Руси XVII в. В работах обоих теоретиков, и Дилецкого, и Коренева, уже определяется взгляд на музыку как на искусство возвышенное, философское. «Мусикия — вторая философия и грамматика» — в этом высказывании Коренева находит отклик средневековая западноевропейская теория семи свободных искусств, которая получила большое распространение в России во второй половине XVII в. В ней музыка стояла в одном ряду с грамматикой, диалектикой, риторикой, арифметикой, геометрией и астрономией (см. рис. на с. 114).

«Мусикийская грамматика» Дилецкого — это замечательный музыкально-теоретический трактат XVII в., совершивший наиболее решительный поворот в музыкальном сознании современников. Он дал массу принципиально новых сведений, касающихся вопросов элементарной теории: понятия о тональности, метре, ритме, ладах, ключах и ключевых знаках, сольмизационной системе. В трактате есть правила гармонии, контрапункта и композиции. В нем находят отклик самые передовые для этой эпохи теории. Дилецкий был знаком с системой темперированного строя и хроматическим звукорядом, он вводит в практику квинтовый круг, который в славянском переводе у него значится как «коло мусикийское», а в связи с этим затрагивает и понятие энгармонизма (см. рис. на с. 115). Правда, многие сведения здесь излагаются в очень сложной, запутанной форме из-за смешанного польско-украинско-русского языка и сольмизационной трактовки нот.

²⁸ Выделяются три редакции «Мусикийской грамматики»: первая написана в Вильно на польском языке, вторая, разработанная в Смоленске в 1677 г., написана на русском языке, третья редакция, созданная в Москве, дошла до нас в двух вариантах — 1679 и 1681 гг. Третьей редакции «Грамматики» обычно предшествует трактат И. Коренева.



Музыка. Миниатюра из рукописи XVII в. «Книга о семи свободных мудростях». ГИМ

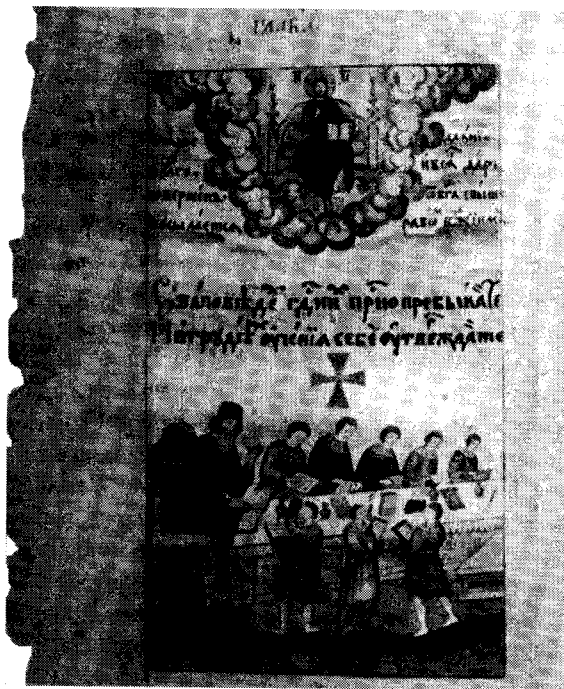
«Мусикийская грамматика» Дилецкого, как отмечает С. С. Скребков, поражен высотой теоретического уровня, замечательным соответствием теоретических положений практике молодого формирующегося жанра партесного концерта²⁹.

Музыкально-теоретическое мышление в XVII в. прошло сложный путь развития от средневековой музыкальной теории, через различные переходные стадии к теории нового времени, отражающей стиль барокко³⁰.

В центре «Грамматики» Дилецкого лежит учение «О диспозиции и разделении», то есть композиции и форме концертов. Дилецкий рекомендует при сочинении концертов отталкиваться от текста, «лепить» музыкальную форму, используя яркие сопоставления контрастных эпизодов *tutti* — полного мощного звучания хора и выделенной из хора ансамблевой группы, обычно трехголосной, в характере канта. Такой трехголосный эпизод Дилецкий называет «концертом». Дилецкий пишет, что перед тем, как начать сочинять концерт, композитору необходимо обдумать и разделить концерт на части,

²⁹ Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969. С. 69—70.

³⁰ В рукописях конца XVII в. можно встретить совмещения сразу всех теорий. Такие рукописи являются прекрасной иллюстрацией процесса постепенного перехода от одной системы мышления к другой. Например, в рукописи из РГБ Музейного собрания № 3893 конца XVII в. помещены «Ключ» Тихона Макарьевского, «Извещение о согласнейших пометах» или «Азбука Александра Мезенца», «Имена столпового знамени», «Двоезнаменник» и труд, близкий «Мусикийской грамматике» Н. Дилецкого, под названием «Наука всяя мусики».



Музыкальная грамматика. Рукопись 1681 г.
Певческая школа партесного пения.

учтя общее соотношение разделов звучания всего хора и отдельных групп «концертов»³¹. Термин «концерт» Дилецкий понимает как «борение», соревнование голосов ансамбля и как противопоставление эпизодов, исполняемых выделенной группой солистов («концерт») и всем хором — tutti. Поэтому в партесных концертах количество частей не регламентировано. Есть концерты единого, слитного строения, но есть и такие, в которых количество частей и размер их меняется чрезвычайно часто — до 12 и даже до 22 раз, как, например, в концерте «Кая житейская сладость»³². Партесные концерты, основанные на сочетании контрастных эпизодов, представляют собой, по выражению В. В. Протопопова, один из типов контрастно-составных форм. Наиболее стабильная форма партесных концертов с нечетным количеством контрастных разделов: 3, 5, 7, трехчастность среди них преобладает. В концертах трехчастной формы обычно бывает репризность, но здесь она проявляется в общих чертах: в соотношениях

³¹ См.: Дилецкий Н. Идея грамматики музыкальной / Публ., пер., исслед. и коммент. В. В. Протопопова. М., 1979. С. 66—67. На примере одного из богослужебных текстов Дилецкий дает композиторам образец того, как надо составить музыкальную форму концерта, предварительно распределив куски текста, исполняемые то трехголосно, то tutti всем хором.

³² Рукопись начала XVIII в. из отдела рукописей Государственного Исторического музея. Синод. певческое собр. № 46.

крайних разделов по тональным и метроритмическим признакам, протяженности и фактуре. В партесных концертах еще нет достаточной оформленности темы, поэтому нет и репризности в настоящем ее понимании. В то же время в них чувствуется глубокая цельность, основанная на интонационной общности первичного порядка. Реприза — явление довольно редкое в эту эпоху, музыка в репризе повторяется лишь в тех случаях, когда повторяется текст, т. е. музыкально-тематическая реприза обычно соответствует текстовой.

Принцип концертности — контрастного сопоставления ярких динамических эпизодов *tutti* и небольших выделенных групп солистов — характерен для западноевропейского стиля барокко, он распространился и в русских концертах того же времени.

Т. Н. Ливанова впервые отметила глубокие связи русского партесного многоголосия с торжественным стилем католической музыки венецианской и позднеримской школ³³.

Принцип концертности уже с конца XVI в. становится господствующим у венецианских композиторов Андреа и особенно Джованни Габриели, в его «Духовных симфониях», канцонах и сонатах, написанных для грандиозных хоров с инструментальным сопровождением. В них чувствуется стремление к колористическим сопоставлениям, к большим масштабам. Такие крупные смешанные формы, тембровая и динамическая красочность, характерные для венецианской композиторской школы, оказали большое влияние на музыку немецких, польских композиторов. Католической музыке XVII—XVIII вв. становятся присущи экспрессивность динамических и тембровых контрастов, сменяющихся энергично и быстро, многохорность и виртуозность хоровых партий.

Однако колористическое богатство католической музыки достигалось посредством антифонного звучания — сопоставления нескольких хоров, а главным образом — сочетания хора и оркестра и их противопоставления. Партесный концерт всегда был чисто вокальным жанром а *sarrella*, партесным концертам свойственно исключительное колористическое богатство хорового звучания. Они рассчитаны на певцов с высоким уровнем вокальной техники. Композиторы эпохи барокко научились средствами хора а *sarrella* достигать большой полноты и яркости красок.

Традиции концерта, пришедшие из Италии, Германии через Польшу, Украину в Россию, были в значительной степени претворены в русской национальной манере и приспособлены к местным условиям. Своеобразием отличается фактура, гармония и полифония партесных концертов, оригинальна трактовка многоголосного хора. Например двенадцатиголосный хор — наиболее типичный состав хора в конце XVII — начале XVIII в. — трактуется в партесных концертах как один хор с делением каждой партии на три голоса, чем отличается от западноевропейских многохорных произведений, в которых двенадцатиголосие представлено как три четырехголосных хора. Так, 12-голосный концерт Николая Бавыкина «Ныне силы небесныя» представляет собой блестяще написанную хоровую композицию, в которой чувствуется виртуозное владение хором. Концерт пронизывают яркие, контрастные, красочные сопоставления. Особенно выделяется средний раздел «Се бо входит царь славы», где этот текст идет

³³ Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. С. 103—104.

в нескольких проведениях в разных тембровых комбинациях, звучность которых постоянно повышается: в первом проведении участвуют два тенора и бас, во втором — два альты и тенор, два сопрано с басом (см. пример 45).

В концертах Василия Титова, Николая Бавыкина, Федора Редрикова отражены самые разнообразные настроения: лирика, торжество, ликование, что невольно заставляет вспомнить о высказываниях современников об «одушевленной красоте» партесных композиций.

Жанр хорового концерта привлек внимание композиторов не только конца XVII — первой половины XVIII в., но и конца XVIII в. В XIX в. этот жанр относится к числу наиболее распространенных.

Часть II

СИНТЕЗ ЦЕРКОВНЫХ ИСКУССТВ В ДРЕВНЕЙ РУСИ

Глава 1

МУЗЫКА В СИНТЕЗЕ ДРЕВНЕРУССКИХ ИСКУССТВ

Средневековая русская культура на протяжении семи веков, вплоть до XVII в., обладала единством, параллелизмом всех составляющих ее частей. В синтез искусств наравне с зодчеством, монументальной фресковой живописью, иконописью, мелкой пластикой, прикладным искусством, литературой входила древнерусская церковная музыка. Дополняя друг друга, разными способами они выражали общее, для всех них единое содержание. Древнерусская церковная музыка — одна из наиболее ярких страниц русской духовной и художественной культуры. К ней приложимы слова, сказанные по поводу средневековой литературы: «...возвышается над своими семью веками как единое грандиозное целое, как одно колоссальное произведение, поражающее нас подчиненностью одной теме, единым борением идей...»¹.

Русская средневековая музыка развивалась из одного корня. Основной распев Древней Руси — знаменный — в течение всей тысячелетней истории русской церковной музыки, как могучее древо, рос, давал новые побеги. Все его варианты и разновидности, возникавшие в эпоху Средневековья в виде путевого, демественного, большого и других распевов, были лишь ветвями, произраставшими из этого могучего ствола. Монументальность и величие древнерусской музыки совершенно связаны со скромными средствами выразительности — унисонным пением, лаконичными, строгими красками звучания. П. А. Флоренский в «Рассуждении о богослужении» говорит об особом свойстве древнерусской монодии: «Древнее унисонное или октавное пение... удивительно как пробуждает касание Вечности. Вечность воспринимается в некоторой бедности земными сокровищами, а когда есть богатство звуков, голосов, облачений и т. д. и т. д., наступает земное и Вечность уходит из души куда-то, к нищим духом и бедным богатствами»².

Творцы древнерусской музыки избегали внешних эффектов, украшательства, чтобы не нарушить глубину чувств и мыслей. Важнейшей чертой средневекового рус-

¹ Лихачева В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1971. С. 54.

² Цит. по: Трубачев С. Музыкальный мир П. А. Флоренского // Советская музыка. 1988. № 9. С. 99—103.

ского искусства была его синтетичность. Одни и те же образы, идеи воплощались разными средствами в разных видах искусства, однако подлинным стержнем синтеза древнерусского церковного искусства служило слово. Слово, его смысл составляли основу песнопений, мелодии способствовали их восприятию, прояснению текста, озвучивали его, иногда иллюстрировали. Не менее значима роль слова и в иконописи. Церковное изобразительное искусство, согласно постановлению Седьмого Вселенского собора, равносильно проповеди, потому что «иконопись для глаза есть то же, что слово для слуха». Фрески, иконы, миниатюры поучали. Созерцание икон, слушание близких к ним по содержанию песнопений создавало такое единство, которое вызывало высокие мысли и чувства. Икона и звучащее перед нею песнопение, молитва составляли пульс духовной культуры Древней Руси, поэтому иконописное и гимнографическое творчество всегда были на большой высоте.

Синтез искусств (к которому стремились в своем творчестве композиторы XX в. и, в частности, А. Скрябин), по существу, был воплощен в средневековом искусстве. Древнерусское богослужение носило характер мистерии, во время которой человек мог получить духовное очищение, освободиться от тяготивших его забот и суеты, нравственно возвыситься. В статье «Храмовое действо как синтез искусств» П. А. Флоренский называет богослужение музыкальной драмой: «Тут все подчинено единой цели: верховному эффекту катарсиса этой музыкальной драмы, и потому все подчиненное друг другу здесь не существует или по крайней мере ложно существует, взятое порознь»³.

Все искусства, одновременно соединяясь в храме, с огромной силой воздействовали сразу на чувства человека, переносили его в возвышенный мир через созерцание икон, слушание песнопений. Ритуальные процессии, крестные ходы и каждения, мерцающие свечи, косые лучи дневного света, проникающие сквозь узкие окна храма, создавали таинственное, возвышенное настроение. Церковное искусство, действуя всеми своими компонентами, переключало человека с проблем сегодняшнего дня на проблемы вечного. «Всякое ныне житейское отложим попечение» — эти слова Херувимской песни, исполняемой на Литургии верных, как нельзя лучше объясняют состояние отрешенности от земного. В отличие от фольклора, ориентированного на трудовую жизнь, повседневный быт человека, церковное искусство обращается к миру верховному, возвышенному, помогает человеку совершить этот переход, в первую очередь воздействуя на слух и зрение. Поэтому важнейшими были музыка и иконопись. Обе они, каждая своими средствами, призваны были осмыслить идеи в звуках и образах. В песнопениях и иконах гимнографы и художники воплощали богословские идеи. Если икону называют «умозрением в красках» (Е. Трубецкой), то песнопение можно было бы назвать богословием в звуках.

На музыкальную культуру Древней Руси всеобъемлющим было влияние Византии, распространяясь на все ее основные аспекты. Оно определяло эстетический склад русской духовной музыки, воздействовало на ее жанровую природу, гимнографию и сферу бытования. Оно сформировало систему нотации и записи древнерусской музыки.

³ Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // У водоразделов мысли. Т. 1. Париж, 1985. С. 41—57.

Древняя Русь восприняла византийскую музыкальную культуру и новую музыкальную эстетику вместе с крещением как непосредственный источник, из которого развивалась новая струя музыки, противопоставившая себя исконным народным жанрам. Летописец в «Повести временных лет» объясняет выбор новой веры по византийскому образцу красотой византийского богослужения, поразившей русских послов:

И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали — на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой и не знаем, как и рассказать об этом. Знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми, и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького; так и мы не можем уже здесь пребывать в язычестве⁴.

Византийская эстетика сформировала музыкальную культуру Древней Руси, надолго определив путь развития русской музыки. Церковное пение, услышанное русскими послами в Константинополе, поразило их воображение неслыханной до того красотой.

Красота греческого богослужения стала одним из главных критериев истинности. Преклонение перед красотой, выраженное в тексте летописи, выявляет эстетическую подготовленность, настроенность на восприятие этой красоты, отнюдь не простой, чрезвычайно утонченной, обладающей сложной символикой, своеобразным языком. Именно эстетический аспект явился основополагающим для формирования как византийского, так и древнерусского музыкального искусства, ибо он связал проблемы собственно богословия с музыкой.

Среди важнейших положений теории и эстетики византийского и древнерусского музыкального искусства — идея его богоданности, богодуховенности. Моменты дарования свыше, откровения запечатлены на таких древнейших иконах, как Сошествие Святого Духа на Апостолов, в многочисленных Евангельских миниатюрах, изображающих евангелиста Иоанна с учеником Прохором, прислушивающимся к голосу свыше, и нисходящих с неба лучей, иногда вместе с голубем, воплощающим Святой Дух.

Идея богоданности, основанная на триаде — от Бога через ангелов или святых божественное откровение передается людям, — этот принцип распространялся на все виды искусства, в том числе и на музыку. По преданию, известнейший византийский гимнограф, поэт и мелод, причисленный к лику святых, Роман Сладкопевец получил свой дар составления кондаков и пения по наитию во сне: «В храм Пресвятой Богородицы в Кировых, где он получил дар составления кондаков, явилась ему Святая Богородица во сне и дала ему свиток книжный и повелела съесть его; восстав же ото сна, он воспел: «Дева днесь Пресущественного рождает»»⁵.

Таким образом, его творчество — плод дара откровения. Это предание нашло отражение в иконографии «Покрова Богородицы». Композиция иконы делится на две

⁴ Повесть временных лет по Лаврентьевской летописи. Т. 1. М.; Л., 1950. С. 274.

⁵ Успенский Н. Д. Кондаки св. Романа Сладкопевца // Богословские труды. Вып. 4. С. 190—216.

части по горизонтали. В верхней части изображены небесные силы и Богородица, в нижней — Роман Сладкопевец, поющий мелодии, дарованные ему свыше самой Богоматерью. Она невидимо присутствует в храме, простирая свой покров над народом, лишь один блаженный Андрей видит Ее и показывает на Нее рукой. Романа Сладкопевца окружают певцы, которые подхватывают припев кондака, как это принято при исполнении в духе респонсорного пения, то есть пения певца-солиста, которому подпевает хор или весь присутствующий в храме народ.

Икона «Покрова Богородицы» особенно важна для музыкантов, так как это единственное изображение давно ушедшего из практики, исчезнувшего, видимо, уже в XIV в. кондакарного пения⁶.

На фреске «Покрова Богородицы» из Ферапонтова монастыря работы Дионисия представлен этот же иконографический сюжет, связь небесного и земного пения здесь передается с помощью цвета. Церковный хор одет в одежды, сходные по цвету с одеждами ангелов — ангельского хора (см. вклейку № 4).

Идея совместного служения и пения рода человеческого и мира ангельского проиллюстрирована и текстом кондака «Покрову Богородицы»:

Дева днесь предстоит в церкви,
И с лики святых невидимо за ны молится Богу:
Ангели со архиереи покланяются,
Апостоли же со пророки ликуют:
Нас бо ради молит Богородица Предвечнаго Бога.

Во время Литургии священник читает тайную молитву, в которой тоже говорится о сослужении ангельских сил и людей: «...предстоят Тебе тысячи Архангелов и тмы Ангелов, Херувими и Серафими, шестокрылатии многоочитии возвышающийся пернатии», — и далее взывает: «Победную песнь поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще». На этот призыв лик церковный отвечает песнью ангельской из пророчества Исайи: «Свят, свят, свят Господь Саваоф, исполнь Небо и земля славы Твоя...»

В словах русских послов летописец передал восторг перед красотой византийского богослужения: «И не знали — на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой...» Для выражения этого восторга у летописца не нашлось лучшего средства, чем сравнение византийского пения с ангельским, небесным, это сравнение типично для Византии. Лучшие византийские певцы именовались «ангелогласными»; такой чести удостоился, например, Иоанн Кукузель — ангелогласный.

Степенная книга повествует о том, как три греческих певца «с роды своя» пришли на русскую землю, «от них же начат быти в Русстей земли ангелоподобное пение, из-

⁶ Долгое время исследователи терялись в догадках по поводу способа исполнения кондаков. Древняя традиция этого пения утеряна, сохранившиеся до нашего времени рукописи — пять кондакарей — не поддаются расшифровке. В древнейшем из них — кондакаре Типографского Устава XI—XII вв. — есть прямое указание на респонсорное исполнение кондаков: первая часть кондака исполняется солистом, а окончание подпевают певцы или прихожане — народ (в рукописи в окончаниях появляется ремарка — «людие»). Изображенные на иконе «Покрова Богоматери» вокруг Романа «людие» и являются исполнителями хорового рефрена.

рядное осмогласие, наипаче же и трисоставное сладкогласование и самое прекрасное демественное пение в похвалу и славу Богу»⁷. Летописец называет ангелоподобными все виды древнерусского пения: знаменное осмогласие, демественное и трисоставное — здесь, вероятно, имеется в виду троестрочное пение, названное сладкогласованием, сладостным пением.

Сравнение церковного пения с пением небесным — устойчивый прием эпохи Средневековья — на самом деле восходит к библейской теологической концепции «богодухновенного пения» почти трехтысячелетней давности. В ее основе лежат сказания пророков, в которых выражено представление о небесном престоле, окруженном ликом ангелов, непрерывно воздающих хвалу Богу в своих божественных песнопениях. Эта хвала выражена в текстах песнопений и молитв, в ветхозаветных пророчествах. Так, пророк Исайя пишет о хвалебном гимне серафимов, услышанном им во время видения: «В год смерти царя Озии видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном, и края риз Его наполняли весь храм. Вокруг Него стояли Серафимы... И взывали они друг к другу и говорили: "Свят, Свят, Свят, Господь Саваоф! Вся земля полна славы Его!" И поколебались верхи врат от гласа восклицających, и дом наполнился курениями» (Ис. 6, 1—5).

Аналогичный эпизод есть и у пророка Иезекииля, когда он рисует страшную картину своего видения, сопровождаемого грозным шумом, стуком и пением херувимов великим громовым голосом: «Благословенная слава Господня от места сего» (Иез. 3, 12).

Серафимы Исайи и херувимы Иезекииля, окружающие Бога, воспевают славословие так громко, что «сотрясают верхи врат». Эта библейская концепция продолжает свое развитие в Новом завете, у отцов церкви, у византийских и древнерусских писателей. В повествовании Евангелиста Луки о рождении Иисуса Христа (Лк. 2) ангельское славословие как бы сближается с человеческим. Ангелы являются не пророкам, а пастухам, держащим ночную стражу. Славословия Всевышнего, они обращаются к людям доброй воли: «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение». Славословие соединяется с пожеланием мира и доброй воли людям. Оно вписывается в концепцию ангелогласного пения, которая приобрела новую окраску в раннехристианскую и византийскую эпоху.

В гимнах и византийских песнопениях часто говорится об ангельском славословии, воссылаемом совместно с людьми. В древнейших праздничных песнопениях эта мысль проводится постоянно. Так, в рождественской стихире 1-го гласа поется о единстве ангельского и человеческого славословия согласно пророческому предсказанию:

Небо и земля днесь
Пророчески да возвеселятся.
Ангели и человецы
Духовно да торжествуют.

Стихира на Рождество 6-го гласа воспекает совместное ликование мира ангельского и человеческого:

⁷ Музыкальная эстетика России. С.39.

Ликуют ангелы вси на небеси
И радуются днесь.
Играет же вся тварь
Рождшагося ради в Вифлиеме Спаса и Господа.
Яко всякая лесь идольская преста
И царствует Христос во веки.

Стремление слить в молитве голоса ангельские и человеческие отражено в текстах и многих других песнопений.

Идея интуитивного божественного озарения, как и византийская идея небесного дарования, одухотворяли христианское творчество многие века. Гимны и песнопения, согласно учению Дионисия Ареопагита (V—VI вв.), являются отзвуками небесного пения ангелов, которое пророки слышали духовным слухом и передали людям. «Церковные гимны — суть копии небесных “архетипов”, — говорит Дионисий в своей книге “О небесной иерархии”, — поэтому они должны подражать небесным образцам». Дионисий видит первопричину всех вещей в божественной красоте.

Пресущественно-прекрасное называется красотой потому, что от него сообщается всему сущему его собственная, отличительная для каждого красота и оно есть причина слаженности и блеска во всем сущем; наподобие света исходит оно во все предметы свои глубинные лучи, созидающие красоту, и как бы призывает к себе все сущее, отчего и именуется красотой и все во всем собирает в себе⁸.

Задача иконописца — передать эту красоту, в иконописных образах запечатлеть великолепие Фаворского света, золотом отразить блеск навечернего сияния. Задача музыканта — передать божественные мелодии небесной иерархии, небесные архетипы.

Ни иконописцы, ни музыканты Древней Руси не были копировщиками. В рамках канонической традиции они находили достаточно возможностей для того, чтобы выразить свою творческую индивидуальность, но идея архетипа возвышалась над всем. Обретенные свыше богодухновенные песнопения принадлежали не человеку, а высшей небесной иерархии, являлись музыкой «небесной», этим объясняется причина их анонимности и сохранности. Задачей музыканта, равно как и иконописца, было не самовыражение, не воплощение индивидуального, личностного, а постижение и воспроизведение «небесных» песнопений, воссоздание божественного образа, передаваемого с помощью древних священных подлинников. В этом, в частности, кроется идея соборности средневекового творчества.

Художественный канон певческого искусства

Византийский обряд заложил основу древнерусского музыкального канона, его правил. Византийская эстетика определила основные свойства древнерусского певческого искусства, его премудрость, «софийность». «Философия, проявляющая себя в

⁸ Цит. по: Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 79; Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. 6-е изд. М., 1898. С. 30.

мелодии, есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа, — пишет византийский философ IV в. Григорий Нисский. — Наши напевы творятся по иным законам, нежели у тех, кто чужд нашей премудрости... Безыскусственный напев сплетается с божественным словом ради того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами, каков бы он ни был»⁹. Василий Кесарийский добавляет: «Пусть язык твой поет, а ум пусть прилежно размышляет над смыслом песнопения»¹⁰.

Музыкальный канон, который был принят на Руси вместе с крещением как нечто святое и нерушимое, ограничивал проникновение в церковную музыку чуждых ее духу банальных напевов. Принципы византийского канона распространялись на музыкальную культуру всего русского Средневековья, управляя творчеством распевающих и регламентируя характер исполнительства. Лишь в период позднего Средневековья, с конца XVI в., на Руси начинают разрушаться жесткие ограничения канона.

Древнерусские мастера пения, позаимствовав византийский канон, творчески его переработали. Высокий художественный уровень канона и эталоны византийского искусства способствовали росту творчества русских мастеров — художников, писателей, музыкантов. Осваивая образцы византийского канона, русские художники и музыканты нередко в формах этого канона создавали национальные произведения непреходящей ценности и красоты.

Основой древнерусского музыкального канона явилась система осмогласия (от славянского осмь — восемь), унаследованная русской церковью из Византии. С помощью осмогласия устанавливался строгий порядок музыкального оформления службы. Каждый из восьми гласов имел свои тексты и свои напевы с присущими каждому из них мелодическими формулами, которые исполнялись в течение одной недели. Восемь недель охватывали осмогласный столп. Устойчивые каноничные мелодикоритмические обороты записывались особыми знаками сокращенного невменного письма — лицами, фитами, условными графическими формулами. Система осмогласия распространялась почти на все виды распевов и музыкальных форм, на певческие книги, но использовалась по-разному.

Каноничной была также и ладовая организация древнерусских песнопений. Ладовая система музыки представляет собой стройное чередование тонов и полутонов, образующих двенадцатиступенный звукоряд, именуемый церковным ладом или обиходным звукорядом. Обиходный звукоряд распадается на четыре согласия — простое, мрачное, светлое и тресветлое, по три звука в каждом.

Древнейшие устойчивые архетипы, как иконописные образы, так и модели песнопений — мелодические формулы, составляли основу музыкального канона древнерусского искусства. На них должны были опираться художники, подчиняя им свою творческую волю. Создавая свои произведения, иконописцы и гимнографы использовали уже готовые модели, архетипы. К такого рода музыкальным архетипам может быть отнесена система подобиюв, система осмогласия с ее устойчивыми моделями — попев-

⁹ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост., общ. вступит. ст. В. П. Шестакова. М., 1966. С. 107.

¹⁰ Там же. С. 104.

ками, строками, фитами, лицами, закрепленными неизменной последовательностью знаков.

Роль архетипов в церковной музыке выполняла прежде всего система подобнов (от греч. — *πρόσομοιον* — сходный, подобный). Подобны служили образцом, моделью для большого числа церковных песнопений. При этом каждый жанр церковной музыки (см. ниже) имел свой набор подобнов, по напеву и форме которых по слуху можно было безошибочно определить, какой вид песнопения исполняется в данный момент службы — стихира, кондак, тропарь, ирмос, киноник. Таким образом, все основные жанры церковного музыкального искусства опирались на свои модели, образцы, более правильно эти образцы называются самоподобны — *αὐτομέλον*.

Подобны разных жанров имели различную музыкальную структуру, мелодическую организацию. Устойчивая форма подобна, сочетаясь каждый раз с новым текстом, не имела своей структуры, но вкрапление некоторых произвольных элементов было необходимо, поскольку тексты не совпадали по размеру. Сборники оригинальных образцов подобнов встречаются уже в XI—XII вв. Первая русская музыкальная рукопись «Типографский Устав с кондакарем» имеет в своем составе специальный раздел «Подобьници», заключающий образцы для пения стихир.

Принцип подобна и подобия был одним из ведущих в средневековом искусстве и вообще в христианском мире. Бог творит человека «по образу своему и подобию».

В изобразительном искусстве тоже существовали собрания иконописных образцов, которые назывались подлинниками. Подлинники, как и подобны, служили сохранности канона.

Канон — творение соборное. «Чем устойчивее канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное — соборное, соборное же — всечеловеческое»¹¹, — пишет П. А. Флоренский. Средневековая иконопись также является творчеством соборным: «Икона, даже первообразная, никогда не мыслилась произведением уединенного творчества, она существенно принадлежит к соборному делу Церкви, даже если по тем или иным причинам икона была от начала до конца написана одним мастером... соборность в работе непременно подразумевается»¹². В этом отношении интересно отметить, что процесс творчества древнерусских распевщиков был близок к творчеству иконописцев. Интересно, что творение древнерусского распевщика называлось «переводом», отклонение от известной редакции называлось «ин (иной) перевод», а если был известен автор, то указывалось: «ин перевод Крестьянинов» (или кого-либо другого). Индивидуальное авторское творчество зафиксировано достаточно поздно, лишь в XVI в. В целом средневековое церковное музыкальное творчество в Древней Руси было, по существу, коллективным, соборным. Древнерусские икона и музыкальная рукопись являлись часто продуктом соборного творчества, совместного пользования и бытования. Не только собственно творцы участвовали в создании памятника, но и все последующие поколения. На всем протяжении своего существования иконы исправлялись в соответствии с изменявшимися средствами художественного языка, реставрировались, понов-

¹¹ Флоренский П. А. Иконостас // Богословские труды. Т. 9. М., 1972. С. 109.

¹² Там же. С. 133.

лялись. Музыкальные рукописи также исправлялись: иногда приписывались пометы, признаки, добавлялись новые тексты, исправлялись старые.

Работа средневекового иконописца и гимнографа начиналась с решения одинаковых проблем. Гимнограф расчленил текст, сообразуя напев подобна с текстом песнопения так, чтобы число фрагментов текста соответствовало количеству музыкальных строк подобна.

Иконописец наносил на доску фигуры в определенной последовательности, строго в соответствии с образцами-подлинниками прорисовывал складки одежды.

Музыкант-распевщик как клише накладывал музыкальную формулу подобнов на новые тексты, тонко варьируя детали мелодии там, где это было необходимо.

Иконописец начинал писать икону на залешкашенной доске, подобной белой стене. Сперва он «рисует углем контуры, а затем нарисованное графится графьей, то есть гравировается иглой... знаменить так рисунок признается у иконописцев наиболее ответственной частью работы, особенно в отношении складок: ведь наименовать перевод — это значит передать множеству молящихся свидетельство Церкви об ином мире, и малейшее изменение не только линии, но и тончайшее — их характера, — придаст этой отвлеченной схеме иной стиль, иную духовную структуру. Знаменщик чувствует себя ответственным за целостность иконописного предания, то есть за правдивость онтологического свидетельства, и притом в самой его общей формуле»¹³. Особый музыкант-знаменщик аналогичным способом «знаменовал» чистый лист бумаги будущей музыкальной рукописи, надписывал в определенной последовательности миниатюры, заставки, вязь, тексты песнопений, инициалы, музыкальные знаки — знамена над текстом и, наконец, киноварные пометы над знаменами.

Канон обладал надличностными, вечными, вневременными свойствами. Как отмечает М. Мурьянов: «Творческий синтез русского, византийского и латинского начал как нельзя лучше выступает в словах Киево-Печерского патерика, рассказывающего, что Богоматерь явилась византийским мастерам, выразила им свое желание поселиться на Руси, в Успенском соборе и велела построить его по мере пояса с латинского Распятия»¹⁴.

Работа архитектора, иконописца, гимнографа в эпоху Средневековья ценилась чрезвычайно высоко. Большинство выдающихся гимнографов были причислены к лику святых. Можно назвать десятки имен святых песнопевцев: Роман Сладкопевец, Иоанн Златоуст, Косьма Майюмский, Андрей Критский, Иоанн Дамаскин и прочие. Так церковь обозначила свое отношение к их деятельности. Работа иконописца и гимнографа предъявляла высокие моральные требования к человеку, так как она почиталась священной. Их духовный облик должен был соответствовать тому высокому делу, которому они служили. «Подобаает быти живописцу смиренну, кротку, благоговейну, непразднсловцу, несварливу, независтливу, непьяницы, неграбежнику, неубийцы, наипаче же хранити чистоту душевную и телесную со всяким опасением...» — написано в 43-й главе постановлений Стоглавого собора¹⁵. Иконы писали в благоговейной

¹³ Там же. С. 142.

¹⁴ Мурьянов М. Золотой пояс Шимона // Византия, южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 197.

¹⁵ Цит. по: Флоренский П. А. Иконостас. Т. 1. Статьи по искусству. Париж, 1985. N. 247.

молитвенной атмосфере, поскольку, по словам П. А. Флоренского, икона — это «наглядное свидетельство вечности», а мир иконописцев — «замкнутый особый мир свидетелей»¹⁶.

Ни икона, ни церковное песнопение не являются художественными произведениями в том смысле, который мы традиционно вкладываем в это понятие. Их целью было не услаждать зрение и слух людей, а свидетельствовать об истине, о первообразе. «Икона не есть художественное произведение самодовлеющего художника, а есть произведение, которому потребно и искусство наряду со многими другими»¹⁷. Художественность песнопения или иконы должна была лишь способствовать раскрытию идей, образов, текстов. Этим объясняется то, что на Седьмом Вселенском соборе преобладала точка зрения на иконопись как на средство напоминания и учительства. На проблеме художественности как таковой акцент не ставился. Собор довольствовался выражением иконою первообраза в пределах минимальной правды. «Хотя бы честные иконы были делом и неискусенной кисти, их следует почитать ради первообразов», — читаем мы в послании Федора, патриарха Иерусалимского¹⁸. Но, несмотря на то, что в церковных постановлениях акцентируется прежде всего идейная сторона церковного искусства и почти полностью отменяются его художественные достоинства, на практике все выглядело иначе. Художественность церковного искусства играла немаловажную роль, а для русских людей эту роль можно назвать определяющей. Не случайно послы князя Владимира останавливают свой выбор на христианстве византийского образца за «неземную» красоту византийской службы.

Древнерусская церковная музыка была принципиально монодической. Эта ее закономерность вытекала из идеи ангелогласного пения. Объяснение ей можно найти в тексте службы Литургии верных: «Едиными усты и единым сердцем славить и воспевать всечестное имя Отца и Сына и Святого Духа». Этот возглас, звучащий перед Символом веры, является призывом к единомыслию и единению, соединению сердец и умов, которое в музыке выражается унисоном, монодией. Традиции ангелогласного пения — его монодичность, мужское звучание — символичны, они имеют глубокие и древние корни. Такое художественное воплощение ангелогласного пения было характерно для всего христианского Средневековья как Востока, так и Запада.

Еще одной канонической особенностью и яркой отличительной чертой русской православной музыки является принцип *a capella*. Пение восточно-христианской церкви не имеет инструментального сопровождения, так же как не имела его и древняя католическая монодия — григорианский хорал. В древнееврейской церкви пение сопровождалось игрой на различных музыкальных инструментах, о чем, в частности, свидетельствуют псалмы Давида, призывающие славить Бога на разных музыкальных инструментах: «Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтыри и гуслех. Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе. Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных» (Пс. 150). Однако этот призыв восхвалять Бога с помощью музыкальных инструментов в восточной христиан-

¹⁶ Там же. С. 111, 114.

¹⁷ Там же. С. 133.

¹⁸ Там же. С. 250.

ской церкви не нашел поддержки. Текст 150-го псалма Давида был переосмыслен в соответствии с новым религиозным сознанием христианской церкви. Климент Александрийский (ок. 150 — ок. 215 г.) — один из наиболее образованных раннехристианских писателей, возглавивший церковную школу в Александрии, в своем учении о христианской музыке отвергает музыкальные инструменты. Он признает единственным совершенным музыкальным инструментом человеческий голос, поскольку лишь голосом можно воплотить слово в музыкальных звуках, создать осмысленную мелодию.

У нас в употреблении один инструмент — слово мира; при помощи его воздаем мы почет Богу, а не при помощи древнего псалтерия или трубы, или тимпана, или флейты — инструментов, которые в ходу обычно у людей военных, да еще у позабывших страх Божий плясунов на их игрищах, когда они возбуждают свои вялые души такой музыкой¹⁹.

Таким образом, раннехристианская эпоха усматривает в чисто вокальной музыке более возвышенный род, соответствующий чистому созерцанию. Музыкальные инструменты получают аллегорическое осмысление. Так, Климент Александрийский трактует вышеприведенные строки 150-го псалма следующими словами:

«Хвалите Его во гласе трубном» — ведь от трубного гласа воскреснут мертвые; «Хвалите Его во псалтерии» — ибо человеческий язык есть псалтерий господен; «и на кифаре хвалите Его» — под кифарой должно разуместь человеческие уста, которые звучат, когда плектр — Дух Святой — ударяет в них; «на тимпане и в хорах хвалите Его» — под звучащей кожей он разумеет церковь, пекущуюся о воскресении мертвых; «на струнах и органе хвалите Его» — органом он именует наше тело, а струнами — его жилы, которые Дух Святой гармонически настраивает и, трогая тело, извлекает из него звуки человеческого голоса. «Хвалите Его на звучных кимвалах» — под кимвалом он разумеет язык в наших устах, звонко ударяющий в губы... Поистине человек устроен как мирный музыкальный инструмент, а все прочие инструменты, если поразмыслить, окажутся воинственными²⁰.

Это понимание человека как совершеннейшего инструмента, созданного самим Богом, сформировало представление о церковной музыке как об исключительно вокальной, хоровой. Пение без инструментального сопровождения в православной церкви объясняется тем, что оно — синтетично, в нем содержится не только мелодия, но и слова; это осмысленное, содержательное пение предпочиталось в православном мире.

Истоки русской церковной музыки

Музыкальная культура Древней Руси начиная с Киевского периода и в течение всего Средневековья имела двойственный характер. В ней одновременно сосуществовали две культуры разного происхождения, характера бытования и назначения, обла-

¹⁹ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 98.

²⁰ Там же. С. 97—98.

давшие различными средствами художественной выразительности и музыкального языка, — народная и профессиональная, церковная. Осваивая христианскую культуру, пришедшую из Византии, русские певцы неизбежно должны были пользоваться старыми запасами языческой песенности. Интонации древних обрядовых песен, колядок, былин неизбежно проявлялись в новых христианских распевах. Их глубинная связь была ощутима в отдельных элементах структуры, интонациях, попевках. Эти две области музыкальной культуры Древней Руси, каждая по-своему, отразили национальное своеобразие и в сфере мирского, светского содержания, и в сфере духовного, культового. Несмотря на то, что они находились в состоянии антагонизма, обусловленного борьбой двух несовместимых идеологий — языческой и христианской, — между ними было немало общего. Совместное существование их роднило и взаимообогащало.

Церковная музыкальная культура формировалась в среде русских певцов, владевших родной музыкальной стихией. Склад музыкального языка церковного искусства не мог быть принципиально новым, потому что невозможно целому народу сразу заговорить на неродном языке с интонациями, не свойственными родной музыкальной речи. Развитие русского церковно-певческого искусства происходило в непрерывном взаимодействии византийского начала с исконно русской певческой природой. Этот своеобразный сплав народной культуры с новой, пришедшей из Византии, породил такое величайшее явление русской музыки Средневековья, каким был знаменный распев — величественное творение древнерусских музыкантов, обладавшее поразительной внутренней мощью, эпической силой и строгостью.

Народная песня и церковные распевы занимали большое место в жизни человека той эпохи, наполняя его быт и досуг. Но жизнь народной и церковной музыки имела различный характер. Освоение церковной музыки было книжным, оно требовало специальных школ, в то время как народная песня впитывалась «с молоком матери». Народные песни в записи не встречаются вплоть до XVIII в. Книга стоила слишком дорого, чтобы записывать в нее то, что хранилось в народной памяти, что не требовало буквального сохранения текста, как в малознакомых церковных песнопениях. Запись церковных песнопений была необходимой, так как она ограждала сакраментальную церковную культуру от изменений и внешнего воздействия.

Важнейшим событием культуры Киевской Руси было появление славянской письменности, созданной братьями Кириллом и Мефодием, а вслед за ней и рождение музыкальной письменности. Развитию письменности, образования и книжного дела немало способствовали в X—XI вв. киевские князья Владимир и Ярослав.

Летописец сообщает об устройении Владимиром «учения книжного», то есть школьного образования, говорит о книгах, розданных им на учение. Эти первые книги были церковнославянскими.

«С крещением Руси связана целенаправленная деятельность по введению церковнославянского языка как языка христианской культуры»²¹. Летописец непосредственно связывает начало книжного учения с христианизацией Руси. После известия о крещении киевлян в Днепре «Повесть временных лет» сообщает, что Владимир «нача по-

²¹ Успенский Б. А. Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка: Доклад на IX Международном съезде славистов. М., 1983. С. 13.

имати у нарочитые чади дети и даяти нача на ученье книжное»²². Это событие поистине эпохально для истории русской культуры. Тот же процесс характеризует развитие музыки этого времени.

Организованные Владимиром школы ориентировались на византийскую образованность. Греческая ученость выступала на Руси как средство приобретения книжной мудрости. Эта система образования охватывала и церковно-певческую культуру. Основу славянского алфавита составили буквы греческого алфавита. Греческие знаки безлинейного музыкального письма также послужили основой средневековой русской музыкальной письменности.

Изыскания историков позволили установить, что в XI—XIII вв. на территории Руси находилось в обращении около 140 тысяч книг нескольких сот наименований²³. Это показатель, свидетельствующий о весьма высоком по тем временам уровне грамотности в государстве, чье население не превышало семи миллионов человек. Среди этих книг большой процент приходится на музыкально-певческие книги. С расширением христианизации на Руси увеличивалось число певческих служебных книг и количество людей, владевших музыкальной грамотой.

Древние музыкальные крюковые рукописи, сохранившиеся от рубежа XI—XIII вв. (их около восьми десятков)²⁴, красочно свидетельствуют о первом этапе русской профессиональной музыки, и хотя они не поддаются точной расшифровке²⁵, но во многом отражают древнюю певческую культуру. Эти рукописи дают прочный фундамент для исследований в области истории музыки древнейшего периода.

Каждое поколение вносило нечто свое, новое, и древнерусские музыканты, переписывавшие рукописи, отразили в них развитие русского профессионального музыкального церковного, певческого, хорового искусства. В этих рукописях запечатлена вся история русской средневековой музыки: развитие песнопений, распева, нотаций, творчество древнерусских распевщиков.

Развитие древнерусского певческого искусства предстает как сложный процесс адаптации византийской музыкальной культуры на русской почве, эволюции и приспособления греческих норм к местным условиям, поэтому одним из важнейших вопросов истории древнерусской музыки является вопрос ее генезиса. В какой мере византийская музыка повлияла на раннюю русскую церковную музыку? Этот вопрос рождал различные теории, противоположные друг другу. Одна из них утверждает приоритет византийской культуры и полную ее ассимиляцию на протяжении всего Средневековья²⁶. Согласно другой — византийское начало распространялось на ранней стадии

²² Повесть временных лет. Т. 1. С. 81.

²³ См.: Сапунов Б. В. Книга в России XI—XIII вв. Л., 1976. С. 14.

²⁴ Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—XIII вв. М., 1984.

²⁵ Поддаются расшифровке лишь певческие рукописи начиная с середины XVII в.

²⁶ Разумовский Д. В. Церковное пение в России. М., 1867—1869; Вознесенский И. О церковном пении православной греко-российской церкви. Большой знаменный напев. Киев, 1887; Преображенский А. В. Греко-русские певческие параллели XII—XIII веков // De musica. Вып. 2. Л., 1926. С. 60—76.

Средневековья и послужило лишь толчком для развития русской музыки, которая в XV—XVI вв. становится на путь самостоятельного развития, приобретает самобытность²⁷. Наконец, третья точка зрения основывается на приоритете русского национального элемента с самого возникновения профессионального церковного искусства, на которое народная песенная культура оказала решающее воздействие²⁸.

Византийско-русские связи в области музыкальной культуры постоянно поддерживались, поскольку в русских церквях греческое пение сосуществовало с пением славянским, что нашло отражение в древнейших певческих рукописях (например, в Благовещенском кондакаре XII в.). Слияние византийского с русским в музыке было постепенным; следствием его было исчезновение чисто византийских форм кондакарного пения и образование новых распевов.

Совершенно очевидно, что непосредственное влияние византийского пения могло иметь место только в крупных культурных центрах, и прежде всего там, где была архиерейская служба — в кафедральных соборах, поскольку первые архиереи на Руси были выходцами из Византии (архиерейская служба до сего дня сохранила греческие возгласы).

Вместе с тем перед церковью стояла задача христианского просвещения, которое нуждалось в элементарных формах музыкального искусства. Таким образом, возникло два яруса музыкальной культуры — верхний и нижний. Первый представлял собой изысканное пение, например кондакарное, которое предполагало наличие профессионально подготовленных певцов. Это пение могло быть максимально приближено к византийскому, либо могло вообще от него не отличаться. Второй, напротив, базировался на элементарных певческих формах, здесь допускалось приспособление к местным условиям. Это был демократичный вид пения. Эволюция русского церковного пения определяется сложными процессами взаимодействия певческих форм, представленных на верхнем и нижнем ярусах.

Простейшие формы древнерусского церковного пения возникают в Киевской Руси в процессе адаптации византийских певческих норм. Эти формы речитативны, в их основе лежат декламационные интонации распевного чтения. Все распевы древнерусского пения восходят к интонационным формам торжественного чтения (*lectio sollemnis*), которое имело несколько разных типов. Этот пласт, наименее подверженный византийскому влиянию, был тесно связан с фольклором.

Распевно произнесенным словом определяется музыкальная классификация всех жанров древнерусского певческого искусства. Особенно интересен один из простейших древнерусских певческих жанров — распевное чтение служебных и священных книг.

В иерархии древнерусских певческих жанров распевное чтение стоит на самой первой ступени и потому может быть названо первичным или протожанром, благодаря тому, что оно находится на грани декламации и пения, и благодаря его относительной

²⁷ Металлов В. М. Осмогласие знаменного распева. М., 1899; Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972; Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. 2-е изд. М., 1971; Келдыш Ю. В. История русской музыки: В 10 т. Т. 1. М., 1983.

²⁸ Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях: Историко-палеографический очерк. СПб., 1901.

простоте. Распевное чтение является ключевым истоком древнерусского певческого искусства. Музыкальные закономерности и структура распевного чтения близки ко многим хоровым речитативным церковным распевам, к псалмодии, к простейшим видам осмогласия знаменного распева, и в то же время оно связано и с народными песенными речитативами типа былин и плачей.

Связь народной и профессиональной русской музыки прослеживается во всех внутренних музыкальных закономерностях, одинаково присущих как народной песне, так и древнерусским песнопениям разных распевов — демественного, малого, столпового и большого знаменного распева. С. В. Смоленский одним из первых указал на эту общность строения церковных и мирских напевов, предсказал возможность раскрытия этой общности с помощью приложения грамматики церковных напевов, то есть теории, давно уже составленной древнерусскими распевщиками: «Оба эти народные искусства в сущности своей одинаковы, оба живы, оба по-своему дисциплинированы, оба одинаково возвышенны»²⁹.

О глубокой связи народного и культового музыкального искусства свидетельствует сходство их напевов. Мелодии речитативных жанров фольклора повествовательного содержания, особенно таких, как былины, духовные стихи и плачи, очень близки к древним речитативным культовым напевам, чтению нараспев священных текстов. По-видимому, эти простые напевы-формулы фольклора и культового пения относятся к древнейшим слоям русской музыкальной культуры, которые мало изменило время. В основе и народного и церковного пения лежит общий принцип музыкального строения, основанный на попевах. Нередко песни складываются из комбинации небольших мелодических моделей, их тонкой вариационной разработки, но попевки народных песен отличаются от попевок церковных своим интонационным содержанием. В народных песнях попевки имеют открытый эмоциональный характер, чему способствуют широкие интервальные ходы, своеобразие и нередко острота ритмических фигур. Песни основываются на повторности строф, куплетности, где преобладает периодическая повторность, их ритм нередко связан с танцем, движением. Всем этим народные песни противостоят культовым песнопениям. В мелодике церковных напевов отвергается любой намек на танцевальность ритма, в нем преобладает слитность мелодического движения, создается ощущение непрерывного потока, плавности, парения. Этому способствует прозаический церковнославянский язык (в отличие от рифмованных текстов песен, исполняемых на русском языке).

В ранний период, с XI до XIV в., на Руси существовали два певческих стиля — кондакарный и знаменный. Если знаменный распев был хоровым и преимущественно речитативным, то кондакарное пение было сольным. Его мелодика отличалась мелизматичностью, сложностью и внутрислоговой распевностью. С этим связано присутствие в кондакарных текстах большого количества глоссолалических вставных букв. Кондакарные песнопения записывали особой, весьма сложной кондакарной нотацией. Сложность напева, изощренность нотации, ориентация на профессиональное сольное пение обусловили исчезновение кондакарного пения уже к началу XIV в.

²⁹ Смоленский С. В. О ближайших практических задачах и научных изысканиях в области русской церковно-певческой археологии // ОЛДП. 1904. С. 28.

Распевы и нотации

Основным распевом Древней Руси был знаменный. Этим распевом пели тысячи песнопений годового цикла, разнообразных служб. Эпический, величественный склад, мобильность, универсальность, удобства графической записи способствовали тому, что знаменный распев стал основой музыкальной культуры русского Средневековья. На протяжении семи веков развития он претерпел эволюцию, некоторые его виды изменились, другие оставались неизменными.

Существовало несколько типов знаменного пения, возникших в разное время: простые, строгие речитативные будничные песнопения Октоиха малого знаменного распева и подобны старого знаменного распева, нотация которых сохранялась почти неизменной с XI в.; протяжные, торжественные песнопения большого знаменного распева, созданного распевицами XVI — начала XVII в. Столповой и большой знаменные распевы записывались знаменами и этим они отличались от малого знаменного распева и подобнов, которые по типу народных песен распеваются по строкам. Так же как и в народных песнях, в простых церковных распевах одной строке текста соответствует одна строка напева. Эти распевы предназначены для будничных и праздничных служб, они речитативны, при этом их образцы немногочисленны. Оригинальные мелодии малого знаменного распева и подобнов служат мелодическими моделями для многих песнопений, исполняемых по их образцу, «на подобен».

Все главные певческие книги Древней Руси — Октоих, Ирмологий, Праздники, Минеи, Триодь — распеты столповым знаменным распевом. Столповой знаменный распев в том виде, в котором мы его знаем по рукописям, поддающимся расшифровке (начиная с первой половины XVII в.), был преимущественно невматического строения с мелизматическими вкраплениями. Его мелодика складывается из многочисленных попевок — мелодических формул, образующих гибкую и непрерывную мелодическую линию. Попевки знаменного распева гибко следуют за текстом, отражая во всех деталях его строение — динамику развития, акценты, кульминации, концовки.

Наиболее важные слова текста, смысловые акценты, часто выделяются фитами — особыми формулами мелизматического строения. Основная же часть текста распевается попевками, причем попевки имеют определенные функции, соответствуя начальному, срединному и завершающему типу развития. Попевки то объединяются по контрасту: вслед за плавными, с размеренным ритмом, идут более острые, с асимметричным и пунктирным ритмом, то они, наоборот, однородны — соединяются парно по принципу нарастания, усиления эмоционального воздействия.

К древнейшим, наиболее ярким песнопениям столпового знаменного распева относятся евангельские стихиры императора Льва Премудрого (см. рис. 1).

В Древней Руси в разное время использовали шесть видов нотации. В Киевской Руси существовало три различных вида нотации, каждый из которых был приспособлен для записи лишь одного типа распева: *знаменная* — использовалась для записи большого числа церковных песнопений знаменного распева, *кондакарная* — лишь для пения кондаков, киноников и прокимнов и *экфонетическая* — для чтения нараспев книг Священного писания: Евангелия, Апостола, Пророчеств. В Московской Руси с XV в.

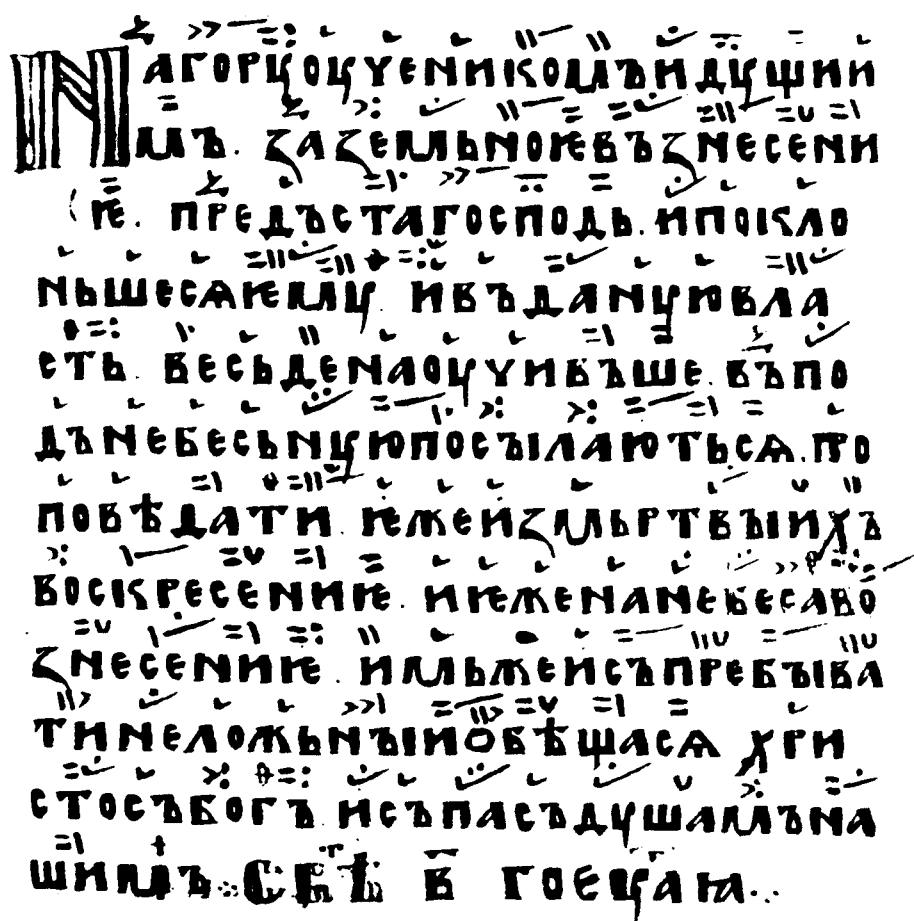


Рис. 1.

Евангельская стихира 1-го гласа. Знаменная нотация. РГБ. Стихирарь 1380 г.

рождение новых русских распевов вызвало к жизни еще три новых вида нотации: с развитием путевого распева была создана *путевая* нотация, затем *демественного* пения и *казанская*. Эти нотации связаны между собой и имеют общие знаки (см. рис. 2, 3).

Знаменная нотация имеет уже более чем тысячелетнюю историю развития. Она сформировалась на базе нотаций, существовавших в Византии в IX в., которые пришли на Русь вместе с письменностью, священными и служебными книгами. В процессе своего развития она претерпела значительные изменения. Знаменная нотация оказалась самой жизнестойкой и универсальной из всех безлинейных нотаций Древней Руси. Она жива до сих пор в церковном пении старообрядческих общин. Причем общие принципы ее организации, знаки, их связь остались неизменными.

Знаменную нотацию в древних рукописях иногда называют «столповое знамя» от византийского понятия «осмогласный столп» (восьминедельное гласовое последование песнопений). Д. Разумовский объясняет понятие «столповое знамя» реальным значением слова «столп» — стела, памятный знак, ведь знамена как памятные знаки должны были напоминать мелодию.

В более позднее время знаменная нотация получила название крюковой, по имени одного из главных ее знаков — крюка. Знаменная нотация специально предназначалась для записи вокальной музыки, поэтому имела ряд особенностей. Расстановка музыкальных знаков в ней всегда соотносилась со словами, знаки расставлялись осмысленно, в соответствии с закономерностями литературного текста песнопения. Существовали специальные знаки, употреблявшиеся только в определенных частях текста — в начале, в конце фразы, в развитии, для акцентировки наиболее важного слова. Если пятилинейная нотация безразлична к записываемой мелодии (нотами можно записать и современную песню и старинную мелодию), то крюки предназначались только для записи духовной музыки, причем лишь одного стиля.

Символика знаков

Знаки знаменной нотации обладают особой символикой, своим значением, семантикой; многие из них связаны с христианскими символами и атрибутами христианского богослужения.

Большую роль в музыкальной системе знаков играл символ креста и эмблематика Христа. В одной из работ С. С. Аверинцев отмечает важную роль монограммы Христа в эпоху раннего средневековья³⁰. Раннехристианская эмблема Христа состоит из объединенных начальных букв имени Иисуса Христа — «I» и «Xp», по обе стороны от которых находятся первая и последняя буквы греческого алфавита — альфа и омега, олицетворяющие сущность Христа как начала и конца всего сущего: «Аз есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 1, 8).

Из этой монограммы выводится немало музыкальных знаков в разных нотациях, например «крыж», или «крест», который всегда символизирует конец, завершение и ставится в конце песнопений или на грани крупных разделов формы. Крыж исполняется одной долгой выдержанной нотой. Знак крыж — крест относится к древнейшим знакам христианской символики.

Знак, производимый от альфы, в древнерусской музыкальной терминологии знаменной нотации, где он имеет аналогичную альфе форму α, здесь он получил название «паук», по-видимому потому, что внешне его начертание напоминает паука. Буква «омега» использовалась как один из наиболее распространенных знаков в кондакарной нотации. Монограмма Христа дает возможность истолкования и некоторых других знаков знаменной нотации, например крюка, стрелы.

³⁰ См.: Аверинцев С. С. Символика раннего Средневековья: (К постановке вопроса) // Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 323.

Кроме монограммы Христа в знаменной нотации отразилась символика священных предметов, употребляемых при богослужении. Характерна символика знака «чаша», или «чашка». Начертание этого знака имеет форму чаши и восходит к форме церковной чаши — священному сосуду, употребляемому во время Литургии. На иконе Ветхозаветной Троицы Андрея Рублева три ангела окружают жертвенную чашу с агнцем. Графическим изображением чаши, этого священного сосуда является певческий знак «чаша», «чашка» \cup , а также «чаша полная» (чаша с точкой внутри — \cup). Выражение «чаша полная» нередко используется как метафора полнокровной жизни.

К этой же категории музыкальных знаков относится подчашие. Прообразом этого знака также служил священный литургический предмет. Священник во время литургии накрывает чашу покровом. Это сочетание покрывала с чашей нашло графическое выражение в символическом музыкальном знаке «подчашия», состоящем из двух элементов и расшифровывающемся как двухступенное нисходящее движение на секунду вниз.

Некоторые знаки в знаковой графике древнерусской знаменной нотации исходили из символики Троицы. Очень важное место в песнопениях знаменного распева занимает знак «фита» θ — девятая буква алфавита, обозначающая также цифру «девять», которая является священным числом, так как символизирует утроенную Троицу. С другой стороны, буква «фита» может рассматриваться как первая буква греческого слова «Θεос» — Бог и поэтому может означать символ имени Бога. Все это объясняет таинственную сущность этого знака в системе знаменной нотации. Знаки фиты Азбуки знаменного пения называют «тайнозамкненными» знаками, то есть замыкающими в себе тайну, «строками мудрыми», потому лишь самые образованные певцы обладали знанием всех фитных распевов. Фита всегда заключала в себе особый, сложный напев. Соединяясь в графическую формулу с другими знаками, фита меняла их значение.

Знание фит — это особая мудрость, это сакральное знание, которым владеют лишь посвященные. Фитных формул в знаменном распеве чрезвычайно много. М. В. Бражников собрал около четырех тысяч разновидностей фит, правда, большинство из них является вариантами основных формул³¹.

Знак фиты нередко окружает знак «лицо», или «змица». Змица — знак, который содержит особую семантику в христианской культуре: в равеннской мозаике Христос изображен как воин с крестом, попирающий змия. Расшифровка змицы — кружащаяся. А. Мезенец называет лица так же, как и фиты, строками «тайнозамкненными»³².

Трехзначны в большинстве своем и попевок знаменного распева. Например, одна из самых распространенных — кулизма — состоит из трех различных статей — статья с подверткой, закрытая, простая.

Второе лицо Троицы, Святой Дух (греч. — параклит), изображается специальным знаком знаменной нотации, который так и называется «параклит». Характерно, что параклитом в знак благословения и призывом Святого Духа начинается большинство песнопений. Голубчиком назван один из самых распространенных знаков знаменной нотации.

³¹ См.: Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева. М., 1984.

³² См.: Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Издал с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский. Казань, 1888. С. 22—23.

На иконах нередко можно встретить изображение Святого Духа в виде голубя, например, иконографию Благовещения, Крещения, Сошествия Святого Духа на Апостолов. Знак под названием «голубчик» имеет два начертания. Один из них — быстрый вариант («голубчик борзый») — имеет начертание птицы с распростертыми крыльями.

Нередко начертание знака совпадает с его названием, и таких примеров можно привести много. Древнерусские музыканты часто метко и образно называли музыкальные знаки по их изображению. Например, «запятая», «палка», «стрела» получили названия в соответствии со своим внешним видом. «Сложитья» — знак, названный так потому, что сложен из двух черточек и расшифровывается в две ступени, как двухступенный нисходящий оборот. Знак «скамеица» по внешнему виду действительно напоминает скамеечку с перекладной и двумя ножками. Знак «два в челну» — графическое изображение двух людей в челноке, расшифровывается этот знак в три ступени, по числу трех черточек, составляющих этот знак.

Символичны древнерусские понятия музыкальной окраски звуков и регистров: «мрак и свет». Звуки церковного обиходного звукоряда разделены на две категории: светлые и мрачные. В этом противопоставлении звуков отражена вечная антитеза света и мрака. Это понимание звуков как светлых и мрачных проявляется в названиях семейственных знаков, например крюк «мрачный», «светлый». Во всех гласах встречаются фиты светлая и мрачная. Свет и мрак связаны с ощущением высоты: низкие звуки звукоряда ассоциируются с мрачными, а высокие — со светлыми и трехсветлыми, относительно более светлыми красками.

Круг песнопений. Циклизм

Древнерусская церковная музыка обладала сложной и разветвленной системой музыкальных (певческих) жанров, опиравшейся на византийские традиции. Его характер определялся в первую очередь тем, что профессиональная музыка была вокальной, поэтому слова, текст, его содержание и поэтическая форма влияли на музыкальную форму и музыкальный язык песнопений. Одним из признаков жанровой принадлежности песнопений был способ их исполнения — хоровой, сольный, антифонный — попеременное пение двух хоров, респонсорный — пение солиста с припевами хора или народа.

Византийская гимнография стала общей частью гимнографии всех славянских народов православного вероисповедания и вошла в духовную культуру Руси.

Главное отличительное свойство семьи богослужебных, или литургических, жанров заключается в том, что образуемый ими корпус сохраняется практически без изменений на протяжении всей истории средневековой Руси. Обращенная к «вечному» и «неизменному», церковная культура вбирала в свой круг новые явления и события, придавала им уже известную, заданную каноническую форму. Трансформации подвергалась не система жанров, а собственно музыкальная сторона гимнографии, мелодический стиль.

Как и в древнерусской литературе³³, основополагающими признаками церковно-певческих жанров были не столько литературные особенности текста или особенности мелодического строения, сколько место песнопения в целом служебном последовании и его содержание.

Содержание гимнографических текстов очень разнообразно: здесь и хвалебные, гимнические, молитвословные и повествовательные. Важной чертой православных песнопений является их дидактический характер; нравственно-религиозные, поучительные часто излагают основополагающие догматы христианской веры (некоторые из стихир так и называются «догматиками»).

Древнерусские песнопения в чинопоследовании объединялись единой линией драматургии, они были связаны между собой, их место и последовательность определялись Уставом, или Типиконом (от греч. *типик* — образец)³⁴. Его создание, как сказано выше, было актом соборного творчества многих народов православного Востока — начиная с апостольских времен до конца XIV столетия, когда Устав приобрел практически современный вид. Большой знаток Устава М. Скаблланович пишет: «Со страниц Устава веет умирительным духом древней церковной жизни то благочестивого Константинополя, то подвижнического Египта и Фиваиды»³⁵. П. А. Флоренский сравнивал Устав с партитурой симфонии: «Типикон есть партитура симфонии симфоний, длящейся целый год, и оркестровки ее распределены между всеми напластованиями бытия — от горних гимнов ангельских и до стихий включительно (службы в память землетрясения — «великаго труса». — Т. В.). Вслушаемся в любой отдел культового года, и мы услышим тут не только сверхземные голоса небожителей, но и голоса природы»³⁶.

Действительно, круг богослужебных песнопений церковных праздников накрепко был привязан к временам года. Звуки ирмосов «Христос рождается, славите» неотторжимы от зимней звездной ночи, а «Воскресения день просветимся, людие» — от светлой пасхальной заутрени, теплого дыхания весны, а Троица — от клейких зеленых листочков березы.

Хронологический порядок возникновения жанров — псалмы, тропари, кондаки, стихиры, ирмосы, каноны — шел от поэзии древнееврейских псалмов через средневековую византийскую гимнографию, отразившую эволюцию идей христианской церкви, к южнославянской и древнерусской гимнографии, связанной с претворением национальных традиций.

Одно из важных мест в древнерусском богослужении занимают псалмы. Этот жанр ветхозаветной и христианской гимнографии связан с именем библейского царя

³³ См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 50.

³⁴ В разное время на Руси существовали три различных Устава: до 1070 г. — Устав Великой церкви, затем Студийский устав, просуществовавший до конца XV в., и вслед за ним Иерусалимский устав. Обновление устава обычно приносило изменения и в музыкальную практику.

³⁵ Скаблланович М. Толковый Типикон. Вып. 1. Киев, 1910. С. 2.

³⁶ Цит. по: Трубачев С. Музыка богослужения в восприятии священника Павла Флоренского // Московская патриархия. 1983. № 5. С. 76—77.

Давида — великого поэта, создателя вдохновенных духовных лирических песнопений, проникнутых философскими и нравственными идеями. Псалмы были объединены в Псалтырь — книгу, состоящую из ста пятидесяти песнопений. Велика культурная роль Псалтыри в средневековой Руси. Псалтырь была первой книгой, по которой начинали учить детей чтению. С псалмами на устах умирали воины и князья. Псалмы звучали в любой, даже самой небольшой службе.

Каждая эпоха создавала свои виды псалмопения. Среди них сохранились и такие, которые, очевидно, восходят к глубокой древности. Об этом можно судить по их архаичным интонациям распевной речи, мелодике распеваемых слов. Примером устойчивых мелодических моделей может служить чтение и пение псалмов — псалмодия³⁷.

Одной из древних мелодических формул чтения псалмов и молитвословий была строгая, сосредоточенная речитация на двух-трех соседних звуках.

Отдельные псалмы исполнялись целиком или частями — стихами; группы псалмов образовывали своеобразные циклы — кафизмы (кафизма — двадцатая часть Псалтыри). Наиболее яркие и выразительные стихи из псалмов выделялись в самостоятельные песнопения, они служили текстами для причастных стихов, запевов перед стихирами, канонарших возгласов и др. Из отдельных стихов псалмов впоследствии, в XVII—XIX вв., складывались тексты духовных концертов. Большая часть Всенощного бдения заполнена пением и чтением псалмов.

Они занимают значительное место в литургии, полунощнице, часах, в обряде погребения. Неизменная псалмовая часть ежедневных служб обычно перемежалась переменной — стихирами, тропарями, которые записывались в других певческих книгах.

Чтение псалмов, так же как и некоторые виды осмогласной псалмодии, имеет аналогии в других певческих культурах — еврейской синагогальной, римской, византийской. Существует несколько видов чтения псалмов. Одним из наиболее ярких является чтение шестопсалмия — шести псалмов в начале заутрени. Чтение псалмов подчинено здесь одной из самых простых форм — строфической, где единая, общая для всех стихов музыкальная строфа повторяется с каждым стихом псалма. Ее музыкальная структура соответствует словесной, поэтической форме стихов — двухчастности. Музыкальная фраза состоит из двух взаимосвязанных частей, отражая типичные формы псалмовых стихов, метрические закономерности древнееврейской поэтики, их синтаксический параллелизм³⁸.

Псалмы многократно звучали во время богослужения, на Вечерне, Утрени, Литургии.

³⁷ Псалмодия — исполнение псалмов на основе мелодических моделей с определенной начальной формулой, речитацией на выдержанном тоне и заключительным каденционным оборотом. В широком смысле псалмодия подразумевает речитативный характер пения.

³⁸ Как отмечает С. С. Аверинцев, понятие «синтаксический параллелизм» объединяет разные его типы, например, в пределах одного стиха может синонимически варьироваться одна и та же мысль; первая часть стиха может заключать одну общую мысль, а во второй эта мысль получает конкретизацию или, наоборот, мысли противопоставляются. И, наконец, наиболее частый случай — восходящая градация, когда вторая часть усиливает посыл первой, например 66-й псалом, 6-й стих: «Благодарят Тебя, Боже, народы, благодарят Тебя все народы». См.: Аверинцев С. С. Псалмы. Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. С. 63.

103-й псалом (предначинательный) «Благослови душе моя».

1-я кафизма («Блажен муж»).

Осмогласная псалмодия (стихи на «Господи воззвах» — 140-й, 141-й псалмы).

2-я и 3-я кафизмы (напев Маркелла Безбородого).

Запевы на «Бог Господь» на 8 гласов.

Непорочны (17-я кафизма).

Полиелей (134-й, 135-й псалмы).

На реце Вавилонской (136-й псалом, исполняется 3 раза в году).

Осмогласные стихи «На хвалитех» (из 148-го — 150-го псалмов).

Прокимны (преимущественно это стихи из псалмов).

Псалмы антифоны изобразительные (102-й и 145-й), исполняемые в воскресные и праздничные дни, и антифоны вседневные.

Причастные стихи (киноники).

В художественно-эстетическом отношении псалмы очень разнообразны как по структуре, так и по типу распевности, характеру мелодики. Одни псалмы звучат как хоровая декламация, напоминая чтение нараспев, другие — как широкая, распевная лирическая песня. Некоторые среди них организуются по системе осмогласия. Киноники — наиболее развитый тип мелизматического пения. Большинство из этих видов псалмопения использовались ежедневно, но некоторые звучали лишь несколько раз в году, а другие чередовались в соответствии с системой осмогласия, повторяясь каждую восьмую неделю.

Поскольку многие псалмы звучали ежедневно, возникала необходимость в их разнообразии, выразившаяся в украшении. С течением времени эта эстетическая потребность вылилась в создание новых напевов на один и тот же текст псалма. Так, в XVII в. многие псалмы наряду с распевом знаменным пели греческим, киевским, болгарским³⁹.

Особой красотой и выразительностью отличается 103-й псалом, «предначинательный»⁴⁰. Его литературный текст посвящен космогонической теме. Величавые поэтические образы этого псалма древнерусские распевщики воплотили в великолепной мелодии, богато украшенной и орнаментированной⁴¹.

103-й псалом начинается торжественным распевным вступлением солиста. Такое начало Всенощного бдения является очень старой традицией. Типикон в последовании Всенощного бдения предписывает начинать петь предстоятелю, или еkkлисиарху (главному певцу), псалом «Благослови, душе моя» высшим гласом, нескором, со сладкопением. «Сладкопение» как исполнительская эстетическая категория древнерусского пения, видимо, здесь соответствует выразительному сольному пению. О пении солиста

³⁹ Издание Обихода Синодальной типографии 1772 г. в значительной мере отразило то разнообразие распевов, которыми пели псалмы.

⁴⁰ Свое название «предначинательного» 103-й псалом получил не только потому, что им начиналась служба — Всенощное бдение, но и потому, что в этом псалме повествуется о начале мироздания.

⁴¹ Существуют несколько распевов этого псалма — знаменный, киевский, болгарский, греческий и др. Последний был положен в основу гармонизации в соответствующей части Всенощного бдения С. В. Рахманинова.

второго хора, который начинает свой запев словами: «Господи Боже мой, возвеличился еси зело», сказано, что он должен петь легко, «со гласом согласующим и прочим братьям с ним».

Таким образом, из комментариев Типикона к 103-му псалму видно, что псалмы могли исполняться согласным, стройным ансамблем солиста и хора. В третьем, заключительном, кульминационном разделе псалма звучит аненайка⁴² — древний прием пения, связанный с кондакарным стилем XI—XIV вв. Аненайками украшали пение кондаков, кинокников (причастных стихов) — особенно торжественных жанров.

136-й псалом «На реке Вавилонской» (в Никоновской редакции: «На реках Вавилонских») тоже отличается яркой оригинальной мелодикой. Его пели демественным, греческим, знаменным распевами. Он входил составной частью в Пещное действо. Особенно выделяется демественный распев. Здесь псалом делится на три раздела, три «славы». Начало каждой из них отмечено вступлением солиста, близким по характеру к запевам в 103-м псалме: его отличает широкое дыхание, вступительные фразы, как в народных протяжных песнях, здесь имеются словообрывы.

Среди жанров византийского происхождения одним из наиболее распространенных (как в восточных, так и в западных службах) является тропарь. Толкование этого термина многозначно. Марк Ефесский выводил этимологию этого слова от греч. *τροπῶ* — обращаю; другое его объяснение связано с греч. *τροπαῖον* — памятник победы, трофей. Тропарь относится к наиболее мелким жанровым единицам гимнографии. Характерная особенность текстов тропарей — помимо их краткости частое использование сравнений, аллегорий; иногда они просто повествовательны (например, воскресные тропари)⁴³.

В зависимости от места в богослужении, от сочетания с другими текстами и песнопениями, от содержания тропарь мог получить иное название — стихира, светилен, ипакои, эксапостиларий и т. д. Эти термины стали обозначать самостоятельные жанровые группы песнопений, имеющие закрепленное положение в службе. Обилие таких видовых жанровых названий хорошо показывает механизм жанрообразования в семье литургических жанров. Специфика слияния в жанровые группы состоит в том, что в большинстве случаев принципы объединения песнопений совсем не связаны со свойствами мелодического порядка, которые во всех перечисленных жанрах очень сходны.

Содержание тропарей целиком связано с новозаветной догматикой, прославлением празднуемых событий христианской церкви, воспеванием подвигов мучеников и подвижников.

⁴² В Типиконе указывается, что в этом месте псалма священнослужитель читает семь светильничных молитв «втай», про себя. Хор заполняет необходимое для чтения время пением аненайки — глоссолалической вставки, не связанной с текстом и имеющей самостоятельное музыкальное значение. В Успенском кондакаре есть несколько вариантов формул глоссолалий аненаек, соответствующих, видимо, их разным мелодическим вариантам.

⁴³ Тропари имеют множество разновидностей, связанных с их содержанием, значением и ролью: тропари отпустительные (заключительные), воскресные, праздничные, постные, богородичные и другие. Эти названия указывают на различия в их содержании. К этим основным видам тропарей примыкают несколько видов песнопений тропарного характера, которые неопределенны по жанру.

Большое распространение на Руси получил традиционный византийский жанр — стихиры (греч. *stíxhra* — многостишие). Стихирам обычно предшествуют стихи из псалмов, возглашаемые канонархом. Многие исследователи подчеркивают сходство жанров тропаря и стихиры (в Типиконах стихиры нередко называют тропарями). Стихиры различны по величине (от четырех до двенадцати строк).

В богослужении использовались семь основных видов стихир, которые исполнялись преимущественно во время Всенощного бдения и Литургии:

1. Стихиры на «Господи, воззвах» (после 120-го, 141-го, 129-го, 116-го псалмов).
2. Стихиры на Литии (с выходом священнослужителей в притвор храма).
3. Стихиры на стиховне (в конце Вечерни).
4. Стихиры на «Хвалитех» (на Утрени после 148-го — 150-го псалмов).
5. Стихиры (антифоны, тропари) блаженны (на Литургии).
6. Стихиры по 50-м псалме.
7. Евангельские стихиры (воскресные утренние; их одиннадцать — по числу воскресных утренних чтений из Евангелия).

Один вид стихир может быть представлен в службе стихирной группой — циклом (№ 1—5) или одиночным песнопением (№ 6—7). Состав стихир в каждой службе изменялся, а их количество в каждой стихирной группе обуславливалось значимостью праздника (от 4 до 10).

Стихиры входили в певческие книги: Стихирарь месячный — Минеи, Праздники, Трезвоны, Триоди постную и цветную, Октоих. Каждая жанровая группа обладала своим кругом мелодических образцов-подобнов, по которым можно было петь ирмосы, стихиры, псалмы и величания. Все основные древнерусские распевы — кондакарный, знаменный, путевой, демественный, а также поздние — болгарский и киевский — обладали своей системой подобнов.

Структура музыкальных строк подобнов стихир имеет общие черты с наиболее простыми, речитативными распевами: малым знаменным распевом (самогласнами), чтением псалмов. В каждой строке подобнов обычно содержатся два акцента — в начале и в конце строки, которые совпадают с первым и последним ударными слогами текста. Акцентам, как правило, предшествует преакцентное повышение или понижение (см. рис. 49).

Мелодическое развитие строк подобнов волнообразно; два ритмических акцента по краям обрамляют ровную, выдержанную речитацию середины строки. Соотношение слог — нота (силлабический вид распева) обычно нарушается лишь на последнем акценте, который носит невматический характер, то есть на один слог — два-четыре звука.

Важнейшими жанрами византийской гимнографии, нашедшими широкое применение в древнерусском гимнографическом творчестве, были кондак и канон.

Кондак, сложившийся в V—VI вв. в Византии как масштабная циклическая композиция⁴⁴ с респонсорным способом исполнения (изысканный напев солиста, исполнявшего основной текст и хоровой рефрен), на Руси существовал в иной форме⁴⁵. В полном виде со всеми строфами византийский кондак сохранился на Руси лишь в ар-

⁴⁴ См.: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 103, 108.

⁴⁵ См. об этом VI часть наст. изд.

хаическом обряде погребения священнослужителей. В других чинопоследованиях обширных композиций кондаков сохранился лишь так называемый «кукулий» — своеобразный зачин, кондак и первая строфа, называемая «икосом», объединенная с кукулием единым припевом-рефреном.

Кондакарные мелодии записывались особой (кондакарной) нотацией, а их собрание на год составляло певческую книгу Кондакарь. Характерной особенностью пения кондаков была широкая распевность мелодий. При этом распевщик обычно подтекстовывал вокализацию вставными слогами, облегчавшими вокализацию слов.

Сохранившиеся от древних кондаков кукулии стали сочетаться с канонами. Их исполняли после шестой песни канона в качестве песнопений, в которых наиболее концентрированно и поэтично отражается содержание празднуемого события. С XV в. напевы кондаков были записаны знаменной нотацией, их кондакарные мелодии были заменены знаменным распевом.

Канон сложился в византийской гимнографии в VIII в. и вытеснил кондак⁴⁶. По характеристике С. Аверинцева, канон отличается от кондака торжественной статичностью, медлительной витиеватостью. Каждая из девяти «песней» канона содержит зачин — ирмос (от греч. *ἵρμος* — связь) и ряд тропарей (два-три, реже больше), исполняемых «на подобен», — напевом первого ирмоса. В XI—XII вв. каноны пелись целиком, образуя обширную музыкально-поэтическую композицию. Впоследствии пение тропарей было заменено их чтением. Ирмосы были собраны в певческой книге Ирмологий и расположены по гласам, а внутри гласа — по «песням».

Каждая песнь канона благодаря способу ее исполнения приобретала динамическую трехчастную форму: начальный ирмос возвращался в конце, после исполнения тропарей, уже в пении двух хоров. Повторение ирмоса называется катавасией (от греч. *καταβασία* — сошествие, сходжение), так как хоры левого и правого клиросов при пении этого ирмоса сходились в середине храма.

Особое место в русской гимнографии принадлежит песнопениям, сопровождающим литургические действия и связанным с ритуалом. Как правило, именно эти песнопения являются центром развития, музыкальной кульминацией богослужебного певческого цикла. Нередко эти песнопения имеют много различных напевов. Так, например, на текст Херувимской песни существуют многочисленные распевы, или переводы, созданные русскими распевщиками. К песнопениям этого типа относятся также славословия (великое и малое), занимающие кульминационные места в начале и конце Утрени и Вечерни. Величания — краткие песнопения, многократные прославления празднуемого события перед чтением Евангелия на утрени.

Для правильного понимания древнерусского певческого искусства следует иметь в виду, что все жанры в нем — и чтение, и пение (хоровое и сольное) — связаны единым смыслом, общей идеей, динамикой ее развития. Отдельные гимны, стихиры и другие песнопения складываются в циклы, циклы соединяются в чинопоследования, образующие дневной круг песнопений, основными службами которого являются Всенощное бдение и Литургия.

⁴⁶ См.: Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 103—104, 318.

Цикличность и ансамблевость — важнейшие принципы организации древнерусского певческого искусства. Отдельное песнопение входило в малый цикл, из малых циклов складывались крупные части, которые создавали целое Последование. Так, малыми циклами являются кондак — тропарь, кондак — икос; большими — канон, кафизма, циклы стихир, перемежающихся с псалмодическими запевами.

В динамике последования певческих циклов немалая роль принадлежит темпу, в котором исполняются те или иные песнопения. Жанр песнопения обычно определяли характер исполнения и темп: ирмосы и тропари пели быстрее, чем стихиры; медленным было пение гимнов, аллилуариев, «Херувимской», киновиков — тех жанров, которые связаны с медлительной ритуальной церемонией.

К крупным циклам относится, в частности, цикл стихир Вечерни на «Господи, воззвах». Цикл складывается из четырех-десяти стихир, перемежающихся речитативными запевами стихов из псалмов, исполняемых канонархом, и осмогласной псалмодии — запев солиста хора, или головщика, в гласе данной недели. Заканчивается цикл самой масштабной и мелодически развитой стихирой-догматиком.

Цикл «Господи, воззвах» построен как особый ритуал, в котором много участников — священнослужитель, псаломщик, читающий текст псалмов, канонарх, возглашающий глас и стихи перед пением стихир, головщики правого и левого клиросов, вступающие запевалами, и, наконец, правый и левый клиросы, исполняющие псалмы и за ними стихиры. Он основан на переключках солистов и хоров, сочетании псалмодии хоровой и сольной, пении псалмов и стихир (см. рис. 4).

Циклизм пронизывает древнерусское певческое искусство. В одинаковой мере он свойствен древнерусской литературе, изобразительному искусству, музыке. Циклично располагались фрески на стенах храма, иконы в иконостасе, цикличным было последование песнопений в богослужении. Годовой календарный богослужебный цикл, песнопения которого повторяются через год, отражен в таких певческих книгах, как Стихирари месячные Минеи, Праздники, Трезвоны. Другой певческий цикл опирался на лунный календарь и празднование Пасхи, которое приходилось на воскресенье, следующее за первым весенним полнолунием. Такой цикл называется триодным, ему соответствовали две древнейшие певческие книги — Триодь постная и Триодь цветная, охватывавшие в общей сложности сто дней года — Великого поста и Пасхи (пятидесятницы). Песнопения Триоди постной пронизаны духом аскетизма, Цветной триоди — напротив, торжественно-приподнятым настроением, соответствующим величайшему христианскому празднику — Пасхе.

Хотя древнерусская музыка не имела четкого метра и симметрии, как в новой музыке, но в ней есть свой уровень ритмичности, метрики, опирающейся на иные принципы, свои особые законы, и, как считает Флоренский, в ритме отражается идея церковности. «У каждой части службы есть внутренний, присущий ей ритм и темп, и если эти последние соблюдены, то чтение, пение, возглас, молитва производят свое молитвенное действие на душу молящегося, хотя бы содержание всего этого воспринималось почти бессознательно или почти не воспринималось»⁴⁷.

⁴⁷ Цит. по: Трубачев С. Музыкальный мир П. А. Флоренского // Советская музыка. 1988. № 9. С. 99—103.

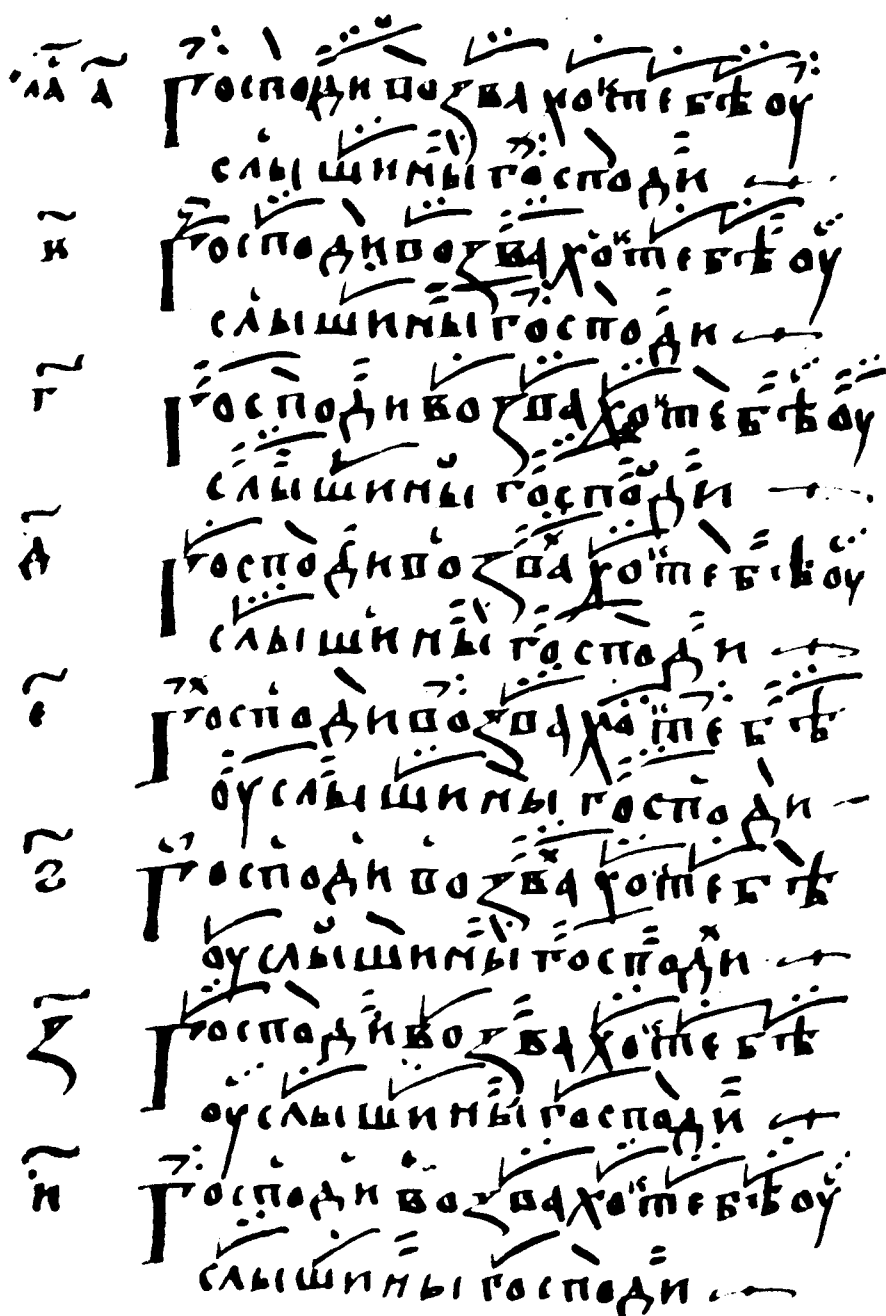


Рис. 4. Псалмодия на 8 гласов «Господи воззвах». Рукопись XV в.
РГБ. Собрание Троице-Сергиевой Лавры

Большую часть года звучат песнопения осмогласного круга. Осмогласный восьминедельный круг, в рамках которого еженедельно менялся глас — мелодии песнопений, отражен не только в восьмичастных певческих книгах — Ирмологии и Октоихе, но и в других.

Недельный цикл, в котором каждый день недели отмечен специальным песнопением (прокимном, киноником, чтением, присущим тому или иному дню недели), специальной певческой книгой не обладает. Песнопения недельного круга находятся в разных служебных книгах — Шестоднев служебном, частично в Обиходе, а также в Часослове.

Богослужебный суточный цикл, песнопения которого исполняются ежедневно, отражен в певческой книге Обиход, само название книги свидетельствует о регулярном, каждодневном использовании. Обиход является наиболее богатой в музыкальном отношении книгой. Он содержит песнопения всех древнерусских распевов. Некоторые песнопения Обихода имеют десятки музыкальных вариантов.

Расположение песнопений и служб суточного круга опирается на древнееврейскую временную систему. Сутки начинали отсчитывать с вечера, а не с полуночи. Поэтому суточный служебный круг начинается вечерней, затем следует полунощница, заутреня, часы — первый, третий, шестой, девятый и, наконец, Литургия (обедня).

Названные пять кругов — годовой, триодный, осмогласный, недельный и суточный — совмещались; их последовательность и взаимосвязь регламентировались Типиконем, или Уставом богослужения. Существовала специальная церковная должность — уставщик, руководитель клироса, который обязан был следить за порядком богослужения и последовательностью чтения и пения. Уставщик должен был уметь использовать все певческие и служебные книги, согласно Типикону, учитывать при этом солнечный (минейный) и лунный (триодный) календари, час и день недели, в который происходит богослужение. Песнопения Обихода, исполняемые ежедневно, объединялись с песнопениями, связанными с календарем (Миней), осмогласием (Октоих, Ирмолог), триодным циклом. Тысячи песнопений этих книг сочетались с неизменной основой Обихода, образуя разнообразные в литургическом и музыкальном отношении варианты служб.

Первые произведения собственного русского гимнографического творчества в области церковной появились уже в XI в. Как и древнерусская иконопись раннего периода, творчество русских распевщиков начало развиваться в рамках византийского канона, с использованием византийских жанров — стихир, тропарей, кондаков, канонов, самогласнов и подобнов.

Творчество русских распевщиков отразило важнейшие события русской истории, развитие духовной жизни Древней Руси. Во многих службах, написанных в честь русских святых, отразились события отечественной истории и наиболее яркие страницы духовного развития русского народа.

В круг праздников, пришедших из Византии, включаются новые праздники в честь русских святых. Постепенно был создан календарный круг, посвященный русским святым, значение которого настолько усилилось, что к XVI в. во многих Стихирях певческие циклы русского происхождения становятся господствующими. Каждый период русской истории отмечен десятками служб в честь русских святых. Уже в

Киевский период было создано около десяти служб. Певческие циклы времен Киевской Руси связаны с именами выдающихся деятелей, просветителей Руси — княгини Ольги, князя Владимира, названных равноапостольными, так как они, подобно апостолам, способствовали распространению на Руси христианства. Первой была создана служба Борису и Глебу, воспетым за их нравственный подвиг. Отказавшись от междоусобной борьбы, они погибли и были прославлены народом как первые русские мученики, покровители и защитники земли русской.

В эпоху феодальной раздробленности, когда каждое княжество претендовало на самостоятельность, стремилось обладать собственным духовным авторитетом, конкурировать с Киевом и с соседними княжествами, создавать собственные духовные ценности, происходит канонизация местных святых — новгородских, владимирских, ростовских, черниговских, тверских, муромских. В трагические годы татаро-монгольского ига многие русские воины и князья, погибшие в борьбе, были причислены к лику святых, а их мужество, патриотизм приравнивались к славе мучеников, пострадавших за веру. Им складывали песнопения, в их честь писали службы, создавали сказания и духовные стихи.

В русских святцах сохранилась память о владимирском князе Юрии Всеволодовиче, павшем в бою с татарами, о Михаиле Черниговском и его боярине Федоре, о Михаиле Тверском, погибших в Орде. Им всем были созданы службы и песнопения, в которых возносились молитвы, прославлялась их твердость, несокрушимость духа в тяжком испытании. Немало песнопений было написано московским святителям — митрополитам Петру, Алексию, игумену Сергию Радонежскому.

Огромную ценность представляют певческие циклы, созданные в честь различных икон Богородицы — Владимирской, Смоленской, Донской, Казанской и многих других. С культом Богородицы на Руси связана тема заступничества и защиты. В Древней Руси Богородица выступала как покровительница русского народа. Иконам Богородицы создавали службы, их брали в поход, число песнопений, служб и иконографии Богородицы постепенно увеличивалось. Одной из наиболее ярких композиций в русской иконографии явилась икона «Покрова Богородицы». Этот праздник чтился на Руси с давних времен. Гениальное творение русских зодчих, храм Покрова на Нерли, построенный при Андрее Боголюбском в 1168 г., видимо, положил начало широкому празднованию Покрова и созданию службы, оригинального певческого цикла иконографии. Важное место занимают циклы песнопений иконе Владимирской Богоматери, которая на протяжении столетий являлась патрональной святыней русского государства.

В связи с канонизацией новых русских святых на Московских соборах 1547 и 1549 гг., с установлением служб чтимым русским иконам в XVI в. месячные Стихирари (Минен) существенно разрослись. Из них выделились две певческие книги — Праздники (циклы песнопений в честь главных общехристианских святынь и Господских, или двенадесятых, праздников — Рождество, Успение, Троица и пр.) и Трезвонны (песнопения в честь наиболее почитаемых, в том числе русских, святых)⁴⁸.

⁴⁸ Одним из наиболее полных стихирарей XVII в., отразившим все праздники русским святым, является четырехтомный Стихирарь из ГБЛ. — Ф. 379 (Разумовского). № 63—66.

Глава 2

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ КАНОН МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ДРЕВНЕЙ РУСИ

Наряду с церковной на Руси существовали и развивались разные виды светской музыки — княжеской и народной. В обычаях княжеского двора было сопровождать музыкой официальные церемонии, пиры. Воспоминания о пирах при князе Владимире Святославиче надолго сохранились в русском народе. Во время пиров пели величальные песни в честь князей и дружины. В обычаях княжеского двора было развлекаться искусством скоморохов — игрой на музыкальных инструментах, играми, плясками. В литературе XI—XII вв. есть немало разных свидетельств о княжеской культуре того времени. Например, в одном эпизоде жития Феодосия Печерского рассказывается о том, как он посетил дом князя Святослава во время пира, услышал там музыку, увидел игры скоморохов: «Одни играли на гусях, иные на музыкальных инструментах, иные на органах — и так все веселились и играли перед князем по обычаю»¹. Такие увеселения княжеского двора были обычными на Руси, они нашли отражение во фресках княжеского Софийского собора в Киеве, построенного в XI в. при Ярославе Мудром. В башне на княжеской лестнице, ведущей на хоры, где находилась во время богослужения княжеская семья, изображены картины светской жизни, среди которых и игра скоморохов на разных инструментах. На фреске запечатлена группа исполнителей на духовых инструментах — флейте, трубах, струнном щипковом инструменте, органе. «Состав инструментального ансамбля, изображенный на фреске Киевского собора, типичен для византийского дворцового обихода, где широко применялось сочетание органов-позитивов с цимбалами, а также с трубами и флейтами»². На одной из фресок изображен музыкант, играющий на смычковом струнном инструменте типа фиделя.

Влияние Византии было ощутимо не только в церкви, но и в княжеском быту, ориентированном на византийскую придворную культуру. Так, например, скоморошество на Руси возникло не без влияния византийского придворного искусства актеров-мимов. Первоначально скоморошество входит только в княжеский обычай и ассоциируется с византийской придворной культурой. Это — главная причина, позволившая изобразить скоморохов на фреске в киевской Софии, фресках Мелётова (Псковская обл.),

¹ Патерик Киевского Печерского монастыря. СПб., 1911. С. 50.

² Ройzman Л. Н. Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979. С. 21.

деятельность которых, по утверждению многих исследователей, связана с жизнью византийского императорского двора³ (см. рис. 5).



Рис. 5.

Фреска южной башни Софийского собора в Киеве XI в.

Инструментальный ансамбль: исполнители в верхнем ряду на поперечной флейте, тарелках, трубах, лютне; в нижнем на ручных колоколах, накрах и лире

Скоморошество как вид придворного искусства в культурном сознании постепенно сливается с языческими игрищами. Начинается борьба со скоморошеством под знаком борьбы с язычеством. Не только скоморошество, но и слушание песен рассматривается как тяжкий грех.

Борьба с музыкальными увеселениями скоморохов и инструментами, сопровождавшими их, происходила на протяжении всего русского Средневековья. Она отразилась во многих литературных памятниках начиная с XI и вплоть до середины XVII в., где музыкальные инструменты выступают предметом идолослужения, бесовским атрибутом. Например, в житии Исаакия рассказывается об искушении его бесами, которые глумились над ним, играя на разных инструментах — «ударища в сопели и в гусли и в бубны»⁴. Эти музыкальные инструменты связывались с язычеством, дьявольским искушением, и церковь боролась с ними всеми мерами, вплоть до запрещения законодательным порядком в XVII в. Постановления Стоглавого собора 1551 г. запрещают всякие игрища «и в гусли, и в смычки, и сопели, и всякую игру, зрелища и пляски, а

³ См. об этом в кн.: Успенский Б. А. Языковая культура Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка. М., 1983. С. 32; Поветкин В. И. Гудебные сосуды древних псковичей. Ч. 1 // Псков в российской и европейской истории: (К 1100-летию первого летописного упоминания). Т. 1. М., 2003. С. 224—234; Коляда Е. И. Музыкальные инструменты в Библии. С. 181; Тоцкая И. Ф., Заярудный А. М. Музыканты на фреске «Скоморохи в Софии Киевской» // Древнерусское искусство. М., 1988.

⁴ ПСРЛ. Т. 1. М., 1962. Стб. 192—193.

вместе с ними и игры в кости, шахматы и камни»⁵. Несмотря на этот запрет, во всех слоях русского общества скоморохи пользовались популярностью.

Иван Грозный любил слушать музыку скоморохов и даже, по словам А. М. Курбского, участвовал в их плясках во время пиров⁶. Скоморохов он набирал в Новгороде и «по всем городам и волостям», о чем свидетельствует Вторая Новгородская летопись⁷, но к искусству скоморохов он относился как низменному, холопскому⁸. Борьба церкви со скоморохами и скоморошьими инструментами продолжалась долго. Она закончилась запрещением скоморохов, когда в государственном порядке, царским указом они были изгнаны, а музыкальные инструменты было велено уничтожить. Голштинский путешественник Адам Олеарий пишет о том, как патриарх «велел разбить все инструменты кабацких музыкантов, какие оказались на улицах, затем запретил русским вообще инструментальную музыку, велел забрать инструменты в домах, и однажды пять телег, полных ими, были отправлены за Москву-реку и там сожжены»⁹. В новгородских раскопках ежегодно находят музыкальные инструменты всех видов, во всех слоях раскопок. Так, в сезон археологических раскопок 2003 г. было обнаружено более сорока свидетельств хозяйственных, сигнальных и собственно музыкальных инструментов. Среди них погремушки, била, шумящие подвески, бронзовые бубенчики, варган, бубна, брунчалка, гусли, гудок, изображения гудеца с псалтирем и др. (рис. 6—7)¹⁰.

Однако такое отношение было не ко всем инструментам. Инструментарий Древней Руси был обширен, и, как отмечает Ю. В. Келдыш, «музыкальные инструменты различались не только по типу и структуре, но и по той роли, которую они играли в быту и общественной жизни, по их, так сказать, “социальному рангу”»¹¹. Условно можно разделить древнерусские инструменты на «высокие» и «низкие». К первой категории относилась труба, призывавшая воинов на рать, ей противопоставляли сопели и народные гусли. В древнерусской учительной литературе труба, «собирающая воинов», сравнивалась с молитвой, собирающей ангелов божиих, а сопели и престопадные гусли считались «орудиями», «собирающими бесстыдных бесов».

Очень эффектно изображен пастух с трубой на псковской иконе Рождества Христова XVI в. из Русского музея (см. с. 38 наст. изд.).

Дифференциация музыкальных инструментов на высокие и низкие, очевидно, была связана с тем, что часть инструментов в древности имела культовое назначение и употреблялась в ветхозаветном богослужении. В Хлудовской псалтири XIII в. на мини-

⁵ Стоглав. М., 1863. С. 79, 135—136, 261—263.

⁶ Сочинения князя Курбского. Т. 1 // Русская историческая библиотека. Вып. 31. СПб., 1914. Стб. 279.

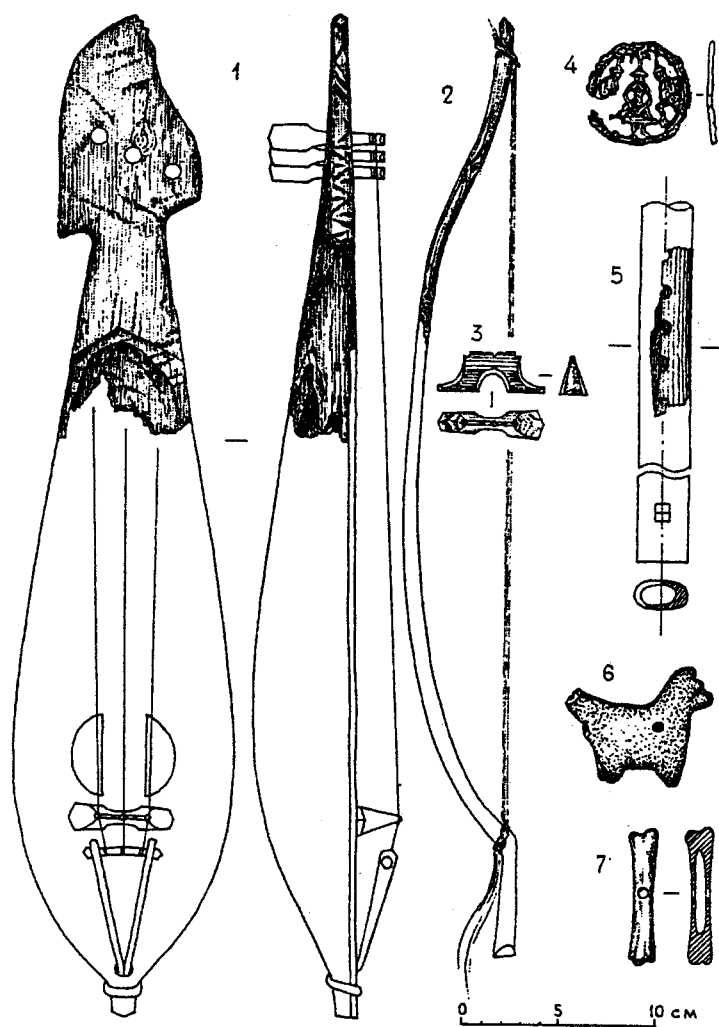
⁷ Новгородские летописи. СПб., 1879. С. 107.

⁸ См.: Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. СПб., 1889. С. 168.

⁹ Олеарий Адам. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906. С. 325—326.

¹⁰ Поветкин В. И. Гудебные сосуды древних псковичей. Ч. 1 // Псков в российской и европейской истории. Т. 1. М., 2003. С. 224—235.

¹¹ Келдыш Ю. В. История русской музыки: В 10 т. Т. 1. С. 66—67.



Древнерусские музыкальные инструменты:
 1 — реконструкция гудка по фрагментам из раскопок в Пскове (XIII в.); 2 — реконструкция лучка по фрагментам из раскопок в Новгороде (XII в.); 3 — кобылка трехструнного гудка из раскопок в Новгороде (X–XI вв.); 4 — накладка поясного набора из раскопок в Пскове (XV в.); 5 — инструмент типа сопел из раскопок в Пскове (XIII в.); 6 — глиняная свистулька из раскопок в Пскове (XVI в.); 7 — бранчалка из раскопок в Пскове

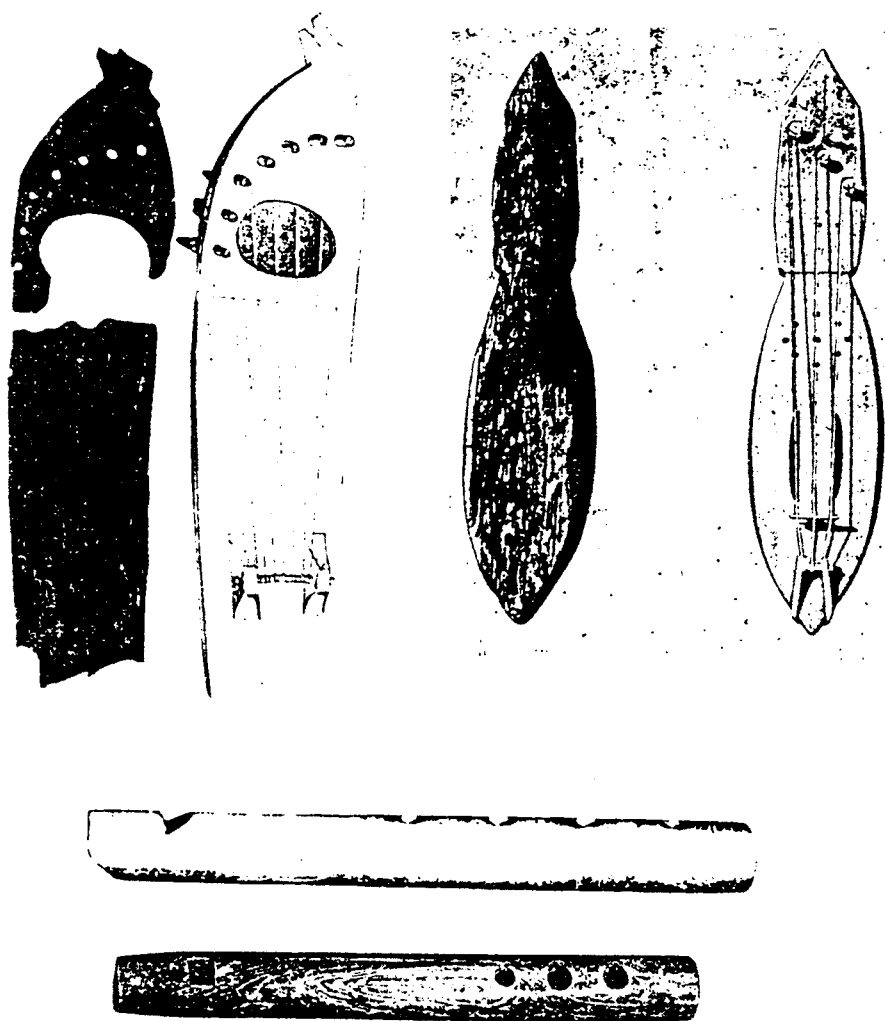


Рис. 7

атюре «Давид-царь составляет псалтирь» изображен Давид с псалтирью и множество музыкантов (см. вклейку № 16). Другие же были связаны с языческими ритуалами и игрищами. Так, в Псалтыри Давида — этой столь широко распространенной в эпоху Средневековья книге — названы все инструменты, которыми сопровождалось древнееврейское славословие. На Руси они считались «высокими» инструментами. Последний псалом Псалтыри содержит призыв воздавать хвалу Всевышнему «звуком трубным», «на псалтыри и гусях», «с тимпаном и ликами», «на струнах и органе», «на звучных кимвалах», «на кимвалах громогласных» (рис. 8). В миниатюрах Киевской



Рис. 8.

Миниатюра из Годуновской псалтири 1594 г., л. 128 об. «Радуйтесь праведнии о Господе». Праведники изображены играющими на гуслях. «Пророк ликовствует», играя на гуслях

псалтыри (1397 г.)¹² есть изображения Давида, поющего псалмы. Давид, играющий на псалтыри, струнном инструменте гусельного типа, нередко встречается в миниатюрах певческих рукописей Октоиха, Ирмолога.

В Древней Руси существовало два изначальных понятия — мусикия (музыка) и пение. Эти понятия противопоставлялись, мусикией называлась только инструментальная музыка. Игра на струнных музыкальных инструментах называлась гудением, на духовых — сопением. Игра нередко сопровождала пение. Инструментальная музыка звучала на Руси с языческих времен и на протяжении всего средневековья. Некоторые старинные инструменты остались в народной музыке и по сей день.

Музыкальные инструменты в Древней Руси применялись в различных сферах — в придворном, княжеском быту, обязательны барабаны в ратном деле и множество разных народных инструментов. Народный инструментарий был богат и разнообразен. Особенно здесь выделялись гусли — как инструмент, сопровождающий эпические песни, сказания, славы. Гусяры-сказители были людьми почитаемыми. Об одном из них — сказителе Бояне — повествуется в выдающемся памятнике древнерусской литературы, «Слове о полку Игореве». Боян, слагавший славы, сказания, песни, пел, сопровождая их игрой на гусях. Автор «Слова о полку Игореве» рисует вдохновенный образ сказителя: персты свои он возлагал на струны, и струны, словно живые, под его пальцами сами рокотали славу князьям Ярославу и Мстиславу¹³.

Героические песни-славы пели при встречах князей по возвращении из походов, при восхождении на княжеский престол, прообразом этих слав были византийские аккламации — придворный обычай величания византийского императора. В Московской Руси в эпоху позднего Средневековья на их место пришли «Заздравные чаши» — многолетствования царям, князьям, патриархам.

Очень интересно изображение ансамбля инструментов в Букваре Кариона Истомина, составленного в 1692 г. для сына Петра царевича Алексея. Славянская буква пси (ψ) иллюстрируется изображением нотной псалтыри, рядом со скрипачом с надписью «Псалмы», а также между скрипачом и гусярем, и изображением книги с надписью «Псалтырь».

«Пение Сладкое» псалмов здесь сопровождается игрой на музыкальных инструментах. «Мусыка» изображена в виде квартета музыкантов, во главе которых гуслист. Подобно пророку Давиду, он сидит на возвышении, своеобразном троне, и играет вместе со скрипачом, флейтистом и бандуристом. Это символическое изображение псалтыри как ансамбля музыкантов по сути близко к миниатюре «Давид составляет псалтырь» из Новгородской (Хлудовской) псалтыри XIII в. (см. вклейку № 16).

¹² См.: Вздорнов Г. И. Исследование о Киевской Псалтыри // Киевская Псалтырь. М., 1978; Поветкин В. И. «Русский» изобразительный канон на музыкальные инструменты // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1990. С. 136—159.

¹³ Слово о полку Игореве / Пер. В. И. Стеллецкого Л., 1953. С. 157.

Глава 3

ИЗОБРАЖЕНИЕ ПЕВЦОВ И ПЕСНОПЕНИЙ В ДРЕВНЕРУССКОМ ИСКУССТВЕ

Древнерусская живопись неразрывно связана с песнопениями, текстами молитв. Синтез древнерусского искусства создавал единую их основу. Сюжеты песнопений изображались на иконах, и, наоборот, иконы способствовали возникновению новых песнопений. Псалмы, стихиры, гимны находили отражение в иконографических сюжетах, как бы обрисовывались в иконописи. Иногда на иконах изображался процесс пения, певцы, святые в виде певцов и даже простой народ в позах моления и пения. В западной иконографии можно встретить поющих ангелов, святых, например св. Цицилию, играющую на органе, но обычно не встречаются изображения простых, не канонизированных певцов, как это бывает на византийских и русских иконах и фресках. Изображение пения можно встретить также и в шитье, в миниатюрах древних книг, в певческих книгах, в Псалтыри.

В Киевской псалтыри — прекрасной пергаменной рукописи, написанной в Киеве в 1397 г., есть множество изображений певцов и песнопений, поскольку Псалтырь — это книга, которую не только читали нараспев, но и пропевали за богослужением. Создатель Псалтыри царь Давид в Библии в первой Книге Царств назван лучшим певцом своего времени. В Псалтыри Давид многократно изображен поющим Богу свои псалмы.

Но, к нашему удивлению, он предстает без музыкального инструмента в руках (как это стало типичным в поздних рукописях и в печатных Псалтырях). Давид изображается в позе моления и пения (л. 46 об., 184 об.) (см. вклейку № 15). Его руки приподняты и обращены к небу. Однако в тех случаях, когда псалом приобретает характер хваления и благодарения, чувства передаются более экспрессивно. Например, на словах «Благословен Господь Бог Израилев, творяй чудеса» Давид восхваляет Бога с воздетыми руками (л. 97 об.). Однако в Псалтыри чаще встречается поза моления с вытянутыми вперед руками, которая означает одновременно и моление и пение, в чем мы убедимся, посмотрев другие иконографические сюжеты, изображающие пение на иконах. Как известно, древнееврейское богослужение шло под сопровождение музыкальных инструментов. Инструменты, допускаясь в древнееврейский храм, перечислены в 150-м псалме: наряду с хорами (лики) там звучали трубы, органы, псалтырь, разные виды тимпанов и проч. В Киевской псалтыри не воспроизведен весь названный инструментарий. Художник ограничился изображением небольшого ансамбля. Очень красочно представлены в Киевской псалтыри три музыканта, иллю-

стрирующие 150-й псалом (л. 204 об.). На миниатюре три музыканта, в центре — певец, который в характерном для евреев обычае поет и одновременно танцует. Справа от него — тамбурист, музыкант слева играет на тарелочках¹. На следующем, 205-м листе помещена вторая миниатюра этого цикла. На ней изображен Давид, играющий на гуслях, — встречается в Киевской псалтыри лишь один раз. Он представлен в образе доброго пастыря, сидящего на скале и играющего на прямоугольных гуслях. Вокруг него мирно пасутся стада.

Интересен цикл миниатюр Киевской псалтыри, изображающий библейские песни, послужившие в византийской гимнографии источником для одного из главных церковных жанров — канона, созданного Андреем Критским и развитого в творчестве Иоанна Дамаскина, Косьмы Маюмского и других гимнографов. Все авторы библейских песен или поющие их изображены в позе пения.

Первая песня, озаглавленная «Песнь первая сестры Моисеевы и Ароновы Мариами», имеет две иллюстрации. Первая изображает переход через «Чермное море». Израильтяне, руководимые Моисеем, пересекают море. Фараоновы войска гибнут, народ, видя это чудо, воспевае песнь Богу (их руки в позе пения): «Помощник и покровитель бысть мне во спасение. Се Бог мой, и прославлю Его...»

Другая иллюстрация этого же события представляет песнь женщин. Пророчица Мариам с другими женщинами под звуки трубы, тимпана и тарелок, танцуя, поет песнь: «Поим Господеви, славно бо прославися». Пророчица Анна и пророк Аввакум также воспевают песнь благодарения в позе моления и благодарения.

Пророк Иона, который выходит из чрева кита, благодарный за свое спасение, поет песнь, вздымая руки, как у предыдущих певцов.

Песнь трех отроков — «Благословен ты, Господи, Боже отцов наших, и хвальный и превозносимый во веки» — изображена в соответствии с текстом Книги пророка Даниила (III, 52). Три отрока ввержены в печь огненную. Воспевая песнь Богу, они получают спасение от пламени. Ангел орошает их. Руки у двух крайних отроков слегка расставлены и протянуты вперед, средний прижимает левую руку к сердцу, а правой, по-видимому, делает хейрономические знаки, вероятно, он главный из трех певцов. Два крайних певца смотрят на него (см. вклейку № 14).

В Киевской псалтыри есть прекрасные иллюстрации отдельных псалмов, среди них иллюстрации к 136-му псалму, повествующему о плаче евреев на реке Вавилонской: «При реках Вавилона там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе. На

¹ Нам представляется неубедительной довольно свободная трактовка этой миниатюры, данная Г. Вздорновым в опубликованной им Киевской псалтыри. Он связывает эту миниатюру с миниатюрой, расположенной от нее слева и изображающей царя Саула. «Саул, мучимый злым духом, ищет развлечения в музыке и танцах», — пишет Г. Вздорнов. (Вздорнов Г. И. Исследование о Киевской Псалтыри // Киевская Псалтырь 1397 года. М., 1978. С. 142.) В Библии нет на это никаких указаний. Псалом, который иллюстрирует миниатюра, изображающая Саула, не входит в число 150 псалмов Давида. Этот псалом рассказывает о жизни Давида и его победе над Голиафом. Изображением царя Саула начинается цикл миниатюр этого псалма. Саул посылает своих слуг: «Найдите мне человека, хорошо играющего, и представьте мне его» (1 Цар. XVI, 17).

вербах посреди его повесили органы наши. Там пленившие нас требовали от нас слов песней и притеснители наши — веселия: пойте нам из песней Сиона». В миниатюре олицетворением реки Вавилонской является обнаженная мужская фигура голубого цвета, из уст которой изливается поток. На вербу повешены две корзины и два «органа» — ударных инструмента, напоминающих тимпаны. В миниатюре есть изображение диалога «пленных», израильтян и вавилонян, и их пленителей, вопрошающих их петь свои песни. 136-й псалом — один из наиболее драматичных. В его тексте говорится об органах, которые израильтяне вешают на вербы, изображенные здесь в виде колокольчиков.

Изображение песнопений на иконах

Музыка и иконопись объединялись общностью сюжетов песнопений. На тексты песнопений писали фрески, иконы. Изображение простых певцов на иконе наряду со святыми, Богородицею, ангелами является, по-видимому, специфической чертой византийских и русских иконографических сюжетов. Они преимущественно связаны с прославлением Богородицы. Обратимся к сюжетам, где изображены певцы на иконе. Хор изображается на иконах в трех видах — антифонно в два хора, обычный хор и пение респонсорное — солист и хор. Подобных сюжетов несколько. Один из них связан с иконографией Покрова Богородицы, о чем уже говорилось выше. На нем представлен Роман Сладкопевец в окружении хора певцов. Здесь изображено респонсорное пение: солисту (св. Роману) отвечает хор. Красочно изображались певцы и на другой Богородичной иконе, именуемой Собор (Похвала) Богородицы. Собор Пресвятой Богородицы празднуется на второй день Рождества Христова, когда церковь прославляет Богородицу. Существует также еще одно специальное богородичное богослужение — Похвала Богородицы, — которое совершается на пятой неделе Акафиста Великого поста. Иконография объединяет оба эти Богородичных праздника. Само название композиции говорит о том, что на ней изображается Богородица славимая. Она представлена сидящей на троне, в нижней части иконы помещен хор, ее славящий. Здесь изображается хор в обычном виде, поющий стихиру. В дальнейшем будет показан третий тип хорового пения — антифонный.

Рассмотрим две иконы под названием «Собор Богородицы». Одна из них относится к псковской школе и принадлежит кисти мастера церкви св. Варвары — выдающемуся псковскому иконописцу XIV в. (хранится в Третьяковской галерее). Другая икона принадлежит мастеру ростово-суздальской школы XV в. (находится в собрании Музея Павла Корина). Композиция икон «Собора», или «Похвалы Богородицы», очень близка иконографии Рождества Христова. Она так же сложна и требует толкования. В центре «Похвалы» — восседающая на троне Богородица с младенцем. Как и в композиции Рождества Христова, в ней есть волхвы, ангелы, пастухи и ясли (см. вклейки № 5, 6).

Особенностью «Похвалы» является наличие певцов, указывающее на то, что здесь изображен певческий сюжет — исполнение богородичного рождественского песнопения. На более поздней иконе ростово-суздальской школы мастер создает более

полную композицию. Кроме упомянутых персонажей, он вводит и изображение двух авторов рождественских песнопений: Иоанна Дамаскина (справа) и патриарха Анатolia (слева). Оба они держат свитки, на которых написаны слова созданных ими песнопений. На свитке у патриарха Анатolia написано: «Что ти принесем, Владыко Христе, яко явился». Эта стихира и легла в основу сюжета иконы. Иоанн Дамаскин, стоящий рядом с хором, показывает текст своей стихире певцам. Ее поет хор, расположенный у подножия трона, а на иконе изображено содержание этого песнопения. Смысл текста стихир раскрывается в художественных образах иконы. Стихира «Что ти принесем» второго гласа исполняется в цикле стихир на «Господи, воззвах» во время Вечерни Рождеству Христову:

Что ти принесем, Владыко Христе,
яко явился еси земли, яко человек нас ради?
Каяждо бо от Тебе бывших тварей
Благодарение Тебе приносит.
Ангели — пение;
Небеса — звезду;
Волхвы — дары;
Пастырие — чудо;
Земля — вертеп;
Пустыня — ясли;
Мы же — Матерь Деву.
Иже прежде век, Боже, помилуй нас.

Стихира начинается с риторического вопроса: «Что ти принесем?» — какую благодарность принесли люди и все земное, сущее явившемуся на землю Богу — Христу? Весь дальнейший текст является ответом на этот вопрос, который иконописец выражает на иконе. Здесь семь ответов и семь приношений: ангелов, небес, волхвов, пастухов, земли, пустыни и людей. Псковский мастер XIV в. в ярких иконописных образах раскрывает содержание этого песнопения. В центре иконы на красочном престоле в пурпурных одеждах восседает Богоматерь. Это один из самых сурово-величественных образов Богоматери. На груди у нее в ромбах, символизирующих славу, Христос Предвечный младенец, «Иже прежде век». В верхнем углу слева ангелы, приподняв руки, воспевая, приносят ангельское рождественское славословие: «Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение» (Лк. II, 14).

Слева от престола изображены волхвы, приносящие дары, о чем свидетельствуют ларцы в их руках. Икона «Похвала Богородице» воспекает чудо рождения Девой Христа. Об этом чуде свидетельствует звезда, которая обычно помещается и в композиции «Рождества» и «Похвалы». Патриарх Анатолій в высоком поэтическом стиле стихир говорит о даре, который небо приносит Богу. Небеса дарят Христу звезду, она указывает на пришествие Христа. Звезда на псковской иконе XIV в. утрачена, она сохранилась лишь на более поздней ростово-суздальской иконе XV в., где изображены пораженные видением пастухи, указывающие на звезду. Человечество, представленное в лице пастухов, воспринимает явление Бога как чудо, оно приносит Христу восхищение чудом.

Аллегии Земли и Пустыни на иконе изображены в виде дев: женская фигура, на псковской иконе сидящая справа от престола, — Земля. Она облачена в зеленые одежды. С ней связано изображение зеленой горы и пещеры, в которой родился Христос. Аллегория пустыни более динамична, она представлена в виде девы в красной повязке с яслями в руках, которые она приносит к ногам Богородицы, ибо в яслях родился Христос.

Люди приносят Богу самое прекрасное человеческое творение — Богородицу — Матерь-Деву, которая и является центром композиции. «Мы же — Матерь Деву!» — восклицает патриарх Анатолий.

Особый интерес вызывают певцы, исполняющие это песнопение. На нижней части псковской иконы расположены трое мужей с посохами, облаченные в белые одежды, и юноша, стоящий перед ними и читающий по книге. Вероятно, эта сцена изображает распространенное в церковной, особенно в монастырской, практике пение с канонархом: певцы поют вслед за чтецом. Обращает на себя внимание правый певец с поднятой рукой, которой он подает знаки остальным исполнителям. По-видимому, это главный певец, который с помощью хейрономических знаков-жестов делает дирижерские указания остальным певцам. Такая система управления хором употреблялась в Византии². Среди русских икон это первое изображение дирижера, выполненное псковским мастером XIV в.

Колорит и характер изображения Собора Богородицы на ростово-суздальской и псковской иконах различны. Яркий контраст зеленого и красного цветов свойствен творениям псковского мастера. Мягкостью очертаний и теплотой охры отмечено произведение ростово-суздальского творца. Ростово-суздальская композиция в целом более богата по сравнению с псковской, она несколько изменена и дополнена. Богородица, сидящая на троне, окружена мандорлой — кругами, обозначающими святость.

Позе Богородицы придан более теплый, нежный, женственный характер. В руках она держит не образ Христа, заключенный в ромбы, символизирующие славу Христа, а младенца с поднятыми руками, к которому трогательно склонилась ее голова. Хор, расположенный у подножия престола, в три раза превышает своей численностью псковских певчих — более десяти певцов, одетых в специальные одежды. Слева от них стоит византийский гимнограф — автор песнопения. Свиток со словами своего песнопения он показывает хору, а левой рукой указывает на Богородицу с Христом, к которым обращено песнопение и которых прославляют певцы. Справа от певцов стоит другой гимнограф. Он в монашеской розовой рясе, голубом парамане и коричневой мантии. В руках он держит свиток с надписью: «Богородице в сердце правоверным»³.

Толкование иконографии Собора Богородицы может быть связано с другими песнопениями рождественского цикла, например с основным песнопением праздника Собора Богородицы, его кондаком:

² Однако существует и другое предположение, принадлежащее А. Овчинникову и Н. Кишилову: один из певцов указывает рукой на звезду. См. об этом: Живопись древнего Пскова / Вступит. ст. А. Овчинникова и Н. Кишилова. М., 1971. С. 13.

³ См.: Антонова В. Н. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966. № 30.

Иже прежде денницы
 От Отца без матери
 родивыйся,
 На земле без Отца
 воплотися днесь из Тебе.
 Тем же звезда благовествует волхвам,
 ангелы же с пастырьми поют
 несказанное Рождество Твое, Благодатная.

Иконография «Собора» связана с текстом кондака на Рождество Христово, написанного знаменитым византийским гимнографом VI в. Романом Сладкопевцем:

Дева днесь пресущественнаго рождает,
 И земля вертеп неприступному приносит,
 Ангелы с пастырьми славославят,
 Волхвы же со звездою путешествуют;
 Нас бо ради родися Отроча младо
 Предвечный Бог.

В этом тексте Романа названы все образы, изображенные на иконе «Собор Богоматери», за исключением аллегорических образов дев.

Изображение певцов и песнопений можно встретить не только на иконах, но и на фресках. Они встречаются преимущественно в храмах, посвященных Богородице, например Акафист Богородице на фресках Благовещенского собора Московского Кремля. На фресках собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, расписанного в 1502—1503 гг. иконописцем Дионисием «со своими чады», значительная часть фресок связана с песнопениями в честь Богоматери. Большую часть занимает Акафист Богоматери. На южном люнете изображен «Собор Богородицы», на северном — композиция «О Тебе радуется», на восточном — «Покров Богородицы» (см. вклейку № 7). Как отмечает И. Данилова, «во всех этих изображениях Богоматерь прославляется в различных аспектах: на южной стороне — как родившая Христа, на западной — как посредница между Богом и родом человеческим, на северной — как царица мира и, наконец, на восточной — как покровительница русской земли»⁴.

На фреске «Собор Богородицы» с правой и левой стороны от Богородицы расположены певцы. Они размещены друг против друга как два антифонных хора. Их руки протянуты к Богоматери, — жесты, изображающие пение. Они облачены в разноцветные ризы, округленные и остроконечные шапочки.

Одно из главных мест на стенах собора отведено изображению большой музыкально-поэтической композиции — Акафисту Богородицы. Акафист — торжественная многочастная композиция, состоящая из перемежающихся между собой тринадцати кондаков и двенадцати икосов. Первый кондак Акафиста, «Взбранной Воеводе победительная», восхваляет Богоматерь как победительницу, избавившую град от варварского разорения:

⁴ Данилова И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970. С. 5—5 об.

Тебе, Высшей Военачальнице,
избавившей от бед,
мы, рабы Твои, Богородица,
воспеваем победную и благодарственную песнь.
Ты же, имеющая силу
непобедимую,
освобождай нас от всяких бед,
чтобы мы зывали к Тебе:
Радуйся, Невеста Вечнодевятственная⁵.

На столбе помещена фреска, изображающая пение Акафиста перед иконой Богоматери. С правой стороны расположены священник и дьякон с кадилом (каждение — знак усиленной молитвы), слева в позе моления предстоят архиерей, князь и народ (см. вклейку № 8).

Среди фресок Ферапонтова монастыря выделяется огромная композиция «О Тебе радуется», которая, как известно, была обязана своим возникновением гимну Богородице Иоанна Дамаскина «О Тебе радуется». Несомненно, это одна из самых красивых иконографических композиций.

Песнопение проникнуто радостным прославлением Богоматери, воплотившей Бога:

О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь,
Ангельский собор и человеческий род,
Освященный храм и раю словесный.
Девственная похвало,
Из нея же Бог воплотится и младенец бысть.
Прежде век сый Бог наш.
Ложесна бо Твоя престол сотвори,
И чрево Твое пространнее небес содела.
О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь.
Слава Тебе!

Композиция фрески в целом отражает содержание песнопения. Округлые линии, преобладающие в композиции, соответствуют закругленности текста, образуемой повторением первой строки в конце.

Фреска наполнена множеством фигур, небесных сил, окружающих Богоматерь (ангельский собор) и предстоящих людей (человеческий род). Среди них — цари, патриархи, священнослужители, простой народ — женщины, мужчины и даже дети. Все они прославляют Богоматерь, восседающую на престоле с младенцем на руках.

Не менее ярко изображена эта же композиция на новгородской табличке. Содержание песнопения передано символически: в центре в круге, олицетворяющем вечность, на престоле восседает Богоматерь, которая держит на руках благословляющего младенца. У подножия престола стоит Иоанн Дамаскин — автор песнопения. Сверху Бого-

⁵ Сборник суточных церковных служб и песнопений на русском языке / Пер. свящ. В. Адаменко. Н. Новгород, 1926. С. 99.

мать окружает «ангельский собор», снизу — «человеческий род». Люди протягивают руки к Богородице в знак молитвы и пения. Храм, упоминаемый в песнопении, возвышается над всей композицией многокупольной вершиной, придавая ей законченный величественный характер. Рай изображен в виде причудливых цветов и кустов.

Иконография сюжета «О Тебе радуется» не включает изображения хора певцов, потому что певцы — и «ангельский собор», и «человеческий род», — предстоят в молитвенном пении. Икона сама является изображением пения. Новгородская таблетка XVI в. — это одно из самых прекрасных воплощений сюжета данного песнопения. Здесь полностью представлен его текст. Он составляет фон и написан на свободной от круга поверхности, в свободных правом и левом углах иконы. Гимн «О Тебе радуется» был излюбленным песнопением в Древней Руси; с ним связывалось ощущение праздника, радости. Потому в древности было много распевов этого гимна, один из наиболее известных — греческий (см. вклейку № 9).

Очень красочно изображены певцы на иконе «Воздвижение Креста Господня» — новгородской таблетке XV в. (см. вклейку № 10).

Праздник Воздвижения связан с обретением св. Елены, матерью императора Константина, креста, на котором был распят Иисус Христос. Она специально посетила Святую землю с целью найти крест Господен. Раскопки, предпринятые ею, увенчались успехом. Были найдены и пещера и крест. В честь этого над пещерой Гроба Господня была построена церковь, освященная 14 сентября 335 г. Чтобы дать возможность собравшимся отовсюду христианам во время торжества увидеть крест, епископ Макарий поднимал, «воздвигал» крест высоко над головами молящихся, от этого праздник и получил свое название «Воздвижение». С ним в православном богослужении связана традиция поднимать (воздвигать) крест и показывать его на все четыре стороны. Хор в это время поет сорок раз «Господи, помилуй». На новгородской таблетке XV—XVI вв. в центре храма на возвышении изображен епископ Макарий, который высоко воздвигает крест. На видном царском месте сидят император Константин и императрица Елена. Большое внимание иконописец уделил изображению певцов. В нижнем ряду, как раз под фигурой Макария, стоит правый клирос. Хор певчих облачен в разноцветные красивые одеяния и белые остроконечные шапки. В центре хора находится главный певец — головщик — в темно-синем платье. Он дает указания — пальцами делает певцам хейрономические знаки. Слева расположен другой хор — левый клирос. Певцы этого клироса тоже облачены в разноцветные одежды, но на их головах круглые шапки. Особо выделен головщик, управляющий хором теми же хейрономическими жестами. Он одет в красное платье.

Очень выразительно изображены певцы на пелене, вышитой в 1498 г. по заказу дочери молдавского господаря Стефана, невестки Ивана III — Елены Стефановны, называемой Еленой Волошанкой (см. вклейки № 11, 12, 13).

Пелена — памятник весьма значительных исторических событий конца XV в., связанных с борьбой за престолонаследие⁶.

⁶ Датировка пелены и определение изображенных на ней лиц произведены М. В. Щепкиной: Изображение русских исторических лиц в шитье XV в. // Труды ГИМ. Вып. 12. М., 1954. См. также: Маясова Н. А. Древнерусское шитье. М., 1971. С. 20.

Событие, изображенное на пелене, было кульминацией жизни Елены и ее сына Димитрия, который был объявлен наследником престола, поэтому Елена Волошанка пожелала увековечить торжественную, радостную для ее сердца процессию, заказав шитье с изображением всех принимавших в ней участие, в том числе и хора.

На пелене представлена церковная процессия в день празднования Вербного воскресения. Слева в первом ряду — Елена Волошанка, одетая в желтую ризу и красное платье. На правом плече у нее знак — коричневый круг, выделяющий ее из ряда других лиц. Четвертая женщина справа от Елены — Софья Палеолог, одетая в княжеские одежды и княжескую шапку.

В центре композиции помещена икона Божией Матери, именуемая Одигитрией. Ее несет дьякон. Справа от иконы, на одном с ней уровне, расположены три очень значительные фигуры: царь Иван III, его сын Василий и внук Димитрий. Художник выделил фигуру Димитрия круглым нимбом коричневого цвета; цвет его одежды и нимба соответствует цвету одежды его матери. Так же ярко одеты лишь певцы, изображенные на переднем плане перед иконой антифонно как левый и правый клиросы. На них длинные разноцветные рясы — красные, желтые, белые, голубые, коричневые, на головах — остроконечные и округлые шапочки, тоже разных цветов. В черные одежды облачено только монашествующее духовенство.

На каждом клиросе есть руководящий певец, головщик, регент, которого нетрудно узнать по поднятым рукам и дирижерским жестам. В правом клиросе регент одет в красную рясу, в левом — в коричневую. Их живые, изящные позы свидетельствуют о том, что в настоящий момент они руководят хором, сопровождая крестный ход пением. Динамичность придают хору и жесты певцов — их руки приподняты, они запечатлены в позе пения. В архивах сохранились сведения о том, что Государев хор Ивана III участвовал в поставлении на великое княжение Димитрия Ивановича, внука Ивана III. На левом и правом клиросах пели многолетие.

Древнерусская иконопись и музыка обнаруживают глубокую связь в воплощении общих сюжетов, которых довольно много, и перечисленным кругом произведений они не ограничиваются. Почти все иконы праздничного круга отражают в той или иной мере тексты песнопений. Теснее всего икона связана с главными песнопениями праздничной службы — тропарем, кондаком; например, рождественский кондак служит источником иконографии Рождества Христова. Нередко в основу иконографии бывает положен текст какой-либо стихиры, цикла стихир (житие с клеймами) и даже такой большой композиции, как Акафист Богородице.

Древнерусские иконы дают богатый материал, касающийся русской хоровой культуры. Изображение хоров и руководителей хоров — головщиков на иконах восходит к XIV в. На иконах можно видеть хоры, написанные в разных местностях, — псковской, ростово-суздальской, новгородской. Одежда певцов обычно изображалась разноцветной, выдержанной в ярких тонах; черных ряс не встречается, рясы оторочены каймой по краям, часто кайма золотая, а на головах певцов — разноцветные шапочки разных форм, остроконечные и круглые.

Количество певцов в хорах различное — от четырех до десяти и более. Довольно часто на иконе изображаются одновременно два хора — левый и правый клиросы, ко-

которые стоят друг против друга, что указывает на антифонное пение хоров. Такие полухория состоят из пяти-шести человек. Во главе каждого из них свой головщик. Хоры размещаются в центре храма в наилучших акустических условиях.

Древнерусские храмы отличались поразительным акустическим совершенством. Высокие купола, голосники с объемной акустикой создавали эффект неземного, небесного звучания. Голоса певцов поднимались в высоту купола, тембры их смешивались и доносились сверху из купола слитно, объемно, звучно, отдаваясь эхом, как бы имитируя небесное ангельское пение.

Древнерусский храм был «небом на земле» для человека, который, входя в него, погружался в особый мир. Этому способствовала и архитектура — условия особой объемной акустики, и музыка, и живопись. Лики святых смотрели на верующих с икон и фресок то строго, то умильно. Человек слышал слова молитв, тексты Священного Писания. Все, что окружало его в храме, было наполнено символическим и мистическим духом, в нем не было ничего случайного, все было упорядочено, все канонично соответствовало Уставу, богослужение шло в строгом последовании. Все, что окружало человека в храме, было подчинено одной идее и, гармонично сливаясь воедино, возносило человеческий дух ввысь. «Горé имеем сердца» (обратим сердца ввысь) — призывает священник на Литургии. Все это вместе с невыразимой силой действовало на внутренний мир человека. Атмосфера храма призвана была духовно наполнить человека, этой же цели служила и древнерусская музыка.

Древнерусское искусство на протяжении многих веков развивалось внутри церкви. П. А. Флоренский в работе «Храмовое действо как синтез искусств» подчеркивает неразрывность церковных искусств, подчиненных одной цели и общей идее. Будучи храмовым, церковное искусство было призвано служить Литургическому действу — богослужению, в котором участвовали все церковные искусства, — слово, музыка, иконопись, монументальные изобразительные искусства — мозаика, фрески, скульптура и зодчество. Взаимосвязанные, они дополняли друг друга, как бы сливаясь воедино, служили одной, общей цели — раскрытию глубины смысла и проникновенной выразительности чувств божественных песнопений и молитв, Священного писания. Древнерусская архитектура — церкви и колокольни — играли важнейшую роль в этом синтезе, ведь именно архитектура храма создавала для пения такие условия, при которых звук любого голоса приобретал силу и объемность, голоса, сливаясь в куполе, возвращались вниз, обогащенные реверберацией, усиленные эхом. Церковная акустика придавала голосам церковного хора особый объемный характер звучания, который нередко сравнивали с небесным, ангельским пением. Образующийся эффект эха создавал храмовую акустику округлого, объемного звучания, благодаря чему было ощущение особого храмового пространства. В песнопениях звучал призыв отвлечься от земных забот и волнений ради молитвы и предстояния Богу: «Животворящей Троице песнь приносяще, всякое ныне житейское отложим попечение», подобно ангелам и херувимам «Иже херувимы», петь ангельскую песнь «Трисвятую песнь припевающе».

Глава 4

БОГОДУХНОВЕННОЕ, АНГЕЛОГЛАСНОЕ ПЕНИЕ В СИСТЕМЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

(Эволюция идеи)

Летописец Нестор в «Повести временных» лет описал состояние русских послов, находившихся в греческой церкви, такими словами: «И не свемы, на небе есмы были, ли на земли: несть бо на земли такого вида ли красоты такая, и не доумеем бо сказати, токмо то вемы, яко онъде Богъ с человеки пребывает...»¹

Для выражения восторга русских послов у летописца не нашлось лучших средств, чем сравнить византийское пение с ангельским, небесным — сравнение, типичное для Византии. Лучшие византийские певцы именовались «ангелогласными», такое прозвище, например, получил Иоанн Кукузель.

Сравнение церковного пения с пением небесным — это устойчивый стереотип в эпоху Средневековья, который восходит к библейской теологической концепции «богодухновенного пения» почти трехтысячелетней давности.

В основе библейской концепции небесного, ангелогласного, богодухновенного пения лежит представление о небесном престоле, окруженном ликом ангелов, непрерывно воздающих Богу славословие в своих божественных песнопениях. Эта библейская концепция находит свое развитие в Новом Завете, у отцов церкви, византийских и древнерусских писателей, она отражается в текстах песнопений и молитв.

Теологическая концепция богодухновенного, ангелогласного пения основывается на делении мира на вышний, горний, и дольний, земной. В вышнем, божественном мире Бог является создателем божественной гармонии и красоты, херувимы и серафимы, окружающие его божественный престол, непрерывно славословят Бога. Пророческие видения, записанные в Библии, и апокрифы повествуют о божественных гимнах, которые воспевают ангелы, херувимы и серафимы. Так, пророк Исайя пишет о хвалебном гимне серафимов, данном ему во время видения, который известен как Трисвятое: «В год смерти царя Озии видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном, и края риз Его наполняли весь храм. Вокруг Него стояли Серафимы; у каждого из них по шести крылам... И зывали они друг ко другу и говорили: "Свят, свят, свят

¹ Повесть временных лет по Лаврентьевской летописи. М.; Л., 1950. Ч. 1. С. 75.

Господь Саваоф! Вся земля полна славы Его!» И поколебались верхи врат от гласа восклицających, и дом наполнился курениями». «Серафим» (мн. ч. от др.-евр. *сараф*) означает жгучий, пламенный. Серафимы Исайи — это олицетворение небесных сил, предстоящих престолу Бога. Это видение поражает пророка, и он восклицает: «Горе мне! Погиб я! Ибо я человек с нечистыми устами, и живу среди народа также с нечистыми устами, — и глаза мои видели Царя, Господа Саваофа» (Ис. 6, 3—5).

После того, как пророк увидел Господа Саваофа, услышал пение серафимов, он увидел и осознал самого себя как человека с нечистыми устами, живущего среди такого же, как и он, народа. Для того, чтобы проповедовать людям, нужно быть очищенным от земных страстей, как это выражает Исайя, иметь «очищенные уста». «Тогда прилетел ко мне один из Серафимов и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, и коснулся уст моих, и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен». И лишь после того, как уста пророка исполнились чистоты, он стал способным нести людям истину: «кого Мне послать? и кто пойдет для Нас?» — И я сказал: «вот я, пошли меня». И сказал Он: «пойди и скажи этому народу: слухом услышите, и не уразумеете; и очами смотреть будете, и не увидите. Ибо огрубело сердце народа сего».

А. С. Пушкин отразил это пророчество Исайи в стихотворении «Пророк», поэт изобразил момент очищения пророка, приготовляемого к проповеди:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился,
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился...
И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угля, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моею,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

Серафим из пушкинского «Пророка» своими прикосновениями делает пророка всевидящим, всеслышащим, всепонимающим проповедником, возвещающим людям волю Божию.

Пророк Исайя — это не только проповедник, посланный проповедовать волю Божию, но и слушатель ангельского, небесного пения.

Аналогичен эпизод отправления на проповедь пророка Иезекииля, который поедает свиток, данный ему Богом (Иезек. 2, 3). Пророк видит видение, в котором вместе серафимов выступают херувимы. Иезекииль рисует страшную картину своего видения, сопровождаемого грозным шумом, стуком и пением херувимов великим громовым голосом: «Благословенна слава Господня от места сего!» (Иезек. 3, 12).

Серафимы у Исаяи и херувимы у Иезекииля, окружающие Бога, воспевают ему славословие так громко, что сотрясаются «верхи врат».

Иное ангельское славословие встречается в Новом Завете, в повествовании евангелиста Луки (гл. 2) о рождении Иисуса Христа. Здесь ангельское славословие как бы приближается к человеку. Ангелы являются не пророкам, а пастухам, держащим ночную стражу, а ангельское славословие объединяется с людским и адресовано людям доброй воли: «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение». Да будет в людях добрая воля — такими словами заканчивается славословие.

Эти слова оказали прямое воздействие на концепцию ангелогласного пения, которая приобретает новую окраску в раннехристианскую эпоху. В гимнах и песнопениях часто говорится об ангельском славословии, воссылаемом совместно с людьми. В древнейших праздничных песнопениях эта мысль проводится постоянно.

В рождественской стихире 1-го гласа говорится о единстве ангельского и человеческого славословия: «Небо и земля днесь пророчески да возвеселятся. Ангели и человецы духовно да торжествуют». В стихире на Рождество 6-го гласа поется:

Ликуют ангели вси на небеси
И радуются днесь.
Играет же вся тварь
Рождшагося ради в Вифлиеме Спаса и Господа.
Яко всякая есть идольская преста
И царствует Христос во веки.

В первом предложении стихире говорится о ликовании ангельском, во втором — о радости всей «твари», т. е. всего тварного, сотворенного мира, а в третьем, в заключении, дано обобщение. В стихире, исполняемой в ожидании начала пасхального праздника, говорится о желании людей соединить свои голоса с ангельским пением:

Воскресение твое Христе Спасе
Ангели поют на небеси
И нас на земли сподоби
Чистым сердцем
Тебе славить.

В этой пасхальной стихире прямо выражено стремление людей подражать ангельскому пению, славить Христа на земле, подобно ангелам на небе. Количество примеров могло бы быть увеличено.

По-видимому, эти тексты повлияли на развитие идеи богодухновенного, ангелогласного пения, которая сформировалась у отцов церкви и византийских писателей. Так, Иоанн Златоуст в проповедях, направленных против христиан, посещающих те-

атральные представления, осуждает любителей театра. Он указывает на несовместимость христиан, являющихся сослужителями ангелов, с участием их в зрелищных развращениях: «Какое извинение может быть нам, служителям небес, участникам хоров Херувимов, соединяющимся с небесным пением ангелов, когда даже варвары ведут себя во много раз достойнее!» — восклицает он². Иоанн Златоуст называет христиан участниками хоров Херувимов, соединяющимися с небесным пением.

Василий Великий в поучении о пении Псалтыри пишет: «Псалом — это убежище от демонов, вступление под защиту ангелов... Псалом — занятие ангелов, небесное сожительство, духовный фимиам. Это мудрое изобретение Учителя, устроившего, чтобы мы пели и вместе учились полезному». Учение отцов церкви отличается своей софийностью: «Пусть язык твой поет, а ум прилежно размышляет над смыслом песнопения, дабы в пении участвовал твой дух и твой ум», — пишет Василий Кесарийский (330—379 гг.) в толковании на псалом³. Церковное пение — это не развлечение, не наслаждение музыкой, а работа мысли и души.

Церковные писатели, отцы церкви придавали пению особое значение. Они усматривали в церковном пении софийность, премудрость, идущую от богодухновенного слова. В церковном пении слово господствует над мелодией, часто напев помогает раскрыть содержание песнопения, акцентирует важнейшие слова. Это и объясняет главную причину, по которой на православном востоке за богослужением не использовали музыкальных инструментов. Голос человеческий — это самый совершенный музыкальный инструмент, способный в звуки пения вкладывать смысл слов. Теологическая концепция богодухновенного пения объясняет средневековое представление об ангелогласном пении как о мужском и одноголосном, в то время как в нашей, современной эстетике оно связывается с женским или детским утонченным возвышенным и в буквальном смысле пением в высоком диапазоне.

В Библии образ ангела всегда персонифицируется в образе грозного или прекрасного юноши. Заимствованное из книги Бытия сказание о трех мужах, явившихся Аврааму у дубравы Мамрийской с радостной вестью, послужило источником композиции иконы ветхозаветной Троицы. Троица Андрея Рублева изображает трех светлых ангелов, беседующих между собой, — символ трех ипостасей Троицы, олицетворяющих Божественное начало. Вполне понятно поэтому, что в таком случае ангельское пение должно было связываться с мужским, а не женским звучанием голоса. Вместе с тем ангелогласное пение связывалось с монодическим пением. Объяснение этому можно найти в тексте Литургии верных. «Едиными усты и единым сердцем славить и воспевать всечестное Имя Отца и Сына и Святаго Духа» — этот возглас, звучащий перед Символом веры, является призывом к единомыслию и единству, соединению сердец и умов, которое выражается в музыке монодией. Традиции ангелогласного пения, его монодичность, мужское звучание символичны, они имеют глубокие и древние корни. Такое художественное воплощение ангелогласного пения было характерно для всего христианского Средневековья как Востока, так и Запада.

² Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1971. P. 82.

³ Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 104.

В пророчестве Исайи серафимы представлены шестикрылыми. Шестикрылых серафимов обычно изображают на иконе «Спас в Силах», либо в мандорле Спаса на иконе «Успение». С появлением ренессансной эстетики изменилось изображение небесных сил. Страшные херувимы и шестикрылые серафимы превращаются в сладостные ангельские головки с припухлыми щечками и губками, с кудрями. Вместе с тем изменилась в эпоху Ренессанса и эстетика церковного пения, которое стало ориентироваться на нежные сладостные звучания, детские и женские голоса. Ангелогласное пение больше уже не может ассоциироваться с мужским монодическим пением, оно ассоциируется с нежными парящими мелодиями высоких женских и детских голосов.

Особенно ярко теологическая концепция ангелогласного пения была развита византийским писателем V—VI вв. Псевдо-Дионисием Ареопагитом, написавшим трактат «О небесной иерархии», в котором он стройно изложил иерархическую систему небесных чинов. Небесная иерархия, по его системе, состоит из трех чинов по три звена в каждом: первый, высший чин небесной иерархии состоит из следующих звеньев — престолы, херувимы и серафимы, второй — господства, власти и силы, третий — начала, архангелы и ангелы. Таким образом, ангелы — это низший чин небесной иерархии. Небесная иерархия предполагает определенный порядок и в земной иерархии по подобию божественной красоты. Согласно учению Псевдо-Дионисия Ареопагита, порядок небесной иерархии имеет свою степень соотношения с божеством по пути совершенствования и перехода от чувственного к сверхчувственному. «Богоначальные озарения» передаются от одной иерархической ступени к другой в виде божественного света различной степени материализации, в зависимости от ступеней. С помощью теологической концепции Дионисий описывает метод интуитивного творчества, по наитию свыше, но на земную ступень это небесное сияние доходит лишь как эхо, в «неясных изображениях истины», далеко отстоящих от первоначального архетипа. Поэтому, согласно Дионисию, красота божественных гимнов серафимов, окружающих Господа, неощутима для представителей земной иерархии и, хотя и передается туда через ангелов, теряет при этом свою первоначальную чистоту. Церковные гимны отражают песнопения небесной иерархии, их значение заключается в том, что они приводят сердце человека к согласованию с божеством, к гармонии человека с небесной иерархией. По учению Дионисия, через музыканта происходит передача гимнов от одного иерархического порядка к другому, небесные гимны на земле — это эхо божественных песнопений, через которые можно приблизиться к божественному архетипу.

Византийская эстетика, ориентированная на духовное, возвышенное, прекрасное, обожествляла красоту. Псевдо-Дионисий Ареопагит по этому поводу пишет: «Божественная красота сообщается всему существу, и она есть причина слаженности и блеска во всем сущем; наподобие света исходит она во все предметы свои глубинные лучи, и как бы призывает к себе все сущее, собирает его в себе»⁴. Согласно Дионисию, задачей художника было отразить в своем творчестве эту красоту, в иконописных образах передать красоту Фаворского света, золотом отразить блеск навечернего сияния; задача музыканта — передать божественные мелодии небесной иерархии.

⁴ Цит. по: Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 79.

По учению Дионисия, церковное пение является лишь слабым отражением пения иерархии ангелов, херувимов, серафимов и прочих небесных сил, непрестанно воздающих хвалу Творцу в песнопениях неизреченной красоты. Благодаря высочайшему озарению, человечество было осчастливлено отражением этих неземных гимнов в церковной музыке. Псевдо-Дионисий Ареопагит пишет об этом в нескольких произведениях — «О небесной иерархии», в недошедшем до нас сочинении «О божественных гимнах»:

Потому-то Богословие передало даже земнородным гимны оной Иерархии, в коих свято обнаруживается превосходство высочайшего его озарения. Ибо одни ее чины, говоря образно, как глас вод многих, вопиют: «Благословенна слава Господня от места сего!» (Иезек. 3, 12), другие воспевают сие торжественнейшее и священнейшее славословие: «Свят, свят, свят Господь Саваоф, исполнена вся земля славы Его» (Ис. 6, 3). ...Сии высочайшие славословия небесных Умов мы уже изъяснили по мере сил в сочинении О Божественных гимнах и, сколько возможно, довольно сказали о них⁵.

Эгон Веллес в исследовании, посвященном византийской музыке и гимнографии, убедительно показывает, как адаптируются идеи иерархии небесных чинов Псевдо-Дионисия Ареопагита, и «неоплатоновская доктрина преобразуется в христианскую догму»⁶. У Дионисия музыкант является передатчиком гимнов от одного иерархического порядка другому, через него открываются людям недоступные знания. Мелодии гимнов являются лишь отдаленным эхом небесных гимнов, через них можно приблизиться к нематериальному архетипу. Они приводят душу к гармонии, к согласованию с божеством.

Гимны и песнопения, согласно учению Дионисия, являлись отзвуками небесного пения ангелов, которое песнописец слышит духовным слухом и передает людям. Церковные гимны — суть копии небесных «архетипов», считает Дионисий в книге «О небесной иерархии». Согласно его учению, церковные песнопения сообщаются ангелами, и поэтому гимнограф должен следовать установленным типам небесного происхождения, эти небесные «архетипы» обрели метафизический смысл.

«Обретенные свыше», «богодухновенные» мелодии были анонимны; задачей музыканта и иконописца было не самовыражение, не творчество, не выражение индивидуального, личностного, а постижение и воспроизведение небесных песнопений, воссоздание божественного образа, архетипа. Древнейшие образы иконописи, устойчивые модели (подобны) в музыке составляют художественный канон византийского искусства, который должны были копировать, повторять художники, музыканты, подчинявшие свою творческую волю канону. Создавая свои произведения, художники и музыканты пользовались уже готовыми моделями, архетипами. Как пишет Эгон Веллес: «Необозримая сокровищница византийских мелодий развилась из ограниченного числа архетипов, передаваемых ангелами и пророками. Так небесные гимны становятся дос-

⁵ Св. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. 6-е изд. М.: Синодальная типография, 1898. С. 30.

⁶ Wellesz E. Op. cit. P. 58.

тупными человеческому слуху. Византийский музыкант должен держаться этих моделей настолько это возможно точнее»⁷.

К такого рода архетипам может быть отнесена вся система подобнов — как целостные устойчивые музыкальные формы, так и отдельные музыкальные элементы — попевки, строки, фиты, лица, закрепленные устойчивой последовательностью знаков, представляющие стабильные мелодические и графические формулы. Наконец, таким архетипом мог служить весь колорит церковной музыки — ее ладовое строение, мелодико-ритмические комбинации, система осмогласия.

Музыкант, автор песнопений насколько это возможно ближе придерживался заданных эталонных образов. Однако было бы ошибкой считать, что канонический метод композиции лишил художника и композитора всякой возможности творческого проявления. Такой метод творчества оберегал церковное искусство от всего чуждого его эстетике, инородного, подтягивая художника к определенным нормам, художественному эталону, не допуская сбиться на более низкий уровень. «Дарованные свыше» песнопения считались священными, и потому они должны были сохраниться неизменными — это и было главной причиной их многовековой жизни.

Некоторые идеи концепции Псевдо-Дионисия Ареопагита находят развитие у крупнейшего философа, учителя церкви Максима Исповедника (582—662). В «Мистагогии» Максим Исповедник развивает византийскую теорию образа, основы которой могут быть применимы по отношению к теории ангелогласного пения, так как песнопение можно рассматривать как образ, воплощенный в звуках. Икона — это образ, запечатленный красками, песнопение — это также образ, записанный нотацией и выраженный звуками голоса, но первообразом его является ангелогласное пение. Если Дионисий Ареопагит видит в иконе и песнопениях лишь отдаленный образ, эхо божественных небесных гимнов, то, по Максиму Исповеднику, образ и первообраз сближены, их разнит лишь форма бытования (как отмечает В. М. Живов), их единство основано на проникновении в образ энергии первообраза.

По мере того, как энергия архетипа наполняет образ, способ бытия образа, преодолевая основные оппозиции, отделяющие образ от первообраза, близится к способу бытия первообраза. Это и есть возвращение образа к первообразу... Образ и архетип различаются способом своего бытия, причем это различие может быть обусловлено различием по сущности. Общность же образа и архетипа в том, что образ обладает той же энергией, что и архетип⁸.

Если «архетип», по Дионисию Ареопагиту, недостижим, он доносится до человека лишь в виде отдаленного эха, то, согласно теории Максима Исповедника, образ отличается от первообраза лишь способом существования. Образ ведет к первообразу, т. е. обладает энергией, единой с первообразом. В таком случае людское церковное пение в своей энергии идентично небесному, ангельскому пению, чему есть, как это уже было показано, немало подтверждений в текстах самих песнопений.

⁷ Ibid. P. 59.

⁸ Живов В. М. «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 108—128.

Такое понимание соединения небесного и земного в пении постоянно встречается в древнейших праздничных и литургических песнопениях. Так, гимн «Ныне силы небесные видимо с нами служат» приравнивает Литургию земную к небесному служению. И поскольку в древнерусских певческих книгах хор называется ликом, подобно ангельскому лику, то возгласу на Евхаристическом каноне «Горé имеем сердца» хор отвечает ангельской песнью трисвятым — «Свят, свят, свят Господь Саваоф». Псевдо-Дионисий Ареопагит толкует литургические гимны как «песнопения иерархического благодарения». Максим Исповедник в совершении Литургии верных с лобзанием мира, в соборном пении Символа веры и других гимнов видит преобразование различных аспектов обожженного бытия будущего века. В толкование этого важнейшего момента Евхаристии он вносит эсхатологический момент.

Развитие идеи ангелогласного пения своего апогея достигает в VI в., когда, согласно историку XI в. Кедрену, при Юстиниане II (565—578) была создана «Херувимская песнь». До того в Литургии ее не было, как и процессии Великого входа, вместо Херувимской пели стихи 63-го псалма с припевом «Аллилуйя».

«Херувимская песнь» — это начало Литургии верных, она символизирует небесную процессию Христа, сопровождаемого ангелами, поющими «аллилуйя» и несущими копья. Образ ангела с копьем широко распространен в древнерусской иконописи. Небесный царь следует бескровной жертве, чтобы предложить себя всем верным, которые оставили попечения и присоединяются к херувимам⁹.

Великий вход отражал императорские процессии, и в частности торжественный акт избрания императора на царство сопровождался шествием, во время которого императора поднимали на щит, насаженный на острия копий, на котором он, стоя, должен был сделать знак победы, подняв руки знаком v — victoria. Византийские императоры, обладая особой сакрализацией, принимали участие в богослужении. «В Византии император как бы вводился в церковную иерархию и поэтому мог восприниматься как священнослужитель»¹⁰. Император входил со священниками и святыми дарами в алтарь, участвовал также в малом входе с Евангелием.

В тексте «Херувимской песни» наиболее отчетливо отразилось византийское понимание пения как сослужения небесным силам:

Иже херувимы, тайнообразующе
И животворящей троице
Трисвятую песнь припевающе.

Люди, подобно херувимам («иже херувимы»), воспевают Троице трисвятую песнь, отрешившись от всего земного, отложив житейские попечения. Подражая херувимам, голоса человеческие, сливаясь с херувимскими, образуют общий хор славословия. Этот начальный момент Литургии верных отмечен особой таинственностью, которая заложена не в сакральности момента, а является лишь подготовкой к нему. «Херу-

⁹ Об этом см.: *Conomos D. Byzantine Trisagia and Gteroubika of the fourteenth and fifteenth centuries*, 1974. Thessaloniki, 1974.

¹⁰ Живов В. М., Успенский Б. А. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 60.

вимская песнь» эстетическими средствами — торжественным Великим входом и в первую очередь музыкой — готовит верующих к моменту Преосуществления даров. «Иже херувимы тайнообразующе» — это преображение людей в херувимов — не только тонкий поэтический прием, это момент просветления, возвышения души, ее таинственное преобразование с помощью пения, музыки. Потому-то в большинстве своем мелодии херувимских песен отличаются плавностью, певучестью, возвышенностью. Такова древнерусская «Херувимская песнь» знаменного распева. Монодический древнерусский распев «Херувимской» основан на развитой мелодии мелизматического типа. Подражая ангельскому пению, мелодия эта как бы невесома, текуча (см. рис. 9).



Рис. 9

Этот эффект создается благодаря частой перемене ладовых устоев, свободному, несимметричному ритму, поступенному, нередко трелеобразному, но чаще скользящему движению мелодии, которое сосредоточивает в себе все душевные силы певцов и слушателей. О таких мелодиях говорит Григорий Нисский в одном из поучений:

Быть может, мелодия есть не что иное, как призыв к возвышенному образу жизни, наставляющий тех, кто предан добродетели, не допускать в своих нравах ничего немusыкального, нестройного, несозвучного, не натягивать струн сверх меры, дабы они не порвались от недолжного напряжения... наблюдая за тем, чтобы наш образ жизни неуклонно сохранял правильную мелодию и ритм, избегая как чрезмерной расслабленности, так и излишней напряженности¹¹.

«Всякое ныне житейское отложим попечение» — эти слова «Херувимской песни» говорят о том, что церковная музыка не связана с повседневными житейскими заботами, она требует сосредоточенности на неземных, нездешних образах.

С приходом христианства на Руси формируется новый музыкальный язык, более абстрагированный по сравнению с народной музыкой, удаленный от повседневности трудового процесса. Если народная песня, сопровождающая жизнь человека, глубоко входила в его быт, труд, отдых, от колыбельных до похоронных плачей, то церковные песнопения выполняли иную задачу.

Церковное пение максимально противопоставлялось народному, его фольклорным жанрам, песням. Церковные певцы своим пением как бы символизировали ангелов, поэтому церковный хор назывался ликом, подобно ангельскому лику. Церковное пение

¹¹ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 24, 25.

должно было звучать возвышенно, небесно, оно должно было быть дематериализовано. Для этого существовало немало различных возможностей. Сама архитектура храма предназначалась для создания акустического эффекта полетности звука. Высокий купол, голосники уносили звук вверх, создавали большую реверберацию, благодаря чему голоса смешивались, отдельные тембры не выделялись, а, наоборот, сливались друг с другом высоко в куполе и доносились оттуда как неземное, небесное пение.

К достижению эффекта ангелогласного пения были направлены все средства художественной выразительности — мелодия, лад, ритм.

Эстетика ангелогласного пения меняется в соответствии с общим развитием и сменами стилевых направлений. Эта эволюция особенно ясно прослеживается на примере Херувимских песен, по-прежнему сохранявших свой характер, но плавная текучесть теперь воплощается новыми средствами.

В XV в. возникает особый специфически русский тип вокального многоголосия — троестроичие, трехголосное демество, а позже троестроичие, записывающееся знаменной нотацией, — строчное. Появление трехголосия в церковном пении очень символично. Три певца, поющие на клиросе, ассоциируются с тремя ангелами в образе Троицы. Очевидно, образ Троицы, так глубоко воплотившийся в творчестве Андрея Рублева и развившийся в работах русских живописцев XVI—XVII вв., оказал воздействие и на русское церковное пение той же эпохи, которое приобретает форму троестроичия — трехголосного пения на основе крюковых строк. Происходит переосмысление идеи ангелогласного пения, которая поначалу связывалась с идеей монодии, одноголосного унисонного пения. Троица Андрея Рублева явилась художественным выражением богословского учения на Руси о Троице-едином Боге. Трехголосие теперь тоже осмысливается как триединое ангелогласное пение. Три голоса, сливаясь воедино, создавали образ ангельского пения, поэтому переход от средневековой монодии к многоголосию в XVI в. произошел достаточно органично. Он не вызвал сопротивления ни у представителей церкви, ни у певцов, ни у слушателей и не воспринимался как нарушение канона.

Трехголосное пение вошло в русскую культуру наряду с монодией как одна из форм ангельского пения. Три ангела на иконе Троицы воплощали образ единого Бога. Идея Троицы была перенесена с иконы в музыку. На долгое время сохранился на Руси обычай поручать наиболее важные песнопения, особенно многолетствования, трем юношам, которых называли исполатчиками (от греческого приветствия «исполла эти деспота» — многая лета тебе, господин).

Все исследователи, занимавшиеся изучением «Троицы» Андрея Рублева, отмечали, что она является образцом музыкальности в иконописи. И хотя эта икона не связана с каким-либо песнопением, она проникнута ощущением гармонической слаженности формы и цвета, в «Троице» Андрей Рублев воссоздал особый тип соотношения изобразительного и музыкального начал, потому она могла оказать свое влияние и на церковную музыку. Певуче-округлые линии, ритмичность рисунка «Троицы», радостная гармония несут в себе музыкальность, мелодичность. Эти свойства отметил Ю. А. Олсуфьев:

Если музыкальность Троицы Андрея Рублева сказывается и в графике, и в красочных сочетаниях, то можно говорить в отношении иконы Троицы как о мелодии

и ритме, так и о явлении пространственности — о гармонии... Как ясно сказывается музыкальность в чередовании красок, этой светлой зелени раннего лета с пурпуром и голубым, потом снова зелени с золотой охрой, музыкальность, говорящая о таких высотах обобщения, где краски уже сливаются со звуками, где мы уже почти перестаем дифференцировать сочетания цветов и сочетания звуков, где элементы музыки переносятся в мир красок и форм, и потому мы совсем не в переносном смысле были склонны называть некоторые контуры в иконе Троицы — певучими¹².

Главным содержанием «Троицы» Андрея Рублева является выражение любви, которое, по высказыванию П. А. Флоренского, «своею голубизною, музыкою своей красоты, своим пребыванием выше пола, выше возраста, выше всех земных определений и разделений — есть само небо, есть сама безусловная реальность, есть то истинно лучшее, что выше всего сущего. Андрей Рублев воплотил столь же непостижимое, сколь и кристально-твердое и непоколебимо-верное видение мира»¹³.

Идея вневременности передается на иконе спокойствием ликов, одухотворенностью взглядов, плавностью круговых форм (крут как символ вечности). Этому замыслу подчинено все — и композиция, и линейный ритм, и цвет, благодаря чему создается впечатление бесконечной гармонии. В. Н. Лазарев пишет:

В его иконе есть что-то успокаивающее, ласковое, располагающее к длительному созерцанию. Она заставляет усиленно работать нашу фантазию, она вызывает множество поэтических и музыкальных ассоциаций, которые, нанизываясь одна на другую, бесконечно обогащают процесс эстетического восприятия... В «Троице» мотив круга все время ощущается как лейтмотив всей композиции. Он звучит и в склоненной фигуре первого ангела, и в очертаниях горы и дерева, и в наклоне головы среднего ангела, и в параболическом очерке фигуры левого ангела, и в придвинутых одно к другому подножиях... Целиком сохраняя свой центрический характер и отличаясь редким равновесием масс, она в то же время обладает чисто симфоническим богатством ритмов, — в такой мере разнообразны отголоски основной круговой мелодии¹⁴.

Прообразом троестрочного пения, видимо, послужила библейская история из книги пророка Даниила (III, 52—90) о трех отроках, не пожелавших поклониться золотому истукану, за что они были ввержены царем Навуходоносором в печь огненную, где воспели благодарственную песнь Богу и были спасены ангелом, опустившимся с небес. Одной из прекрасных иллюстраций этого сюжета является миниатюра Киевской псалтыри (л. 220 об.) «Три отрока в печи огненной».

Троестрочная Херувимская песнь является одним из наиболее ярких образцов русского церковного многоголосия того периода. Содержание текста этого песнопения близко к сюжету Троицы. Так же как в Троице изображаются трое юношей в виде ангелов, так и в «Херувимской песни» люди, участвующие в Литургии, сравниваются с

¹² Олсуфьев Ю. А. Иконописные формы как формулы синтеза // Троица Андрея Рублева: Антология. М., 1981. С. 56.

¹³ Флоренский П. А. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Троице-Сергиева Лавра. Сергиев Посад, 1919. С. 20.

¹⁴ Лазарев В. Н. Андрей Рублев. М., 1960. С. 16—17.

херувимами. Стиль строчной «Херувимской песни», распространившийся в России в конце XVI — начале XVII в., еще не слишком далеко уходит от прежнего монодического, поскольку в строчном пении все голоса дублируют центральный голос, образуя параллелизмы в виде ленточного голосоведения. Такая гетерофония сопоставима с многоголосием, возникающим при исполнении русских лирических протяжных песен. Голоса образуют как бы утроенное одноголосие, правда, в этом движении параллелизмов образуются нередко нетрадиционные, своеобразные гармонические сочетания. Необходимо признать, однако, что таковыми они представляются только слушателю, воспитанному на системе классической функциональной гармонии с ее стереотипной вертикалью. Для человека же рубежа XVI—XVII вв., живущего в мире фольклорного многоголосия, в котором на каждом шагу встречаются секундовые и квартовые структуры, строчное пение воспринималось как привычное и нормативное. Непрерывность движения троестрочной «Херувимской», легкость скольжения мелодики, чуть уловимые изгибы линий, перетекания тесно расположенных аккордов один в другой не только не мешают, но скорее способствуют созданию невесомого, воздушного звучания (рис. 10).

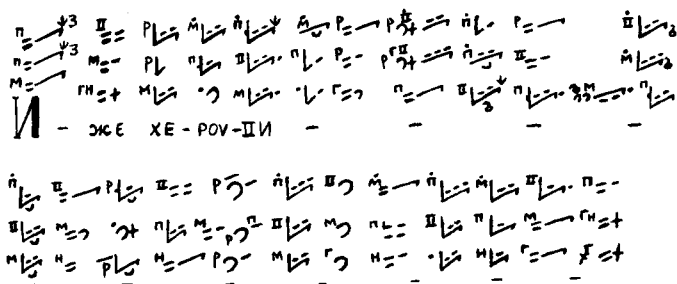


Рис. 10

Во второй половине XVII в. начинает активно развиваться новый стиль многоголосия — партесное пение. Партесное пение было связано с западным влиянием, но в своем, русском претворении. Это уже новый стиль, новое направление в истории русской музыки — стиль барокко. К раннему стилю барокко относится партесная четырехголосная гармонизация «Херувимской» знаменного распева. Партесная «Херувимская» написана на основе мелодии «Херувимской» знаменной, которая помещается в теноре и является своеобразным *cantus firmus*’ом. Четырехголосная «Херувимская» написана для дышканта, альты, тенора и баса, но опирается на мелодии знаменного распева. Аккордовая вертикаль выдержана в стиле традиций XVII в. — гармонизации с «эксцеллентованным» (от лат. *excellence* — превосходный) басом. К такого рода пению относится партесная «Херувимская» знаменная — это особый новый тип церковного пения в XVII в. Здесь объединяются московская и западная традиции: развитая партия баса соответствует московской традиции, а партесная четырехголосная гармонизация осуществлена в западном аккордово-гармоническом стиле (см. рис. 11).



Рис. 11

Ангельское пение — это непрерывное славение и хвала Бога, оно бесконечно, а человеческое славение имеет начало и конец. Стремясь уподобить человеческое пение ангельскому, устав церковного богослужения в самих названиях служб имитирует цикл непрерывного служения.

С ангелогласным пением связан принцип всего художественного канона, который играл важнейшую роль в культуре Византии. В рамках канона складывались постепенно все виды богослужебных чинопоследований. Регулятором богослужебных порядков и норм был Типикон. Канон обладал охранительной тенденцией, своей системой строгих правил, ограничивая творческую свободу авторов. Художник был скован тем, что не мог свободно создавать новые, собственные формы художественного произведения, он должен был варьировать образы, данные ему каноном. Однако за художником оставалось право проявлять свое мастерство и изобретательность в деталях, в нюансировке. Композитор или распевщик также не мог сочинять оригинальных форм и композиций, но, пользуясь заданными мелодическими фигурами, он мог варьировать данные мелодические формулы. Процесс художественного творчества распевщика при этом выражался в свободе комбинирования попевок, в возможности их варьировать и свободно приспособлять их к тексту, сообразуясь с его содержанием. На распевщика была возложена важная обязанность осмысления текста с помощью музыкального прочтения слова песнопения, и тем самым усиливающего эмоциональное воздействие слова, возможности создания смысловых акцентов чисто музыкальными средствами.

Древнерусские распевщики в своем творчестве руководствовались музыкальным «словарем» — сборником попевок, лиц и фит, запечатлевшим в себе все наиболее устойчивые мелодические формулы распева, связывая их между собой, как слова в предложении.

Созданная византийскими мелодами, гимнографами сложная, разветвленная жанровая и музыкальная система, связанная с чрезвычайно развитым византийским ритуалом, включает в себе различные принципы музыкальной организации. Одним из них является принцип пения «на подобен» (от греч. *πρόσβολον* — сходный, подобный). Мелодические образцы подобнов повторялись с разными текстами. Подобны и были теми образцами, архетипами, которые следовало повторять, но это было не простое копирование лучших образцов. Каждая жанровая группа обладала своим кругом подобнов со своими напевами, по которым можно было отличить разные жанры — ирмосы, стихиры, кондаки, светильни, псалмы, величания и прочие разновидности песнопений. Каждый из основных древнерусских распевов — кондакарный, знаменный, путевой болгарский, киевский — обладали своей системой подобнов.

В рукописях начиная с XI в. можно встретить десятки подобнов разных стилей. Многие из них со временем отмерли, другие прожили длительную жизнь — вплоть до XIX—XX вв.

Пение «на подобен» входило в общую систему византийского канона, этот принцип подобия имеет немало аналогий со смежными искусствами. Благодаря широко развитой системе подобнов древнерусское певческое искусство обладало стабильностью, устойчивостью музыкальных форм. Принцип подобна, усвоенный от Византии, широко распространился на Руси и использовался во все времена, во всех музыкальных стилях. Его можно считать основным не только в сфере музыкального искусства, но и во всех других искусствах эпохи Средневековья. Принцип подобия, повторения, копирования эталонных образцов характерен для средневекового канона древнерусской иконописи и литературы.

Христианское искусство — это искусство откровения, как и само христианство — религия откровения. Многие в нем объясняется небесным дарованием. Моменты дарования свыше, откровения запечатлены на древнейших иконах, например в иконе «Сошествие Святого Духа на апостолов в день Пятидесятницы».

Символом Святого Духа в древнерусской знаменной нотации является ее первый знак — параклит (от греч. *παράκλητος* — утешитель). В многочисленных евангельских миниатюрах, изображающих евангелиста Иоанна со своим учеником Прохором на острове Патмос, Иоанн прислушивается к голосу свыше, который изображен в виде исходящих с неба лучей, а рядом с Иоанном сидит Прохор и записывает слова откровения, данные Иоанну. На свитке, находящемся в его руках, написаны первые слова Евангелия от Иоанна: «В начале бе Слово». Идея богоданности церковного искусства основана на триаде — от Бога с помощью небесных сил божественное откровение передается людям.

Идея ангелогласного пения распространяется на Руси в апокрифических текстах, которые в немалой степени формируют представление о «богодухновенном» пении. В славянском переводе широко было известно переводное апокрифическое произведение «Видение Исайи сына Амосова». В основе всех древнейших рукописей среднеболгарского, сербского и русского изводов, как полагают многие исследователи, лежит староболгарский протограф X—XI вв.¹⁵ В Успенском сборнике XII—XIII вв., начинаю-

¹⁵ Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1987. С. 96.

шем древнерусскую рукописную традицию, в слове на 8 мая говорится о том, как Исайя, пророчествуя перед царем и его приближенными, внезапно увидел видение. Когда Исайя очнулся от видения, он рассказал, как сопровождаемый ангелом он прошел шесть небес, видел ангелов разных степеней и, дойдя до седьмого неба, предстал перед Богом, его сыном и ангелом, олицетворяющим Святой Дух. Большое место в апокрифе уделено пению ангелов, находившихся на каждом небе, на первом небе ангелы, стоящие справа от престола, «пояху единым гласьмь, а и ошуюю въ след их пояху, песнь же их не бе яше яко и десных»¹⁶. Ангелы, находившиеся на втором небе, пели «песнь вящши паче пьрвых» — пели песнь громче первых.

Таким образом, согласно апокрифу, ангельские хоры поют в один голос двумя хорами попеременно — антифонно, стоя возле престола, но песни обоих хоров различны: чем выше поднимался пророк, тем громче неслась песнь к Божию престолу. Этот тип звучного монодического, антифонного пения был усвоен в церковном пении Древней Руси.

Идея ангелогласного пения своеобразно отразилась в драме Пушкина «Моцарт и Сальери». Моцарт для Сальери — это неземной житель, которого он сравнивает с херувимом, занесшим на землю свои райские песни. Подобно яркой комете он осветил на миг небесный свод, чем «возмутил бескрылое желанье». Такому небожителю наследника нет и не будет, певцу небесных песен нет места на земле. Этим мотивом Сальери старается оправдать свое преступление:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство?
Нет; Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем? Как некий херувим
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше¹⁷.

Таким образом, теологическая концепция «богодухновенного», «ангелогласного» пения оказала определяющее воздействие не только на формирование музыкального церковного искусства в эпоху Средневековья, где она отразилась на содержании певческих текстов, принципах музыкальной организации и исполнительских принципах церковного пения. С ее помощью были выработаны эстетические критерии, предопределившие развитие церковной хоровой музыки на многие годы вперед, в том числе и в эпоху барокко.

¹⁶ Успенский сборник XII—XIII вв. М., 1971. С. 170—175.

¹⁷ Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 16 т. Т. VII. М., 1948. С. 128.

Глава 5

СТИЛЬ БАРОККО В РУССКОМ ИСКУССТВЕ, АРХИТЕКТУРЕ, ЛИТЕРАТУРЕ И МУЗЫКЕ

Древнерусская музыка в своем развитии на протяжении XI—XVII вв. была монолитна. Она вся находилась в рамках единого стиля, выработанного в эпоху Средневековья. То новое, что возникало в процессе ее развития, не вносило существенных изменений, отличавших ее от существовавшей системы. Новые распевы в XV—XVII вв. — демественный, путевой, даже авторские распевы были всего лишь ветвями на стволе этого гигантского дерева. Они подчинялись общим нормам, выработанным средневековым канонам. Сам факт появления многоголосия на Руси после более чем полутысячелетнего господства унисона стал гигантской вехой в развитии русской музыки.

Минуя стадию разработки полифонического контрапунктического многоголосия, подобную итальянскому и нидерландскому мотетному стилю эпохи Возрождения, русское музыкальное искусство конца XVII в. осваивает формы, типичные для западноевропейского барокко, но применительно к своим, местным условиям. С развитием партесного концерта формируется первое новое стилевое направление в русском музыкальном искусстве — стиль барокко.

Барокко как стилевое направление охватило русскую культуру конца XVII — первой половины XVIII в. и параллельно развивалось в литературе и в искусстве. Д. С. Лихачев отмечает, что литература в Древней Руси была однородна, она подчинялась стилю эпохи того времени, но в XVII в. она уже не так едина и стройна, как в древности:

Древнерусская литература не знает литературных направлений вплоть до XVII в. Первое литературное направление, сказавшееся в русской литературе, — барокко¹.

Существенной особенностью развития русского барокко надо признать историческое совмещение стилей. Как отмечает А. А. Морозов,

...в России, в силу ускоренного развития страны, вызванного петровскими преобразованиями, на одном историческом этапе как бы совместились несколько историче-

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 18.

ских периодов художественного развития, наслонившихся друг на друга... в тесном взаимодействии с особенностями национальной культуры страны².

В изобразительном искусстве, как и в литературе и в музыке, расцвет стиля барокко относится к концу XVII — началу XVIII в., но период, предшествующий ему (XVII в.), был временем подготовки классических форм барокко, отмеченным взаимодействием западных и древнерусских традиций. В результате такого взаимодействия рождались оригинальные формы национального русского барокко: в архитектуре — нарышкинское барокко, очень яркое в цветовом отношении, с затейливыми формами; в иконописи — школа царских мастеров, ушаковская школа; в литературе — придворная поэзия Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Сильвестра Медведева; в музыке — троестрочное пение и партесные четырехголосные гармонизации песнопений знаменного, киевского, греческого, болгарского распевов. Эти ранние формы барокко имели большое значение в развитии русского искусства, выполняя до известной степени роль Возрождения, которое в силу исторических особенностей развития отсутствовало в русском искусстве.

Барокко как широкое историко-культурное понятие охватывает значительный круг явлений, связанных общностью эстетических воззрений. Развитие средств выражения, выработанных в одних родах искусства, порождает своеобразные соответствия в других. Если сопоставить характер развития литературы, музыки и разных видов изобразительного искусства в России конца XVII — начала XVIII в., то можно заметить определенную синхронность их развития, в котором наиболее яркой гранью является рубеж XVII—XVIII вв. Начало века открывает новую эру в искусстве. Изменившаяся социальная и политическая атмосфера XVIII в. повлияла на характер развития искусства. Меняется язык литературы, музыки, архитектуры, живописи. Особенно отчетливо эта грань прослеживается в музыке. Развитие музыки стиля барокко складывается из двух этапов: раннего, второй половины XVII а., когда закладывались основы, происходило формирование новых жанров, еще связанных с древнерусской певческой культурой, и позднего барокко — с развитыми концертными формами многоголосия, яркими контрастами концертного стиля, расцветшего в начале XVIII в.

Очень сходна картина развития архитектуры эпохи барокко. Период московского зодчества с его декоративным убранством — карнизами, кокошниками — в 1670-х гг. сменяет заключительный аккорд древнерусской архитектуры — нарышкинское, или московское, барокко, представляющее собой переходную ступень от древнерусской культуры к европейскому стилю барокко. Нарышкинское барокко совмещает в себе декоративные черты древнерусского московского зодчества с планировкой, свойственной западноевропейской барочной архитектуре. В начале XVIII в. Петр I специально выписывает итальянских мастеров для застройки Петербурга, русская архитектура XVIII а. подражает западной архитектуре.

В истории русского изобразительного искусства общепризнанным фактом является переход на рубеже XVII—XVIII вв. от иконописи к живописному началу. Эlemen-

² Морозов А. А. Проблемы барокко в русской литературе // Русская литература. Л., 1962. № 3. С. 36.

ты барокко в иконописи также проявлялись на протяжении второй половины XVII в., когда под влиянием попавших в Россию гравюр Библии Пискатора — памятника западного барокко — рождались прекрасные ярославские фрески.

В XVII веке на Руси атмосфера так насыщена западными мотивами, что даже чудесные видения облакаются в западноевропейскую форму. Рождается новая порода людей. Внешней подвижностью и беспокойством проникнуты их позы и жесты, повороты и наклоны голов... Святые словно бегут мелкими шажками, подчиненные ритму какого-то своеобразного менуэта. Одновременно и жесты становятся более разнообразными и выразительными. Вместо спокойно протянутых рук начинает чувствоваться пафос³.

Это характеризует и школу царских мастеров, и ушаковскую школу, а в начале XVIII в. процесс быстрого движения навстречу западноевропейской культуре ускоряется. В России появляется портретная живопись на манер голландских и немецких портретистов Кнеллера, К. Моора, Гельдера, иконопись начинает подражать портрету.

Литературу XVII в. характеризует процесс, аналогичный развитию музыкальной культуры. Она отличается необыкновенным разнообразием и пестротой жанров и стиля. Зарождается светская лирическая поэзия любовного содержания — виршевая поэзия с характерным силлабическим ритмом, появляются повести и даже романы авантюрного содержания. Постепенно она сближается с западноевропейской литературой. Д. С. Лихачев пишет:

Никогда еще ни до XVII в., ни после русская литература не была столь пестра в жанровом отношении. Здесь столкнулись две литературные системы: одна отмиравшая, средневековая, другая зарождающаяся — нового времени... Литературная система русского XVIII в. ничем уже не отличается от литературной системы передовых западноевропейских стран... образование новой литературной системы не было простым результатом Петровских реформ. Эта система готовилась в русской литературе, и ее появление не явилось неожиданностью⁴.

Нетрудно заметить параллелизм развития во всех видах искусства эпохи барокко. В конце XVII в., последнем этапе, завершающем древнерусские традиции, уже активно сказывается западное влияние, которое проглядывает через оболочку древнерусских форм. Безусловно, веяния с Запада были и раньше (взаимодействие Руси с Европой началось уже в XVI в.), но с такой рельефностью они отразились лишь в XVII в., зерно упало на плодородную почву и дало пышные всходы. В XVIII в. «струя европе-

³ Алпатов М. В. Проблема барокко в русской иконописи // Барокко в России. М., 1926. С. 81, 85.

⁴ Лихачев Д. С. XVIII век в русской литературе // XVIII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 326, 328. Как результат этого явилось творчество Кантемира, а за ним Тредиаковского, давшего первые произведения тонического стихосложения. XVII в. в литературе, как и в искусстве, отмечен влиянием польской литературы, чему способствовали переводы польской поэзии, шуточных рассказов — фацеций, песен, кантов. Под влиянием польской поэзии сложилась своеобразная школа песенной поэзии с отчетливыми мотивами и поэтикой барокко.

изма захлестнула старую культуру... произошел некий перерыв непрерывности»⁵. Происходит качественный скачок, в искусстве открывается новая эпоха, обусловленная сменой мировоззрения, мироощущения, изменением художественных принципов.

В таком же состоянии находилось и музыкальное искусство во второй половине XVII в. Новые западные веяния вступили в борьбу со старыми, еще очень крепкими традициями. Угасание древнерусского искусства не было результатом его внутреннего оскудевания. Конец ему положили общие исторические условия, сделавшие невозможным дальнейшее изолированное развитие русской культуры в русле старой традиции.

На русской почве барокко приобрело своеобразные национальные черты, отличающие его от западноевропейских барочных форм. Хотя барокко явилось в Россию из Европы через Польшу, Украину, здесь оно приобрело иное значение, чем на Западе.

Национальное своеобразие стиля барокко проявляется в музыке — так же как в литературе и изобразительном искусстве.

Барокко в России более жизнерадостно и декоративно, чем на Западе. Праздничность и стремление к украшениям порой доходят здесь до пестроты. Орнаментальность достигает пределов возможного, она проникает даже в стихосложение. «Орнамент курчавится по поверхности, не столько выражает существо предмета, сколько украшает его. Литературные сюжеты многопредметны», — отмечает Д. С. Лихачев. Даже внешний вид стихов приобретает барочные формы, они строятся в виде орнамента или фигур в виде креста, ромба, орла, звезды и т. д. «Стихи напоминают строгановские или царские письма в иконописи — та же орнаментальность, та же мелкопись, драгоценность, украшенность. Содержание в значительной мере заслонено драгоценным окладом формы. В целом орнамент барокко динамичен, но без свойственного западному барокко бorerия масс»⁶.

В литературу так же как и в музыку входит авторское начало, усиливается личная точка зрения автора. «Рост самосознания автора был одним из симптомов осознания в литературе человеческой личности»⁷.

Музыке эпохи барокко свойственна орнаментальность, декоративность письма, изукрашенность мелодики и фактуры; однако при всей динамичности сопоставления хоровых массивов, концерты не достигают той силы напряжения образных контрастов, которая характеризует музыку И.-С. Баха, Г. Генделя, А. Габриели, Г. Шютца.

Партесные концерты в эпоху барокко

В эпоху барокко впервые в России появляются профессиональные композиторы, начинается процесс индивидуализации авторского стиля. В партесных рукописях встречаются десятки имен композиторов. В сочинениях лучших из них можно заметить стремление к индивидуальной, самостоятельной выразительности. И когда композитор

⁵ Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938. С. 91.

⁶ Лихачев Д. С. XVII век в русской литературе. С. 328.

⁷ Там же. С. 311.

называет свое произведение «творением» («творение Василия Титова», «творение Николая Калашникова», «творение Федора Редрикова» — читаем мы в партесных рукописях), это означает новое осознание значения и роли композитора, автора, творца, которое принципиально отличается от канонического творчества распевщика, создающего песнопения в соответствии со средневековым канонам. Это также отмечает один из рубежных этапов развития русского искусства — начало развития русской композиторской школы эпохи барокко.

Эпоха барокко дала русской музыке огромную музыкальную литературу. В России появилась целая плеяда русских композиторов — создателей духовных концертов, кантов, служб, обработок. По подсчетам С. В. Смоленского, число их доходит до 36 имен⁸. В. В. Протопопову удалось расширить этот список до 46 имен⁹ — свидетельство огромной активизации творчества русских музыкантов. Среди них можно выделить имена Николая Дилецкого, Василия Титова, Николая Калашникова, Николая Бавыкина, Степана Беляева. И все же большая часть концертов в партесных рукописях анонимна. Очевидно, слишком крепка еще была средневековая традиция скрывать авторскую принадлежность.

В текстах партесных концертов преобладают сюжеты духовного содержания, но встречаются и концерты на светские тексты, а также посвященные царственным или духовным особам. Выделяются виватные концерты, прославляющие победы Петра, а в 40-е гг. XVIII в. появляются концерты даже пародийного характера¹⁰.

Так, Дилецкий советует композиторам в концертах использовать известные канты и светские мелодии «мирских песен». Он пишет: «И сие есть не последнее художество ко слаганию, егда песнь мирскую, или ины превращаю на гимны церковныя». Он рекомендует использовать русские, украинские, польские напевы. В качестве примера Дилецкий приводит известный кант «Радуйся, радость твою воспеваю», который перекладывает на богослужебный текст (см. рис. 12—13).

Мелодии песен и кантов часто звучали в партесных концертах В. Титова, Н. Бавыкина.

Большую роль в развитии искусства эпохи барокко сыграло учение об аффектах, проникшее в Россию в конце XVII в.¹¹ Возбуждение аффектов было основной целью, которую видели западноевропейские теоретики искусства эпохи барокко, способом передавать движение человеческих страстей с помощью движения голоса, динамики ме-

⁸ См.: Смоленский С. В. О собрании русских древне-певческих рукописей // Русская музыкальная газета. 1899. № 5. С. 146.

⁹ См.: Памятники русского музыкального искусства. Вып. 2. Музыка на Полтавскую победу. М., 1973. С. 234.

¹⁰ См.: Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.

¹¹ Немецкий теоретик музыки XVII в. А. Кирхер считал, что музыкальное искусство должно вызывать три главные страсти — радость, прощение и милосердие, из которых образуются аффекты — радость, страсть, гнев, страх, надежда, отвага и сострадание, — каждый из которых выражался определенными выразительными средствами (см.: Шестаков В. П. От этоса к аффекту. М., 1975, с. 318).



Рис. 12

Фрагмент Мусикийской грамматики Н. Дилецкого.

Кант на Благовещение Пресвятой Богородицы с миниатюрой. РГБ, ф. 205, № 146, л. 71

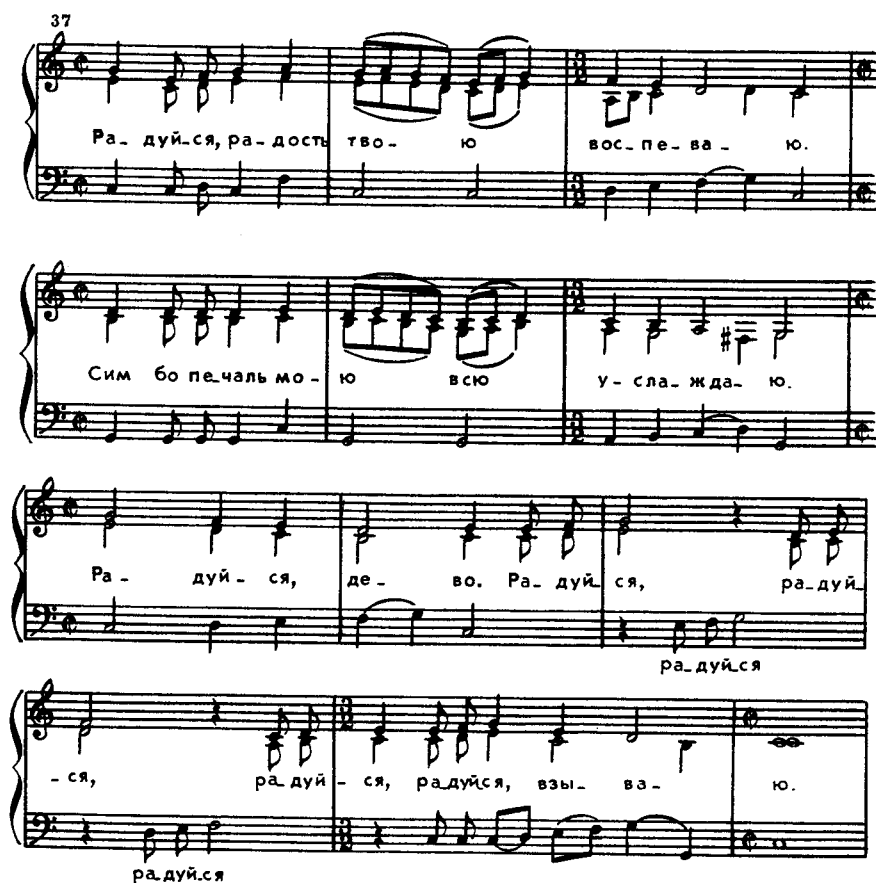


Рис. 13

лодии, гармонии, лада и ритма. В противовес самоуглубленности искусства Средневековья искусство эпохи барокко направлено на восприятие, эстетика барокко определяется коммуникацией человека с человеком. Суть ее довольно точно выражена Дилецким: «Музыка — иже сердца человеческие возбуждает или до увеселения, или до жалости»¹². В эпоху барокко музыка осознается как средство воздействия на сердца человеческие, она становится способной вызывать разнообразные чувства, глубокие эмоции — жалость, печаль, радость. Средневековое искусство не знало такого богатства оттенков выражения чувств. Оно обладало единой направленностью на общение человека с Богом, что создавало его монолитность, внутреннюю замкнутость и особую созерцательность. Этим оно принципиально отличалось от музыкальной эстетики барокко, воздействующего на слушателя и всегда учитывающего его восприятие.

¹² Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской. С. 60.

Эта направленность отразилась и в практике, и в теории эпохи барокко. Многие идеи «Мусикийской грамматики» Дилецкого заимствованы из западноевропейских трактатов. Главные среди них — теория подражания, названная «естественным» правилом композиции.

Музыкальное воплощение различных аффектов было связано с определенными универсальными средствами, испытанными приемами, активно воздействовавшими на слушателей, — так называемыми музыкально-риторическими фигурами. В партесных концертах вырабатывается определенная система признаков, воплощавшая разные эмоциональные состояния. Наиболее яркие музыкально-риторические фигуры концертов связаны с имитацией движения на таких словах, как «побежé», «скакаше», «играя», изображающие бег. Например, на словах «Море виде и побежé, Иордан возвратися вспяť» в концерте Василия Титова «Днесь Христос» волнение моря и обращение реки вспяť переданы сложнейшими полифоническими приемами — двенадцатиголосной канонической имитацией (называемой в XVII в. фугой), постепенными нарастаниями звучностей путем присоединения одного за другим трех хоров. Эти нарастания звучности создают ощущение движения, волнения, беспокойства (см. рис. 14).

Радостные чувства передаются плясовыми мотивами и ритмами, «трубными» оборотами. В этих эпизодах в партесных концертах преобладают светлые мажорные тональности, господствуют консонансы, обычно быстрый темп, метрическая четкость.

Черты гимна характеризуют праздничный партесный концерт «Веселися, Ижерская земле», написанный в честь завоевания Петром I Ижорской земли в 1702 г. Характерно использование в басовых партиях мелодических формул, называемых «тиратами» (см. рис. 15).

Чувства печали, горести, страдания передавались минорным ладом, медленным темпом, интонациями вздоха, как, например, в концерте «Плачу и рыдаю» (см. рис. 16).

Нередко музыкально-риторические фигуры носят звукоподражательный характер, особенно в тех случаях, когда в тексте говорится о трубном гласе, златокованой трубе, используется «золотой ход» валторн (последовательность трех интервалов — сексты, квинты и терции).

В партесных концертах выработался новый особый музыкальный язык типизированных формул, изображающих определенные чувства, действия, выражавшиеся определенными формулами, музыкальными эпитетами, которые повторялись в сходных смысловых и текстовых ситуациях в соответствии с риторикой.

Несмотря на то что риторика не имеет непосредственного отношения к музыке, будучи связанной с литературой, с проповедью, красноречием, законы, на которых она основывается, отражаются и в законах музыкального развития и творчества, тем более что все жанры XVII—XVIII вв. были вокальными. С риторикой связаны важнейшие стадии сочинения музыки, к которым относятся *inventio* — изобретение, *dispositio* — расположение и *decoratio* — украшение. Все они нашли конкретное воплощение в «Мусикийской грамматике» Дилецкого и широко применялись в практике.

Мелодическая изобретательность, согласно учению Дилецкого, связана с теорией музыкально-риторических фигур восхождения, нисхождения, а также вопроса, вздоха, восклицания. В этих музыкально-риторических фигурах «полнее всего отражались стремления музыки XVII — первой половины XVIII в. к образной конкретности и

38

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-же мо-ре ви-де и по-бе-

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-же мо-ре ви-де

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-же мо-ре ви-де и по-бе-

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-же мо-ре ви-де

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-же мо-ре ви-де и по-бе-

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-же мо-ре ви-де

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-же мо-ре ви-де

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-

Рис. 14

повышенной экспрессии»¹³. В партесных концертах можно встретить многочисленные примеры использования подобных музыкально-риторических фигур. Наиболее распространены среди них фигуры мелодического восхождения и нисхождения — *anabasis* и *catabasis*. У Дилецкого эти правила «восшествия и нисшествия» вылились в своеобразное учение о мелодии. Он предлагает около десятка типов мелодического движения. Свое положение он иллюстрирует на простейших музыкально-риторических фигурах восходящего движения на словах «Взыде на небеса» и нисходящего движения

¹³ См.: Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в. М., 1983. С. 25.

39

А. Ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся,

Т. Ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся,

Б. Ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся,

Рис. 15

40

Пла - чу, пла - чу, пла - чу, пла - чу, пла - чу

и ры - да - ю, ры - да - ю

Рис. 16

на словах «Сниде на землю». В концертах Дилецкого отражается это правило. Тексты о воскресении и восхождении иллюстрируются восходящей мелодией, как, например, в его «Воскресном каноне» (см. рис. 17).



Рис. 17

Радость, ликование передаются чрезвычайно разнообразно. Слова типа «воспойте», «радуясь», «торжествуй», «ликуй» и прочие подчеркнуты развернутыми юбиляциями. Например, в том же произведении Дилецкого радость Давида, пляшущего перед ковчегом, передается с помощью плясовых ритмов, изложенных в партии баса канонном (см. рис. 18).

В эпоху барокко впервые вводится понятие паузы, но паузы используются только лишь в концертном стиле. Паузы часто связаны с распространенной в XVIII в. фигурой вздоха — *suspiratio*. В партесных концертах паузы нередко играют драматургическую, эмоционально-выразительную роль. Мелодия, расчлененная паузами (фигура *temsis*), выражала аффект страха¹⁴. В партесных концертах паузами также передаются

¹⁴ Там же. С. 36.

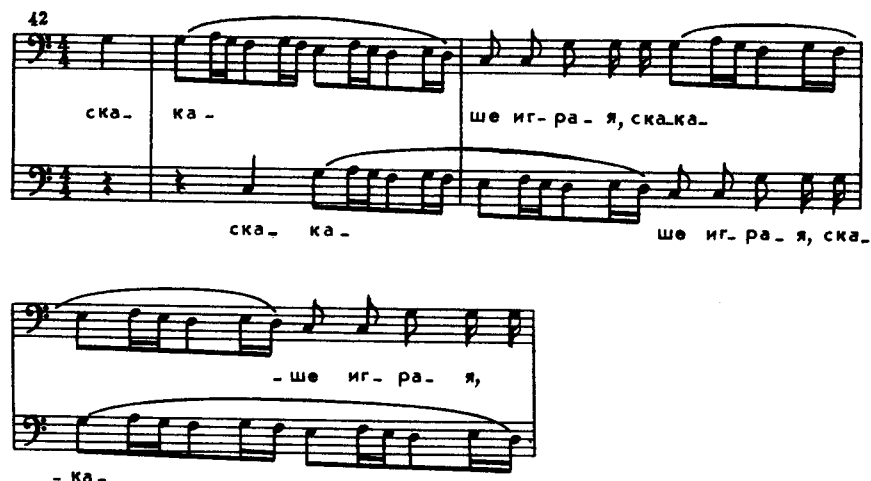


Рис. 18

ощущения смятения, страха. Так, слова «глад», «меч», «смерть» в концерте «Плачу и рыдаю» выделены паузами. Паузы способствуют выражению аффекта восклицания. Типичным примером торжественного восклицания может служить начало концерта Титова, в котором слова «днесь», «Христос» выделены громогласным восклицанием двенадцатиголосного хора, отделены паузами, а вслед за тем идет контрастный эпизод, подобный трехголосному канту, известному под названием «Щиголя» (см. рис. 19).



Рис. 19

Кантовый тип фактуры в концертирующих эпизодах сближает духовные концерты с бытовыми жанрами домашнего музицирования — кантами, псалмами. В мелодике партесных концертов нередко сплетаются элементы канта, украинской и русской многоголосной песни. Так, один из концертирующих эпизодов для трех басов (в тексте риторический вопрос: «Что ти есть, море, яко побегло еси?») звучит как мужская лирическая песня с окончанием в унисон (см. рис. 20).



Рис. 20

Известная штампованность музыкально-риторических фигур в партесных концертах приводила к его угасанию. Во второй половине XVIII в. появилась масса концертов, весьма бледных, с мелодикой обобщенного, нейтрального характера, с преобладанием общего типа движения. Вместе с тем хоровое мастерство лучших композиторов иногда поражает масштабностью, мелодической изобретательностью, совершенством владения композиторской техникой.

Музыкальное искусство эпохи барокко отличает стремление к ярким художественным эффектам. Концерты и службы на 12, 16 голосов были вполне нормативным явлением, но к середине XVIII в. стремление к пышности и вычурности достигло гипертрофированных форм, вследствие чего появляются произведения для 48 голосов. Такова полная литургия и два концерта на 48 голосов, которыми приветствовали императрицу Екатерину II в Ярославле во время ее путешествия по Волге в 1762 г. Можно себе представить, какой высокой культурой отличались в XVIII в. русские певцы, которые смогли исполнить эти сложнейшие сочинения. Безусловно, концерты эти были исполнены неоднократно, о чем свидетельствуют затертые углы листов рукописей (см. рис. 21а, 21б, 21в, 21г).

Концерты на 48 голосов сохранились в Государственном Историческом музее в двух комплектах, оба неполные (27, № 852 и 853), но по счастливой случайности недостающие партии одного комплекта сохранились в другом, таким образом при составлении 48-голосной партитуры не хватило только одной партии — первого дисканта, который можно восполнить, зная особенности стиля партесных концертов. Автором этих строк была впервые составлена по голосам и отредактирована партитура концерта на 48 голосов.

В этом приветственном концерте в честь императрицы Екатерины II использован текст стихир «Предстательство страшное», которая входила в царскую «заздравную

1 2 3 4 5 6

Пред - ста - тельство страшно, е, страшно, е и непо - сты - дно -

2 дискант 3,4 дискант 5,6 дискант 7,8 дискант 9,10 дискант 11,12 дискант

1,2 альт 3,4 альт 5,6 альт 7,8 альт 9,10 альт 11,12 альт

Рис. 21а

1, 2 тенор
3, 4 тенор
5, 6 тенор
7, 8 тенор
9, 10 тенор
11, 12 тенор
1, 2 бас
3, 4 бас
5, 6 бас
7, 8 бас
9, 10 бас
11, 12 бас

Рис. 216

The image displays two systems of a musical score, likely for a vocal and basso continuo ensemble. Each system consists of five staves. The first system is numbered 7 through 14, and the second system is numbered 1 through 12. The top staff in each system is a vocal line with Russian lyrics: "не пре- зри" (ne pre-zri). The lower staves are for the basso continuo, featuring figured bass notation. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, characteristic of Baroque musical notation.

Рис. 21в

The image displays two systems of musical notation for a church chant. Each system consists of a vocal line (top) and a basso continuo line (bottom). The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The basso continuo line is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Russian and are written below the vocal line. The first system covers measures 1 through 11, and the second system covers measures 12 through 22. The lyrics are: "я непре- зри не пре-зриблагамолитвы наша не пре-зри не пре-зри все не та я богородице".

1,2 3,4 5,6 7,8 9,10 11,12 1,2 3,4 5,6 7,8 9,10 11,12

я непре- зри не пре-зриблагамолитвы наша не пре-зри не пре-зри все не та я богородице

Рис. 21г

чашу» еще в XVI столетии. По традиции в эту стихирю включено полностью имя императрицы Екатерины Алексеевны с приветствием и молитвами за нее. Этот концерт по форме и типу изложения близок 12-голосным концертам. Он написан в трехчастной форме, крайние части которой изложены в четырехдольном размере, средняя часть — трехдольна. Реприза по своему размеру значительно уступает первой части.

Общее звучание 48-голосного хора используется в концерте в виде противопоставления концертирующим эпизодам, как их заключение или как завершение имитационных и полифонических разделов, часто на тот же текст. Очень выразительно tutti в концертирующих эпизодах, где хор звучит как краткая реплика всего лишь в один такт. Эти реплики подчеркивают наиболее значительные слова текста «Не презри», «Утверди» и т. д., что создает сильный художественный эффект коллективного возгласа.

В этих хоровых возгласах чувствуется большая сила экспрессии, которая стала так типична для хоровых концертов А. Веделя, особенно в его концерте «На реках Вавилонских».

Изложение эпизодов tutti 48-голосного концерта поражает вариантностью фактуры. В 48-голосном tutti нет двух одинаковых партий. Этот тип развития голосоведения партесных концертов С. Скребков называет «подголосочным фигурированием»¹⁵. Вариантность фактуры «подголосочного фигурирования» выражена в терцовых ответвлениях от унисонного движения, которое является основой (от него отслаиваются голоса подобно импровизационным отступлениям).

Те же признаки характерны для подголосочной полифонии в народной песне. Собираатель русских народных песен Н. Пальчиков, проживший много лет в селе Николаевке Уфимской губернии и изучивший хоровое пение и особенности подголосочного многоголосия песен своего села, написал: «Каждый голос воспроизводит по-своему напев (мелодию) и сумма этих напевов составляет то, что следовало бы назвать “песней”, если эти варианты спеть разом или исполнить на каких-либо однородных инструментах с тянущимся звуком, то получится почти полное представление о том хоровом исполнении, которое придает песне сам народ, и о той манере, с какой один и тот же напев разрабатывается народом»¹⁶. Во многих песнях, изданных Пальчиковым, можно отметить одну важную черту: сильные и относительно сильные доли в песне исполняются почти всегда унисоном, в то время как на слабых долях образуются многозвучные аккорды и даже диссонансные созвучия. Аналогичную картину можно увидеть в хоровой фактуре концерта «Предстательство страшное», где при относительной свободе голосоведения на слабых долях образуются неаккордовые, диссонансные созвучия, в то время как на сильных долях всегда звучат консонансные аккордовые сочетания.

Сам метод гибкого варьирования мелодии в подголосках, который воссоздает звучание полного хора, в высшей степени типичен для голосоведения партесных концертов с их методом «подголосочного фигурирования». Этот метод широко использован и

¹⁵ Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII в. М., 1969. С. 110.

¹⁶ Пальчиков Н. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда, Уфимской губернии. 2-е изд. М., 1869. С. 7.

в 48-голосном концерте, где, казалось бы, мелодическая изобретательность сочинителя должна быть поставлена в затруднительное положение.

Полифонические эпизоды в концерте представлены широко и разнообразно, встречаются сложные имитационные разделы, хотя в условиях 48-голосия строго выдержать каноническую последовательность довольно трудно. Большое место занимают полифонические эпизоды в средней части концерта. Ее начало строится на перекличках и имитациях трех шестнадцатиголосных хоров, которые создают эффект эхо. Такой же эпизод завершает эту часть¹⁷.

Эпоха барокко — это одна из самых ярких и величественных страниц истории искусства. В ее небывалой пышности, монументальной красочности и вместе с тем изощренной грации отразился противоречивый дух эпохи. Барокко в России неоднородно. Вопрос своего и чужого, заимствованного в искусстве эпохи барокко очень сложен, он одинаково важен для литературы, музыки, изобразительного искусства. Рассматривая вопросы взаимосвязи старого и нового, Д. С. Лихачев приходит к выводу, что в русском барокко заимствованное настолько быстро и органично усваивалось, что вскоре становилось отечественным. «Чужое пришло и стало своим через поэзию Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Сильвестра Медведева, Андрея Болобоцкого, через канты, через придворный театр, проповедь, “сборники переводных повестей”, через литературные сюжеты стенных росписей, через Печатный двор и Посольский приказ, через появившиеся частные библиотеки и новую школьную литературу, через музыкальные произведения В. П. Титова и многое другое»¹⁸.

Новое содержание выливается не только в новые формы, но и проникает в старые, традиционные жанры приобретают новую жизнь.

Т. Н. Ливанова справедливо отметила, что в «музыкальном искусстве в силу его специфики, труднее, чем в других видах искусства, установить границы различных стилей и направлений, существовавших в одну и ту же эпоху»¹⁹, особенно это касается стиля русского барокко.

В музыке, как и в других видах искусства, оно проявилось в узорчатой орнаментике мелодии: украшенность становится важнейшей чертой стиля.

Эстетические взгляды, выраженные в теоретических трудах этого времени, перекликающиеся с западноевропейской «теорией аффектов», во многом регламентированная техника музыкального письма русских композиторов, пышная фактура в хоровых

¹⁷ Композитор римской школы Грегорио Балабене (1720—1803), один из крупнейших контрапунктистов XVIII в., в 1744 г. сочинил *Messa Brevis* для 12 хоров. Однако 12-хорная месса Балабене отличается от 48-голосного концерта чертами, свойственными западным концертам. Для мессы Балабене свойственна дифференцированность хоровой фактуры, относительная самостоятельность каждого хора, большая развитость полифонических форм. Кроме того, Месса на всем протяжении сопровождается *basso continuo*. Автограф Мессы находится в библиотеке аббата Сантини, часть которой помещается в отделе редкостей библиотеки Московской консерватории.

¹⁸ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 43.

¹⁹ Ливанова Т. Н. Проблема стиля в музыке XVII века // Ренессанс, барокко, классицизм. М., 1966. С. 276.

концертах, принцип контрастирования и многие другие признаки свидетельствуют о том, что музыка находилась в едином с прочими искусствами русле художественных течений своего времени.

Используя устойчивые музыкально-риторические фигуры в разных типах партесных концертов, композиторы эпохи барокко способствовали развитию русского музыкального тематизма, сформировали характерные интонации, типичные для хоровых концертов вплоть до середины XIX в. В русских партесных концертах, справедливо утверждает Н. А. Герасимова-Персидская, музыкально-риторические фигуры как форма связи текста с музыкой прошли определенную эволюцию.

Вначале идет освоение самого принципа передачи в мелодии содержания текста — отсюда разнообразие изобразительных приемов в творчестве композиторов рубежа веков. Параллельно ряд приемов переходит в композиционный план. Далее все большую роль начинают играть мелодически выразительные индивидуализированные обороты, присущие данному произведению, а не данному аффекту²⁰.

Таким образом, выработанные в эпоху барокко устойчивые формулы не препятствуют развитию оригинального авторского стиля композиторов.

В недрах партесного концерта вырабатывается новый тип мелодики. Дилецкий, рекомендуя сочинять музыку, «когда есть фантазия», в своей «Грамматике» советовал композиторам сочинять музыку про запас, без текста, по правилу «атексталис». Эти «фантазии», очевидно, и были началом свободного музыкально-художественного творчества в России.

Эпоха барокко принесла много нового русской культуре — канты, партесные гармонизации, хоровые концерты а сарпелла. Вместе с тем была выработана новая композиторская техника — устанавливаются нормы ладотонального мышления, гармонического языка, полифонического письма. В эпоху барокко выдвигается плеяда первых русских композиторов, среди которых Титов, Калашников, Бавыкин, Редриков, Дилецкий. Их службы и концерты смелые, яркие, динамичные, основанные на масштабных, выразительных контрастах, в них мастерское чувство хорового письма, виртуозное владение имитационно-полифонической техникой. В партесных концертах был выработан особый музыкальный язык типизированных музыкальных формул. Музыка эпохи барокко открыла дорогу светским жанрам — опере, инструментальной музыке, — и подготовила путь становления русской музыкальной классики XVIII—XIX вв.

²⁰ Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. С. 215.

Часть III

**ДРЕВНЕРУССКИЕ КОЛОКОЛА
И ЗВОНЫ**

Русская земля была наполнена храмами, с колоколен которых доносились дивные звоны. Колокола были главным украшением земли русской, сотворенным руками человека. Древнерусские литераторы с восхищением писали об их красоте, обилии в городах и селах: «Многие монастыри и церкви во градах и селах зело благолепием красятся и чудными иконами и канбаны, еже есть колоколами» *¹.

Звон колоколов призывал в церковь, он сопровождал человека от колыбели до могилы. С. В. Рахманинов — певец русских колоколов — одно из лучших своих сочинений — симфоническую поэму «Колокола» для хора, солистов и оркестра на стихи Эдгара По «Колокола» (перевод К. Д. Бальмонта) посвятил колоколам: звон колоколов сопутствует человеку всю жизнь. Четыре части поэмы — это четыре различных образа колоколов: веселые серебряные колокольчики юности звучат в пути, торжественно гремят золотые свадебные колокола любви, тревожный набатный медный колокол возвещает о пожаре и несчастье, похоронный железный звон раздается для человека в последний раз. Одним из ярких украшений гениальной оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» является колокольный звон сцены венчания на царство Бориса; картина предваряется и заканчивается великолепным торжественным звоном.

С древнейших времен колокольный звон был неотъемлемой принадлежностью русской жизни. Он звучал и в дни больших торжеств, и в малые праздники. Колоколом созывали народ на вече (для этого в Новгороде, например, существовал специальный вечевой колокол), в случае различных бедствий звали на помощь набатным или всполошным колоколом. Звоном призывали народ на защиту отечества, приветствовали возвращение полков с поля брани. Колоколами давали знак заблудившемуся путнику, это был так называемый спасительный метельный звон. Колокола устанавливались на маяках, они помогали рыбакам в туманные дни найти правильное направление. Колокольным звоном встречали высоких гостей, звонили по прибытии царя, сообщали о важных событиях.

Начиная с XVI в. на Руси колокола выполняют хронометрическую роль, в это время появляются башенные часы на колокольных с часовыми колоколами, которые отзывают в определенное время суток. Такие часы были установлены в Соловецком монастыре в 1539 г., а затем на колокольне Архангельского монастыря с Великом Устюге.

* Опубликовано в журнале «Русское возрождение» (Нью-Йорк; М.; Париж, 1998, № 72, с. 63—95). См. также ч. VI наст. изд.

¹ Попов А. Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в хронографы русских редакций. М., 1869. С. 459—476.

В церкви звон оповещал о начале и конце служб, о свадьбах и похоронах.

Откуда появились на Руси колокола? Ведь греческая церковь не знала колокольного звона, в Византии вместо колоколов использовалось било, то есть брус — доска, в которую стучали колотушкой, палкой. Обычай звонить в колокола пришел на Русь с Запада, где существовал культ колоколов, где искусство колокольного литья считалось священной профессией, а колокола крестили, давали им личные имена.

Какими путями попал западный обычай звонить в колокола на Русь, точно неизвестно: одни полагают, что в распространении колоколов на Руси посредническую роль играли западные славяне, другие считают, что русское колокольное искусство было заимствовано у балтийских немцев.

Древняя восточно-славянская традиция колокольного звона уходит вглубь веков. Арабский писатель ал-Масуди записал в своем сочинении «Промывальни золота и рудники самоцветов с подарками благородным царям и людям знания» (середина X в.): «Славяне разделяются на многие народы; некоторые из них суть христиане... Они имеют многие города, а также церкви, где навешивают колокола, в которые ударяют молотком, подобно тому как у нас христиане ударяют деревянной колотушкой по доске»².

Существуют различия в способе звона на Западе и в России. В древности на Руси колокола называли русским словом «язычные», хотя в Типиконе часто используется и латинское слово «кампан»: «ударяют в кампаны и клепят довольно трезвоны». Язык колокола — его важнейшая часть, так как с помощью ударов языком по куполу производился звон. Такой способ позволял создавать различные сложные ритмические рисунки. На западе же, наоборот, звук колокола образовывался путем раскачивания его корпуса, который ударялся о язык. Пассивное положение языка по отношению к корпусу колокола определяет и характер звучания западных колоколов, в котором слышатся скорее переливы без той мощи, на которую способен язычный большой русский колокол. Ударами языка по корпусу создавались сильные и яркие колокольные звоны, мелодии, гармонии, ритмы, а многочисленные трезвоны маленьких колокольчиков придавали всему звучанию особенный праздничный колорит. В эпоху барокко XVII—XVIII вв. резко увеличилось количество не только больших колоколов, но и маленьких колокольчиков. В это время трезвоны становились все более украшенными.

Преимущество языкового звона заключалось и в том, что раскачивание одного только языка, а не всего колокола, не производило столь сильного разрушительного воздействия на башню, где помещался колокол, что позволяло отливать и устанавливать на колокольных колокола огромных размеров. Однако в средневековый период наряду с языковым на Руси употреблялся также звон, извлекавшийся путем раскачивания корпуса колокола, как на Западе.

Федор Вальсамон, канонист XII в., указывает на то, что колокольный звон не встречается у греков, и что это чисто латинская традиция: «У латинян существует другой обычай созывать народ в храмы; ибо они употребляют один знак, разумею

² Гаркави А. Я. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских. СПб., 1870. С. 125.

кампан, который назван так от слова “кампо” — поле. Ибо говорят они: как поле для желающего путешествовать не представляет препятствий, так и высокий звук медно-устного звонца разносится всюду»³. Итак, Ф. Вальсамон объясняет этимологию слова кампан (сапрапа) от *saipris* — поле. Второе объяснение связано с местом отливки колоколов, так как именно в поле (*in saipro*) делались большие колокола. Третье, наиболее правдоподобное объяснение происхождения этого слова идет от кампанской меди (Кампания — римская провинция), из которой отливались лучшие колокола⁴.

Колокол — один из самых древних музыкальных инструментов в мире. В разных странах колокола имеют свои особенности. Об этом свидетельствует и этимология слова «колокол», восходящая к древнеиндийскому *kalakalas* — шум, крики, в греческом языке «калео» означает зов, в латинском — *kalare* — созывать. Таким образом, первое назначение колокола — созывать, оглашать.

На обширной территории России в раскопках нередко находят маленькие колокольчики. Их выкапывают из древних могил и курганов. Они являются свидетельством того, что еще в дохристианские времена колокольчики использовались в быту славян, но о назначении их можно лишь догадываться. Одно из предположений высказал Н. Финдейзен⁵, который считал, что колокольчики из курганов были первоначальными атрибутами богослужебного культа наподобие волшебных колокольчиков современных шаманов.

Близ г. Никополя в Чертомлыцкой могиле были найдены 42 бронзовых колокольчика. У некоторых сохранились остатки язычков и цепочек, на которых колокольчики подвешивались к бляхам. Колокольчики имеют разную форму, у некоторых есть прорези в корпусе. Такие колокольчики археологи находят повсеместно, даже в Сибири.

Колокола и колокольчики с древнейших времен являются символом очищения, предохранения и заклинания против злых сил, они служили также обязательным атрибутом всевозможных молитв и религиозных обрядов.

Огромные церковные колокола именовались Божьим гласом. Колокол в старину был глашатаем. Это был глас Божий и народа. Не случайно Герцен назвал свой журнал «Колокол».

Как на Западе, так и в России колокола очеловечивались: антропоморфны были названия разных частей колокола — язык, губа, уши, плечо, корона. Колоколам, как людям, давались собственные имена, например Сысой и т. д. К ним относились как к живому существу, которое за провинность могли наказать, сослать в ссылку, высечь розгами. Первым таким ссыльным колоколом был угличский колокол, возвестивший о смерти царевича Димитрия в 1593 г. За это он был высечен и сослан вместе с угличанами в Сибирь в г. Тобольск. В наказание у колокола был вырван язык. В настоящее время этот ссыльный колокол хранится в музее г. Углича.

На Западе была принята колокольная клятва, то есть присяга, скрепленная колокольным звоном, так как люди верили, что такая присяга нерушима и преступившего

³ *Patrologiae Cirsus Completus Graeca*. Accurante Y. P. Migne. T. 138. P. 1074—1075.

⁴ Казанский П. С. О призыве к Богослужению в Восточной Церкви // Труды первого Археологического съезда в Москве 1869 г. М., 1871. Т. 1. С. 305. Примеч. 316.

⁵ Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории... С. 17—19. Примеч. 15.

ее ждет самая ужасная участь. Колокольная клятва применялась чаще и ценилась выше, чем клятва на Библии. В некоторых городах существовало правило, запрещавшее судопроизводство без колокольного звона по всем уголовным делам, связанным с кровопролитием. И в России в определенных случаях давалась такого рода публичная очистительная присяга при колокольном звоне, называемая также васьевской. «Ходить под колоколами» — говорили об этой присяге, к которой приводился ответчик, если не было улик и средств оправдания. Эта присяга проходила в церкви при колокольном звоне публично. «Хоть при колокольном звоне, пойду под присягу» — гласит русская пословица, она отражает древний обычай стоять под колоколами во время клятвы.

Звуки колокола стали не только принадлежностью церковных и государственных церемониалов, но и их украшением. «Величая красота и мощь звучания колокола сделали звон символом освящения событий, скрепляющим юридический акт подобно подписи и печати.

Очепные колокола на Руси

Колокольный звон в России на протяжении веков менялся, менялись формы колоколов, их размеры, способ звукоизвлечения. В. В. Кавельмахер⁶, исследуя способы колокольного звона и древнерусские колокольни, пришел к выводу, что способ звона при помощи удара языком по корпусу на Руси утвердился окончательно лишь во второй половине XVII в. Западный же способ звонить посредством раскачивания колокола при свободном положении языка является более древним. Он бытует на Западе до сего дня, но и на Руси он широко практиковался довольно долгое время. Качающиеся колокола в Древней Руси называли «очапными» или «очепными», а также «колоколами с очепом». Название это связано со словом «очеп», «оцеп», «очап» — ремень, который приделывался к вращающемуся валу с насаженным на нем колоколом. Иногда такие колокола назывались валовыми.

Очеп — это длинный или короткий шест с веревкой на конце, приделанный к валу, скрепленному с колоколом. У тяжелого колокола веревка оканчивалась стремнем, звонарь ставил ногу, помогая себе тяжестью всего корпуса вращать очеп с колоколом. Техника звукоизвлечения в очепных колоколах такова: колокол приводился в движение с помощью вращения вала, к которому крепился колокол. С одной из сторон вала к нему крепилась веревка (см. рис. 4 на с. 221). Звонарь приводил в движение вал с прикрепленным к нему колоколом, который ударялся о язык. Таким образом, колокол, соприкасаясь с языком, издавал звон раскатом, рассыпчатым звуком; так звонили благовест, который считался основным видом звона.

Изображение очепного звона хорошо видно на миниатюре лицевого летописного свода XVI в. Здесь два звонаря звонят в колокол с земли, нажимая на стремя веревки, привязанной к валу, очепу, скрепленному с колоколом.

⁶ Кавельмахер В. В. Способы колокольного звона и древнерусские колокольни // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 40.

В. Кавельмахер усматривает три основных периода в устройстве колоколов и колокольного звона на Руси. Первый, от которого не сохранилось почти никаких существенных памятников колокольного искусства, охватывает время от крещения Руси до начала XIV в. Второй период — эпоха Московского государства (то есть от XIV до середины XVII в.). Здесь сосуществуют и оцепные и языковые колокола. На этот этап также попадает начало развития башенных колоколов. Третий период — от середины XVII до XX в. — характеризуется господством единого языкового типа звона, хотя и в XVII в. употреблялись как оцепные, так и язычные колокола. В некоторых монастырях до настоящего времени используют оба типа звона, например, в Псково-Печерском монастыре. На колокольне Антониева-Сийского монастыря изображены колокола язычные и оцепные.

Как видно, наиболее разнообразная картина колокольного звона приходится на второй этап. Здесь используются и качающиеся оцепные колокола, и языковые, и башенные. Все три вида звона имели свою технику звукоизвлечения, особую конструкцию, способы развески и приспособления, особый тип колокольных сооружений и звонничных проемов.

На Руси изначальным и доминирующим способом звона был звон посредством раскачивания колокола при свободном положении языка. Скорее всего именно этот способ и был заимствован из Европы вместе с колоколами, колокольными и литейным искусством. Колокола языковые начинают доминировать не ранее второй половины XVII в., на это же время приходится расцвет барочного колокольного искусства, параллельно которому развивается барочная хоровая музыка, крепнет традиция развития многоголосного партесного концерта.

Однако до сих пор на Севере Руси, особенно во Пскове, от XVI—XVII вв. сохранились качающиеся оцепные колокола, которые с течением времени стали использовать как колокола языковые. Один такой оцепный колокол находится в пролете звонницы Псковско-Печерского монастыря. Следы оцепных конструкций в виде разного рода гнездищ для оцепов качающихся колоколов имеются на многих крупнейших звонницах, в том числе звоннице Софийского собора в Новгороде (XVII в.), на колокольнях больших северных монастырей — Кирилло-Белозерского, Ферапонтова, Спасо-Каменного. В Москве остатки оцепных конструкций сохранились на колокольне Ивана Великого, на Духовской церкви Троице-Сергиева монастыря, построенной псковскими мастерами как церковь вместе с колокольной.

Благодаря оцепному способу звонов стало возможным создание на Руси такого храма как «церковь под колоколы» — уникальной русской конструкции, соединяющей в себе функции церкви и колокольной.

Оцепная конструкция, пришедшая к нам с Запада, была неудобна при использовании колоколов больших размеров. В этом случае оцепной звон был невозможен. На больших колоколах всюду был звон язычный, т. е. с помощью удара языка о колокол.

Иностранцы о колокольном звоне в Москве

Неоценимые свидетельства о колокольном звоне в Москве дают описания, сделанные иностранцами.

Посетившие русскую столицу либо в качестве гостей, либо как представители враждебного лагеря, иностранцы оставляли описания колоколов и звонов. Важным историческим документом эпохи Смутного времени явился дневник польского военачальника Самуила Маскевича. В нем содержится много записей, касающихся жизни Москвы в Смутное время, и, в частности, есть описания колоколов, сделанные пером наблюдательного очевидца из вражеского стана:

Прочих церквей считается в Кремле до двадцати; из них церковь св. Иоанна, находящаяся среди замка замечательна по высокой каменной колокольне, с которой далеко видно во все стороны столицы. На ней 22 больших колокола; в числе их многие не уступают величиною нашему Краковскому Сигизмунду; висят в три ряда, одни над другими, меньших же колоколов более 30. Непонятно, как башня может держать на себе такую тяжесть. Только то ей помогает, что звонари не раскачивают колоколов, как у нас, а бьют их языками; но чтоб размахнуть иной язык, требуется человек 8 или 10. Недалеко от этой церкви есть колокол, вылитый из одного тщеславия: висит он на деревянной башне в две сажени вышиною, чтоб тем мог быть виднее; язык его раскачивают 24 человека. Незадолго до нашего выхода из Москвы, колокол подался немного в Литовскую сторону, в чем Москвитяне видели добрый знак: и в самом деле они нас выжили из столицы⁷.

Здесь Маскевич описывает колокола в Московском Кремле. В другом месте своего дневника, где повествуется о пожаре в Москве, он пишет о необычайной силе звука этих колоколов:

Вся Москва была обнесена деревянной оградой из теса. Башни и ворота, весьма красивые, как видно, стоили трудов и времени. Церквей везде было множество и каменных и деревянных; в ушах гудело, когда трезвонили на всех колоколах. И все это мы в три дня обратили в пепел: пожар истребил всю красоту Москвы⁸.

Известными иностранцами, посетившими Москву позже и оставившими свои впечатления о колокольном звоне, были Адам Олеарий, Павел Алеппский и Б. Таннер.

Адам Олеарий на страницах описания своего путешествия в Московию оставил изображение церкви в Кремле у Белой стены (не сохранившейся), возле которой построена маленькая звонница с четырьмя язычными колоколами, в которые звонит один звонарь (см. рис. 1). Адам Олеарий отмечает, что в Москве на колокольнях висело обычно до 5—6 колоколов весом до двух центнеров. Ими управлял один звонарь⁹. Таковы были типичные колокольни с обычным набором колоколов. Он также описывает способ звона в большой соборный колокол Московского Кремля. Адам Олеарий описывает звон в самый большой Годуновский колокол (Новый благовестник), отлитый в 1600 г. при царе Борисе для Успенского собора. Его описание свидетельствует о том, как тяжело было звонить в столь большие колокола:

⁷ Устрялов Н. Сказание современников о Дмитрие Самозванце. СПб., 1859. Ч. 2. С. 125.

⁸ Устрялов Н. Указ. соч. С. 60 (Дневник Маскевича 1594—1621).

⁹ Олеарий А. Подробное описание голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636, 1639 гг. М., 1870. С. 345.



Рис. 1

«Описание путешествия в Московию». Шлезвинг, 1663 г. Офорт. ГИМ

Годуновский колокол весил 3233 пуда, он висел посреди Соборной площади на деревянном срубе под пятишатровой кровлей: две толпы звонарей приводили его в движение, а третья наверху колокольни подводила к краю колокола его язык¹⁰.

Описанная картина звона подробно иллюстрирована на страницах Царственной книги.

Павел Алеппский, побывавший в Москве в 1654 г., отмечает удивительную величину русских колоколов. Один из них весом около 130 тонн был слышен за семь верст¹¹.

¹⁰ Олсарий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906. С. 155—156.

¹¹ Алеппский П. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. М., 1896. С. 109.

Б. Таннер в описании путешествия польского посольства отмечает разнообразие колоколов в Москве, их различные размеры и способы звонов. Он отмечает слаженность, гармоничность звучания. По свидетельству Таннера, все 37 колоколов колокольни Ивана Великого составляли между собой музыкальную гармонию, вообще на колокольных при храмах Москвы было, по крайней мере, по восьми колоколов, приспособленных для произведения звонов. Он описывает один из поразивших его видов звона:

Сначала шесть раз ударяют в один наименьший колокол, а потом попеременно с колоколом побольше шесть раз, затем уже в оба попеременно с третьим еще большим столько же раз, и в таком порядке доходят до самого большого; тут уже ударяют во все колокола¹².

Этот способ звонить, называемый перезвонами, применялся в разных случаях — будничный, перезвон перед водоосвящением, в траурных процессиях, погребальный, в Страстную пятницу и др.

Благословение колокола

Так же как родившегося человека, вступающего в жизнь, положено было крестить, так и отлитый колокол, прежде чем занять свое место на колокольне, получал благословение. Существовал специальный «Чин благословения кампана, си есть колокола или звона»¹³, где сказано, что прежде чем повесить звон в церкви, ему необходимо «сверху и извнутри окроплению быти». В чине благословения колокола, который начинается рядом молитв, псалмов, чтений и окропления колокола, читается паремия — ветхозаветное чтение из книги Чисел о серебряных трубах (гл. 10). Трубы выполняли функции колоколов у иудеев. Господь повелел сделать Моисею трубы, чтобы они служили для созывания общества и чтобы трубить тревогу.

Сыны Аароновы, священники, должны трубить трубами: это будет вам постановлением вечным в роды ваши, и в день веселия вашего, и в праздники ваши, и в новомесечия ваши трубите трубами при всесожжениях ваших, и при мирных жертвах ваших; и это будет напоминанием о вас перед Богом вашим. Я, Господь Бог ваш¹⁴.

В этом библейском сказании о трубах без труда можно увидеть прообраз колоколов, которые заменили у христиан трубы. Трубы в древности, как позднее и колокола, служили общественным и духовным нуждам народа в дни тревог и празднеств.

¹² Таннер Б. Описание путешествия польского посольства в Москву в 1678 году. М., 1891. С. 57—60.

¹³ Об этом см.: Дополнительный Требник. Издан с благословения Св. Синода и преосв. Арсения митрополита Киевского и Галицкого, печатан в Киево-Печерской Лавре в 1863 и 1866 гг. «Чин благословения кампана, си есть колокола или звона».

¹⁴ Четвертая книга Моисеева. Числа // Библия, книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. Брюссель, 1983. 2-е изд. Гл. 10. Ст. 1—10.

В чине благословения колокола поются особые стихиры, в которых возносятся молитвы о благославляемом колоколе, чтобы «Гласом звона сего освященного, всякое уныние с ленивством от сердец верных Твоих отжени». В действительности, призывный, энергичный звон колокола способен не только отогнать уныние и лень, но может иметь и лечебное терапевтическое воздействие, о чем сейчас говорят психиатры и терапевты.

Просьба о даровании колоколам благодатной силы звучит и в дальнейшем чинопоследовании (в прошениях ектении, читаемой дьяконом):

О еже благословити кампан сей во славу святого имени сего небесным своим благословением, — О еже подати ему благодать, яко да ви слышащие звенение его, или во дни, или во нощи, возбудятся ко славословию имени святого Твоего, — О еже гласом звенения его утолятся и утишятся и престати всем ветрам зельным, бурям же, громам и молниям, и всем вредным безведриям (бездождию. — Т. В.) и злотворенным воздухом, — О еже отгнати всю силу, коварства же и наветы невидимых врагов, от всех верных своих глас звука его слышащих, и к деланию заповедей своих возбудити я, Господу помолимся.

Священник же в своей молитве просит Бога:

Кампан сей освяти и влей в он силу благодати Твоея, да услышавши вернии раби Твои глас звука его, в благочестии и вере укрепятся, и мужественно всем дьявольским наветом сопротивостанут... да утолятся же и утишатся и престанут нападающие бури ветренные, грады же и вихри, и громы страшные, и молния, и злорастворенные и вредныя воздухи гласом его.

В тайной молитве священник просит наполнить колокол силой благодати. Он вспоминает разрушение от звука труб древнего града Иерихона:

...иже трубным гласом седмию жрец идущих пред кивотом свидения, Иерихонским твердым стенам пасти и разрушится сотворил еси: Ты и ныне кампан сей небесным Твоим благословением исполни, яко да глас звенения его услышавше противныя воздушныя силы далече от град верных Твоих отступят.

Текст «Чина благословения кампана» показывает, что отношение к колоколу в православной церкви было как к священному музыкальному орудю, способному силой своего звука противостоять врагам, дьявольским наветам, природным стихиям, притягивать благодать Божию, ограждать от вредных для человека сил и «злорастворенных воздухов».

Била

На Руси XI—XVII вв. употреблялись два вида музыкальных орудий звонящего типа — колокола и била¹⁵.

¹⁵ Об использовании колоколов и бил в XI—XII вв. см. ч. VI наст. изд.

Било — один из самых древних и очень простых инструментов. Оно употреблялось на Руси задолго до появления христианства¹⁶. На православном Востоке с древних времен употреблялись била. В Софии Константинопольской не было ни колоколов, ни колокольни: «колокола не держат во святой Софии, но било мало в руке держа, клепают на заутрени, а на обедни и на вечерни не клепают; а по иным церквам клепают и на обедни и на вечерни. Било же держат по Ангелову учению; а в колокола латыне звонят»¹⁷.

В монастырях и городах употреблялись била разных образцов. Их делали из металла, дерева и даже камня, особенно в тех местах, где кроме камня не было другого материала. Например, сохранились сведения о том, что в годы игуменства преподобного Зосимы в Соловецком монастыре (1435—1478 гг.), каменное клепало служило братии для призыва к службе¹⁸. В Троице-Сергиевой Лавре било использовалось наряду с колоколом даже в середине XVII в.

Важным источником, содержащим сведения об употреблении била и колоколов, является Устав (Типикон). В Уставе богослужения по образцу Иерусалимской Лавры Саввы Освященного, которым пользуется русская церковь и сегодня, содержатся указания, говорящие об очень древних монастырских обычаях употребления в быту и за службой била и колокола разных видов: «В било ударяет шесть крат», «клеплет в малый кампан и ручное клепало по обычаю», «ударяет в великое древо», «ударяет в великое и клеплет довольно»¹⁹.

Из указаний Типикона видно, что в Лавре Саввы Освященного в Иерусалиме наряду с колоколами (кампанами) употреблялись била двух родов — ручное клепало и собственно било, подвесное (или просто великое древо), в которое ударяли клепалом.

Великое било имело прямоугольную форму, оно подвешивалось, и в него ударяли колотушкой. Било издавало довольно сильный звон, если было сделано из металла (обычно в виде бруса). В этом случае звук его имел долгий металлический гул. Большие новгородские била представляли собой железную или чугунную полосу, прямую или полусогнутую. Если это был очень большой брус, то его привешивали к особому столбу у храма. Для извлечения звука по нему били деревянным или железным молотком. В Новгороде XV—XVI вв. существовали очень длинные и узкие била, которые представляли собой железную кованую полосу в восемь аршин, шириной в два с четвертью вершка и толщиной в четверть вершка. В некоторых новгородских церквях подвесные била использовались и в XVIII в.²⁰ В целом на Руси била просуществовали довольно долго, заменяя собой колокола, а иногда и наряду с колоколами.

Малое било было не подвесным, а ручным. В уставе Малой вечерни сказано: «клепает в малое древо». По форме оно представляло собой тип двухвесельной доски с

¹⁶ С. П. Казанский полагает, что в языческую пору славяне использовали била восточного образца, которые привешивались к ветвям деревьев. *Казанский П. С. О призыве...* С. 305; *Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории...* С. 24.

¹⁷ Оловянишников Н. И. История колоколов и колоколотейное искусство. М., 1912. С. 8.

¹⁸ Записки Императорского Археологического общества. Т. 1. 1836. С. 12. Примеч. 1.

¹⁹ Никольский К. Пособие к изучению Устава Богослужения. 6-е изд. СПб., 1899. С. 32—33.

²⁰ Новая скрижаль. Ч. IV. Гл. 21. § 3.



Рис. 2

вырезом в центре, за который его держали левой рукой. В правой руке находилось клепало (деревянная колотушка), которым ударяли по билу в разных его частях (см. рис. 2). При этом получались самые разнообразные звуки, так как середина доски была более толстой, к краям же она утончалась.

На миниатюре, изображающей употребление малого ручного била в одном из монастырей, показаны монахи, выходящие из обители. Один из них держит в руках било и клепало, которым ударяет по доске. Под миниатюрой имеется надпись: «Возвестиша же святому; блаженный же повеле в било ударити».

Для того, чтобы било звучало ярче, использовалось сухое дерево. Клен, бук издавали наиболее сильный и четкий звук, высота которого менялась также в зависимости от силы удара.

Била сохранились в монастырях Греции и Болгарии. Автору этой работы приходилось слышать в Бачковском монастыре (Болгария), как монах созывал народ на вечернюю службу клепанием в деревянное ручное било. При этом ритм клепания имитировал ритм словесной фразы «Черква попит» (церковь служит), которая ритмизованно повторялась в очень быстром темпе.

В греческих монастырях и на Синае были использовались строго по Уставу. Так, в Афонских обителях деревянное било звучало в непраздничные дни, а железное употреблялось в тех случаях, когда на вечерне по Уставу полагалось не чтение, а пение псалма «Блажен муж» (тогда ударяли в железное клепало). При этом звоны были различны. На малых вечернях бывало малое ударение, на праздничных утрених — великое. Существовало также ударение — малое железное²¹.

В православном монастыре на Синае к утрени палкою ударяли по длинному куску гранита, висящему на веревках. Звук его хоть и не слишком был силен, но слышен он был по всей обители. К вечерне били по куску сухого дерева, которое висело рядом с гранитным брусом. Звуки гранитного и деревянного била различались своим тембром²².

Колокола и звоны

В отличие от плоскостных конструкций била, русские колокола имели форму усеченного конуса наподобие огромного толстого колпака с расширенным раструбом, который имел в завершении уши для подвески (см. рис. 3). Колокол, как и многие инструменты, — антропоморфен. Его части соответствуют человеческим органам. Верхняя часть его называется голова или корона, отверстия в ней — уши, далее шейка, плечи, матица, пояс, юбка или рубаха (тело). Каждый колокол имел свой голос, принимал освящение подобно крещению и имел свою судьбу, нередко трагическую. Внутри колокола подвешивался язык — металлический стержень с утолщением в конце (яблоком), которым били по краю колокола, он назывался губой.

Сплав, из которого отливали колокола, представлял собой соединение из четырех частей меди с одной частью олова, хотя в древних рукописях иногда даются более дорогие рецепты сплавов: «Медь обычная, или красная, звук от себе издает, но не велегласно, но еще прибавить к ней олова или серебра или злата, тогда сладостен звон» — написано в «Травнике Любчанина» (XVII в.) Как и любое другое дело, литье колоколов имело свои рецепты, тайны, секреты мастерства, но, как теперь уже доказано, наличие серебра и золота в колокольной бронзе не влияло на качество его звука²³.

По типу звона (благовест, праздничный трезвон, погребальный перезвон) человеком определялись события текущей жизни, храмовые богослужения и масштаб праздника. К празднику двенадцатому звон был значительно торжественней, чем к простому будничному или даже воскресному богослужению. В самый важный момент Литургии, во время исполнения «Достойно и праведно», ударами в колокол оповещали всех, кто не смог присутствовать на службе, о том, что в церкви совершается преосуществление даров, чтобы в этот момент каждый мог мысленно присоединиться к молитве. Система церковных звонов была очень развита, что отражено в Уставе. Здесь определено, когда, в какой праздник использовать тот или иной тип звона, в какие колокола звонить:

²¹ Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории... С. 133. Примеч. 145.

²² Труды Московского Археологического общества. М., 1870. Т. II. Материалы для археологического словаря. С. 5.

²³ Шашкина Т. Б. Колокольная бронза // Колокола: История и современность. М., 1985.



Рис. 3

Колокол Саввино-Сторожевского монастыря. Отлит мастером Александром Григорьевым в 1667 г. Вес 2425 пудов 30 фунтов. Погиб в 1941 г. (Из собрания И. А. Духина)

Пред службами вечерни, утрени, литургии бывает трезвон, и тогда, когда оне совершаются не в указанном порядке с другими службами. Так, перед вечернею на бдении (которою оно и начинается) бывает трезвон сряду после благовеста. Трезвон перед вечернею после часов бывает и тогда, когда вечерня предшествует литургии, например: в Благовещение, в Великий четверг, в Великую субботу и в дни Великой четьредесятницы, когда бывает Литургия преждеосвященных даров²⁴.

²⁴ Никольский К. Пособие к изучению Устава. С. 34—35.

Разным видам церковной службы соответствуют разные типы колокольных звонов. Различают два основных вида — благовест и звон (и его разновидность — двузвон, трезвон). «Благовестом называется такой звон, при котором ударяют в один колокол, или в несколько, но не вместе, а поочередно в каждый колокол. В последнем случае благовест называют “перезвоном” и “перебором”»²⁵.

Благовест имел свои разновидности, но при этом сохранялся общий принцип ударять в каждый момент только в один колокол. О благовесте как типе звона в Типиконе нет никаких упоминаний. Для его обозначения в Уставе употребляются такие слова: бить (в било), клепать, знаменать, ударять. Само понятие «благовест», по-видимому, возникает позднее, оно представляет собой русский перевод греческого слова «евангелос» — благая весть, т. е. благовест знаменует благую весть о начале богослужения.

Второй тип — звон. Он имеет свои разновидности. В отличие от благовеста в нем ударяют сразу в два и более колоколов. Среди разновидностей звона выделяется «трезвон», который получил свое наименование от звона в два, три и более колоколов. Этот звон в три приема — трезвон — состоит из трех частей с краткими перерывами между ними и обычно идет вслед за благовестом на вечернем и утреннем богослужении и Литургии. На больших праздниках часто случается так, что благовест заменяется трезвонном, так как благовест — просто призыв к молитве, а трезвон — выражение ликования, радостного, праздничного настроения. Трезвон в Типиконе упоминается во многих местах — в последовании Пасхальной утрени («Трезвон в двои»), в Великую среду («Трезвон во вся»)²⁶. Трезвонили по случаю разных праздников, в том числе и в честь местночтимых русских святых, службы которым помещали в певческую книгу, получившую название «Трезвоны» по типу звонов, которыми звонили к этим службам. Трезвон имел разновидности: великий, средний, малый, «во двои». Трезвонном назывался и набатный звон, оповещающий о пожаре, а также любой праздничный звон во все колокола. Иногда трезвонам давали специальные названия. В XVII в. были созданы отличающиеся богатыми красками, сложными ритмами ростовские звоны — Ионинский, Егорьевский, Акимовский, которые в XIX в. записал священник Аристарх Израилев.

Трезвонном отмечали все самые торжественные праздники, а на Пасху, в знак особого величия праздника, трезвон продолжался весь день, пасхальный звон назывался красным звоном²⁷. От Пасхи и до Вознесения каждая воскресная обедня заканчивалась трезвонном. Трезвонили и в дни храмовых праздников, в царские, победные дни, на молебных пениях. Продолжительность звона в церкви обычно определялась Уставом. Так, длительность благовеста равнялась трем статьям, которые составляют одну кафизму (приблизительно 8 псалмов): «ударяет тяжкая в железо, поя три статьи». В первой главе Типикона указано звонить ко Всенощной «в великий кампан не скоро, поя Непорочны, или глаголя псалом пятидесятый тихо (медленно) двенадцатью (12 раз. — Т. В.)». То есть благовест ко Всенощной равнялся длительности прочте-

²⁵ Типикон сі есть Устав. М., 1906. Гл. 35. Перепечатан Московской Патриархией в 1954 г.

²⁶ Типикон. Гл. 9. «О еже како подобает знаменати на всяк день».

²⁷ Владышевская Т. Ф. Красный звон // Колокольные звоны: Практическое руководство для православных звонарей. М., 1997. С. 84—95.

ния 118-го псалма «Блаженни непорочнии» — самого большого псалма Псалтыри, в служебной практике называемого непорочными. В Псалтыри один 118-й составлял целую кафизму. Тот, кто не знал непорочны на память, читал 12 раз медленно «Помилуй мя, Боже» — 50-й псалом. В отличие от благовеста трезвон продолжался лишь в течение одного прочтения 50-го псалма: «Параекклисиарх клеplet в кампаны, ударяет тяжким ударением редко, елико рещи псалом 50-й весь»²⁸ — читаем в Уставе, здесь дано самое древнее описание звонов — клепание в кампаны и удар в тяжкий колокол.

Чаще же в Типиконе даны лишь неопределенные сведения о характере колокольного сопровождения службы: «ударяет в великое и клеplet довольно».

Как правило, колокола звучат к началу службы или по окончании ее, но бывают случаи, когда звонят во время богослужения, особые моменты службы сопровождаются звоном. Принято звонить на Литургии во время «Достойно и праведно есть» (иногда этот звон продолжается вплоть до «Достойно есть яко воистину»). Здесь звучит один колокол, как напоминание о происходящем в этот момент в храме таинстве. На утрене в самый торжественный момент выноса Евангелия перед чтением бывает «звон к Евангелию» (обычно в виде трезвона).

Звон всегда бывает при совершении крестного хода. При этом сначала звучит благовест в один колокол, затем уже во время самого хода подключается трезвон (иногда он заменяет благовест, когда ударяют в каждый колокол по очереди, а затем идет удар сразу во все). Отдельно перезвон бывает в Пасхальную ночь при чтении Евангелия. В Типиконе отмечено, что на каждой статье (отрывке из Пасхального евангельского чтения) ударяют один раз по одному колоколу, на последнем же возгласе ударяют во все кампаны и в великое било (то есть в конце общий удар во все колокола)²⁹.

Звоны Пасхальной службы описаны в Чиновнике Софийского собора Новгорода³⁰. Здесь при чтении Евангелия по строкам поочередно святителем (епископом) и протодьяконом, который начинал чтение, звонили в кандею, на улице — в вестовой колокол, а на колокольне был перезвон. На каждой новой строке ударяли в разные колокола от малого до великого, а заканчивали все звоном во все колокола: «Протодьякон четет Евангелие на восток лицом и возглашает те же строки, которые святитель (епископ) возглашает. И на всяком возгласе протодиаконо-

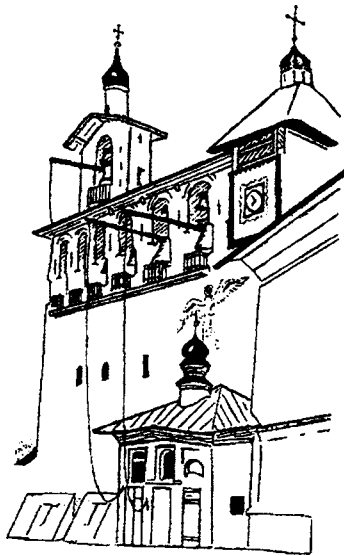


Рис. 4

²⁸ Типикон. Гл. 9 «О еже како подобает знаменати на всяк день».

²⁹ Типикон. Гл. 35.

³⁰ Чиновник Новгородского Софийского собора. 36; Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории... С. 271—272.

ва Евангелия ударяют в кутейник по единощи в кандею и в вестовой колокол, а на колокольни от меньшаго зазвонного колокола... и до великого канбана ударяют во вся колокола, порознь, поединощи...»³¹. Когда протодьякон дочитывает конец Евангелия «И по возгласе певцы поют: Слава Тебе, Господи, и ударяют в кандею трижды и на колокольни один звон звонят во вся». То же описывает и Типикон: «при чтении Пасхального Евангелия при всяком возгласе или статьи Евангелия ударяют в церкви по единожды в кандию... параекклисиарх же вне церкви в великое било и в великий кампан. На последнем же возгласе ударяют в великое било и во вся кампаны»³².

* * *

В дни храмовых праздников перед водоосвящением бывал особый перезвон: удары в каждый колокол в отдельности (то есть благовест), начиная с самого большого и до самого маленького, по несколько раз перебирая все и опять начиная с самого главного. Чем богаче подбор колоколов в звоннице, тем красивее перезвон³³.

Существует немало описаний торжественных встреч и церемоний — так называемые Выходы патриаршие. Чиновники во всех подробностях описывают пышные ритуалы встреч царя и патриарха. Так, при встрече греческого патриарха Паисия и александрийского патриарха Макария в 1666 г. участвовала огромная масса народа, духовенства и певцов, и в это время звучал так называемый благовест валовой³⁴. Этот тип благовеста был очень распространен. Так звонили перед посвящением епископа: «А к поставлению бывает благовест в валовыя»³⁵, что свидетельствует об использовании оцепных или валовых колоколов для благовеста.

В Чиовнике Новгородского Софийского собора подробно указывается, когда и как звонить: 1 сентября в Новолетие к заутрене — благовест в большой колокол, а после утрени — благовест перезвоном большого, среднего и меньшего колоколов (как в воскресный день бывает к молебнам). 13 сентября в день Обновления храма Воскресения — «трезвон во вся без болшего». В предпразднество Просвещения (Богоявления) — звон «в четыре колокола вплоть до самого праздника, когда бывает благовест к царским часам в пять колоколов». В субботу мясопустную (перед масленицей) бывает трезвон в пять колоколов. В описанных типах звонов показана иерархия церковных праздников, определяемая Чиовниками Новгородской Софии.

В разных службах звон различался своим темпом. В праздничные дни он был энергичным, бодрым, создающим веселое настроение. Для великопостных и погреб-

³¹ Кандия (иначе колоколец или ясак) — маленький колокол, которым дается знак звоняру на колокольне о времени благовеста или звона.

³² Типикон. Последование Пасхи.

³³ Одним из первых специалистов, записавших звоны нотами, был А. А. Израилев (Ростовские колокола и звоны. СПб., 1884). С. Тосин собрал разные виды нотированных звонов, некоторые нотировал сам См.: Тосин С. Колокола и звоны в России. Новосибирск, 2002. С. 385—393.

³⁴ «Выходы патриаршие» в Дополнениях к «Актам историческим». СПб., 1853. Т. V. С. 98, 105, 112, 133; Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории... Вып. 3. С. 267.

³⁵ Чин избрания и рукоположения архиерейского // Никольский К. Пособие... С. 40.

бальных служб — медленный, печальный. Темп удара в колокола был очень важен. Типикон специально отмечает, что в дни Великого поста звонарь звонит медленнее («параекклисиарх знаменует коснее»). Косный звон начинается с понедельника Великого поста, а уже в субботу первой седмицы он становится живее: «На субботу к вечерю не косный звон»³⁶.

Перед воскресной великопостной Литургией благовестят в один колокол. Перед ранней службой звонят редко, перед поздней — часто.

Погребальный перезвон был самым медленным. Тяжелые редкие звуки создавали траурное настроение, задавали темп погребальному шествию. Каждый колокол звучал отдельно, сменяя один другого, затем в конце звонили одновременно во все колокола сразу. Так описывается перезвон при отпевании и погребении иереев-священнослужителей³⁷. Погребальный перезвон прерывался трезвонном лишь в некоторые моменты обряда — при внесении тела в храм, по прочтении разрешительной молитвы и в момент погружения тела в могилу.

Такой же погребальный перезвон бывает в службах Великой пятницы, связанных с крестной смертью Христа и его погребением. Перезвон звучит перед выносом плащаницы в Великую пятницу на вечерне и в Великую субботу на утрени во время обхода с плащаницей вокруг храма, изображающего процессию выноса тела и погребения Христа. После внесения плащаницы в храм начинается перезвон. Такой же порядок звона бывает и в дни особого поклонения Животворящему Кресту — в день Воздвижения (14 сентября), в Крестопоклонную неделю Великого поста и 1 августа при праздновании Происхождения честного древа Животворящего Креста Господня. Медленный перезвон колоколов при выносе креста заканчивается трезвонном в момент окончания процессии.

Древнерусская литература о колоколах

О колоколах немало говорится в русской литературе, начиная с самых древних источников. Первое упоминание о них в русской летописи под 1066 г. связано с Новгородом и св. Софией, с которой полоцкий князь Всеволод снял колокола: «Колоколы съима у св. Софiи и понекадила съима»³⁸.

В былине об Илье Муромце повествуется:

И повели-то Илью да ко виселище
И сопровождают Илью да как Муромца
Со всеми звонами-то церковными...³⁹

³⁶ Типикон. Последование первой седмицы Великого поста.

³⁷ При выносе тела патриарха Иоакима был благовест, «переменяя во все колокола изредка». См.: Временник Императорского Московского Общества истории и древностей российских. 1852. Кн. 15. С. 22.

³⁸ ПСРЛ. Т. III. Новгородская летопись младшего извода. М.: Языки славянской культуры, 2000. С. 200.

³⁹ Гильфердинг А. Ф. Онежские былины. СПб., 1896—1900. Т. III. С. 461. Т. II. С. 438.

В новгородской былине о Василии Буслаеве есть эпизод битвы Василия с новгородцами, в котором выступает могучий старец Андрионце:

Как тут старчище Андрионце
Навалил на плечи на могучие
Монастырский медный колокол,
На велик колокол — в девяносто пуд,
Да идет на речку Волхов, на тот Волхов мост,
Колокольным языком сам подпирается,
Ин Калинов мост да подгибается...⁴⁰

В «Слове о полку Игореве» упоминаются звучные колокола Полоцка, которые слышны даже в Киеве: «Тому (Всеславу) в Полотске позвониша заутрюю рано у святыя Софеи в колоколы, а он в Киеве звон слыша». Эта аллегория о звоне полоцких колоколов, слышимых в Киеве, может свидетельствовать о том, что в ту раннюю пору на Руси уже имелись очень звучные колокола.

Особенно славились новгородские колокола с Софийской звонницы, они остались в народной памяти и в русской песне:

Звонили звоны в Новгороде
Звончей того во каменной Москве.

Новгород гордился звонами колоколов своего Софийского собора и древнейшего Юрьевского монастыря XI в. Несомненно, среди прочих выделялся новгородский вечевой колокол, который созывал новгородцев на вече, ставший символом свободы и независимости Новгородской республики. «Расцвет веча как политического института Киевской Руси приходится на вторую половину XI в. и на XII век»⁴¹.

В летописной статье 1097 г. в рассказе об осажденном городе Владимире Волынском есть выражение «созваша вече», позднейшей рукой исправленное на «созвониша».

В статье 1148 г. сообщается о Новгороде: «пославъ Изяслав на Ярославль дворъ, и повеле звонити, и тако новгородци и плесковичи снидошася на вече»⁴².

Кроме того, Новгородские летописи повествуют о том, как звонили в вечевой колокол по разным поводам в XIII в., что говорит о разном его использовании.

В 1214 г. князь Мстислав «созвони на вече на Ярославле дворе и поча звати новгородци къ Киеву на Всеволода на Чермьнаго».

В 1270 г. «бысть мятеж в Новегороде: начаша изгонити князя Ярослава из города, и съзвониша вече на Ярославли дворе».

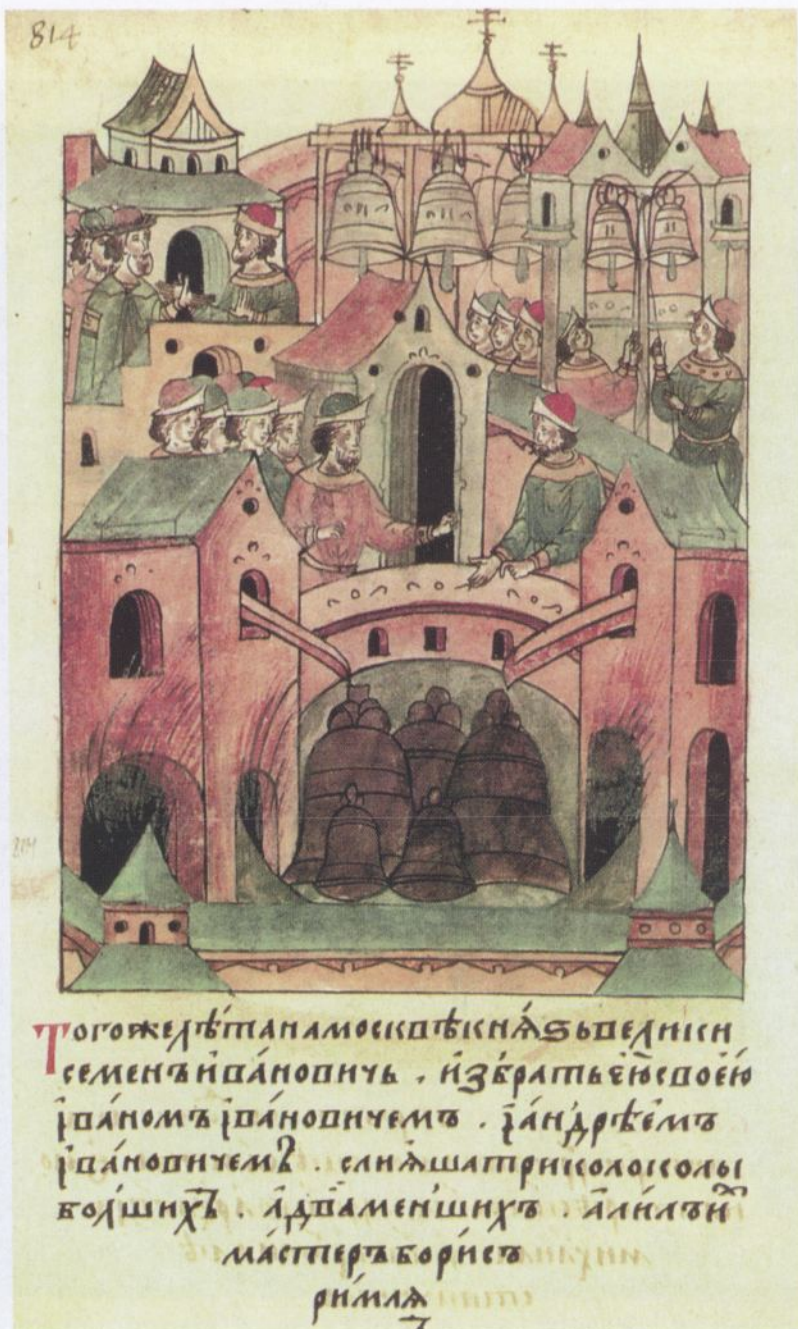
В 1299 г. по случаю хиротонии архиепископа Феоктиста «съзвониши вече у святой Софьи, князь Борис Андреевич со всеми новгородци въведоша его с поклоном»⁴³.

⁴⁰ Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории... С. 108.

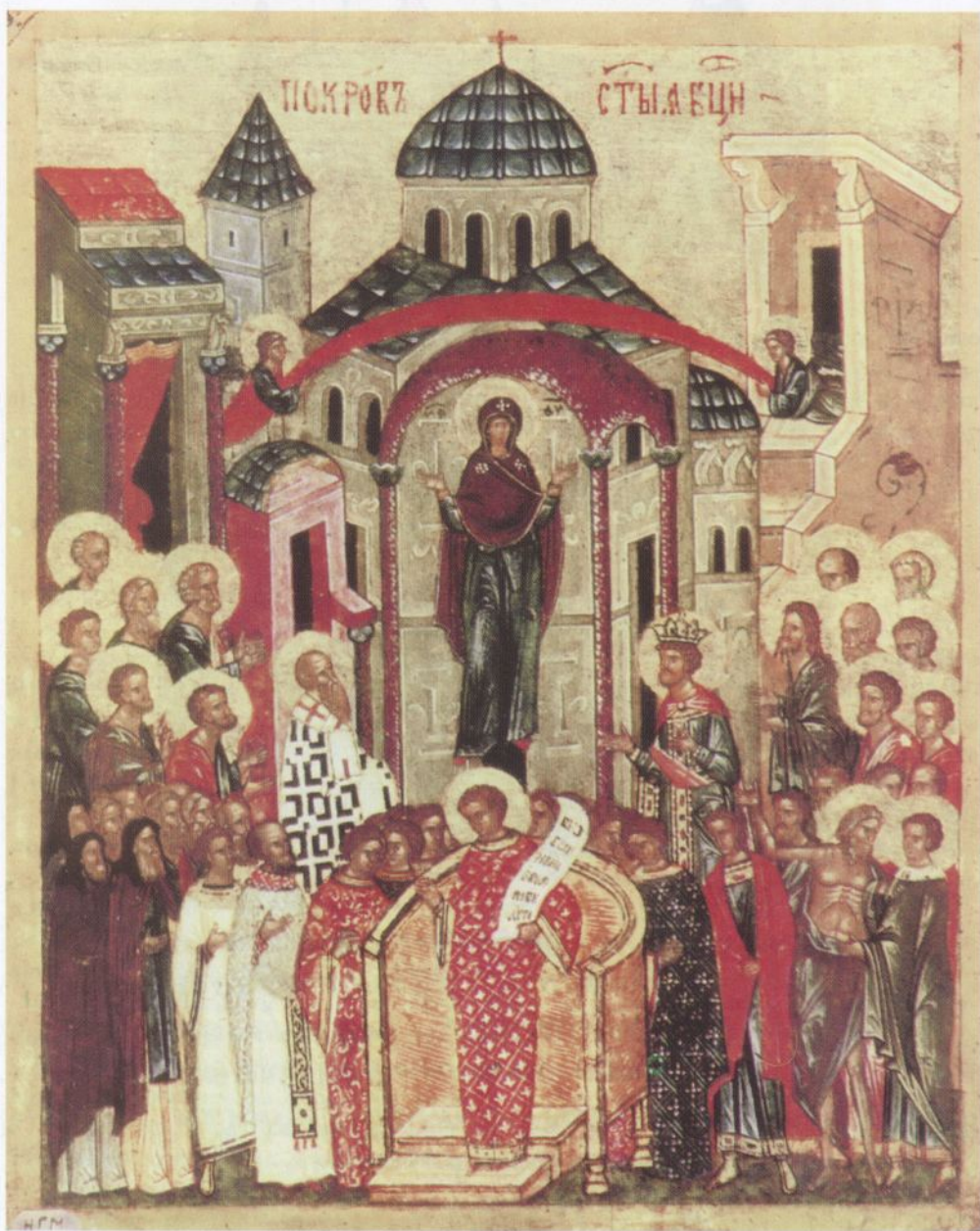
⁴¹ Пашуто В. Т. Черты политического строя Древней Руси // Древнерусское государство и его международное значение. М., 1965. С. 24.

⁴² ПСРЛ. М., 1962. Т. 2. С. 242, 370.

⁴³ Новгородская I летопись старшего и младшего изводов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 88, 90, 251.



1. **Литье колоколов.** Миниатюра из Государевой книги XVI в. На первом плане изображено литье колоколов, на втором — очепной звон. Подпись внизу «Того же лета в Москве ... слияша три колоколы больших и два меньших , а лил мастер Борис»



2. **Покров Богоматери.** Новгородская таблетка XV—XVI в. На иконе запечатлено респонсорное пение: кондак поет Роман Сладкопевец, а припевы — окружающий его хор



3. **Покров Богоматери.** Икона XVIII в. из собр. Музея им. Андрея Рублева. На иконе изображено несколько сюжетов, в том числе респонсорное пение кондака и явление Богоматери спящему Роману Сладкопевцу

Собор Богоматери с изображением респонсорного пения кондака и явления Богоматери спящему Роману Сладкопевцу. Икона XIV в.



4. Покров Богоматери. Фреска Дионисия. XVI в., Ферапонтов монастырь



5. Собор Богоматери с изображением пения стихир певцами с канонархом. Псков, XIV в.



6. **Собор Богоматери.** Ростов, XV в. В нижней части иконы изображено хорвое пение стихир «Что Ти принесем», а также гимнографы. В центре головщик, управляющий хором



7. **Собор Богоматери.** Фреска Дионисия. Ферапонтов монастырь. XVI в. Фреска с изображением пения стихир. Богоматерь окружают певцы и гимнографы



8. **Акафист.** Изображение 1-го кондака «Взбранной воеводе» на фреске Дионисия в Ферапонтовом монастыре XVI в.



9. «О Тебе радуется». Изображение гимна Богородице на новгородской таблетке XV—XVI в. Слева у трона Богородицы — автор гимна преподобный Иоанн Дамаскин



10. **Воздвижение Креста Господня.** На переднем плане изображены два хора с руководителями, поющие антифونно. Новгородская таблетка XV—XVI в.



11. Пелена Елены Волошанки с изображением крестного хода с антифонным пением двух хоров. 1489 г.



12. Фрагмент пелены. Правый клирос



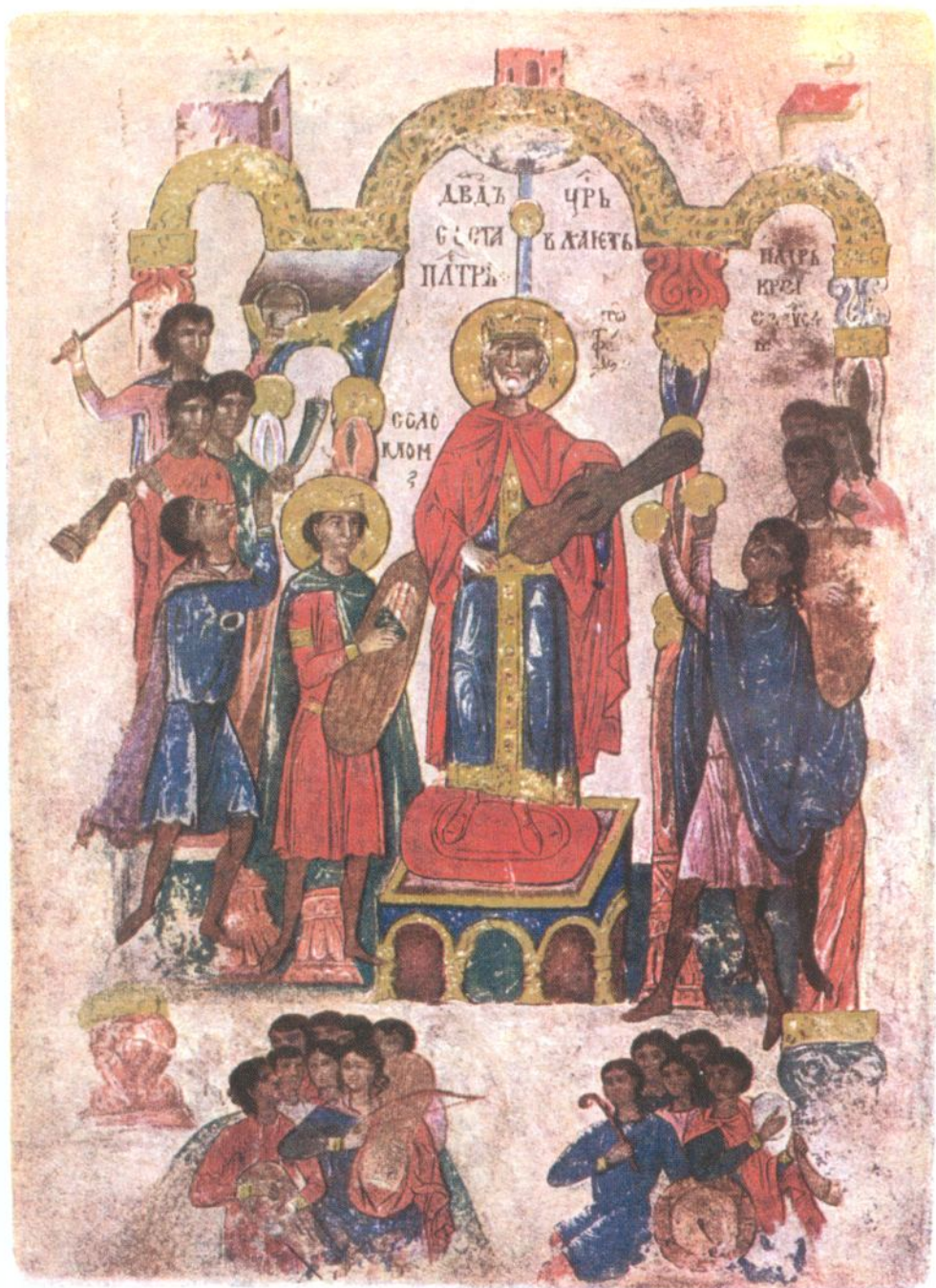
13. Фрагмент пелены. Левый клирос



14. Киевская псалтырь. 1389 г. Три отрока, поющие в печи огненной



15. Пророк Давид поет псалом перед Христом. Киевская псалтырь. 1389 г.



16. Пророк Давид составляет Псалтирь. Пророк Давид играет вместе с музыкантами. Симонова, Хлудовская псалтирь. Новгород, конец XIII в.

НАИМѢ. ЛУЦА СЕПТАВРА. ВЪ Д. ДНѢ. ГОИДАИГЪ. ГИДА.
ГОСРМЕОНД. ГЛА. КЪ. ІАМОУЛА. БНО.

ВѢШЬНИИ ЧЛЪДЪ БЖІИ ПЛАЧЪ
БѢШЬНИИ ИЛИ СЪБЪЮГЪ ГЛА

[illegible][illegible]

Вечевой колокол созывал новгородцев для решения государственных проблем всенародно, гласно. «Вечий», или «вечный», и был символом Новгородской вольности и свободы. После завоевания Новгорода Иваном III и лишения новгородцев былой свободы, вечевой колокол был вывезен в Москву и повешен вместе с другими.

В летописи говорится: «Отселе вечевому колоколу в нашей отчине в Великом Нове граде не быти... Не быти в Великом Новеграде ни посаднику, ни тысяцкому, ни вечю не быти; и вечный колокол свезоша на Москву».

В «Задонщине» — сочинении о Куликовской битве — описываются вышедшие на сражение с Мамаем новгородские войска. Они в тексте этого литературного произведения Древней Руси неотделимы от своих колоколов — символа независимости и непобедимости: «Звонят колокола вечные в великом Новеграде, стоят мужи новгородцы у святой Софии»⁴⁴.

В повествовании «Царственной книги» о смерти царя Василия Ивановича III сказано, что по смерти его был «плачевный звон в большой колокол». В миниатюре рукописи изображен царь на смертном одре, а на первом плане показаны звонари, которые звонят с земли в колокол очепного типа⁴⁵, вдвоем нажимая на стремена, присоединенные к очепу.

В первые годы царствования Ивана IV в летописи под 1547 г. описывается эпизод падения колокола. Летописец выделяет его в специальный абзац «О колоколе», что свидетельствует о значимости случившегося события: «Тоя же весны, месяца июня 3, начаша благовестити вечерню и отломишася уши у колокола, и паде с деревянныя колоколницы, и не разбися. И повеле благоверный царь приделати ему уши железныя, и приделаша ему уши после великого пожару и поставиша его деревяной же колоколницы, на том же месте у Ивана Святого под колоколы, и глас звонкий по старому»⁴⁶. Этот интересный эпизод колокольной жизни содержится и на миниатюре «Царственной книги» XVI столетия.

Здесь отчетливо видно, как колокол под шатровым куполом с очепом и веревкой упал, отделившись от вала. На другой миниатюре этой же рукописи изображены мастера с молотками, чинящие колокол: они приделывают к нему железные уши на горниле (передний план), а затем, привесив его под колокольную, звонят так, как описывал Адам Олеарий (задний план): два звонаря справа и слева дергают за веревки, прикрепленные к очепам, приводя в движение вал с колоколом, а сверху звонари помогают, подтягивая колокол.

Колокола как памятники и помѣнники

В России было принято дарить колокола в церковь. Такие вклады совершали не только члены царской семьи, богатые купцы, но даже зажиточные крестьяне. В раз-

⁴⁴ Повести о Куликовской битве. М., 1959. С. 10.

⁴⁵ Рукопись XVI века // ГИМ. Собрание Синодальной библиотеки. № 149.

⁴⁶ Из новгородских колокольных мастеров XVI—XVII вв. арх. Макарием установлено девять имен, из псковских — пять, из московских — восемь: *Арх. Макарий*. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. М., 1860. Ч. II // Сборник Императорского русского исторического общества. СПб., 1887, 1888. Т. 60, 62. Азбучный указатель имен русских деятелей.

ных архивах сохранилось немало сведений о таких актах благотворительности русского народа⁴⁷. Колокола отливали в поминовение души умершего, в память родителей, что было особенно распространено на Руси, так как считалось, что каждый удар подобного колокола — это глас поминовения усопшего. Колокола отливали по обету отдать колокол в храм после исполнения желаний.

Немало на Руси было изготовлено колоколов-памятников, отлитых в связи с событиями, которые необходимо было сохранить в народной памяти. Таким колоколом-памятником является «Благовестник» на Соловках. Он был сделан в память войны 1854 г., во время которой два английских судна («Бриск» и «Миранда») обстреливали Соловецкий монастырь. Дрожали монастырские стены, но все же обитель и все ее жители остались невредимы. Из двух монастырских пушек открыли огонь по неприятелю, в результате чего был подбит один фрегат англичан, что заставило их удалиться. В память об этом событии на Ярославском заводе отлили колокол и воздвигнули для него колокольню (1862—1863 гг.), к сожалению, не сохранившуюся. Колокол «Благовестник» в настоящее время находится в Соловецком государственном историко-архивном и природном музее-заповеднике.

Легенды о колоколах

Звук больших колоколов всегда создавал ощущение магической, необыкновенной силы и таинственности. Это впечатление связывалось не столько с самим ударом колокола, сколько с его гулом. В Вологодской летописи XVI в. описывается необычное таинственное явление, когда вдруг колокола сами загудели, и многие жители, слышавшие этот гул, поведали о нем: «В субботу в самую заутреню мнози слышали, что колоколы московские на площади звучали о себе тако, коли после звону звучат». Эта повесть о самопроизвольном гуле колоколов без звона в них невольно вызывает ассоциацию с легендой о Китежских колоколах. Великий Китеж по молитвам святой Февронии стал невидим (по другой версии он погрузился на дно озера Светлый Яр), лишь слышен был гул Китежских колоколов, которые были незримы. Этот гул слышали татары, пришедшие грабить город, а также предавший своих соотечественников Гришка Кутерьма, который попросил плененную Февронию надвинуть шапку ему на уши, «чтобы звону мне не слышати» (сам Гришка был привязан к дереву), стараясь заглушить муки совести.

О колоколах, связанных с русской историей, народ сложил немало красивых легенд (особенно о тех, что были изгнаны и понесли наказание). Например, с Углическим колоколом, высеченным кнутом и отправленным в Сибирь в город Тобольск, связано предание, что звон этого колокола имел целебные свойства, лечил больных детей. Народ считал, что этот колокол чудотворен: «Почти каждый день можно было слышать глухой звук этого колокола: это крестьянин, взобравшись на колокольню, обмывает язык колокола, несколько раз звоня при этом, а воду уносят в туесках домой, как средство против детских болезней»⁴⁸.

⁴⁷ Вологодско-Пермская летопись // ПСРЛ. Т. 26. М.; Л., 1959. С. 261.

⁴⁸ Г-вич М. К. Сольвычегодск и его уезд // ИАОИРС. 1911. № 15. С. 119.

Другая красивая сказка-легенда связана с возникновением валдайских колокольчиков из Новгородского вечего колокола. Она распространена на Валдае и повествует о том, как здесь появился первый валдайский колокольчик, прославившийся впоследствии на весь мир.

По приказу Ивана III вечевой новгородский колокол был снят с Софийской звонницы и отправлен в Москву, чтобы звучал согласно со всеми русскими колоколами и не проповедовал бы больше вольницы. Но до Москвы так и не добрался новгородский пленник. На одном из склонов валдайских гор сани, на которых везли колокол, покатались вниз, испуганные кони понесли вскачь, колокол сорвался с воза и, свалившись в овраг, разбился вдребезги. С помощью какой-то неведомой силы множество мелких осколков стали превращаться в маленькие, чудесно рожденные колокольчики, местные жители собрали их и стали отливать по их подобию свои, разнося славу о вольнице новгородской по всему свету⁴⁹.

Другой вариант этой легенды сообщает, что валдайские кузнецы собрали обломки вечего колокола и из них отлили свои первые колокольчики. Существуют и другие версии, в которых фигурируют конкретные персонажи — кузнец Фома и странник Иоанн: «Вечевой колокол, свалившись с горы, разбился на мелкие части. Фома, собрав горсть осколков, отлил из них непередаваемо звонкоголосый колокольчик. Этот колокольчик выпросил у кузнеца странник Иоанн, надел себе на шею, и сев верхом на свой посох, облетел с колокольчиком всю Россию, разнося весть о вольнице новгородской и славя валдайских мастеров»⁵⁰.

На Востоке существовали свои легенды, связанные с колоколами. У турок, например, есть поверье, что звон колоколов возмущает спокойствие душ умерших, витающих в воздухе. После разорения Константинополя в 1452 г. турки в силу религиозной антипатии уничтожили почти все византийские колокола, за исключением некоторых, находящихся в отдаленных монастырях Палестины и Сирии⁵¹.

Колокол как музыкальный инструмент

Колокола были единственным музыкальным инструментом, который не только не запрещался, но даже специально привлекался к богослужению в православной церкви. Колокола на Руси были излюбленным и демократичным музыкальным инструментом. Их любили все — простой люд и царские вельможи. Особенно благоволили к колоколам русские цари, которые часто отливали их в подарок церквям и монастырям. Иван Грозный, хорошо знавший церковное пение и даже сам сочинявший песнопения, был большим знатоком колоколов, и, находясь в Александровой Слободе, он в 4 часа утра уходил на колокольную к заутрене. Его сын Федор сам любил звонить в колокола.

⁴⁹ Яковлева Н. П. Колоколотейное производство на Валдае // Колокола: История и современность. М., 1985. С. 183.

⁵⁰ Поляков М. Дар Валдая // Новгородская правда. 25 мая 1969 г.

⁵¹ Рыбаков С. Г. Церковный звон в России. СПб., 1896. С. 20.

Каждый монастырь, каждый храм стремился обзавестись хорошими колоколами, устроить лучший в округе звон. Слышимый издалека, он был своеобразной маркой монастыря.

Русский народ любил звонить в колокола, это разрешалось во время Пасхальных праздников. На Руси существовал обычай допускать в Пасхальную неделю всех желающих. Русская пословица об этом говорит так: «В светлую седмицу кто не звонарь»⁵². П. С. Ефименко описывает: «Как во всю неделю Пасхи бывают целодневные звоны на церковных колокольных, то у мужчин и женщин, холостых и женатых, замужних и девушек есть обычай ходить после первого дня на церковные колокола толпами»⁵³. А. Н. Давыдов в поездках по Северу повсюду слышал о такой «звонильной неделе», и он совершенно справедливо сделал вывод: «Такая традиция, конечно же, способствовала появлению новых сочетаний звона, отбору ритмических фигур, закреплявшихся потом в музыке трезвона»⁵⁴.

С. В. Смоленский считал, что художественный звон возможен лишь на малых колокольных, «где все колокола подчинены воле лишь одного звонаря»⁵⁵. Конечно же, и в сложных звонах существовал единый замысел, которому подчинялись все звонари. Как же вызванивались такие звоны, при которых зачастую на высоких многоярусных колокольных многочисленные исполнители не видели друг друга? Организующим моментом в подобном музыкальном процессе был ритм, под который для лучшего внутреннего структурирования подкладывались словесные поговорки, которые и произносились во время звонов. Исполнители этого своеобразного ансамбля обычно не имели музыкального образования, и свое искусство они постигали опытным путем, передавая его от учителя к ученику.

А. Н. Давыдов описал методы таких звонов со слов самих участников игры:

Вот заберемся мы с напарником на колокольную, веревки от колоколов в руки возьмем, смотрим друг на друга, да приговариваем. Он себе фигуры отмеряет на малых колоколах так:

Го-ли-ка-ми при-ты-ка-ли
Го-ли-ка-ми при-ты-ка-ли

А я приговариваю и больше меряю:

Го-ли-ком при-ткнем
Го-ли-ком при-ткнем

— Голик — это что? — не понял я сначала.

А звонарь отвечает:

⁵² «Я и сам звонивал», — замечает в своем Словаре Вл. Даль.

⁵³ Ефименко П. С. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. М., 1877. Т. 1. С. 141.

⁵⁴ Давыдов А. Н. Колокола и колокольные звоны в народной культуре // Колокола. История и современность. С. 13.

⁵⁵ Смоленский С. В. О колокольном звоне в России // Русская музыкальная газета. 1907. № 9—10, 4—11 марта. Стб. 265.

— Голик — веник по-нашему. Он в поговорке ни прошто, а для ладу, а во время звона так весело — прямо плясать хочешь!⁵⁶

В самом деле, хорошие звоны вызывают такую радость у слушающих, что хочется плясать в такт звону.

«Другую звонарскую "поговорку" мне рассказала С. А. Житухина, жительница деревни Алешино Вологодской области, вспоминая звоны старой алешинской колокольни, — продолжает Давыдов. — "Дор-да-Батюшка-Слуда и Средняя-Лабаза-последняя!"⁵⁷. Случайный набор слов ритмичен, в нем перечисляются близлежащие деревни. Такие ритмические поговорки помогают точнее звонить, но не все этим пользуются.

О колокололитейном искусстве

Летописи обычно упоминают о литье колоколов, переливке и починке, пропажах и пожарах, во время которых колокольная медь расплавлялась словно смола. Все это — свидетельство большого внимания к колоколам в Древней Руси. Сохранились и имена многих мастеров-литейщиков, которые мы находим на поверхности колоколов⁵⁸. Новгородские писцовые книги XVI в. донесли до нас сведения и о звонарях того времени. В той же Царственной книге имеется замечательная миниатюра, изображающая литье колокола. На ней изображен самый сложный момент колокололитейного дела — заливка металла в форму. На переднем плане два желоба, по которым течет жидкий металл, на заднем плане изображен уже отлитый колокол, в который звонит звонарь (см. вклейку № 1).

В отливке колоколов много своих секретов. Для того, чтобы колокол хорошо зазвучал, мастер должен знать технику отливки, математические пропорции, состав металла.

Одним из первых, кто рассмотрел колокол с технической точки зрения, был ростовский протоиерей Аристарх Александрович Израилев⁵⁹. Его последователь, большой знаток колоколов и колокололитейного искусства Н. Оловянишников считает:

...в своих построениях протоиерей руководствовался теми же практическими соображениями, что и русские мастера, внося затем к построению профиля колокола и звуковую теорию. Можно сказать, что он первый дал толчок русским мастерам рассматривать колокол как музыкальный инструмент и познакомил их с теорией звука, о которой русские мастера по недостатку образования не имели никакого понятия. Что-либо нового в построение профиля протоиерей Израилев не внес, а гармоничности звона и правильности звука в колоколе достигал лишь подтачиванием колокола — работой кропотливой и не всегда ведущей к цели⁶⁰.

⁵⁶ Колокола: История и современность / Сост. Ю. В. Пухначев; Отв. ред. Б. В. Раушенбах. 1990. С. 7—18.

⁵⁷ Там же. С. 13.

⁵⁸ ПРСЛ. Т. XIII. С. 453.

⁵⁹ Израилев А. Ростовские колокола и звоны. СПб., 1884.

⁶⁰ Оловянишников Н. История колоколов и колокололитейного искусства. 2-е изд. М., 1912. С. 389.

Тем же методом доведения колоколов до определенного гармонического звона руководствовался К. Сараджев. Модульный метод литья колоколов был описан Т. Б. Шашкиной⁶¹.

В чем же заключается тайна этого своеобразного, магнетического звука колокола, какова физиологическая причина столь сильного воздействия на человека? На этот вопрос нет пока прямого и полноценного ответа. Некоторые исследователи объясняют это акустическими свойствами колокола как музыкального инструмента, обладающего неповторимой оригинальностью:

Отличие между колоколом и любым другим инструментом заключается в том, что частичные тоны колокола не дают гармоническую последовательность звука, как у других инструментов, а свою собственную последовательность. Эти частичные тоны — «натуральные», в то время как частичные тоны других инструментов «темперированы», то есть соответствуют темперированной шкале. Поэтому призвуки колокола звучат с частотой отличной от частоты соответствующих нот темперированной шкалы... Для создания качественного оттенка любого колокольного звучания необходимы все частичные тоны. Некоторые из них не слышимы, некоторые являются негармоническими, однако, ни один не может быть устранен без полного изменения тембра⁶².

Колокольни, звонницы, церкви «под колоколы»

Колокольня была венцом древнерусского городского архитектурного ансамбля. Она возвышалась над монастырем, кремлем, городом. Звон колоколов разносился и наполнял звуком всю округу. Колокольня или звонница фактически являлись музыкальным инструментом гигантского масштаба⁶³. Колокольни появились на Руси довольно поздно, лишь в начале XVI в. Впервые летописи о них упоминают лишь в конце XIV—XV вв. Сначала они были выстроены в Пскове, Новгороде, что свидетельствует об их западном происхождении⁶⁴.

На Руси существовало два типа построек под колокола — звонница и колокольня. Третий тип, не заимствованный, а изобретенный на русской почве, носил название «церкви под колоколы».

Звонница представляет собой стену с проемами для колоколов, которая иногда непосредственно примыкала к церкви. Классическим типом являются псковские звонницы, которые для устойчивости соединялись с церковной стеной (см. рис. 4 на с. 221).

Русская колокольня обычно имела несколько ярусов, иногда для самых больших колоколов ставилось отдельное строение.

⁶¹ Шашкина Т. Б. Модульный метод колоколотейного ремесла // Колокола: История и современность. С. 216—238.

⁶² Peery P. Chime and Elektronic Carillons. Modern Tower Bells. N. Y., 1948. P. 46—47; Шашкина Т. Б. Указ. соч.

⁶³ Благовещенская Л. Д. Звонница — музыкальный инструмент // Колокола: История... С. 28—38.

⁶⁴ Энциклопедический словарь. Т. XVa. СПб., 1895. С. 722—727.

В конструкции «церкви под колокола» совмещались функции храмового здания с помещением, где развешивались колокола. Образцом такого сооружения является Духовская церковь Троице-Сергиевой Лавры (1476 г.). Здесь в одном архитектурном пространстве соседствуют и храм, и алтарь, и притвор, и колокольня. Очень компактно на ней располагается весь набор колоколов, при этом традиционные формы русского храма не нарушаются. Нужно отдать должное псковским мастерам, так гармонично сумевшим вписать в купол Духовской церкви барабан и расположить в его пролетах все нужные колокола.

Барабан этого сооружения представляет собой уникальную звонницу на круглом основании. Такой тип строения был возможен лишь при оцепном способе звона. В оцепные колокола Духовской церкви Троице-Сергиевой Лавры звонили с земли⁶⁵.

В древнерусских монастырях существовал также обычай совмещать в одном архитектурном пространстве колокольню с трапезной церковью, так как в условиях долгих русских зим неотапливаемые летние церкви долгое время года оставались закрытыми и не функционировали. Такой тип поздней колокольни-трапезной церкви начала XX в. мы видим на Рогожском кладбище Москвы. До того как в 80-х гг. XX в. в главный Покровский собор было проведено отопление, служба в основном проводилась под колокольней.

Ростовские колокола и звоны

По всей Руси были знамениты звоны Ростова Великого. Колокола его главного Успенского собора сохранились до сего дня вместе с Ростовской звонницей. Ростовские колокола были отлиты в XVII в. по определенному плану, задуманному митрополитом Ростовским Ионой (Сысоевичем). Он правил ростовской епархией без малого 40 лет (1652—1691 гг.) и за годы своего правления сделал немало полезного. Память о митрополите Ионе III сохранилась в колокольном звоне (так называемом Ионинском), а самый большой колокол получил имя Сысой в честь отца митрополита — схимонаха Сысы.

Кроме того существовали и другие праздничные звоны в Ростове Великом — Акимовский, Егорьевский (по имени правивших митрополитов), особые пасхальные местные звоны, будничные и другие.

В XIX в. в Ростове служил священник Аристарх Израилев, который увлекался музыкальной акустикой и сумел записать ростовские звоны обычными нотами. Изучив акустические свойства ростовских колоколов, в своем очерке, посвященном ростовским звонам, он дает физические и музыкальные характеристики всем колоколам, имеющимся в наборе, указывает способы разных звонов и расстановку колоколов⁶⁶.

Ростовские колокола отливались по определенному плану, пропорционально по отношению друг к другу: Сысой — 2000 пудов (1689 г.), Полиелейный — 1000 пудов (1683 г.), Лебедь — 500 пудов (1682 г.), Баран — 80 пудов (1654 г.), Крас-

⁶⁵ Кавельмахер В. Способы колокольного звона... С. 55.

⁶⁶ Израилев А. Ростовские колокола...

ный — 30 пудов, Козел — 20 пудов. Из всего строя данного набора существенно выделялся Голодарь — колокол, которым звонили в Великий Пост, откуда и пошло его название. Он весил 171 пуд и 5 фунтов и был отлит намного позже — в 1856 г. Этот колокол издает звук *ля-бемоль* большой октавы, в то время как все остальные (кроме Козла) звучат в рамках обертонового ряда звука *до* большой октавы (этот основной для всех нижний тон имеет *Сысой*).

Анализ музыкальных и акустических данных инструментов этого набора обобщен А. Израилевым в таблице размеров колоколов, их веса, числа колебаний в секунду и тонов звучания. Строение колокольного ансамбля было подчинено одной гармонии и одному обертоновому звуоряду с исходным нижним *до*. Из этой системы явно выпадают два колокола — Голодарь и Козел.

Ростовская соборная звонница находится на юго-востоке от алтаря главного храма Ростовского Кремля. Она представляет собой одноярусное сооружение вышиной в 10 сажен, а шириной — в 5 (рис. 5). Такие вытянутые по горизонтали пропорции колокольни (больше в длину, чем в высоту) позволили расположить все большие колокола на одном ярусе в один ряд: *Сысой*, *Полиелейный*, *Лебедь*, *Красный*, *Козел*, *Голодарь*, *Зазвонный первый*, *Баран*, *Зазвонный второй*. Четыре маленьких безымянных колокола также расположены в один ряд вдоль более узкой стены в 5 саженей.

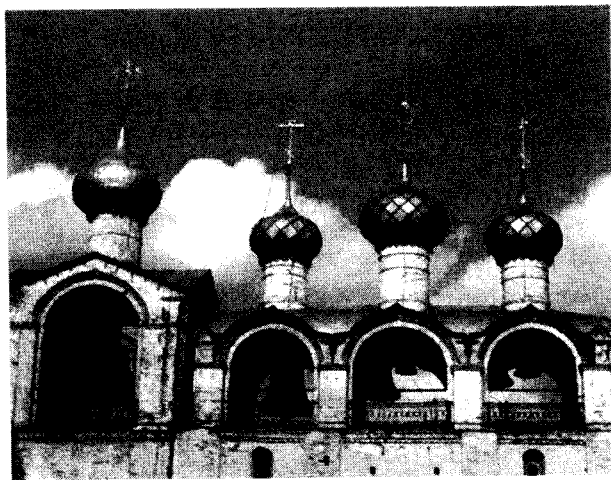


Рис. 5

На ростовской звоннице по воскресеньям и большим праздникам в звоне участвовали 5 человек. А. Израилев описал способ расположения звонарей и порядок их действий при звоне:

Ионинский звон производится пятью звонарями следующим образом: первый и второй звонарь звонят в один самый большой колокол «*Сысой*» (С). Оба они, ставши под сим колоколом, качают язык его в две противоположные стороны и ударяют им в оба края колокола, так что у них выходит 42 удара в минуту. Третий звонарь

звонит в один «Полиелейный» колокол (Е). Он ударяет языком также в оба края колокола и наносит удары одновременно с ударами, наносимыми первыми двумя звонарями в «Сысой». Четвертый звонарь прежде звонил в 7 колоколов, а теперь он звонит только в 6 колоколов: в «Лебедь» (С), «Красный» (g) и в четыре безымянных колокола. «Козел» же как разбитый выпускается⁶⁷.

На четвертого и пятого звонарей приходится основная нагрузка, они должны скоординировать звучание больших колоколов с маленькими, они же вызывают и мелодию с разными ритмами. Как описывает В. Даль, «встарь хорошие звонари ценились и упражнялись красным звоном, распетливались по рукам и ногам, качались на зыбке и звонили согласно в дюжину колоколов»⁶⁸.

Как же справлялись со своей задачей 4-й и 5-й звонари? Ведь собственно они и вызывали ростовский Ионинский звон. У Израилева читаем:

В «Лебедь» он звонил так: язык «Лебеда» притянут близко к одному его краю веревкой, которая другим концом своим привязана к верху железных перил колокольни; у этой веревки, находящейся в натянутом положении, имеется в середине ее довольно длинная петля; в эту петлю вложен одним концом длинный деревянный брус, лежащий другим концом своим на полу колокольни; на этот брус, недалеко от петли, звонарь ставит левую ногу и, прижимая его к низу, ударяет в колокол так, что удары его совпадают с ударами в колокола «Сысой» и «Полиелейный». Далее он «берет в правую руку соединенные веревки от четырех Безымянных колоколов, а в левую — веревку от языка «Красного» колокола: «Красный» (g) и первый Безымянный (g), потом во второй Безымянный (f) без «Красного», после сего опять в два колокола: «Красный» (g) и третий Безымянный (с1) и еще в один последний Безымянный (d); и таким образом, вместе с ударами в «Лебедь», он ударяет попеременно то в два, то в один колокол в течение всего Ионинского звона.

Пятый звонарь звонит в четыре колокола: «Голодарь» (As), «Баран» (е) и два «Зазвонных». Методика звона у пятого приблизительно та же, что и у четвертого звонаря.

А. Израилев, записавший Ионинский звон (см. рис. 6), предлагает наряду с традиционным звоном, где используется «Голодарь», выходящий за рамки обертонового звукоряда, свой «исправленный» вариант, как это было задумано еще при митрополите Ионе, «красным звоном» в одну гармонию (без As). В старину «красным» назывался согласный подбор колоколов погласицей, гаммой.

Про «Акимовский» звон (см. рис. 7) говорят, что он исполняется «с пересечкой». Действительно, ритм «Акимовского» звона значительно сложнее, чем «Ионинского»: здесь четвертый звонарь дробит первую и четвертую доли, а пятый звонарь играет на «Зазвонных» колоколах в два раза быстрее (то есть более мелкими длительностями), чем в «Ионинском» звоне.

В «Егорьевском» звоне (см. рис. 7) главная роль принадлежит пятому звонарю, который из двух «Зазвонных» колоколов вызывает различно ритмизованные мело-

⁶⁷ Там же. С. 17—18.

⁶⁸ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. С. 1677.

9. Ионинский звон

а) $\text{♩} = 84$ запись А. Израилева

б) $\text{♩} = 38$ запись с фонограммы 1963 г.

и т. д.

Рис. 6

дии, интонационно зеркально расположенные по отношению друг к другу: первый мотив с опорой на верхний звук, второй — на нижний. Его поддерживает четвертый звонарь, который вызывает маршевый ритм (у звонарей он часто называется «пересечным»).

Один из распространенных будничных звонов производится одним исполнителем в шесть колоколов, другой (тоже будничный), употребляемый от Фоминой недели до отдания Пасхи, производится пятью колоколами.

А. Израилев в заключении своей работы предлагает исправить все традиционные звоны и приводит свои нотированные варианты: «Ионинский», «Акимовский» и «Егорьевский» (звоны) нельзя назвать правильными по отношению к музыке, потому что здесь в музыкальный аккорд До мажора входят звуки таких колоколов, которые весьма разногласят. Я с своей стороны нахожу необходимым при этих звонах выпустить следующие колокола: Голодарь (As), Безыменный девятый (d) и десятый (a1), но с тем, чтобы этот зазвонный заменить «Ясаком» (с). «Ясак» — колокол, расположенный не на колокольне, а на восточной стене самого храма у окна жертвенника, из которого служитель дает звонарю указание о моменте начала благовеста или звона.

Предложенные А. Израилевым исправленные звоны, конечно, с точки зрения гармонии более естественны, однако, они не так колоритны. Небольшая дисгармоничность не ухудшает звоны, а придает им своеобразие. М. П. Мусоргский, возможно, от ростовских звонов заимствовал великолепие звучания колоколов во второй картине «Бориса Годунова» в сцене венчания на царство.

Используя пример Ростовских звонов, так подробно описанных и переложенных на ноты А. Израилевым, можно подвести некоторые итоги.

16. Акимовский звон

запись А. Израилева

$\text{♩} = 84$

5-й звонарь

Зазвонные

Баран

Голодарь

Безымянные

4-й звонарь

Красный

Лебедь

Полиелейный

1-3 звонари

Сысой

17. Егорьевский звон

запись А. Израилева

$\text{♩} = 42$

5-й звонарь

Зазвонные

Баран

Голодарь

Безымянные

4-й звонарь

Красный

Лебедь

Полиелейный

1-3 звонари

Сысой

Рис. 7

На русских звонницах и больших колокольных звонили по определенным правилам. Прежде всего колокола распределялись по функциям: низкие — средние — высокие. Низкие — самые большие, тяжелые, медленные — задают темп звона. Например, два человека, управляющиеся с «Сысоем», вызывают 42 удара в минуту (при этом ударяют в оба края колокола), а в «Егорьевском» звоне они бьют языком лишь в один из его краев. Следовательно, один удар каждый раз пропускается, в ре-

зультате чего низкие звуки раздаются в два раза реже (то есть звучит 21 удар в минуту). Низкие колокола создают ритмическую и гармоническую основу всего звучания. В них заключена вся специфика русских колокольных звонов [напомним, что только в России после перехода к языковому способу звукоизвлечения могли быть созданы инструменты-гиганты: на Успенской звоннице Московского Кремля сохранились колокола XVII в. «Реут» (1622 г.) весом в 1200 пудов (32 тонны) и «Вседневный» (1652 г., отлитый Емельяном Даниловым) в 998 пудов (13 тонн)].

Средние колокола в Ростовских звонах поручаются четвертому звонарю. Его роль в общем ансамбле двояка: в средних регистрах он поддерживает основной ритм низких инструментов, а Безымянными колоколами вызывает сложную мелодико-ритмическую фигуру из нескольких звуков.

Верхнему регистру колоколов поручена самая звонкая «рассыпчатая» мелодия, которая принадлежит зазвонным колоколам, и она звучит непрерывной трелеобразной линией иногда медленней (как в «Ионинском» звоне), а иногда быстрее и более фигурационно (как в «Егорьевском»). Вместе с тем пятый звонарь, который и создает эту праздничную атмосферу трезвона, поддерживает основную метрическую сетку двумя более низкими колоколами («Баран» и «Голодарь»).

Судьба была благосклонна к ростовским колоколам, их не тронули ни войны, ни разруха, ни намеренное истребление церковных ценностей. Иной путь, к сожалению, был уготован прочим шедеврам колоколотейного искусства. Многие из них пострадали уже в Петровскую эпоху.

Петр I объявил об изъятии церковных колоколов во время войны со шведами. Под Нарвой в 1700 г. русские войска утратили большую часть артиллерии. Чтобы возместить потерянные орудия, государь приказал издать указ, в соответствии с которым каждая епархия должна была выделить четвертую часть всех своих колоколов для пополнения запаса металла. Мирные колокола должны были послужить военным целям. Это был один из первых и значительных уронов колокольного дела в России, который впоследствии отзывался тяжелым эхом в годы советской власти, когда колокольни рушились вместе с церквями, а иконы сжигались.

Апофеозом колоколотейного дела в России стал самый большой колокол в ее истории — Царь-колокол, отлитый мастерами Иваном Моториным и его сыном Михаилом в 1735 г. Но из-за повреждений во время пожара он никогда не звонил. Его вес составляет 202 т, высота 6,14 м, диаметр 6,6 м. Вес отколовшегося куска 11,5 т. Русские всегда любили низкие колокола, как они любили и низкие голоса — басы, воплощавшие силу и мужество. При этом они не забывали и о маленьких звонких колокольчиках — зазвонных, поддужных, которые звучали так серебристо и весело, что радовали душу. Объединенные вместе в один подбор, эти колокола способны были выразить все богатство чувств души.

Часть IV

**ДРЕВНЕРУССКАЯ
ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА
И СТАРООБРЯДЧЕСТВО**

Глава 1

К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ТРАДИЦИЙ ДРЕВНЕРУССКОГО ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА У СТАРООБРЯДЦЕВ*

В русской музыкальной медиевистике издавна укоренилось представление о том, что древнерусская церковная музыка — чисто археологический предмет исследования, материал которого сохранился только в певческих рукописях. Действительно, знаменное пение в отличие от народной песни передавалось с большой тщательностью в письменных памятниках, рукописях, начиная от XI в.; при этом большая часть их пока не может быть прочитана. Лишь рукописи второй половины XVII в., снабженные кинноварными пометами, поддаются расшифровке, которая тем не менее представляет известную трудность даже для специалистов. Рукописи, безоговорочно прочитанные, относятся уже ближе к концу XVII в.; это двознаменники, дающие первые расшифровки древнерусских песнопений, перевод с крюкового письма на пятилинейную киевскую нотацию (в них песнопения записаны обоими типами нотаций).

Древнерусская профессиональная музыка сохранилась не только в письменных рукописных памятниках, но и в звучащем виде. Подобно фольклору, она составляет одну из важнейших сторон живого наследия русской музыкальной культуры. Носители ее, старообрядцы, бережно охранявшие все традиции и особенности древнерусской музыки, отличались последовательной и принципиальной приверженностью к старине, к сохранению в своей среде древних церковных напевов, обрядов, старинных народных песен. Особенно показателен тот факт, что до сих пор у них сохранилась старинная система крюковой нотации. Это дает возможность современной музыкальной медиевистике изучать средневековую профессиональную музыку не только по певческим рукописям, но и в звучащих образцах, записанных от живых исполнителей.

Со времени раскола на протяжении нескольких веков старообрядцы из поколения в поколение передавали знаменное пение с его нотацией. Эта живая певческая традиция старообрядцев является замечательным звучащим памятником, не менее важным, чем рукописное наследие — служебные певческие рукописи и теоретические руководства. Необходимо при этом напомнить, что ни одна даже очень развитая нотация не

* Работа была опубликована: К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2 / Сост. А. И. Кандинский. М., 1976. С. 40—61.

может быть адекватна живому исполнению. Особенно это касается крюковой нотации, обобщенной и в значительной мере условной, многое в ней передавалось устным путем от учителя к ученику. Живая певческая практика раскрывает характер исполнения знаменного пения, его ладовые и ритмические особенности, а также жанры, принадлежащие к исключительно устной традиции, не зафиксированной в рукописях, например, чтение нараспев. Пение старообрядцев является единственным источником, сохранившим этот древнейший тип распева.

Еще в начале XX в. крупнейший исследователь древнерусской музыки С. В. Смоленский показал, что старообрядцы «не утратили главнейшие подробности теории знаменного пения и сохранили оттенки его исполнения; у них живы еще по певческим преданиям и многие неписанные в книгах подробности, например, о произношении текста, о высоте тона, об общей скорости исполнения и т. д.»¹.

Действительно, фонограммы дают много важных сведений об особенностях ритма, темпа, фразировки, артикуляции, нюансировки, произношения звуков. Они помогают изучить также различные фольклоризированные манеры исполнения церковных песнопений, несущих на себе печать непосредственного воздействия народной песни, и многие другие вопросы, связанные с живой певческой практикой.

В одной из своих работ Смоленский написал о том, что у старообрядцев на Севере древние распевы сохранились в том виде, какой они имели несколько веков назад: «Мы узнали, что в тех местах уцелело особо строгое староверие, сохранившее до нас вполне живым, кроме древнего пения, еще очень многое, очень интересное и поучительное. Конечно, нельзя не приветствовать эту живую, простую русскую старину, нельзя русской археологии не почерпнуть из нее теперь все возможное в наше научение и в наставление будущим художникам»².

Однако древнее пение сохранилось не только у староверов Севера, оно осталось и в других старообрядческих поселениях, где были крепки древние традиции.

За несколько столетий старообрядцы расселились в разные районы Алтая, Сибири, Тувы, Казахстана, некоторые уехали за пределы России: в Турцию, Румынию, Польшу, Германию и во многие другие страны. Уже вскоре после раскола, с конца XVII в., не имея главного центра, старообрядчество распалось на различные течения, которые в свою очередь дробились на мелкие согласия, разница между ними бывает едва уловима.

С целью изучения древнерусского пения в певческой практике современных старообрядцев Кабинет народной музыки Московской консерватории и Центральный Совет Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры в течение нескольких лет организовывали экспедиции в старообрядческие поселения различных районов страны, на средства которых я ездила в экспедиции, это и помогло мне создать фонд записей древнерусского пения. На основе этих материалов представилась возможность изучать древние песнопения в звучащих образцах, сравнивать исполни-

¹ Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях // Памятники древней письменности и искусства. СПб., 1901. С. 41.

² Смоленский С. В. О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. СПб., 1904. С. 26.

тельские традиции различных коллективов, географически иногда очень отдаленных друг от друга. За годы работы в экспедициях были собраны материалы от старообрядцев многих районов, принадлежащих разным толкам и согласиям³.

Все старообрядчество в целом характеризует стремление сохранить «древнее благочестие», и, как следствие этого, его важнейшей чертой стал принципиальный консерватизм, благодаря которому старообрядцы в течение нескольких веков смогли удержать многие ценности культурного наследия Древней Руси. У них сохранилось не только знаменное пение с системой крюковой нотации, но и особое старинное церковнославянское чтение и произношение. Старообрядцы также не утратили древних иконописных традиций, искусства медной пластики и т. д. Они продолжили древнерусские традиции рукописных книг. Не имея своих типографий, потребность в книгах старообрядцы восполняли путем их переписки.

Основные течения внутри старообрядчества представлены двумя толками: беспоповцами — старообрядцами, не приемлющими священства, — и поповцами, имеющими священнослужителей⁴. Это различие касается главным образом ритуальной стороны. У беспоповцев из-за отсутствия иерархии нет литургии, что сыграло свою роль в общей направленности их традиций. Литургическая практика беспоповцев сконцентрирована на службах вечерни и утрени, где пение занимает видное место. Поэтому они более тщательно сохраняют тонкие особенности древнерусской певческой культуры, лингвистические нюансы, особенности произношения.

Старообрядцы-беспоповцы для исследователей представляют особый интерес, так как сохраняют хомонию, традиции раздельноречного пения. Рукописи, которыми пользуются беспоповцы, продолжают традиции певческих книг XV—XVI вв. периода раздельноречия. Их тексты имеют певческую специфику, в них оглашаются твердые и мягкие знаки как в середине, так и в конце слов (это явление иногда также именуется хомонией). Оформление беспоповских рукописей может многое сказать об их происхождении и месте изготовления. Так, например, поморские рукописи, которые были написаны на Выге или в Поморье, отличаются большой изысканностью, они в основном небольшого размера, с витиеватым барочным орнаментом, с изображением цветов, птиц, морозики в теплых густых тонах (зеленый, вишневый с золотом) (см. вклейку № 17).

Рукописи старообрядцев поповских согласий продолжают певческие традиции второй половины XVII в. Они — истинноречные, в отличие от беспоповских рукописей в них певческий текст не отличается от текстов для чтения, отчего истинноречные певческие тексты в старообрядческой практике стали называться *на р е ч н ы м и* или пением «на

³ В фонотеке Московской консерватории хранятся записи пения старообрядцев-странников Архангельской области и Поморья, поморцев и федосеевцев, проживающих в Прибалтике — в Латвии, Литве и Эстонии, старообрядцев Белокриницкой иерархии в Поволжье, казаков-некрасовцев Краснодарского края и Ставрополя, старообрядцев Московской области и других.

⁴ Оба направления имеют по несколько согласий, например, к беспоповскому толку относятся поморцы, федосеевцы, филипповцы, странники, или скрытники, и другие. К поповцам — все старообрядцы, приемлющие священство, старообрядцы Белокриницкой иерархии, беголоповцы.

речь»⁵. В рукописях старообрядцев-поповцев используется кроме киноварных помет также система признаков, изобретенная Александром Мезенцем в середине XVII в.⁶

В оформлении певческих книг поповских согласий можно выделить одно господствующее направление — гуслицкие рукописи, хотя встречаются и другие, менее самостоятельные типы рукописей, например, поволжские, ветковские, сибирские. Гуслицкие рукописи ярче, крупнее поморских. В их орнаменте искусно сочетаются яркие цвета: красный, желтый и синий, они обильно снабжены колоритными заставками, буквицами. В гуслицких рукописях есть миниатюра, изображающая Иоанна Дамаскина — богослова и гимнографа, создателя системы осмогласия.

При всем многообразии фонозаписей, привезенных из разных районов, за образец исполнительского мастерства можно принять традиции пения старообрядческих общин двух различных толков — беспоповцев Рижской Гребенщицкой общины и поповцев Нижегородской Бутровской (Горьковской) общины, известных по книгам П. И. Мельникова-Печерского, центр которых был в Нижнем Новгороде. Хоры этих общин имеют опытных и грамотных певцов, знающих крюковую нотацию. Обе общины характеризуют старинные традиции, не прерывавшиеся с XVII в. Беспоповцы Рижской общины отражают новгородские традиции, связанные с Соловецким монастырем, имевшим большое влияние в северных районах: в Архангельской области, Поморье. Традиции Нижегородских старообрядцев близки к московским.

Экспедиции в старообрядческие поселения дали огромный и богатейший материал по древнерусскому пению. Были озвучены многие певческие книги: Октоих — воскресные стихиры — песнопения на восемь гласов; из Ирмология — около двухсот ирмосов; многие песнопения из Обихода и Литургии; стихиры двенадцатым и богородичным праздникам и стихиры святым; песнопения разных распевов — демественного, путевого и других. Кроме того, были записаны несколько типов осмогласия: осмогласная псалмодия, осмогласные подобны обиходного распева, самогласны из Обихода (простейший вид пения на осмогласные погласицы) и, наконец, жанры, сохраняющиеся только в устной традиции: разные виды распевого чтения из богослужебных книг (литургический речитатив) — Евангелия, Апостола, Псалтыри, поучительных чтений и т. д.

Методы работы с информантами носили различный характер⁷. В зависимости от уровня образования певцов собиратели ставили перед собой разные цели. Работая с

⁵ Среди беспоповцев есть такие, которые поют «на речь», и те, кто поют «наонно». Споры о наречном и раздельноречном пении у старообрядцев начались очень давно, они еще живы и по сей день, результатом чего явились отколовшиеся беспоповские общины, поющие «на речь», особенно в Прибалтике.

⁶ Система признаков, введенная Александром Мезенцем в его «Извещении о согласнейших пометах» (1668), была предназначена преимущественно для удобства печати, однако она прочно удержалась в рукописях, поскольку признаки в некоторой степени дополняют киноварные пометы и по-своему совершенствуют крюковую нотацию. Система признаков наряду с самими крюками и киноварными пометами являлась еще одной дополнительной системой знаков, поясняющей высотные соотношения звуков в пределах согласий.

⁷ Как сбор материалов, так и расшифровку фонозаписей на ноты производил автор настоящей статьи.

наиболее опытными и образованными певцами рижской Гребендииковской общины, я постаралась делать и учебно-методические записи, по которым впоследствии можно было бы изучать нотацию и певческие традиции: озвучить азбуку, сделать подборку наиболее употребительных попевок — лиц и фит, производила двойные записи песнопений: со словами и с сольфеджированием этих же песнопений нотами (сольфеджирование крюков нотами по особому — обиходному — звукоряду входит в обучение певцов во всех певческих школах старообрядцев).

Изучение процесса обучения в старообрядческих певческих школах могло бы послужить специальной и очень важной темой исследования, так как оно во многом проливает свет на практику обучения пению в Древней Руси, что в конечном счете отражалось и на исполнительской стороне средневекового певческого искусства. Певец на Руси сызмальства знакомился с мелодиями церковных песнопений; регулярное посещение службы, слушание песнопений, которые периодически повторялись, так подготавливали слух певцов, что когда мальчик становился на клирос, он уже имел в памяти большой запас мелодий и текстов. Практически этим запасом обладал каждый слушатель. Ученик многое знал уже до знакомства с певческими азбуками. Азбуки не играли той решающей роли в образовании певцов (и в частности в старообрядческих школах), которую им обычно приписывают. Их значение — в своеобразном обобщении накопленных знаний и изучении наиболее сложных элементов нотации. Азбуки с наибольшей полнотой отразили характер музыкально-теоретического мышления певцов и теоретиков Древней Руси. Они служили скорее средством для напоминания, чем основным методом руководства к изучению древнерусского пения.

Характерно само содержание азбук. Человек, не владевший к началу обучения определенными певческими навыками, вряд ли смог бы научиться по ним петь. Азбуки состояли из нескольких разделов, дифференцирующих различные степени сложности знаков. Самые сложные из них — фиты, зашифрованные различными сочетаниями крюковых знаков, — помещали в конце. Они содержали в себе довольно развернутые музыкальные построения. Фиты называли знаками «тайнозамкненными» (то есть замыкающими в себе тайну), которые в азбуках «разводили» (расшифровывали) более простыми знаками, содержащими от одного до трех звуков. Специфика азбук заключалась в том, что во всех их разделах как простые знаки, так и сложные (лица, фиты) одинаково были изложены безлинейной нотацией. Работа с такими азбуками предполагала предварительные знания, приобретенные устным путем. В них входило знакомство с важнейшими песнопениями разных певческих стилей, которые ученик усваивал из клиросной практики.

Об этом говорится и в исследовании И. Гарднера и Э. Кошмидера: «Задачи учителя заключались лишь в том, чтобы систематизировать наличный материал и продемонстрировать учащемуся взаимосвязь тонов с певческими знаками. Для ученика знаки были не исходным пунктом изучения мелодий, а своеобразной зацепкой памяти, средством узнавания известных мелодических оборотов в нотации»⁸.

⁸ Gardner J., Koschmieder E. Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. T. 1. Text. München, 1963. S. XXVII.

Певческие азбуки с обилием в них фит и попевок рассматривались певцами скорее как справочники, чем как источники изучения знаменного пения. Изучение шло по служебным книгам, певческим рукописям, с тем чтобы усвоенное можно было бы сразу применить на практике.

Таким образом, обучение знаменному пению у старообрядцев начинается не с азбук, а с практического освоения простейшего осмогласия: простых напевов самогласных и подобнов на восемь гласов из певческой книги Обиход. Эти обиходные самогласны и подобны состоят из нескольких строк — попевок, на основе которых распевали довольно пространные тексты. Имея родственное мелодическое строение, самогласны отличаются от подобнов лишь формой, более сжатой в первом случае (в самогласных — от двух до четырех мелодических строк) и развернутой во втором (подобны состоят из пяти, шести, девяти, одиннадцати, тринадцати строк; встречаются и более свободные по форме подобны — бесстрочны). В певческой практике Древней Руси огромное число песнопений распевали на подобны, которые в рукописях можно проследить вплоть до XI—XII вв. Эти простые напевы быстро усваивались певцами. Пока ученик не располагал достаточными знаниями и навыками простейшего осмогласия — самогласными и подобными обиходного распева, — он не мог приступить к изучению знамен. Каждый начинающий ученик уже знал обиходные самогласны и подобны, и поэтому основным предметом обучения в школах было осмогласие столпового знаменного распева. Система обучения в певческих школах охватывала полный цикл песнопений годовичного круга — как наиболее сложные знаменный, демественный распевы, так и простейшие самогласны и подобны, вплоть до чтения нараспев.

Процесс обучения мне довелось проходить у старообрядцев-скрытнников, которые были большими знатоками и жили как отшельники. Начинаясь он с Ирмология. Методологически это было вполне оправданно, так как из всех песнопений знаменного распева ирмосы наиболее компактны, небольшой и отточенной формы. Это жанр миниатюры, который вобрал в себя все основные попеvky, лица и фиты осмогласия знаменного распева. Ирмологий разделен на восемь частей по числу гласов, в каждом гласе — несколько десятков ирмосов. Ученик начинает изучение знаменного распева с ирмосов первого гласа, на них усваивается связь знамен с конкретным звучанием, с их высотным и ритмическим значением. Поэтому на изучение ирмосов первого гласа уходило времени больше, чем на прочие гласы. Первый ирмос «Твоя победительная десница» подолгу проучивается по определенно установившемуся методу: сначала медленно, с текстом, затем в разных темпах и с названием нот. Изучение каждого ирмоса проходило поэтапно, по небольшим фразам, соседние фразы затем связывались вместе, и, наконец, пропевался ирмос целиком много раз в разных темпах, с названием нот и с текстом. Изучив несколько ирмосов, их пропевают то подряд, то порознь; этот процесс продолжается до тех пор, пока ирмосы не усвоятся почти наизусть. Поэтому не случайно почти все старообрядческие певцы прекрасно знают ирмосы и поют их на память. Многие из певцов знают наизусть также стихиры Октоиха и Праздников.

Время изучения каждого гласа знаменного распева зависит от количества «тайнозамкненных» знаков — лиц и фит, развитых мелодических построений, зашифрованных специальными знаками, которые обычно заучивали наизусть. Эти знаки в наибольшей мере связаны с устной традицией знаменной нотации. Для освоения каждого

гласа нужно запомнить графическое изображение этих знаков и их мелодическое значение. Поэтому гласы, обильно наполненные фитами, изучаются дольше; так, например, на второй, шестой и восьмой гласы уходит времени больше, чем на третий или седьмой. В целом Ирмологий проходят около полугода, после чего приступают к другим певческим книгам — Октоиху, Обиходу, Праздникам, которые также входили в систему полной программы певческих школ.

Методикой школьного певческого обучения, возможно, объясняется и строение большинства азбук, где каждый глас начинается строками из Ирмология, затем следуют строки из Октоиха.

Живое исполнение древних песнопений старообрядцами вносит коррективы в понимание их ладовых и ритмических особенностей. Так, например, ритмические комбинации, основанные на сочетании трехчетвертной длительности и одной четверти, такие, как закрытая статья, расшифровываются в живом исполнении с характерным форшлагом, подчеркивающим относительно сильную долю. Установившаяся традиция расшифровывать закрытую статью таким образом неточна (рис. 1).



Рис. 1

Старообрядцы всех согласий всегда исполняют ее с подчеркиванием относительно сильной третьей доли. Некоторые исполнители к относительно сильной третьей доле присоединяют еще сверху или снизу краткий форшлаг, что придает ей особую ритмическую упругость. Система киноварных помет, предназначенная для указания высотных соотношений в крюках, здесь выполняет также и ритмическую роль. Во многих рукописях закрытая статья имеет две киноварные пометы.

Первая из них (*м — фа*) указывает на высоту, с которой начинается знамя, вторая (*р — ровно*) — на повторение этого же звука, а не следующего за ним. Кажется, уместнее было бы отметить понижение на (*ми*) статьи. Однако в данном случае первая киноварная помета статьи указывает на высоту верхнего ее звука, вторая — на метрический акцент.

Эти, казалось бы, незначительные, ритмические тонкости очень важны для исполнения, так как ритм в древних распевах играет первостепенную роль; основными качествами церковного пения были точность и твердость ритма. Певцы и хоры во многом оценивались по умению петь ровно, поэтому лучшие из них отличаются большой ритмической точностью, выдержанностью темпа, которые сохраняются на протяжении всего песнопения; ритмический стержень ощущается и в очень распевных мелодических построениях.

Чувство ритма воспитывалось у певцов с самого начала образования. Ему уделялось немало внимания в процессе обучения певцов старообрядческих школ. С целью воспитать твердость ритма во многих школах существовал особый прием: длинные мелодические построения типа фитных разводов учили распевать с акцентированием каждого звука при помощи слога *га* (в быту этот прием называли «гагаканьем») или *йо*—

тированной гласной *е*, выделяя йот в начале каждого звука («ееканье»). После многократного исполнения песнопения с утрированно подчеркнутым ритмом, жестким темпом, достигнув четкости, певцы добивались «гладкости» при помощи легатного, связанного пения. Вследствие многократного повторения такими способами пение становилось слитным и ритмичным.

Как пример для самопроверки хора в одной из старообрядческих азбук описывается упражнение, которым проверялась устойчивость и ритмичность исполнения. Хор певцов, начав песнопение, затем делился пополам и, продолжая петь, расходился на такое расстояние, чтобы не слышать друг друга. Через определенное время (в азбуке указывается полчаса) обе части хора объединялись, при этом голоса их должны были слиться так, будто хор не расходился вовсе. Этот пример может дать представление о той точности и ритмичности, которой стремились достичь хоры.

На принципе ровного пения основывается и построение старообрядческих хоров. Во время пения певцы хоров беспоповских общин (преимущественно) стоят ровными рядами, почти не видя друг друга, поют без дирижера. Высокая организованность и слитность хора достигается только благодаря умению ритмично петь и слушать друг друга. В этих хорах есть главное лицо — головщик (в каждом хоре — по одному головщику и его помощнику — подголовщику), но головщик — это не регент, не дирижер, а самый опытный певец, обычно бас; он запевает несколько первых слов, иногда всего один слог, вслед за ним подхватывает хор. Таким образом, головщик сразу определяет темп песнопения, высоту и характер его звучания.

В соответствии с древнерусскими певческими традициями старообрядческие хоры поют в унисон или в октаву. Лучшие хоры, как правило, строго придерживаются унисонного исполнения песнопений⁹. Однако пение точно в унисон также является огромным достижением и результатом большого труда и высокой певческой культуры. Те старообрядческие хоры, певцы которых не прошли обучения в школах и не знают крюкового пения, чаще не выдерживают унисон, приукрашивают основной напев подголосками¹⁰.

Музыкальная культура старообрядцев никогда еще не была предметом столь пристального специального изучения, хотя к ней обращались исследователи XIX в. Исследование ее приносит массу чрезвычайно важных сведений не только по вопросам древнерусского певческого, но и изобразительного искусства. Именно от старообрядцев началось увлечение древнерусской иконой, которая была забыта. Особенно интересный и богатый материал черпают от них лингвисты в вопросах древнерусского произношения и русской исторической фонетики, где работа со звучащим словом так же важна, как в музыкальной медиэвистике — с фонограммами. Отношение к языку у старообрядцев отличается такой же бережностью, как и к музыке. Б. А. Успенский¹¹ в

⁹ Ровным, твердым унисоном исполняют песнопения старообрядцы Прибалтики (Риги, Каунаса, Вильнюса), Причудского края, Поволжья (Нижнего Новгорода, Костромы).

¹⁰ Такое «украшенное» пение свойственно южным районам: старообрядческим общинам Молдавии, Ставрополя, Краснодарского края (у некрасовцев) и др.

¹¹ См.: Успенский Б. А. Архаическая система церковнославянского произношения: (Из истории литургического произношения в России). М., 1968; Успенский Б. А. Книжное произношение в России: Дисс. М., 1972.

своих работах отмечает, что многие разногласия староверов были связаны с языком, так как главной причиной раскола была активная переработка и новый перевод богослужебных книг, предпринятый в годы патриаршества Никона (1652—1666). Изучая особенности произношения церковнославянского языка у старообрядцев наиболее консервативных толков, Успенский пришел к выводу, что в древности существовала особая система произношения гласных и согласных звуков, свойственная именно богослужебному церковному произношению и названная исследователем архаической системой церковнославянского произношения¹², или «литургическим произношением»¹³. Древность этой системы доказывается тем, что система литургического произношения является общей для различных беспоповских согласий: федосеевских, филипповских, поморских. Кроме этих согласий, где система представлена в наиболее полном виде, ее элементы наблюдались исследователем у старообрядцев-скрытников, у старообрядцев-поповцев, у старопоморцев Новосибирска, представляющих собой остаток Выговского общежития, у казаков-некрасовцев. Если учесть, что эта система произношения является общей для столь различных старообрядческих толков (каждый из которых строго придерживался собственной обрядности и относительно мало сообщался с другими толками), не остается сомнения в том, что литургическое произношение существовало как сложившаяся система в России, во всяком случае, уже ко времени раскола. «Система произношения в различных общинах, в том числе географически друг от друга весьма удаленных и не сообщающихся, характеризуется в общем значительным единообразием, которое, что особенно показательно, охватывает не только принятую систему чтения графически запечатленного текста, но даже и случаи отступления произношения»¹⁴.

¹² Важнейшим признаком этой системы является произношение редуцированных звуков, полугласных, оставшихся от древнерусского истинноречия (XI—XIV вв.), которые в хомовом или раздельноречном пении сохранились как полнозвучные гласные. Редуцированные звуки в чтении совершенно ясно слышны при произнесении таких слов, как *солнце* (*солнэцэ*) или *сердце* (*сэрдэцэ*). В чтении старообрядцев четко различаются *ять* и *е*, первую из двух букв они читают мягко, как звук *е*, вторую — открыто и твердо, как *э*. В зависимости от этих букв изменяется произношение окружающих их согласных звуков, многие из которых смягчаются. Буква *г* всегда произносится глухо, как фрикативное *г*. В церковнославянском языке не было «аканья», оглушения звонких согласных на конце слов. К этому можно добавить и ряд других признаков, подробно описанных в работах Б. А. Успенского.

¹³ Термин «литургический» автор употребляет в широком его понимании, как относящийся вообще к церковному богослужению, а не к собственно литургии. Эта оговорка тем более необходима, что литургии как таковой нет у сохранивших данное произношение старообрядцев-беспоповцев.

¹⁴ Успенский Б. А. Книжное произношение в России: Дисс. (гл. 2, с. 7). «Сама ситуация — сохранение на протяжении веков особого культового (литургического) произношения — не может считаться уникальной. Достаточно сослаться на сохраняющуюся до сих пор самаритянскую традицию чтения Библии, на традицию чтения ведического санскрита у индийских брахманов или чтения Авесты у зороастрийских священнослужителей (парсийских дастуров), на эфиопское традиционное произношение и т. п. — причем во всех этих случаях сохраняемое произношение является архаическим и дает ценный материал для исторического языкознания» (там же, Введение, с. 34).

Вопросы раздельноречия, хомонии в древнерусской музыке непосредственно связаны с системой литургического произношения, именно певческие тексты в наибольшей степени удержали все ее основные свойства. «Сохранению редуцированных (звуков. — Т. В.) могла способствовать общая просодическая установка церковнославянского чтения, выражающаяся в малой разнице между ударными и безударными слогами, и тем самым частичном сохранении тенденции к открытым слогами. В пении произношение редуцированных (прежде всего конечных) слышится особенно отчетливо»¹⁵. Записи чтения старообрядцев, сделанные нами в экспедициях у исполнителей беспоповских общин, полностью сохраняют систему литургического произношения¹⁶.

Старообрядцы, придерживающиеся в чтении старинного литургического произношения, и в пении, как правило, сохраняют особое, архаическое интонирование. Оно связано с неуказанными в рукописях интонационными отклонениями от обиходного звукоряда; их регулярность может быть выражена целостной системой, которую мы назовем системой архаического интонирования. Как и система литургического произношения, она сохранилась в основном у старообрядцев-беспоповцев: поморцев, федосеевцев, скрытников, частично эта система сохранена у старообрядцев поповских согласий.

Наиболее последовательное применение системы архаического интонирования обиходного звукоряда можно проследить на примерах песнопений третьего гласа. Сами старообрядцы, даже наиболее грамотные певцы, исполняя песнопения этого гласа, не различают особенностей его интонирования. Впитав с детства эти напевы, их ладовые особенности, они почти не замечают этих отклонений, которые передаются устным путем. Один очень опытный певец, Л. С. Михайлов из Риги, учитель и знаток знаменного пения, знающий певческие традиции разных согласий, отметил: «Третий глас у старообрядцев-беспоповцев имеет свою специфику: песнопения этого гласа исполняются более мягко. Эта традиция передается устно из поколения в поколение». В действительности при исполнении песнопений в третьем гласе в верхнем, тресветлом согласии вместо *си-бемоль* часто исполняется *си-бекар* и в соответствии с этим повышается *фа*. Таким образом, здесь наряду со звуками обычного обиходного звукоряда вводятся дополнительные звуки, расширяющие его, и если их систематизировать, то они составят еще один обиходный звукоряд, расположенный выше основного (см. рис. 2).



Рис. 2

¹⁵ Успенский Б. А. Архаическая система церковнославянского произношения. С. 39.

¹⁶ Признаки этой системы сохраняются в чтении рижских, каунасских, причудских, сибирских, архангельских, поморских, московских (Преображенского кладбища) старообрядцев.

Во многих песнопениях, особенно третьего гласа, кроме звуков основного обиходного звукоряда часто встречаются *фа-диез* либо *си-бикар*, в некоторых попевах *си-бикар* — *фа*, иногда как опевающий тон — *до-диез*.

Стихира Покрову Богородицы третьего гласа «Наста днесь, пресветлый праздник», исполненная старообрядцами-поморцами из Рижской Гребенщицкой общины, дает представление об использовании системы архаического интонирования¹⁷ (см. рис. 3).



Рис. 3

¹⁷ Эта стихи́ра была исполнена старообрядцами по певческой книге «Трезвоньы» (рукопись хранится в Рижской Гребенщицкой общине). Верхняя, крюковая строка примера выписана из этой рукописи, под ней находится фонограмма этого песнопения, сделанная с магнитофонной записи.



Рис. 3 (продолжение)

При первом же рассмотрении напева стихирь обращает на себя внимание то, что все ладовые отклонения в песнопении связаны с определенными попевками, а не со звукорядом в целом. При этом есть такие попевки, которые не выходят за пределы основного звукоряда, другие целиком переключаются на верхний звукоряд, в них появляется *фа-диез* и *си-бикар*. Часть попевок использует расширенный звукоряд и по ходу с верхнего звукоряда уходит на нижний. Такого типа попевкой и начинается стихира. Следующая за ней попевка *пригласка*, иначе — *киза переметная* — наоборот, переключается из верхнего в нижний. Она два раза встречается в стихире на сло-

вах «пресветельи празднико» и «ото чиста сердца». Звук *фа* здесь использован в разных функциях: в начале — как вспомогательный звук, в конце — как опевание. Часто звуки *фа* или *до*, находясь в положении нижнего вспомогательного тона, повышаются. Такое повышение является одной из наиболее постоянных интонаций, принятых в системе архаического интонирования.

Такие полутоновые вспомогательные звуки свойственны не только третьему гласу, они встречаются во всех гласах осмогласия столпового знаменного распева, в самогласнах и подобнах. Особенно часто полутоновые опевания встречаются в конце песнопений или их законченных разделов. При этом звук, взятый в разных положениях, в виде проходящего и вспомогательного, обыкновенно обыгрывается в натуральном виде и альтерированном, как, например, в малой двоечельной фите — самом распевном, мелодическом обороте стихирь (на словах «верую» и «твоему»).

Попевка к у л и з м а, встречающаяся в песнопении дважды (на словах «Честенаго твоего покрова» и «Богородицу исповедающая»), целиком интонируется в верхнем звукоряде.

Другим проявлением архаической системы интонирования является понижение звукоряда. В знаменных песнопениях иногда встречаются транспозиции небольших отрывков песнопений на тон вниз, причем эта транспозиция касается только напева; в крюках в момент транспозиции ставится лишь условный знак — к р ы ж (крест), который означает, что с этого места напев должен быть транспонирован. Такие транспозиции впервые были мною замечены в фите х а б у в а и некоторых других во время записей в экспедиции у латвийских староверов. Приведем ее в двух вариантах в виде фонограммы и сравним ее с записью в рукописи второй половины XVII в.¹⁸ (см. рис. 4).

Напев фиты в фонограмме ничем не отличается от ее изложения в рукописи (квартовая транспонировка в расчет не принимается, так как по дефавтному ключу она обозначает то же). Обращает на себя внимание секундовая транспонировка, которая кратковременно отклоняет движение мелодии от обиходного звукоряда, в котором написано все песнопение. В обоих примерах в середине фиты имеется транспонировка небольшого отрывка на тон вниз (отмечена квадратной скобкой). Начало ее зафиксировано в знаменах: у крюка с пометой π выставлен крыж (крест), означающий понижение, в данном случае на тон. Следующий отрывок из четырех звуков транспонируется на тон и в фонограмме, и в двознаменнике, в то время как крюки не указывают дальнейшей транспонировки, а лишь предполагают ее в соответствии с ранее проставленным крыжом. В некоторых песнопениях транспонировка этой фиты с указанного места продолжается до ее конца, например, в фите хабува, записанной в той же рукописи несколько раньше (л. 136 об.) (см. рис. 5).

Такие транспонировки часто встречаются, особенно в фитах второго, шестого и восьмого гласов. Очень многие двознаменники второй половины XVII — начала XVIII в. фиксируют нотами и крюками эти отклонения на тон вниз от основного оби-

¹⁸ Первый вариант примера — исполнение фиты головщиком Рижской Гребенщиковской общины Л. С. Михайловым, который спел ее по старообрядческой певческой азбуке начала XIX в. (Азбука хранится у И. И. Никитина, г. Каунас.) Второй вариант изложен по двознаменной рукописи второй половины XVII в. из собрания РНБ (ф. 304, № 450, л. 153).

Фита Хабува

и - е - се - о - ва

во о - бра - зе

Рис. 4

4

Рис. 5



Все указанные ладовые отклонения не являются случайностью или местной традицией. Одни и те же песнопения, записанные в разных районах у старообрядцев разных согласий, не сообщающихся между собой не только в силу географической отдаленности, но и обрядовых различий, имеют одинаковые синхронные отклонения. Это подтверждает наше предположение о том, что архаическая система интонирования существовала в древнерусской певческой практике.

Те же отклонения были обнаружены в фонограмме записи вильнюсских старообрядцев, сделанной Эрвином Кошмидером²⁰. В ирмосе третьего гласа «Иже воды древле»²¹ попевка кулизма на словах «и раздели же море...», киза переметная на словах «се бога наше» исполнены с архаическими признаками интонирования обиходного звукоряда, с *фа-диезом* и *си-бекаром*; как вспомогательный затрагивается даже *соль-диез* (см. рис. 6).

Этот пример Э. Кошмидер сравнил со старыми старообрядческими рукописями. Те отклонения, которые отличают фонограмму от расшифровки, он отнес к устной традиции, «напевке». Петь «по напевке» у старообрядцев означает исполнение церковных песнопений напевами, отражающими свои, местные традиции, обыкновенно слегка отличающиеся от написанного в певческих книгах; эти отступления передаются устным путем. Однако природа таких явлений различна. Пение «по напевке» принадлежит к традициям местным, выработанным практикой той или иной общины, особенности которой подчас не совпадают с напевами, принятыми хором другой общины, иногда находящейся совсем рядом, в соседнем селе. Архаическое интонирование — это определенная система, связанная с четко выработанными ладовыми отклонениями в строго ограниченном круге попевок, которая прослеживается нами в ряде других общин, не сообщающихся между собой не только в силу географической отдаленности, но и различной обрядности. Наиболее последовательно система архаического интонирования сохраняется у старообрядцев-беспоповцев, особо твердо придерживающихся древнерусских певческих традиций, сохраняющих раздельноречие (хомонию).

Ладовые особенности интонирования не были отражены в большинстве древнерусских певческих азбук, и в частности в «Азбуке» Александра Мезенца, где обиходный звукоряд представлен в виде традиционного двенадцатиступенного звукоряда (см. рис. 7).



Рис. 7

²⁰ Koschmieder E. Teoria i praktyka Rosyjskiego śpiewu neumatycznego na tle tradycji старообрядцев Вильнюсских. Ateneum Wileńskie. Rocznik X. Wilno, 1935. S. 302. [Кошмидер Э. Теория и практика русского невменного пения на основании традиций вильнюсских старообрядцев. Сборник 10. Вильно, 1935. С. 302.]

²¹ Ирмос был записан Э. Кошмидером от вильнюсского певца П. М. Антонова. Верхняя строка примера — фонограмма, нижняя — расшифровка рукописи.

Это, вероятно, объясняется не тем, что указанные ладовые особенности оказались слишком староверческими, часто меняющимися, которые было трудно обобщить теоретикам того времени, а принадлежностью этих ладовых отклонений преимущественно к третьему гласу и отдельным фитам: для всех прочих гласов оставался в силе основной, обиходный звукоряд, данный в «Азбуке» Мезенца как единственный. Введение сложных дополнительных обозначений, отражающих какие-либо частные отклонения от этого звукоряда, не дало бы возможности Мезенцу выработать такую четкую и стройную систему признаков, изобретенную им на основе двенадцати киноварных помет и системы западноевропейских гексахордов прежде всего в целях облегчения издания певческих рукописей, так как печатание крюков в два цвета — черным и красным — представляло известную трудность для полиграфической техники того времени.

Среди теоретических трудов XVII в. особенной полнотой отличается «Сказание о зарембах»²². Для него характерна наибольшая полнота и отчетливость теоретических понятий, отразивших музыкальную практику своего времени. «Сказание» отличается от «Азбуки» Мезенца своей трактовкой звукоряда церковных песнопений, где он изложен следующим рядом киноварных помет, или заремб (см. рис. 8).

<u>и г, и, е</u>	<u>и, п, и</u>	<u>п, г, и, п, и</u>
мрачное	светлое	тресветлое
согласие	согласие	согласие

Рис. 8

Этот звукоряд представляет собой часть обиходного звукоряда с той же внутренней организацией по согласиям. Однако верхнее тресветлое согласие в нем отличается от звукоряда «Азбуки» Мезенца: кроме одной первой пометы Пг здесь добавлена еще дополнительная помета и. Принято предположение, что обе эти пометы равнозначны, в рукописи о них сказано, что и поют против Пг.

М. В. Бражников считает, что «обе они одинаково соответствуют звуку *си-бемоль* первой октавы и в певческих рукописях часто применяются одновременно»²³. Тем не менее остается неясным, с какой целью автору «Сказания» понадобилось в стройную структуру звукоряда ввести дополнительную, практически абсолютно ненужную помету. И что значит «мрачно с хохлом» против «гораздо высоко», обязательно ли это их звуковысотное соответствие, для обозначения которого могли быть использованы другие, более точные слова. Несомненно, наличие двух разных помет указывает на два звука с различным высотным значением: одна из помет, вероятно, соответствует традиционному *си-бемолю*, другая — *си-бекару*. Обращает на себя

²² Рукопись хранится в Государственном Историческом музее (Синодальное певческое собрание, № 219). Анализ «Сказания о зарембах» см.: Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 298—307. Термин «зарембы» в «Сказании» заменяет слово «пометы». Вероятно, он происходит от польского слова «заремба», что значит «зарубка».

²³ Бражников М. В. Указ. соч. С. 304.

внимание также и то, что в «Сказании» постоянно говорится о «сходстве», то есть о соответствии второй и третьей ступеней каждого согласия: *наш* сходится с *покоем*, а точка с *веди* (*ре*—*соль*, *ми*—*ля*), но почему-то ни разу не сказано о связи первых ступеней согласий. На основании симметричности обиходного звукоряда и соответствия ступеней согласий с их квартовой взаимосвязью так естественно было бы продолжить или даже начать со сходства первых ступеней согласий: *до*—*фа*. Но автор нигде не упоминает об этом сходстве.

Особенное внимание в «Сказании» уделено третьему гласу. Все, что касается исполнения, особенностей его интонирования, выделено киноварью; вероятно, для автора это составляло очень важный объект описания, на который он старался обратить внимание читателей. «А в третьем гласе мыслете с точкой *м* против ведей с глаголем *І Іг*. Да в том же третьем гласе, где в котором стихе или строке ни прилучатся пометки точка или ведей *І І* и обе пометки поются везде единоголасно и единострунно. Да в том же третьем гласе во многих местах пишется подъем светлой сиреч покой с точкой *п* и та пометка поется высоко, выше покоя простова и выше ведей простых»²⁴. Эти указания явно свидетельствуют о более высоком интонировании в третьем гласе, особенно в верхнем регистре звукоряда. Далее в практической части «Сказания» в примерах «Подлинник ирмосов», где приведены лишь строки ирмосов, не полностью снабженные крюковой нотацией, только в раздел третьего гласа внесены дополнительные комментарии к некоторым попевкам: «Над светлою статьею и над полукулизмою пометка стоит мыслете. А пели преже сего старыя мастера и нынешния поют тое строку в ведей, а не в мыслете»²⁵. Автор «Сказания» знает старые традиции и указывает на интонационные отклонения в попевках третьего гласа, которые, вероятно, сохранились к тому времени не всюду. Но все-таки и нынешние, как и старые, певцы полукулизму исполняют со своеобразными интонационными отклонениями «в ведей, а не в мыслете». Исходя из этого, можно предположить, что такого рода особенности интонирования были свойственны и более древнему периоду, чем вторая половина XVII в., когда и было написано «Сказание». Вероятно, знаменные песнопения, будучи переведенными на киевскую нотацию, уже в двознаменниках конца XVII в. утеряли те ладовые оттенки, которые сумели устным путем сохранить старообрядцы. Перевод напевов со знаменной нотации, в которой исключительно велика была сила устной традиции, на не вполне усовершенствованную пятилинейную нотацию неизбежно должен был сгладить те особенности, которые не поддавались точной фиксации в условиях киевской пятилинейной нотации.

* * *

Изучение певческих традиций старообрядцев дает огромный материал, еще не до конца оцененный многими исследователями. Некоторые до сих пор подвергают сомнению подлинность этого ценнейшего материала, не подкрепляя свои доводы никакими

²⁴ Сказание о зарембах // ГИМ. Синодальное певческое собрание. № 219. Л. 375—375 об.

²⁵ Там же. Л. 382.

научными данными. Работа с самими носителями древнерусской певческой культуры для медиевистов не менее важна, чем собирательская работа для фольклористов. Наряду с древнерусскими певческими рукописями эти записи являются важным источником для изучения средневековой музыки. Они раскрывают те стороны музыкальной практики Древней Руси, которые не могут быть изучены по рукописям. Неоценимую пользу эти записи также оказывают в исследовании всего того, что связано с устной традицией в церковной музыке. Певческая практика старообрядцев открывает некоторые новые стороны церковной музыки, до сих пор никогда не изучавшиеся, например жанр распевного чтения (литуригический речитатив), являющийся исключительно устной традицией в древнерусской музыкальной системе. Прочность данных этих исследований подтверждается синхронностью показаний, привезенных из разных мест, географически отдаленных друг от друга, от разных информантов, не сообщающихся между собой.

Глава 2

ОБ ЭКСПЕДИЦИЯХ К СТАРООБРЯДЦАМ*

Значение старообрядческого культурного наследия в изучении истории русской культуры Средневековья, и особенно ее ранних форм — распевного чтения, самогласнов, подобнов, псалмодии — трудно переоценить. Установка старообрядцев «не изменять старине», хранить заветы «древнего благочестия», «апостольской веры» заставляла их быть строгими и принципиально консервативными, стоять за свое дело «даже до смерти». За «старую веру» горели костры самосожжения, отрекались от прелестей жизни «за единый аз». Особенно ценно в наследии старообрядцев то, что в их среде оказалось возможным сохранение вплоть до XX в. тех культурных традиций, которыми обладала Московская Русь середины XVII в. Они явились своеобразным оазисом истории, вокруг них шла жизнь, с неудержимой силой и скоростью развивалась культура, а старообрядцы неизменно продолжали петь по крюковой нотаций, сознательно игнорируя более простую и легкую пятилинейную, подолгу изучая ее в певческих школах, оставаясь на устоях древнего монодического пения, сохраняли древние русские распевы — знаменный, демественный, путевой, традиции чтения нараспев священных, служебных и поучительных книг, пение на подобны и самогласны¹.

Старообрядческая культура представляет интерес для исследователей, занимающихся историей многих других областей русской культуры — иконописи, литературы и языка, истории быта и проч.²

* Опубликовано в сб.: *Musica antiqua. Folia musica. Vol. 4. № 1. Bydgoszcz, 1986.*

¹ Старообрядческую певческую традицию высоко ценили исследователи XIX в. — Д. Разумовский, В. Металлов, и особенно С. Смоленский, который в целом ряде работ высказывает мысль о необходимости начать исследование старообрядческой певческой культуры; так, в работах «О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии» (Памятники древней письменности и искусства. СЛІ. СПб., 1904) и «О древнерусских певческих нотациях» (Памятники древней письменности и искусства. СХІV. СПб., 1901) он указывает, что следует обратить внимание ученых и композиторов на существование традиции беспоповцев, сохраняющих хомонийное пение. Он видит в ней источник для выявления и уточнения всех законов и неписаных особенностей древних распевов.

² Старообрядцы сыграли большую роль в сохранении, собирании и изучении древних икон, ими же были сохранены сведения о иконописных школах и пошибах, использовалась иконописная техника и терминология. Об этом см.: Антонова В. И. Древнерусская живопись в Государственной Третьяковской галерее; Антонова В. И., Мнева Н. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. Т. 1. М., 1963.

Исследование музыкального наследия старообрядцев мной было начато в 1968 г., когда я была студенткой III курса теоретико-композиторского отделения Московской консерватории и увлекалась фольклором. Тогда в одной из своих фольклорных экспедиций на север в Поморье в селе Нюхче Архангельской области я сделала свои первые записи от старообрядки очень редкого согласия скрытников (беспоповское безбрачное согласие). Скрытница Анна Ивановна (фамилии у скрытников не употреблялись), в 1968 г. ей было 80 лет, несмотря на возраст, обладала чистым мягким тембром и отчетливо знала крюковое пение (см. рис. 9).

До революции она окончила старообрядческую певческую школу в городе Данилове Ярославской области, и в 1917 г. по жеребьевке ей вместе с другой скрытницей Градиславой Васильевной выпало ехать в Нюхчу. С того времени они жили в Поморье. От Анны Ивановны я сделала много записей всех видов песнопений, у нее же и у другой, тоже хорошей певицы из Каргополья Настасьи Дмитриевны (записи голоса которой нет, так как она не пожелала записываться на магнитофон), я изучила крюковое пение. Заниматься крюками по Азбукам я начала раньше, но здесь я практически усвоила крюковое пение, поняла связь знаков и попевок, прошла обучение по той методике, которая применялась в их школах³. В основе их метода лежал дидактический принцип от простого к сложному. Сначала учили звукоряд, а затем переходили к изучению крюкового пения на практике, по ирмосам 1-го и других гласов. Многократно повторяя попевки одну за другой, пропевая отдельные строки то быстро, то медленно, то сольфеджируя их по системе обиходного звукоряда, то со словами. Выучив одну попевку за другой, затем их соединяли вместе, пропевая подряд по две, три, четыре попевки. Пройдя Ирмологий всех гласов, переходили к Октоиху, Обиходу. Книга «Праздники» считалась вершиной, и изучивший ее в Триодь считался обученным певцом.

Старообрядцами был составлен первый в России труд по палеографии. Об уровне филологических и палеографических знаний старообрядцев начала XVIII столетия см.: *Дружинин В. Г.* Словесные науки в Выговской Поморской пустыни. СПб., 1911; *Он же.* Поморские палеографы начала XVIII столетия // *Летопись занятий Археографической комиссии за 1918 г.* Вып. 31. Пг., 1923; Вып. 32. Л., 1926.

О сохранении старообрядцами традиций старинных рукописных книг писцовой, переплетной см.: *Малышев В. И.* Усть-Цилемские рукописные сборники XVII—XX вв. Сыктывкар, 1960.

³ Сохранению старообрядцами старых традиций пения и чтения во многом способствовали старообрядческие школы, одной из наиболее известных была школа, организованная основателем Выголексинского общежития Андреем Денисовым. Здесь большое внимание уделялось обучению пению, чтению, письму, причем обучение шло по старинным «Азбукам» с сохранением древних приемов обучения. Аналогичные школы существовали на Печоре, в Прибалтике, в частности в Рижской Гребенщиковской общине. В Москве при Преображенском кладбище тоже существовала такая школа, она была организована основателем Преображенской Федосеевской общины И. А. Ковылиным. У скрытников, которые подвергались постоянным репрессиям со стороны царского правительства, такие школы были секретными. См. об этом работы Дружинина, Малышева, Б. А. Успенского «Архаическая система церковнославянского произношения» (М.: МГУ, 1968), а также книгу М. Стебницкого (Н. С. Лескова) «С людьми древнего благочестия», СПб., 1863.

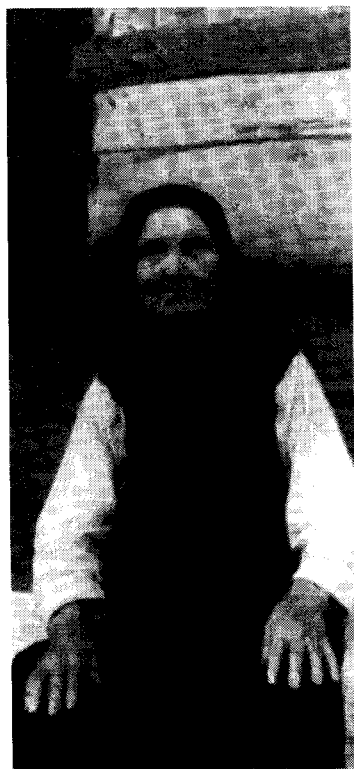


Рис. 9а

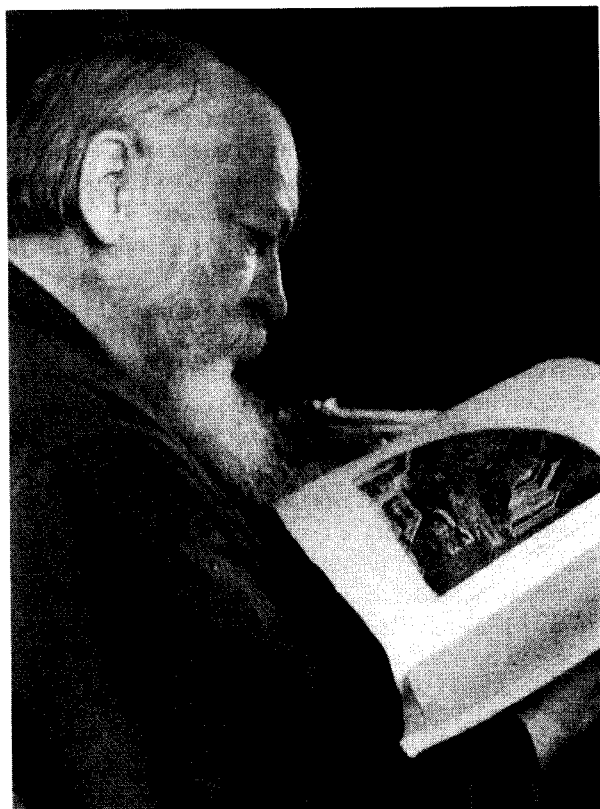


Рис. 9б

Настасья Дмитриевна, которая была опытным учителем церковного пения, также была хорошей переписчицей книг. У старообрядцев обычай переписывать книги сохранился до XX в., при этом развились два направления — поморское и гуслицкое. Центром первого было Поморье (Выголексинское общежительство), второго — Гуслица под Москвой. Настасья Дмитриевна очень художественно оформляла свои книги в поморском стиле, она показывала, как делать сколок с красивой заставки или буквицы, как графить бумагу с помощью кераксы для письма крюков и текста, она объясняла, как затачивать перо: для письма крюков нужно наискось для косого нажима, принятого в крюках, а для букв прямо, для прямого нажима в буквах. Она знала секреты изготовления чернил и киновари и добавляла в них сухую растертую вишневую смолу (комедь), и много других секретов старины хранилось в ее памяти. Не менее важна была встреча с Иваном Никифоровичем Заволоко (Рига, 1969 г.), прекрасно певшим духовные стихи (рис. 9б).

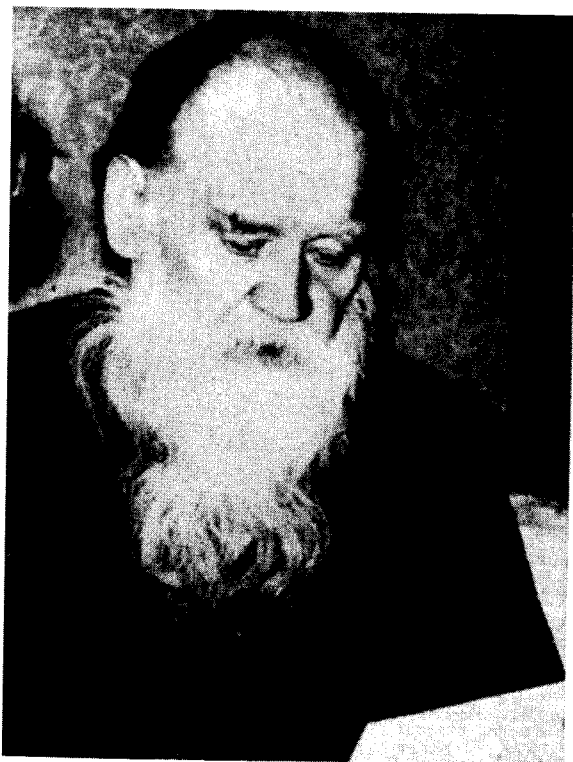


Рис. 10

Однако мой интерес к древнерусскому пению и к культуре старообрядцев не ослаб, я решила изучать их пение в разных регионах с тем, чтобы иметь возможность потом сравнить разные традиции пения у старообрядцев разных согласий, никогда не общавшихся между собой, и, таким образом, реконструировать по возможности наиболее полно старые формы древнерусского пения. Собранные записи я хранила в Кабинете народной музыки Московской консерватории.

Известно, что в результате гонений на рубеже XVII—XVIII вв. старообрядцы вынуждены были расселиться по окраинам России, где притеснения были слабее, или межконфессиональная вражда отсутствовала вовсе; так старообрядцы оказались в Прибалтике, Польше, Германии, Румынии, Болгарии, многие поселились в Сибири, Забайкалье, на Севере, в Поволжье, Брянской области и Белоруссии. Следующей моей экспедицией была поездка в 1969 г. совместно с сотрудниками музея им. Рублева В. Сергеевым, Н. Тихомировой и В. Кириченко в Рижскую Гребенщиковскую общину.

Хор Рижской гребенщиковской общины считался едва ли не лучшим старообрядческим хором. Его певцы были грамотны, знали знаменную нотацию, многие обладали отличными голосами, хорошо пели по крюкам и читали нараспев. Возглавлял в ту пору этот хор головщик Лаврентий Силантьевич Михайлов, бывший долгие годы учителем пения старообрядческой общины, знавший крюковое пение в совершенстве (см. рис. 10).

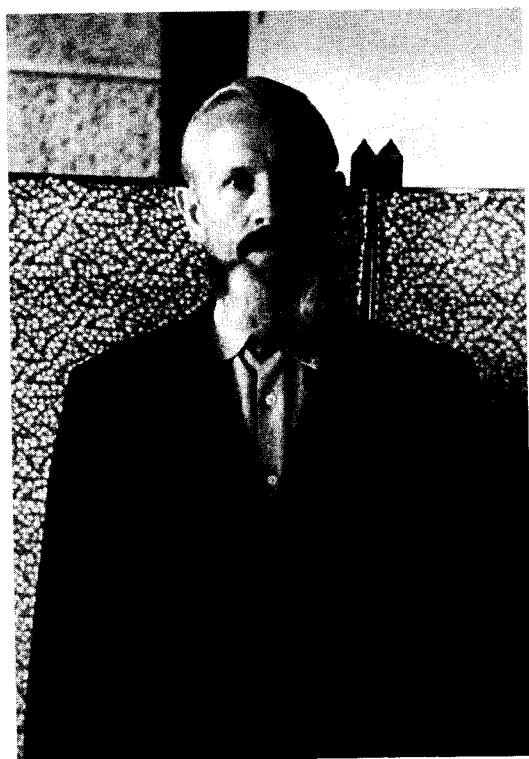


Рис. 11

В хоре он выполнял важную роль уставщика и головщика — главного певца хора; он должен был начинать первым каждое песнопение, чтобы настроить хор, взять удобную высоту для всех голосов, учитывая диапазон басов, баритонов и теноров. От головщика зависел и темп песнопения, который он сразу определял с первых слогов текста, начиная петь один. В хорах поморских старообрядцев отсутствует дирижер, его функции отчасти выполняет головщик, хотя и стоит в хоре, ничем не выделяясь в строю прочих певцов. Хор Рижской Гребенщиковской общины поражал своей мощью, подобной которой мне нигде не приходилось слышать. Его костяком была мужская группа в двадцать человек; женщины участвовали только в праздничных службах. Они стояли в центре огромного храма Гребенщиковской общины и составляли третий хор, добавочный к двум мужским клиросам — правому и левому. Все пели в унисон. Когда бывал женский хор, то он участвовал в пении обоих клиросов, как бы создавая верхний октавный унисон. К таким октавным подголоскам у этих староверов было особое отношение: они любили добавлять к низким басовым голосам нежный октавный подголосок. Так с гордостью сказали они мне, когда я впервые с ними встретилась, что у них в хоре есть чудесный подголосок, им оказался Ерофей Евстафьевич Тимофеев — обладатель мягкого тенора с нежным, несколько вибрирующим тембром (см. рис. 11).

А. С. Михайлов также занимался со мной крюковым пением, главным образом, столповым осмогласием, на прощание он подарил мне Азбуку знаменного пения, которую сам напел на магнитофон.

В Гребенщиковской общине было сделано немало записей хора и отдельных его певцов. Особенно интересный для нас было знакомство с замечательной личностью, собирателем рукописей Иваном Никифоровичем Заволоко, напевшим много духовных стихов.

Через год, в 1971 г., я предприняла поездку по старообрядческим селениям всех трех республик Прибалтики. Это была одна из самых удачных экспедиций, принесшая большие результаты. Были сделаны записи хоров Виленской старообрядческой общины, Каунасской, Даугавпилсской, Швенченской, Клайпедской, снова Рижской Гребенщиковской, Таллинской, Тартуской общин, в русских селениях Чудского озера — Муствее, Киките, Раюшах, Кольках. Все это были беспоповские общины, многие из них хранили очень древние традиции. Среди записей, сделанных там, особенно интересны песнопения демественного и путевого распева. В пении всех этих групп староверов мне удалось найти следы архаического интонирования; обиходный звукоряд звучал с систематическими отклонениями, которые можно было наблюдать особенно регулярно в 3-м и некоторых других гласах знаменного распева.

Спустя месяц, в том же 1971 г., мной была предпринята экспедиция к старообрядцам южных районов — Краснодарского и Ставропольского краев, были записаны общины Ростовской области и пение казаков-некрасовцев, переселившихся из Турции в 1962 г., а также сделаны записи от линован — старообрядцев, переехавших из Румынии. Несмотря на столь долгий отрыв от Родины, они сумели полностью сохранить старые русские культурные традиции, в том числе пение и чтение⁴.

Много старообрядцев живет на Волге. Почти во всех поволжских городах существуют старообрядческие общины. Своими сильными и крепкими хоровыми традициями особенно выделяется Нижегородская община. Это хор старообрядцев высокой культуры.

В экспедиции 1972 г. по Поволжью в Нижнем Новгороде в Бугровской общине были записаны песнопения под управлением превосходного регента и певца Леонтия Ивановича Пименова. Эта певческая культура поповского толка несколько отличалась от беспоповской прибалтийской и северной поморской певческой традиции, о чем будет сказано далее. В этой же экспедиции весьма удачны были записи в общине с. Стрельниково Костромской области.

В том же 1972 г. я предприняла экспедицию к старообрядцам Забайкалья, Горного Алтая, Бийска. Старообрядцы переехали в Забайкалье из Польши еще во времена Екатерины II в XVIII в. Крюковое пение «по знамени» в этих краях не сохранилось, не осталось людей, знающих крюковую нотацию. Все в этих краях поют «по напевке», по напетому местному варианту мелодий, иногда весьма отдаленно напоминающих их первоисточник. То же можно сказать и о старообрядческих общинах Горного Алтая и Бийска.

⁴ Обобщения по результатам моих первых экспедиций были сделаны в моей статье: К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства // Из истории русской и советской музыки. Вып. II. М., 1976.

Хорошо сохранилось старое пение в Московских общинах при Рогожском кладбище, у которых истинноречное (наречное) пение, и при Преображенском кладбище у поморцев и федосеевцев, где преимущественно наонное пение. Одна из последних экспедиций была в Гомельскую общину (1985).

В старообрядческом пении имеются разные виды древнерусской певческой культуры. Есть хоры, представляющие наиболее чистые певческие традиции наонного и наречного пения, например в Рижской, Гребенщиковской и Нижегородской Бугровской общинах.

Среди собранных песнопений немалое место уделено простым, речитативно-силлабическим жанрам, поскольку они занимают основное место в старообрядческой службе и, кроме того, они являются и наиболее древними видами русской церковно-певческой культуры⁵. Когда вслушиваешься в служебную музыку старообрядцев, становится ясно, что большую роль в ней играют простейшие жанры, передающиеся в устной традиции: чтение священных книг нараспев — чтение Евангелия, Апостола, молитв, псалмов, пророчеств, житий, всякого рода поучений и толкований. Эти книги читают особыми мелодиями, так называемыми погласицами, так что сразу можно отличить, какой тип книги читают в данный момент. Так, например, Евангелие — строгой речитативной псалмодической погласицей, житие или поучение — рассказной — распевом, напоминающим сказывание былин. Среди многочисленных записей чтения нараспев священных текстов я выбрала запись чтения Пасхального Евангелия, сделанную в 1971 г. В чтении Пасхального Евангелия сохранилась древняя традиция читать текст по небольшим отрывкам, по предложениям переключками нескольких чтецов. Таковую же манеру чтения Евангелия в Московском Успенском соборе описывает арабский писатель Павел Алеппский в 50-е гг. XVII в. Евангельский текст главы I от Иоанна читали по моей просьбе два чтеца — дьякон Михаил Павлович Голубев, 1890 г. рождения, обладатель могучего глубокого баса (Михаил Павлович — самый старый и опытный певец общины, до революции 1917 г. он пел в знаменитом старообрядческом хоре П. Цветкова, устроенном на средства А. И. Морозова); другим чтецом был молодой чтец Леонтий Иванович Пименов (рис. 12), тенор с серебристым ясным тембром, тоже большой знаток крюкового пения. Голоса их сливались в акустике храма, как эхо, чередуясь один с другим, чеканно интонируя одну фразу за другой. Интересно отметить, что чтение это сходно с чтением Евангелия в православной церкви, но здесь не приняты повышения тона на каждой фразе текста, зачала, благодаря которым текст читается на всем диапазоне голоса чтеца. Блестяще описано соревнование дьяконов при такого рода чтении в рассказе Н. С. Лескова «Грабеж».

Другая погласица чтения того же текста была сделана от рижского певца Л. С. Михайлова. Она похожа на погласицу нижегородских чтецов, но в ней больше отступлений от основного тона речитации. Концы чтения отрывков священных текстов (зачал) обыкновенно отмечаются особой интонацией, окончание повышается на один тон по от-

⁵ Исследованию древнейших форм русского певческого искусства, где наряду с древнейшими письменными памятниками были привлечены современные фонозаписи старообрядцев разных согласий, посвящена моя диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: Ранние формы древнерусского певческого искусства. М., 1975.



Рис. 12

ношению к тону речитации, что видно из первого, второго, а также и из третьего примера — чтения отрывка из Ветхого Завета «Премудрости Соломона», исполненным Логином Петровичем Васильевым, певцом Рижской Гребенщиковской общины.

Псалтырь у старообрядцев читается на разные погласицы, ее служебное чтение ничем не отличается от обычной псалмодической погласицы наподобие чтения пророчества. Это простой псалмодический речитатив на одном тоне с опеванием его верхним и нижним вспомогательными звуками. Но существуют и другие виды чтения псалтыри. Псалтырь читают по покойнику, у старообрядцев такое чтение отличается особой погласицей, более свободной в ладовом и интонационном отношении, выражающей горестное излияние чувств. Выразительные глубокие паузы, остановки настраивают на скорбный лад, подобно народным плачам, где во время остановки плакальщица всхлипывает. (Запись чтения Псалтыри по покойнику была сделана в Клайпеде от чтеца Г. М. Панцырева.)

Среди видов чтения псалмов выделяется шестопсалмие. Шесть псалмов, отделяющих конец вечерни от начала утрени, имеют большое значение в общем последовании Всенощной. Устав богослужения предписывает прихожанам «внимати от псаломщика глаголемых, руки имуще согбенны к персем, главы же преклоненны, и очи имуще долу». Чтец исполняет эти проникновенные псалмы интонацией почти песенного типа, схема демонстрирует конструкцию этой мелодии, возле основного тона которой врачаются две интонации. (Запись этой погласицы была сделана во время службы у федосеевцев в Москве, имени чтицы мне не удалось установить.)

Еще более мелодичной погласицей читают Великий канон Андрея Критского — создателя канона — одного из основных жанров восточнохристианской гимнографии.

Эпический, былинный склад мелодики этой погласицы освобождает ее от обычной для погласиц скованности, связанной с формой погласицы. Чтец как бы свободно и выразительно декламирует эпический текст канона, в котором повествуется о человеческой личности, о христианской истории, о судьбах человечества. Такого рода погласицы представляют собой особый пласт русского церковного мелоса, почти еще не изученный, но широко распространенный в старообрядческом искусстве. У старообрядцев он звучит во время чтения нараспев поучительных церковных книг — житий святых, Поучений Иоанна Златоуста, Пролога, Толкового евангелия, в церкви, но не во время самой службы, а, так сказать, в «антрактах», в моменты отдыха прихожан, когда дозволяется сесть, и вместо проповеди чтец читает поучение для определенного дня. Чтец ставит аналой лицом к прихожанам (во время чтения священных текстов чтец обращается лицом к иконам или алтарю) и читает поучение, объясняющее текст прочитанного отрывка из Евангелия (Толковое евангелие), либо житие святого на данный день церковного календаря, либо поучение, объясняющее празднуемое событие (Пролог), или поучение Великого поста (Синаксарь). После Литургии читают поучение Иоанна Златоуста. Интонации поучительного чтения очень разнообразны, каждый певец мог иметь свою погласицу на любой вид чтения, но все же и здесь были свои канонические рамки. Поучительный тип чтения — рассказный, он больше всего смыкался с древним русским эпосом, былинами, но здесь нет былинной метричности; в прозаических церковных текстах погласицы больше ориентированы на его распевание: мелодия тонко отражает все оттенки текста, его ударные и акцентные моменты. Все это способствовало развитию большой культуры речитатива в русской музыке. Не отсюда ли идет мастерство речитатива у Мусоргского, Рахманинова и других русских композиторов?

В чтении Жития блаженного Нифонта певицей из с. Раюши Причудского края И. И. Батовой чувствуется красота и благородная простота интонаций ее декламации. Интересно, как чтица выделяет слова беса, который, по житию блаженного Нифонта, негодует: «Видеши ли како славится и сын Мариин от раб своих в церкви ея». Здесь меняется лад, появляются новые интонации.

Особый чин чтения Толкового евангелия на Рождество был записан в Клайпеде. В нем участвовали два чтеца — И. А. Павлов и наставник Г. П. Легендов. Чин чтения начинается вступлением, в котором чтец указывает, какое будет чтение, от какого числа и в связи с каким праздником; после благословения наставника на псалмодической интонации идет чтение Толкового евангелия, которое состоит из двух видов текстов — чтения евангельского текста, затем его толкования, которые исполняются также разными интонациями в стиле рассказных погласиц. При этом прежде чем читать, чтец объявляет говорком, что он будет читать: толкование или Евангелие.

Свобода интонаций характеризует и чтение Деяний апостолов, записанное от вильнюсского чтеца и певца Алексея Васильевича Боярова, обладающего удивительной силой голоса и вообще богатырской силой подобно дьякону Ахилле у Лескова.

Обилие погласиц разного типа, существовавших в древнерусской службе, — свидетельство богатой речитативной культуры, способствовавшей развитию русской хоровой церковной музыки, ее неповторимой оригинальности. Чтение нараспев существовало с первого момента христианизации Руси, оно не могло не оказать влияния на развитие

русского церковного мелоса, на формирование монодических распевов — знаменного, демественного, путевого. И, конечно, больше всего оно связано с самыми простыми, речитативными жанрами древнерусского пения, без которых не могло обойтись ни одно богослужение, так как все служебные ненотированные книги рассчитаны на их исполнение простыми, речитативными подобнами и самогласными (малым знаменным распевом). Но если в чтении нараспев участвует один человек, то песнопения, исполняемые на подобен и самогласен малым знаменным распевом, поются хором. Самогласны и подобны подчиняются системе осмогласия знаменного распева. Отметим одну особенность этого вида пения, поскольку это полуустный жанр. В певческой практике неизбежно складываются мелодические варианты, так называемые «напевки», присущие той или иной местности, хору, возникают едва уловимые разночтения.

Ранние формы древнерусского певческого искусства — стихирные подобны и самогласны на 8 гласов вместе составляют особый вид строчного осмогласия; у старообрядцев этот вид пения называется «гласовое пение», пение на глас, которое отличается от столпового знаменного распева, исполняемого по крюкам «по знамени» или «в распев». Самогласное пение — пение быстрое, по строкам, приспособленное для пропевания многочисленных текстов стихир, входивших по уставу в старообрядческие службы, продолжительность которых достигала пяти-шести часов. Продолжительность пения одного и того же песнопения в зависимости от распева от одних исполнителей может различаться в десять раз, например, малым знаменным распевом оно звучит почти в четыре раза быстрее, чем столповым, и в девять раз быстрее, чем демественным распевом.

По системе подобнов поют многие песнопения — стихиры, тропари, светильны, которые исполняют в конце заутрени после канона. Мелодия светильна кресту в исполнении певцов Нижегородского хора представляет собой одну большую волну, медленно восходящую к своей вершине и еще медленней нисходящую к основанию. Троекратное проведение этой широкой волны составляет музыкальную основу этого одного из самых напевных песнопений. Система подобнов распространялась не только на жанры византийского происхождения — стихиры, тропари, но и на пение псалмов.

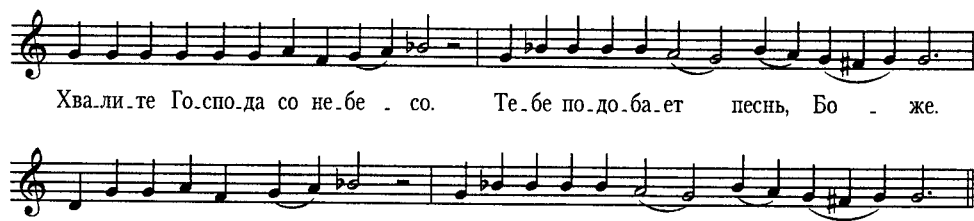
Виды псалмодического пения

Пение кафизм Псалтыри сохранило древние формы. Оно основано на принципе пения по системе подобнов. Например, кафизма № 17 (Пс. 118), исполненная рижским певцом Л. С. Михайловым, состоит из трех частей-слав с припевами. Интересно отметить, что грамотные певцы, вроде Михайлова, отчетливо осознают, где у них по напевке есть расхождения с крюковым подлинником (бывает это, как правило, в каденциях строк). По моей просьбе он спел два варианта окончания: по рижской напевке (а) и по крюкам (б). Хор поет избранные стихи из 118 псалма, а чтец «втай» (про себя) в это время читает весь псалом: в кафизмах у беспоповцев сохраняется древний принцип службы — многогласие — исполнение службы в несколько голосов одновременно, а в результате получается очень напевная часть — пение псалмов в стиле византийского песенного последования.

Форма псалмов обычно определяется структурой псалма. Псалмы бывают припевными, это «Хвалитные псалмы» № 148—150 (рис. 13) или псалмы с припевом «аллилуйя». Псалмы «Хвалите Имя Господне» (134—135) составляют центральную часть Всенощной, их древние аллилуйные припевы очень красивы (рис. 14)*.

Рига
Исп. Михайлов Л. С.

Псалом 148



Хва-ли-те Го-спо-да со не-бе . со. Те-бе по-до-ба-ет песнь, Бо - же.

Хва-ли-те Е-го в вы - шних. Те-бе по-до-ба-ет песнь, Бо - же.

Рис. 13

Особенно интересна осмогласная псалмодия, напевы псалмов на вечерне на восемь гласов «Господи воззвах к тебе», для запоминания которых существуют специальные мнемонические погласицы памятогласия. Каждому гласу псалма соответствует одна из строк стиха памятогласия с напевом конкретного гласа (см. рис. 15).

Раздел «Господи воззвах» представляет собой особого рода ритуал, в котором принимают участие два хора, чтец, канонарх и головщик, функции которых строго разграничены: головщик запекает, таким образом указывая хорам мелодию гласа недели, канонарх и чтец возглашают стихи псалмов, которые за ними поют два хора антифонно, поочередно друг за другом повторяя строки псалма (см. рис. 16).

Среди псалмов есть один, который исполняется три раза в году перед Великим постом — это 136 псалом «На реке Вавилонстей» (в поздней редакции «На реках Вавилонских») (см. рис. 17).

Этот псалом является самым древним образцом демественного пения, поэтому особенно интересно было записать его у старообрядцев-беспоповцев, которые считаются носителями древнейшего русского певческого наследия. Запись «На реке Вавилонстей» была сделана мною в 1971 г. от Е. Е. Тимофеева. В ней особенно интересно начало, которое еще раз подтверждает наше предположение о родстве демественного распева и лирической народной песни, которая складывалась приблизительно в ту же эпоху, т. е. к XV—XVI вв. Подобно народной лирической песне, здесь во вступлении оборваны слова фразы «На реке вавило... вавило...» Ту же роль лирического излияния играют вступления перед каждым куплетом на звуке «Э» (подобно восклицаниям, столь частым в лирических песнях на «Ох», «Эх»)⁶.

* Все расшифровки и фонограммы этого исследования сделаны автором книги.

⁶ Следует обратить внимание на пение «Э» старообрядцами в демественном распеве. Это не исон, как думают некоторые и прибавляют исон к любому распеву; «Э» является своеобразной настройкой перед строчным путевым или демественным пением.

Рига

Исп. Михайлов Л. С.

Головщик:



Хор, стих:



Припев 1-й:



Стих:



Припев 2-й:

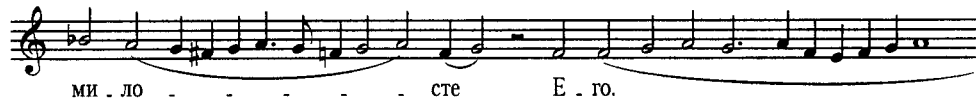


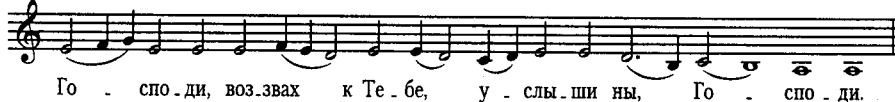
Рис. 14

Н. Новгород
Исп. Пименов Л. И.

Глас 1. Памятогласие



Псалом



Глас 2. Памятогласие



Псалом



Глас 3. Памятогласие



Псалом



Глас 4. Памятогласие



Псалом



Глас 5. Памятогласие



Псалом



Глас 6. Памятогласие



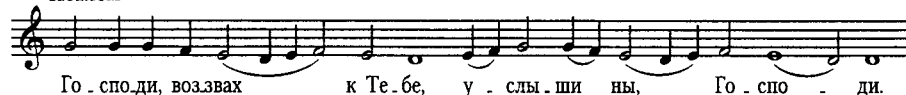
Псалом



Глас 7. Памятогласие



Псалом



Глас 8. Памятогласие



Псалом



Рис. 15 (продолжение)

Рижская
Гребенщиковская община

Псаломщик **Канонарх**

Го - спо - ди, воз - звах к Те - бе, у - слы - ши мя. Глас пер - вый.

Головшик

Го - спо - ди, воз - зва - хом к Те - бе, у - слы - ши ны, Го - спо - ди.

Канонарх

Во - нми глас мо - ли - твы мо - е - я, е - гда во - ззо - ву к Те - бе.

Хор 1-й

Е - гда во - ззо - ву к Те - бе, у - слы - ши ны, Го - спо - ди.

Канонарх

Во - зде - я - ни - я ру - ку - мо - е - я же - ртва ве - че - рня - я.

Хор 2-й

Же - ртва ве - че - рня - я. У - слы - ши ны, Го - спо - ди.

Гла - сом мо - им ко Го - спо - ду по - - - мо - лю - ся.

Воз - звах к Те - бе, спа - си мя.

Го - спо - ди, у - слы - ши гла - со мой. Хри - сте Спа - се,

по - ми - луй нас.

Рис. 16

6. Псалом 136

Демественный распев

Рига
Исп. Тимофеев Е. Е.

На ре - це Ва - ви - ло...

Ва - - - ви - ло...

На ре - це Ва - ви - лон - стей ту се - до - хо - мо

и пла - ка - хом вся по - мя - ну - - вше

Си - о - на. Э на ве - рби

по - - - сре - ди е - я о - бе - си - хом

о - рга - ны на - ша, я - - - ко ту во - про - си - ша ны

пле - нши - и нас сло - вес пе - сне - - -

и во - ве - дши и нам о

пе - ни - и.

Рис. 17

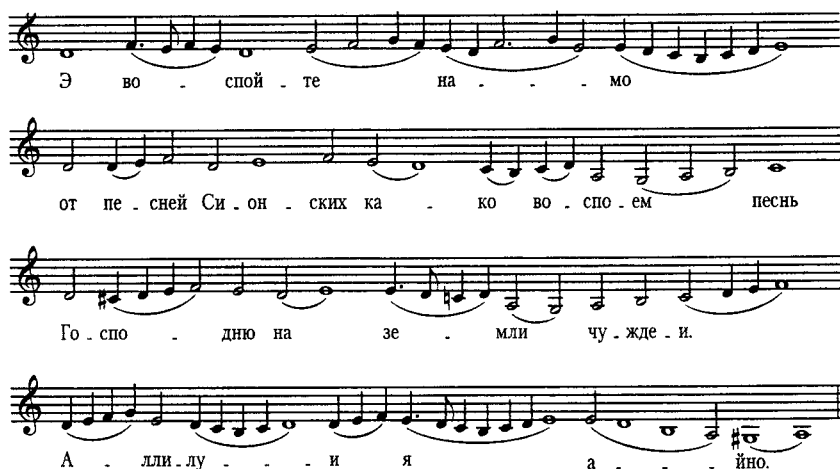


Рис. 17 (продолжение)

Песнопения знаменного распева

Большим достоинством старообрядческой певческой культуры является то, что в ней сохранилось крюковое пение. Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить фонограмму стихир «Волсви персидстии», записанную у нижегородского хора с крюковыми рукописями XVII в., с такой же стихирой в двознаменнике XVII в. (РГБ, ф. 304, № 450). В стихире «Волсви персидстии» из упомянутого двознаменника и в записи нижегородцев напев не изменен, его не тронуло время, будто их не отделяют три столетия. Ритмика, мелодика здесь не изменены (рис. 18).

Аналогичные примеры показывают преемственность традиции XVII в. и существующей ныне певческой культуры старообрядцев, владеющих книжной грамотностью, знающих крюки и поющих по крюковым певческим книгам.

У старообрядцев, как известно, существуют две певческие традиции: истинноречная у поповцев и раздельноречная, хомонийная, у беспоповцев. Последнюю выделяет особо строгое исполнение старого обряда в отношении пения, чтения, соблюдения устава. Так, они принципиально придерживаются хомонии, сохраняют старые певческие тексты XV—XVI вв. Но есть и такие вещи, которые они сохраняют бессознательно. Это всевозможные ладовые и ритмические отклонения от принятых у нас при расшифровке норм, проявляющиеся регулярно в определенных гласах в беспоповских хорах разных регионов. Эту систему ладовых отклонений мы называли по аналогии с архаической системой произношения (Б. А. Успенский) архаической системой интонирования⁷. Наиболее последовательно она проявляется в песнопениях 3-го и

⁷ Явление архаического произношения было выявлено и подробно описано в 1960-е гг.: Успенский Б. А. Архаическое произношение церковнославянского языка. М., 1968.

некоторых других гласов, в фитах, где встречаются регулярные, систематические отклонения от обиходного звукоряда. В этой системе можно проследить последовательные отклонения от обиходного звукоряда (*фа-диез*, *фа-бекар*, *си-бемоль*, *си-бекар*) в определенных фитах и попевах 3-го гласа (киза переметная, кулизма и др.). К той же системе архаического интонирования следует отнести нижний полутоновый вспомогательный звук в том месте, где должен быть тон, причем такое можно встретить не только в 3-м, но и в других гласах. Исследование старообрядческой певческой культуры особенно ценно тем, что оно дает возможность сопоставить сходные явления в разных общинах, певцы которых не общались между собой. Так, интересно сравнить один ирмос «Яко виде Исая» 3-го гласа в двух исполнениях — в исполнении Л. С. Михайлова (рис. 19) и архангельской скрытницы Анны Ивановны (рис. 20).

В музыкальном обиходе старообрядцев встречаются разные распевы; нередко они прибегают к полинодии — многораспевности, особенно в тех случаях, когда песнопение очень важное и исполняется за службой ежедневно. К таким песнопениям относится молитва Богоматери «Достойно есть». Она распевается на все восемь гласов, а также путевым и демественным распевом (рис. 21). Запись «Достойно» демественного распева была сделана от горьковских старообрядцев, а путевого (рис. 22) — от старообрядцев с. Раюши, Причудье (Эстония).

Интересно, что в пении старообрядцев встречаются отклонения от унисона — простейшие элементы многоголосия — терцовые расслоения, обычно образующиеся перед кадансами на неопорных тонах (как, например, в «Достойно есть» демественного распева). Такие терцовые удвоения предкаденционных звуков встречаются во всех распевах, даже в тех хорах, где очень сильна книжная традиция, и все певцы поют по крюкам. Проблема многоголосия более остро встает в связи с фольклоризацией церковного пения в сельских общинах. В тех старообрядческих общинах, где певцы неграмотны, не знакомы со знаменной нотацией, все поют по памяти, по «напевке». Нередко знаменное пение украшается произвольными подголосками певцов. В таких случаях буйно развиваются мелодические варианты, спонтанно возникает многоголосие. Наиболее распространенное исполнение греческого распева — задостойник 8-го гласа «О тебе радуется». Он выразителен, мелодичен, но вместе с тем, как все поздние распевы, метрирован (рис. 23).

Если путевой и демественный распевы можно встретить в любой общине (как поповской, так и беспоповской), то греческий и болгарский (более поздний распев) можно записать лишь у поповцев. Видимо, та часть старообрядцев, которая восприняла в 60-е гг. XVII в. истинноречное пение, усвоила и новые распевы, появившиеся в это время, среди них греческий и болгарский распевы. У нижегородских старообрядцев мне довелось записать несколько песнопений греческого и болгарского распевов: «Херувимскую песнь», песнопение Страстной пятницы «Благообразный Иосиф». «Херувимская песнь» болгарского распева — очень распространенное песнопение в крюковых сборниках XVII—XIX вв. Особенно широко известно песнопение «Благообразный Иосиф», которое поется в Страстную пятницу на выносе плащаницы (рис. 24). Мелодия этого песнопения является образцом для других текстов, служит самоподобном. Так, например, она встречается со словами «Тело Христово примите», поющимися во время причастия. В Болга-

рии в Преображенском монастыре, основанном в XIV в. под Велико-Тырново, мне пришлось слышать «Херувимскую песнь», исполняемую на напев «Благообразный Иосиф».

Духовные стихи

У старообрядцев бытует множество духовных стихов (как у поповцев, так и у беспоповцев). Их литературное и музыкальное содержание разнообразно. Старообрядцы любят проводить свой досуг за пением этих душеспасительных песен. Не имея возможности здесь перечислить все эти духовные стихи, приведем лишь два образца из духовных стихов: брачные стихи, поющиеся на старообрядческих свадьбах, «Патриархи триумфуйте» и «Бог творец всеильный» (рис. 25), мелодия которых напоминает канты, но в одноголосном изложении. Это одно из свидетельств поздних музыкальных заимствований старообрядцами, которые в бытовых жанрах могли использовать современные им напевы (мне приходилось записывать на Алтае от Абрама Ивановича Клепикова духовные стихи в ритме вальса, например, «Жил юный отшельник», или марша «Христос воскрес»). На духовные стихи влияла и народная многоголосная песня. Так, «Стих о числах», записанный от старообрядцев Костромы, несет на себе ясный отпечаток лирической народной песни. Ее текст известен повсеместно и поется обычно на скромный, даже несколько примитивный напев. Головщик костромской общины И. А. Сергеев (рис. 26) и его хор поют этот стих своим особым напевом. Мелодия запева с ходом на квинту и последующим заполнением сопровождается подголоском на одном звуке женского хора наподобие исона, создающего высокий фон. На этом фоне льется широкая, плавная мелодия солиста, припев его в стиле мелодий знаменного распева.

Старообрядцы поют и народные песни, однако заметна одна особенность: чем выше книжная культура старообрядцев, тем меньше они владеют народно-песенной. Л. С. Михайлов, например, пел народные песни как псалмодию или знаменный распев. Старообрядцы, хорошо владеющие крюковым пением, обычно мало поют народные песни, хотя и могут это делать, и наоборот.

Певческая культура старообрядцев представляет собой важный источник русской музыкальной медиевистики, способный конкурировать с рукописным музыкальным наследием Древней Руси. Из него черпали сведения русские медиевисты XIX — начала XX вв. — Д. Разумовский, В. Металлов, С. Смоленский и другие. Но последовательная работа с этого рода источником началась только в наше время, когда старообрядческая культура была вновь открыта историками искусства, филологами, лингвистами. Так, лишь в конце 1960-х гг. в языке старообрядцев было обнаружено особое произношение, которое в рудиментах своих сохраняло фонетику, восходящую к XII в.

Во многих старообрядческих общинах, особенно беспоповцев, сохраняется особое архаическое древнерусское произношение при чтении церковных текстов, так же как при пении — архаическое интонирование.

Изучение певческой культуры старообрядцев — это важный аспект, который дает новые источники русской музыкальной медиевистики, новые возможности для реконструкции археологических пластов русской средневековой певческой культуры. Изучение певческих традиций старообрядцев помогает раскрыть связь церковной и народной культур.

Глас 5

Рига

Вол - сви пер - сид - сти - и ца - ри - е

по - зна - вше я - - - ве, И - же на зем - ли

рожь - ша - го - ся Ца - ря Не - бес - на - го,

от свет - лы - я звез - ды

во - ди - ми, до - сти -

го - - - ша в Ви - фли - ем, да - ры

но - ся - ще из - бран - ны - я, зла - то, и ли - ван,

и сми - - - - - рну,

и пад - ше по - кло - ни - ша - ся, ви - де - ша бо

в вер - те - пе Мла - ден - ца ле - жа - ща без - лет - на - го.

Рис. 18

Глас 3

Рига
Исп. Михайлов Л. С.

Я . ко ви . де И . са . и . я о . бра . зе . но на пре . сто . ле

пре . вы . со . це Бо . га, о . то Ан . ге . ла сла . вы

да . ры при . ем . лю . ща, о ка . я .

ны и,

во . пи . я . ше, а . зо, про . ви . де . хо во . пло . ща . е . ма

Бо . га, Све . та не . ве . че . ре . ня

и ми . ро . ме о . бла . да . . . ю . ща.

Рис. 19

Глас 3

с. Нюхча Архангельской обл.
Исп. Анна Ивановна Иванова

Я . ко ви . де И . са . и . я об . ра . зе . но на пре . сто . ле

пре . вы . со . це Бо . га, о . то Ан . ге . ла сла . вы

да . ры при . ем . лю . ще, о . ка . я . ны . и

во . пи . я . ше,

а . зо, про . ви . де . хо во . пло . ща . е . мо Бо . га, Све . та

не . ве . че . ре . ня и ми . ро . ме об . ла . да . ю . ще.

Рис. 20

Демественный распев

Н. Новгород

До - стой - но есть, я - ко во - и - - - - -

сти - ну бла - жи - ти Тя, Бо - го - ро - - - ди - це,

При - сно - бла - же - - - - - ну - ю и Пре - не - по -

ро - - - - - чну - ю и Ма - терь Бо - га

на - - - - - ше - го, че - стней - шу - ю Хе - ру - вим

и сла - вней - шу - ю во - и - сти - ну Се - ра - фим,

без ис - тле - ни - я Бо - га Сло - ва рождь - - - - -

шу - ю, су - шу - ю Бо - го - ро - - - ди - цу Тя

ве - ли - ча - - - - - ем.

Рис. 21

Путевой распев
Глас 1

Эстония
с. Раюши

До-сто - йно есть я - ко (во) и - сти - ну бла - жи - ти

Тя, Бо - го - ро - ди - це,

При - сно - бла - же - нну - ю и

Пре - не - по - ро - чну - ю,

и Ма - терь Бо - га на - ше - го,

че - стне - йшу - ю Хе - ру - вим, и сла -

вне - йшу - ю во - и - сти - ну Се - ра - фим, бе - зо

и - стле - ни - я Бо - га Сло - ва

ро - жде - шу - ю, су - щу - ю Бо - го - ро - ди - цу

Тя ве - ли - ча - ем.

Рис. 22

Григорианский
Глас 8

Н. Новгород

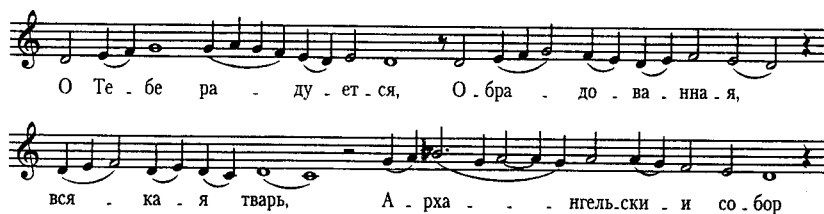


Рис. 23

15. Стихира на вынос Плащаницы

Болгарский распев

Н. Новгород



Рис. 24

Н. Новгород

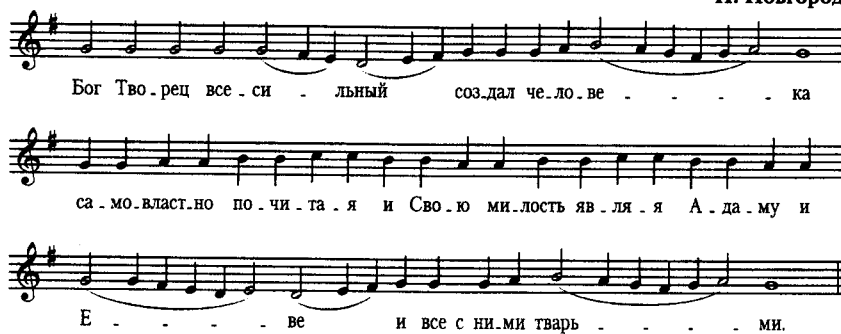


Рис. 25

Костромская обл.

Соло (свободно)



Хор (медленно)



Рис. 26

Глава 3

К ВОПРОСУ О СВЯЗИ НАРОДНОГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ЦЕРКОВНОГО ДРЕВНЕРУССКОГО ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА*

Проблема взаимосвязи народной и профессиональной (церковной) древнерусской музыки чрезвычайно сложна и многогранна, так как она является во многом проблемой двух то соприкасающихся, то глубоко расходящихся художественных методов. Она включает в себя различные аспекты, важные как для фольклористики, так и для медиэвистики. Вместе с тем совместное изучение фольклора и древнерусской церковной музыки способствует их более глубокому пониманию. Эта проблема до сих пор остается одной из наименее изученных. Причина кроется, вероятно, не только в том, что она стоит на грани двух областей музыкальной культуры Древней Руси, но и в специфике материала. Оба равноправных и самостоятельных направления каждое по-своему отразили национальное своеобразие и дух древнерусской музыкальной культуры: народное искусство в сфере светского (мирского) содержания, профессиональное — в сфере духовного (культавого).

Сохраняясь в устной традиции, русская народная песня очень устойчиво передавалась из поколения в поколение так, что она стала надежным источником для исследования далекого прошлого русской музыкальной культуры и, как утверждают некоторые исследователи, может быть приравнена к археологическому и лингвистическому материалу¹. Преимущественно это касается традиционного крестьянского фольклора, и в первую очередь обрядовых и трудовых песен. И все же во многих жанрах народного творчества, особенно в лирических песнях, элементы творческие, связанные с импровизационно-исполнительской стороной, значительно развиты².

Певческие традиции церковного хорового искусства в сравнении с народным были намного устойчивее. Это объясняется прежде всего тем, что церковное пение было единственной на Руси музыкальной письменной традицией. В течение многих веков с помощью крюковой нотации в специальных певческих книгах тщательно фиксировались тексты и напевы древних песнопений, которые были «священны» и потому неиз-

* Опубликовано в сб.: Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М., 1978. С. 315—337.

¹ Гошовский В. А. У истоков народной музыки славян. М., 1971. С. 14.

² См. об этом ст.: Руднева А. В. О стилевых особенностях и жанровых признаках песни «Эко сердце» (опыт жанрового анализа песни из сб. М. Балакирева. № 23) // Указ. сб.

менны. Устойчивости их исполнения способствовало хоровое монодийное пение. И все же напевы эти с течением времени претерпевали изменения и некоторое развитие.

Обе культуры на протяжении веков находились в состоянии открытого антагонизма и борьбы, но вместе с тем их объединяло то, что исходило из общих норм музыкального мышления, свойственных эпохе русского Средневековья. Влияние их было взаимным: элементы народной музыки воздействовали на церковную музыку, и, в свою очередь, церковная музыка откладывала отпечаток на некоторые жанры фольклора.

Древнерусские церковные напевы создавались певцами, хорошо знавшими свою родную музыкальную стихию; в свою очередь, и светская, мирская народная песня не могла не влиять на духовную музыкальную культуру. Совершенно верно говорит В. Гошовский³, что народный певец мыслит только на своем национальном, русском музыкальном языке и создать такой напев, который бы в корне отличался от бытующих в народе мелодий, певцу так же невозможно, как заговорить на неизвестном ему языке. Естественно поэтому, что особенности музыкального языка как в профессиональной, так и в народной музыке имели много общего, что было связано с закономерностями обобщенного русского музыкального языка.

В пределах краткой статьи невозможно достаточно полно раскрыть основные аспекты затронутой проблемы, поэтому мы ограничимся лишь тем, что выявим некоторые общие направления и связанные с ними конкретные вопросы.

Вопрос связи древнерусского народного и церковного искусства может быть рассмотрен на разных уровнях и в различных ракурсах. В частности, среди них очень важен музыкально-аналитический метод, который позволяет путем теоретического анализа выявить их структурную, ладовую и интонационную общность. Связь народной и профессиональной музыки проявляется уже в общих принципах строения, прослеживается во многих внутренних музыкальных закономерностях, одинаково присущих как народной песне, так и древнерусским песнопениям.

На это указывал еще в начале века известный исследователь церковной музыки С. В. Смоленский: «Оба эти народные искусства в сущности своей одинаковы, оба живы, оба по-своему дисциплинированы, оба одинаково возвышенны»⁴. Говоря об общности строения церковных и мирских напевов, он писал, что раскрытие этой общности возможно с помощью «приложения грамматики церковных напевов», то есть теории древнерусской музыки, давно уже составленной знатоками церковной музыки — учителями и древнерусскими распевщиками.

Действительно, в основе и народного и церковного пения лежат общие принципы музыкального строения — попевочный принцип, который С. В. Смоленский считает основным приемом народного творчества. По этому принципу напевы складываются из комбинирования небольших мелодических моделей, их соединений и тонкой вариационной разработки. Эти мелодические модели, в церковной музыке называемые по-

³ См.: Гошовский В. А. Указ. соч. С. 11.

⁴ Смоленский С. В. О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии // Памятники древней письменности и искусства. Т. 151. Общество любителей древней письменности, 1904. С. 28.

певками, собраны в специальные сборники — азбуки, где они составляют своеобразный интонационный словарь церковных песнопений.

Однако несмотря на то, что попевочный принцип строения свойствен и народной музыке, попевки народных песен отличаются от церковных напевов своим интонационным содержанием:

В наиболее развитых по мелодическому строению лирических народных песнях плавное опевание отдельных звуков сочетается с подчеркнутыми скачками голоса на широкие интервалы вплоть до октавы, а иногда и больше. Именно эти смелые и решительные скачки часто составляют сердцевину напева, придавая ему характер яркой экспрессивности, широты и приволья... Стиль знаменного пения исключает подобные мелодические обороты, ввиду присущей им чересчур открытой эмоциональности, несовместимой с общим строем церковного искусства⁵.

Древнерусское певческое искусство сохранилось не только в письменных памятниках, но и в живой традиции нашего времени. Носители этой культуры (старообрядцы) сознательно и бессознательно, в силу традиций, бережно охраняли все особенности древнерусской музыки. Подобно фольклору, старообрядческая традиция составляет одну из сторон замечательного живого наследия русской музыкальной культуры.

В середине XVII в., после раскола русской православной церкви, вместе с неприятием всего, что несло с собой новое церковное искусство, старообрядцы не приняли ни новый многоголосный стиль пения, ни новую пятилинейную систему нотной записи. Последовавшие гонения заставили старообрядцев уйти в глухие лесистые районы, расселиться по окраинам страны. Многие из них переправились за пределы России — в Прибалтику, Румынию, Польшу, Турцию и другие страны, где религиозные притеснения были не так сильны. Такая изоляция от остального русского населения, естественно, не могла не способствовать сохранению в их среде традиций древнерусской культуры.

Автор этих строк совершил несколько экспедиций в старообрядческие поселения, которые дали обширный материал для исследования как фольклора, так и церковных песнопений старообрядцев.

Старообрядцы были последовательными и принципиальными приверженцами старинных обрядов, напевов древних церковных песнопений и старинных народных песен (обрядовых, свадебных, духовных стихов и псалмов)⁶. В этом отношении показателен тот факт, что до сих пор у них сохранилась старинная крюковая нотация. Это очень важно, так как дает возможность не только изучать средневековое искусство при помощи работы над певческими рукописями, но и сравнивать их расшифровки с магнитофонными записями и изучать их подобно тому, как это делают фольклористы.

⁵ Келдыш Ю. В., Левашова О. Е., Кандинский А. И. История русской музыки. Т. I. М., 1972. С. 50—51.

⁶ Почти всегда кроме песнопений церковных, знаменного распева, демеяственного и путевого, в тех же местах и преимущественно от тех же исполнителей мы записывали и народные песни, духовные стихи. На севере — в Архангельской области, Поморье — были записаны лирические песни, свадебные, гостебные и др.; у некрасовцев — исторические песни, шуточные, лирические, обрядовые; у старообрядцев Нижегородской и Костромской областей — много духовных стихов.

Особенно важно здесь то, что в среде старообрядцев сохранились такие уникальные виды церковной музыки, которые передавались только в устной форме, подобно фольклору, и не фиксировались в певческих рукописях. Например, церковное чтение нараспев с разного типа интонациями, так называемыми погласицами. Оно важно еще потому, что именно это распевное, мелодизированное чтение послужило основой напевов древних церковных песнопений, являясь в то же время древнейшим жанром певческого искусства. Остановившись на этом малоизученном аспекте древнерусской профессиональной музыки, мы рассмотрим его в связи с фольклором.

Издревле напевы литургического речитатива передавались устно⁷. Они тесно связаны с простейшими, речитативными жанрами народной музыки — сказами, былинами.

Чтение нараспев было неотъемлемой частью богослужения, почти половину которого занимало чтение молитв, псалмов, священных текстов, исполнявшихся особыми краткими напевами — погласицами. Привычный слушатель без труда по одному лишь напеву погласицы мог определить, что читают в данный момент службы, так как погласицы обычно связывались с определенным текстом. Выработанные древнерусской практикой нормы чтения и типы погласиц были просты и выразительны, они способствовали сосредоточению слушателя и в то же время помогали чтецу ясно, музыкально и выразительно распеть текст.

Погласицы литургического речитатива довольно разнообразны. Мы выделяем среди них два основных типа напевов — псалмодический и рассказный, предназначенные для чтения богослужебных книг различного содержания.

Первый тип — псалмодический речитатив — целиком связан с собственно богослужебными книгами (Евангелие, Апостол, Пророчества и др.). Псалмодические погласицы отличались разнообразием диапазона, интонационного ладового строения, но во всех них есть такие черты, которые позволяют говорить об общих закономерностях псалмодического чтения. В псалмодическом речитативе обязательно наличие выдержанного тона речитации — основного, или господствующего, звука. Особенно сильно псалмодического речитатива является совпадение этого господствующего тона с конечным — звуком, заканчивающим предложение и фразу (см. рис. 27). Основным тоном псалмодических погласиц — это стержень, который спевается верхним или нижним вспомогательным звуком. При всей скованности псалмодических погласиц в них четко отражается взаимодействие интонации с ритмом слов и их синтаксической организацией: ударные и акцентные слоги выделяются удлинением либо повышением интонации, реже понижением; удлиненные концы фраз и глубокие цезуры, отделяющие одну фразу от другой, служат не только отдыхом чтецу, но и определяются логикой мысли: окончание музыкальной фразы всегда совпадает с концом погласицы (см. рис. 28).

⁷ В некоторых древнейших славянских рукописях XI—XIV вв., предназначенных для чтения за богослужением (Евангелие, Апостол и др.), изредка встречаются музыкальные знаки, так называемая «экфонетическая» нотация, представленная отдельными знаками в Остромировом евангелии (1056 г.). Эти знаки дают самые общие указания на места закругления фразы, протяженность исполнения некоторых слогов и др. В целом эта нотация была весьма условной, рассчитанной на опытного чтеца, знающего напев речитатива и все его особенности.

Среди псалмодических погласиц чаще встречаются погласицы двойного опевания⁶, например, в чтении паремий — отрывков из ветхозаветных Пророчеств⁷.



Пре-муд-рость со-зда се-бе храм, и у-тве-рди столп седь,
за-кла сво-я жер-тве-нна-я, и че-рпа ча-шей сво-ей ви-но,
и у-го-то-ва сво-ю тра-пе-зу. По-сла сво-я ра-бы
со-зы-ва-ю-ще с вы-со-ким про-по-ве-да-ни-ем на ча-шу, гла-го-лю-ще:
е-же есть бе-зу-мен да у-кло-ни-тся ко мне. И тре-бу-ю-щим у-ма ре-че...
Конец:
И пре-ло-жа-ти-ся им ле-та жи-во-ту.

Рис. 27



Бла-жен муж, и же ней-де на со-вет не-че-сти-вых,
и на пу-ти гре-шных не ста, и на се-да-ли-ще
гу-би-те-лей не се-де. Но в за-ко-не Го-спо-дни во-ля е-го,
и в за-ко-не Е-го по-у-чи-тся день и ночь...

Рис. 28

⁶ Погласицы двойного опевания употребляются при чтении Псалтыри, Апостола, Ветхозаветных чтений, Пророчеств.

⁷ Паремия была исполнена певцом Рижской Гребенщиковской общины Л. П. Васильевым.

Погласицы двойного опевания, имеющие в основе своей стержневой, господствующий тон, спевающийся с обеих сторон, родственны народным плачам⁸.

Таким образом, устойчивые попевки являются принадлежностью не только жанров церковной, но и народной музыки. Плачи, как и псалмодическое чтение, тоже имеют устойчивые напевы, своего рода погласицы, но в отличие от литургического речитатива, в котором каждому слогу текста соответствует один звук, в погласицах плача больше внутрислоговых распевов, передающих плачевые интонации скользящего, глиссандирующего характера. Интонационная основа погласиц паремии и плача общая — господствующий тон, спевающийся верхним и нижним вспомогательными звуками.

Второй тип речитатива связан с кругом поучительных книг, в которых в форме рассказа передавались евангельские истории, поучения, жития святых. Условно мы называем его рассказным речитативом, так как в нем имитируется беседа со слушателями и потому он невольно отражает интонации естественной человеческой речи.

Рассказный речитатив в своей основе близок к народным эпическим жанрам — былинам, сказам. Их общность — генетического характера, она определяется опорой этих жанров на речевые, повествовательные интонации.

Былины, как и рассказный речитатив, имеют свои установившиеся напевы, тоже своего рода погласицы. Известный собиратель былин и исторических песен А. Д. Григорьев писал, что напевы былин, записанные им в Архангельской области, довольно устойчивы. Из сорока пяти опубликованных им во втором томе былин и исторических песен⁹ «самостоятельный голос» имеют, как считает автор, лишь восемь, остальные представляют собой их повторения и варианты (см. рис. 29).



Рис. 29

При сравнении напевов былин и погласиц выявляются многие общие закономерности их музыкального построения. Форма как былин, так и погласиц диктуется самим текстом, здесь она представляет собой тоже простейшую однофразовую повторность, с той только разницей, что строки имеют разную структуру текста: в былинах это тони-

⁸ Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964. С. 58.

⁹ Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни. Т. II. Прага, 1932.

ческий размер, былинный стих; в поучительных чтениях — прозаический текст на церковнославянском языке.

Однако часто в текстах былин появляются отдельные выражения из церковнославянских текстов. На подобные текстологические связи указывают работы филологов¹⁰, где подчеркивается несомненно сильное влияние церковной литературы (наличие форм, характерных для церковнославянского языка, хомонии и т. д.). Несмотря на то, что погласицы поучений лаконичны, декламационны, а былины интонационно свободнее и распевнее, общность происхождения сообщает им множество родственных черт.

В напевах этих былин, как и в погласицах, диапазон ограничен пределами интервалов от кварты до сексты. Взаимодействие тонов, господствующего и расположенного ниже него конечного, является основным стержнем их музыкального развития. Поэтому музыкальные строки былин тоже чаще всего представляют собой тип закругленной, дугообразной, замкнутой мелодической волны. Господствующий тон былин еще более завуалирован, чем в погласицах, благодаря кратким внутрислоговым распевам, использованию более широких интервалов.

Ладовые оттенки погласиц и былин также совпадают: обычно в них преобладают минорный или фригийский лад, реже мажорный. Иногда встречается переменность минорного и фригийского ладов, как, например, в следующей погласице Деяний¹¹, в напеве которой обыгрываются *фа-бекар* и *фа-диез* (см. рис. 30).

Такое колебание минорного и фригийского наклонений встречается и в былинах. Наиболее ярким примером такого типа является «Былина о Вольге и Микуле» (напев сказителя Рябинина в записи Аренского) (см. рис. 31).

В распевном чтении были выработаны устойчивые мелодические формулы — погласицы, которые сформировали ладовый интонационный характер мелодики древнерусских распевов. Они, по-видимому, повлияли на тип структуры церковных песнопений, которая тоже основывается на попевочном принципе.

Погласицы распевного чтения — это важнейший пласт в церковной музыке, который раскрывает многие особенности и закономерности всего древнерусского певческого искусства. В частности, он проясняет истоки многих церковных распевов. Плавность, ритмичность и речитативность мелодики знаменных песнопений, исполняющихся хором, происходит из тех же выразительных свойств интонаций спокойной повествовательной речи, которые одинаково присущи и распевному чтению, и речитативным, особенно хоровым песнопениям — псалмодии, самогласнам, подобнам, многим образцам знаменного распева. К речитативным церковным жанрам интонационно близки некоторые жанры фольклора — плачи, былины (в частности, северные старины), так как они основываются на сходных принципах построения¹². Такая близость

¹⁰ Отчет о состоянии и деятельности императорского С.-Петербургского университета за 1912 год. СПб., 1913. С. 210—213. Отзыв академика Шахматова: Доклады и сообщения ИРЯ АН СССР. Вып. I. М.; Л., 1948; Успенский Б. А. Книжное произношение в России: Дисс. М., 1972.

¹¹ Чтение Деяний апостолов было исполнено А. В. Бояровым из Вильнюса.

¹² О связи погласиц осмогласия и былин см.: Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 81—87.

Чтец

Де-я-ни-е-свя-тых а-по-стол пи-са-но свя-тым а-по-сто-лом и

е-ван-ге-ли-стом Лу-ко-ю, бла-го-сло-ви, от-че.

Наставник

За мо-литв свя-тых о-тец на-ших Гос-по-ди И-су-се Хри-сте,

Чтец

Сы-не Бо-жи-ий, по-ми-луй нас. А-минь. Пер-во-е у-бо

сло-во со-тво-рих о всех, о Фе-о-фи-ле, о них же на-чат И-сус,

тво-ри-ти же и у-чи-ти. До не-го же дне за-по-ве-дав

а-по-сто-лом Ду-хом Свя-тым, и-же из-бра воз-не-се-ся.

Рис. 30

Жил Свя-то-слав де-вя-но-сто лет,

жил Свя-то-слав да пе-ре-ста-вил-ся; О-ста-

-ва-лось у не-го да ча-до ми-ло-е,

мо-ло-дой Во-ляга да Свя-то-слав-го-вич.

Рис. 31

объясняется их родственными функциями: распевное чтение, так же как былины, относится к повествовательным жанрам, являющимся своеобразным видом высказывания, беседы исполнителя со слушателями.

Таким образом, речитативный стиль пения и чтения имеет древнейшие и исконно русские истоки, и потому все хоровые речитативные песнопения, как и само распевное чтение, так близки к повествовательным жанрам народной музыки типа сказов, былин. Вместе с тем именно чтение нараспев послужило прототипом речитативных форм древнерусского пения, которые преобладают в церковной музыке.

В круге проблем древнерусского певческого искусства особенно важными являются вопросы, связанные с непосредственным хоровым исполнительством древнерусской церковной музыки и с местными традициями знаменного пения. Особенно интересна трактовка церковных песнопений разными хоровыми коллективами.

Пение древнерусских церковных хоров имело много общего с народным, так как народный и профессиональный хоры сходны по своему строению: в их основе лежит унисонное звучание. Народный хор не имеет четкого деления функций хоровых голосов: его возглавляет ведущий певец. В старообрядческих хорах он называется головщиком и обычно начинает песнопение, подобно запевале в народных песнях. Головщик в известной мере заменял собой регента хора: начиная исполнение песнопения, он сразу определял его высоту, темп, характер.

Народные и церковные хоры сближают и общие принципы исполнительского мастерства: народные песни, как и древнерусские песнопения, исполняются без динамических нюансов, от начала до конца ровным звуком. Родственность этих хоров явно ощутима благодаря общим принципам звукоизвлечения, открытому звуку, свойственному и народным песням, и церковным песнопениям.

Знаменное пение по своей природе было одногласным, монодийным. Однако монодийность — это общее свойство, присущее также народным песням, которые в основе своей унисонны. Известно, что многие многоголосные песни без труда сводятся к унисону. В древней церковной музыке унисон являлся одним из главных средств выразительности, так как имел свое значение. Он выражал идею единства: воспевать «едиными усты и единым сердцем» — таков был его смысл. Принципиальное одногласие соответствовало эстетическим требованиям древнерусского пения, и все отступления от него являлись произволом певцов. В то же время унисонное пение было признаком высокого певческого уровня и показателем хоровой профессиональной культуры. Обычно те старообрядческие хоры, где все певцы хорошо знают крюковую нотацию и прошли обучение в певческих старообрядческих школах, исполняют песнопения без каких-либо существенных отклонений от написанного в певческих книгах. Пение отличается строгой унисонностью, четкостью, ритмичностью. И наоборот, в тех местах, где певцы плохо знакомы или вообще не знакомы с крюковой нотацией, они поют «по напевке», то есть с теми характерными изменениями, которые передавались по традиции от старших певцов. Такое пение изобилует подголосочностью, в нем основной напев раскрашивается подголосками в духе народной песенности.

Отступления от унисона часто встречаются в исполнениях старообрядцев. Это явление подметил С. С. Скребков в пении в старообрядческой церкви в Москве за Ро-

гожской заставой. Песнопения там пели в типичном октавном унисоне, где один или два певца отступали от унисона, образуя терцовые подголоски. «Особенно примечательно — пишет С. Скребков, — что сами певцы, ревнители старообрядческой догмы строгой унисонности, с полным убеждением заверяли нас, что их пение одногласно. Так же и крестьяне-певцы уверены, что они все “поют на один голос”. Очевидно, в теоретическом сознании певцов господствует момент одногласия, объективно присущий этому складу и лежащий в его основе»¹³. Поскольку эти отступления импровизационны, певцы не придают подголоскам принципиального значения и считают пение одногласным. На основании всего сказанного С. С. Скребков сделал предположение, что церковное хоровое пение начало свое развитие с многоголосия подголосочного склада. «К унисонному пению оно пришло после многих веков своего существования, возможно, лишь к XVIII веку, когда оно в чистом одногласии академизировалось и законсервировалось в виде полного круга одногласного церковного обихода в синодальном издании 1772 года»¹⁴.

Эта оригинальная гипотеза, заключающаяся в том, что автор исходным моментом церковного пения полагает многоголосие, а монодийность — следствием академизации напевов, в настоящее время трудно доказуема. Особенно, как мне кажется, неправомерно положение о том, что одноголосие «законсервировалось» лишь к моменту издания полного круга церковного одногласного обихода, то есть ко времени, когда в полном расцвете было многоголосное партесное пение и Березовским создавались хоровые концерты. Дошедшие до нас рукописи свидетельствуют о том, что древнерусская церковно-певческая культура на протяжении нескольких столетий была унисонной¹⁵. Не исключено, что в практике певцы могли допускать такие отклонения, которые не нарушали общего строя напева, вводили подголоски, конечно, не отражавшиеся в рукописях. Это убедительно доказывает современная исполнительская практика. В своих экспедициях в разные районы, всюду, где приходилось работать с певцами, я старалась записать такие песнопения, которые дают возможность при сравнении выявить своеобразие исполнительских трактовок различных хоровых коллективов, как хорошо обученных и знающих крюковую нотацию, так и тех, которые близки к народным, крестьянским хорам.

В этом плане очень показательны сравнение одного небольшого песнопения в разном исполнении, например, рождественского ирмоса¹⁶ «Христос рождается, славите» первого гласа знаменного распева.

Сравним это песнопение в четырех вариантах¹⁷ (рис. 32).

¹³ Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969. С. 50.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Лишь в конце XVI — начале XVII вв. появляются первые образцы церковного многоголосия, так называемое «строчное пение».

¹⁶ Ирмос — краткое песнопение, являющееся первым стихом каждой из девяти песен канона.

¹⁷ № 1 — расшифровка ирмоса из рукописи третьей четверти XVII века; далее — три фонограммы: № 2 — старообрядческий хор (10 человек) из Нижнего Новгорода; № 3 — певцы (2 человека) из села Усть-Цильма, Республика Коми; № 4 — старообрядцы (4 человека) из г. Единцы, Молдавия.

№1
рукопись, ГБЛ,
Ф 210, №8

№2
фонограмма,
г. Горький

№3
фонограмма,
с. Усть-Цильма
Коми АССР

№4
фонограмма,
г. Единцы
Молдавской
ССР

Хри - стос ра - жа - ет - ся сла - ви - те.

Хри - стос ра - жа - ет - ся сла - ви - те.

Хри - стос ра - жа - ет - ся сла - ви - те.

Хри - стос ра - жа - ет - ся сла - ви - те.

Хри - стос с не - бе - се сря - щи - те

Хри - стос с не - бе - се сря - щи - те

Хри - стос с не - бес здрав - ствуй - те

Хри - стос с не - бе - си сря - щи - те

Хри - стос на зе - мли во - зно - си - те - ся

Хри - стос на зе - мли во - зно - си - те - ся

Хри - стос на зе - мли во - зно - си - те - ся

Хри - стос на зе - мли во - зно - си - те - ся

Рис. 32

Пой - те го - спо - де - ви вся зе - мля

Пой - те го - спо - да и вся в зе - мля

Пой - те го - спо - да - ви вся зе - мля

и во - се - ли - ем во - спой - те лю - ди в я - ко

и во - се - ли - ем во - спой - те лю - ди в я - ко

и во - се - ли - я во - спой - те лю - ди я - ко

и во - се - ли - ем во - спой - те лю - ди в я - ко

про - сла - ви - ся

про - сла - ви - ся

про - сла - ви - ся

про - сла - ви - ся

Рис. 32 (продолжение)

Первый пример — ирмос из рукописи XVII в.¹⁸ — является традиционным образом знаменного распева. Он встречается в сотнях ирмологов. В рукописной традиции он прослеживается начиная с XII в.¹⁹

Этот ирмос является песнопением миниатюрной, но очень стройной и законченной формы. Он содержит пять фраз, расположенных симметрично, что особенно проявляется в их окончаниях: первая и третья фразы (на словах «славите» и «возноситея») кончаются восходящей интонацией, вторая и четвертая (на словах «срящите» и «земля») завершаются нисходящим движением к *ре*.

Так же симметричны и начала этих парных фраз. Заключительная фраза вдвое длиннее предшествующих и заканчивается конечным звуком первого гласа — *ре*, своего рода тоном-устоем этого гласа.

Из трех представленных фонограмм самой точной версией, близкой к напеву из рукописи, является исполнение ирмоса горьковскими старообрядцами. Это очень грамотный хор, все певцы знают крюки и поют по одной и той же крюковой книге, поэтому в их исполнении нет никаких существенных отклонений от унисона, изменений ритма и мелодики. Голоса их сливаются в ровном, плавном звучании, чеканном ритме.

Иначе исполнили этот ирмос два других коллектива. Надо отметить, что рождественские ирмосы, к числу которых относится исследуемый нами, всегда отличались непосредственной близостью к фольклору. По древнерусскому обычаю в рождественские и новогодние праздничные дни певцы группами ходили по домам и поздравляли друг друга с праздником, колядовали и христаславили. Во многих местах вместо коляды пели рождественские ирмосы и стихиры. Эти песнопения исполнялись не только церковными певцами, но в первую очередь детьми, молодыми девушками и парнями, поэтому функция этих песнопений была не только церковной, но и внецерковной, народной, что сказывалось в их более свободной трактовке.

Наиболее отдаленным от источника является усть-цилемский вариант. Певицы, от которых был записан этот ирмос, никогда не пели в церковном хоре, а исполняли ирмосы только в рождественские дни как рождественские коляды. Потому здесь изменено все: напев и даже текст. Гости приветствовали хозяев, так изменив текст ирмоса: «Христос рождается, славите, Христос с небес, здравствуйте» (вместо «срящите» — встречайте). Напев его ангемитонный — трихорд в кварте, свойственный древнейшим песням календарного цикла.

Исполнение певцов из г. Единцы отличается большим своеобразием и свободой ритмической, мелодической, ладовой трактовки. Это напев, глубоко разошедшийся с первоисточником. Использование подголосков очень сильно меняет колорит знаменного распева, местами звучат трехголосные параллельные трезвучия. Как в народных песнях, в опорных точках все голоса сходятся в унисон. Характерным штрихом является использование лидийского лада на слове «возноситея», который создает особенную радостно приподнятую краску. Это исполнение свидетельствует о тесном сближении

¹⁸ Расшифровка этого ирмоса сделана мною по крюковой рукописи третьей четверти XVII в., хранящейся в РНБ (собрание Одоевского, ф. 210, № 8).

¹⁹ Палеографическое сравнение этого ирмоса на примерах рукописей от XII до XVII вв. приведено в комментариях С. В. Смоленского к Азбуке Мезенца (Казань, 1888).

знаменного пения с народными интонациями, с типичным для них характером изложения, подголосочным голосоведением и своеобразием ладового колорита.

Результаты экспедиций в различные районы старообрядческих поселений показали наличие старообрядческих хоров с разной певческой культурой и различными традициями. Качество высокого профессионализма хору дает знание крюковой нотации; оно организует строгое унисонное пение и способствует четкости ритма. В то же время сельские малограмотные хоры часто допускают отступления от унисона, добавления и украшения основной мелодии, привнося в нее многое из песенных народных традиций. Естественно предположить, что так же обстояло дело и в певческой культуре Древней Руси.

Мы говорили о влиянии народной певческой культуры на знаменный распев посредством воздействия исполнительской традиции самих певцов, благодаря внесению в напев творческого начала. Но связи народной и профессиональной музыки имеют и более глубокие корни в организации самой структуры напева, интонационном словаре его мелодики, ритмики. Они таятся в общих ладовых закономерностях: народные песни часто интонируются в обиходном звукоряде, свойственном церковным песнопениям.

Вопрос о связях профессиональной, церковной и народной музыки в Древней Руси, как говорилось, является одним из важнейших в области русской фольклористики и медиевистики. Он открывает множество проблем, одинаково важных для обеих наук, которые вряд ли можно раскрыть, а тем более разрешить в рамках небольшой статьи.

Профессиональная и народная музыка были творчеством коллективным, как и все древнерусское средневековое искусство и литература. Известный исследователь Д. С. Лихачев отмечает: «Древняя русская литература ближе к фольклору, чем к индивидуальному творчеству писателей нового времени. Мы восхищаемся изумительным шитьем народных мастериц, но искусство их — искусство великой традиции, и мы не можем назвать среди них ни реформаторов, подобных Джотто, ни гениев индивидуального творчества, подобных Леонардо да Винчи»²⁰. То же можно сказать и о древнерусской музыке: ее связь с фольклором значительно прочнее, нежели с творчеством композиторов примыкающего к древнерусскому периоду барокко.

Истоки их единства заключены не только в общности русского музыкального языка, лежащего в основе и народной, и церковной музыки, но и в характере восприятия и в самой системе средневекового мировоззрения.

Встречное исследование обеих музыкальных культур — народной и профессиональной — откроет много нового и поможет более глубоко и разносторонне познать музыкальную культуру Древней Руси.

²⁰ Лихачев Д. С. Первые семьсот лет русской литературы // Изборник. М., 1969. Вступит. ст. С. 6—7.

Часть V

**РАННИЕ ФОРМЫ
ДРЕВНЕРУССКОГО
ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

Глава 1

ЧТЕНИЕ НАРАСПЕВ СВЯЩЕННЫХ ТЕКСТОВ

Чтение нараспев составляло неотъемлемую часть богослужения христианских церквей, оно было важным элементом западной и восточной христианской службы, почти половину которой занимало чтение молитв, псалмов, священных книг. Распевно произнесенное слово лежит в основе всего древнерусского церковного пения и всей системы древнерусского церковно-певческого искусства. Многие из особенностей древнерусского церковного распевного чтения до нас не дошло, но некоторые особенности сохранились в старообрядческой среде, например, поучительные рождественские чтения в синодальной церкви не сохранились, в то время как их читают у старообрядцев чинно, особыми распевами поучительных чтений. Единственное такого рода поучительное чтение в синодальной церкви сохранилось лишь в службе Пасхальной заутрени, это «Слово Иоанна Златоуста».

Древние традиции чтения нараспев сохранились у старообрядцев, которые известны своим принципиальным консерватизмом, приверженностью к старине, стремлением любой ценой сохранить во всех деталях древние обряды, восходящие к апостольским временам. В храмах и домах старообрядцев держали иконы старого письма, читали молитвы по старым книгам, пели церковные распевы по крюкам. Древние традиции передавались устным путем в школе или на клиросе от учителя к ученику, от старших певцов к более молодым. Так, в частности, сохранилась и традиция чтения нараспев священных книг, которая имеет очень древние корни¹.

И. И. Вознесенский в одной из своих работ отметил, что церковное пение сходно с чтением нараспев, их отличает лишь напев — более краткий и простой по своему му-

¹ Во время экспедиций к старообрядцам (1968—1989 гг.) автором была собрана целая коллекция записей (в том числе различных видов погласиц и чтений) в разных районах России, бывших республиках СССР — у поповцев Поволжья (в Нижнем Новгороде и Костроме), беспоповцев Прибалтики (в Литве, Латвии, Эстонии), сибирских старообрядцев Горного Алтая и Забайкалья, старообрядцев-некрасовцев Краснодар и Ставрополя, липован Румынии, скрытников Пермского края, Архангельской обл., Поморья и Заонежья, старообрядцев разных согласий Москвы и Подмосковья. Материал был частично опубликован в виде доклада: *Владышевская Т. Ф.* К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения: Доклад на IX Международном съезде славистов. Киев, 1988.

зыкальному построению, или более протяжный и развитый². Действительно, музыкальное строение, структурные закономерности распевного чтения особенно близки к наиболее простым древнерусским хоровым речитативным церковным распевам — простейшим видам осмогласия — малому знаменному распеву, подобнам.

Следует отметить важную роль чтения в формировании русского культового мелоса. В разнообразных погласицах распевного чтения были выработаны устойчивые мелодические формулы, которые определили ладовый и интонационный характер мелодики древнерусских распевов. Они повлияли на структуру церковных песнопений всех видов — малого знаменного распева, осмогласной псалмодии, подобнов, осмогласия столпового знаменного распева. Вместе с тем погласицы распевного чтения близки к некоторым жанрам фольклора — плачам, былинам.

Мелодика распевного чтения полностью подчинена слову. В нем тонко отражены интонации русской прозаической речи, повествовательной декламации, которые проникли и в русское хоровое пение. Чтение нараспев по сравнению с другими церковными музыкальными жанрами более свободно усваивалось чтецами и певцами, так как мелодии для чтения текстов были просты и выразительны, они приковывали внимание слушателя.

Чтение нараспев на Западе называется «литургическим речитативом»³. Этим термином удобно воспользоваться и в отношении русского церковного чтения, поскольку оно представляло собой речитатив, звучащий за службой (Литургией и другими чинопоследованиями). Термин «литургический речитатив» позволит внести ясность и в классификацию древнерусских литургических жанров. Сравнение русского и григорианского литургического речитатива отчетливо показывает их родственные черты, ведущие к общим истокам.

Корни литургического речитатива лежат в древнейших культах Иудеи, Греции, Египта. Они непосредственно восходят к древнееврейскому богослужению и греческой просодии.

В древнеиудейском богослужении разного рода библейские книги — Закон и Пророки — читали нараспев. В этих текстах имелась особого рода музыкальная акцентуация, которая была близка к грамматическим знакам препинания и отражала интонации выразительного чтения. Каждый вид чтения за древнееврейским богослужением имел свой определенный мелодический тип или музыкальную акцентуацию, которая менялась сообразно с содержанием книг: «Пятикнижие по характеристике раввинов должно иметь звуки мягкие, но низкие; Пророки — звуки высокие и грозные; Притчи — вкрадчивые; Песнь песней — оживленные и веселые; Экклезиаст — серьезные и строгие»⁴. Эта традиция различать виды церковного чтения перешла и в христианский культ Запада и Востока: в древнерусской православной церкви чтение Евангелия и Апостола отличалось от интонаций чтения молитв, очень разнообразно

² Вознесенский И. О церковном пении православной греко-российской церкви // Большой знаменный распев. Киев, 1887. С. 4.

³ Wagner P. Einführung in gregorianischen Melodien. Teil III. Leipzig, 1929. Термином «литургический речитатив» у П. Вагнера охватываются все виды чтения нараспев в традиции григорианского пения.

⁴ Скабалланович М. Толковый типикон. Киев, 1910. Вып. 1. С. 14.

читалась Псалтырь Давида, особо выразительно звучали за службой Поучения, Толковое Евангелие, жития святых, Синаксарь, Пролог.

Другой важной основой литургического речитатива послужило древнегреческое просодическое чтение. Оно, как отмечают разные исторические свидетельства, не превышало диапазона естественного речевого интонирования. Ритор Дионисий из Галикарнаса, живший в 30-е гг. I в. н. э., так описывал музыкальный тип греческой просодии: «Мелодия речи изменяется интервалом равным квинте, а голос не переходит границы диапазона больше, чем на три с половиной тона»⁵. Древнегреческая просодия, как и древнеиудейское чтение, имела специальные знаки, выставляемые в тексте и предназначенные для обозначения музыкальных акцентов, которые способствовали выразительному декламированию. Знаки просодии и акценты выделяли отдельные слоги или слова, определяли звуковысотную линию декламирования, отражали синтаксис и всю выразительную сторону речи. Эти знаки были связаны и с долготой или краткостью гласных звуков, с придыханиями, патетикой.

Греческие знаки просодии впоследствии послужили основой для особой музыкальной знаковой системы Византии — экфонетической нотации (X—XII вв.), предназначенной для чтения нараспев священных книг. Термин «экфонетическая нотация» (от греч. *ek-fonesis* — произношение) впервые был использован в работе Гзетиса, указавшего на употребление восточной церковью различных видов пения и чтения нараспев книг Ветхого и Нового Завета⁶. Книги, которые читали за богослужением, имели «экфонетические знаки» для «ве- легласного», громкого чтения нараспев (рис. 1, 2).

Ὁξεία πρὸς ὀξείαν βα
ρίαν βαρίαν· καθίστα
καθίστα· συρματικῇ
καὶ τελεία + παρὰ κλι
κῇ καὶ τελεία + ὑπό κρι
σις ζ ὑπό κρισις ὑπό
κρισις ζ κρέμασται κρε
μασται· ἀπὲσω ἔξω· ὀ
ξεία καὶ τελεία + κεντή
ματα κεντήματα· ἀ
πόστροφος· ἀπόστρο
φος ἀπόστροφος· συν
έμβα καὶ τελεία + ὀξεί
α διπλαῖ· διπλαῖ βα
ρίαι· κεντήματα· καὶ ἀ
πόστροφοι + +

Рис. 1

ЗНАКИ ЭКФОНЕТИЧЕСКОЙ НОТАЦИИ

№	Название	Начертание	Значение
1.	ὀξεία / Осея /	✓	Восходящее движение
2.	βαρεία / Бария /	∨	Нисходящее движение
3.	κρέμασται / Кремаста /	✓	Повышение голоса. Акцент
4.	ἀπόστροφος / Апострофос /	∩	Понижение голоса
5.	συρματικῇ / Сырматика /	~	Волнообразное движение
6.	κοιτικῇ / Коистика /	∩	Ровное движение
7.	παρὰ κλι / Паракли /	∩	Знак начала фразы
8.	συνήβα / Синева /	∩	Соединительный знак
9.	τελεία / Телиа /	+	Остановка

Рис. 2

⁵ Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1961. P. 250.

⁶ Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории... Вып. 1. Примеч. 88.

На разные типы распевного чтения, распространенные в Византии, указывает Э. Веллес⁷. В греческих церквях выделяются две традиции — монастырская и соборная, распространенная в митрополичьих церквях. В монастырях служба была разработана менее тщательно, чтение текстов должно было быть просто певучим, кантиленным, в то время как в митрополичьих церквях чтение было настолько развито, что уже как бы переходило в настоящее пение.

При торжественном чтении перикопы существовали определенные правила: «Как показывают экфонетические знаки рукописей, распевное чтение следовало за синтаксической структурой фразы в каждой ее детали. Только последний стих каждого отрывка священного чтения имеет особую нотацию, характеризующуюся использованием двойных знаков, никогда не встречающихся в главной части отрывка. В отличие от остальной части чтения, конец подчеркивался особым пением, приближающимся к эмоциональному»⁸. Интонационное строение греческого распевного чтения следовало структуре текста, его фраз, что нашло отражение в знаках экфонетической нотации.

Чтение нараспев, звучавшее регулярно в ежедневной практике греческого богослужения, в своем характере и музыкальных особенностях в большой степени сохранились от древнейших времен до наших дней. Веллес считает, что современный способ распевного чтения греческой церкви существенно не отличается от старинной традиции чтения текстов.

Как известно, экфонетическая нотация не поддается точной расшифровке, поскольку она слишком обобщенная. Знаки экфонетической нотации по внешнему виду близки другой, тоже не расшифрованной ранневизантийской нотации типа *coislin* — куаленской нотации. В обеих нотациях неизвестно точное музыкальное значение их знаков и интервального соотношения между знаками.

Ярким примером экфонетической нотации может служить греческое Евангелие IX в. (ГПБ, греч. 21), в котором встречаются строчные (внутри строки текста), подстрочные (под строкой) и надстрочные (над строкой) музыкальные знаки.

Отрывки священных текстов из Евангелия, Апостола, Пророчеств, греческие перикопы (по-славянски — зачала) были предназначены для чтения на службе. Поэтому в них четко фиксированы начало и конец отрывка. Проставленные в них знаки редко имеют в одних и тех же текстах разных рукописей одинаковый набор экфонетических знаков, в них обнаруживается немало расхождений. Однако эти расхождения касаются отдельных деталей, не затрагивающих основных принципов нотирования. В восточных церквях допускалась большая свобода в распевном чтении и пении, чем на Западе.

Расшифровки экфонетической нотации представляют собой предмет особого интереса для музыкальной византологии, так как эта нотация явилась первоисточником, прообразом собственно певческих — ранней и средневизантийской нотаций. Она же

⁷ Wellesz E. Op. cit. P. 251.

⁸ В серии *Monumenta musicae Byzantinae* выпущен ряд книг, посвященных греческим экфонетическим рукописям. В них тщательно проанализированы и выделены все модели, комбинации и знаковые формулы, отражающие интонационные формулы-попевки.

положила начало и другим певческим безлинейным нотациям — знаменной, кондакарной и более поздним — демественной и путевой.

Изучением и расшифровкой экфонетической нотации занимались ученые разных стран. Одним из первых был французский исследователь Жан Тибо⁹, впервые опубликовавший византийские источники. Карстен Хёг (Дания) сделал приблизительную расшифровку рукописного памятника Синайского кодекса X—XI вв. (Профитолога — сборника ветхозаветных пророчеств)¹⁰. При этом Хёг применил особый исследовательский прием: кроме первоисточников — древнейших рукописей — он обратился к живой современной традиции чтения, используя фольклорные методы в изучении церковной музыки. В 1931 г. членами Общества записей греческих песен совместно с Парижским университетом была совершена экспедиция в Грецию, во время которой были сделаны разные записи, в том числе чтение Евангелия Самосским митрополитом Иринеем (см. рис. 3).



Рис. 3

Эта запись, воспроизведенная в работе Хёга¹¹, говорит о том, что греческое чтение священных текстов обладало большой мелодичностью. Особенно украшенными были концовки перикопов (зачал, отрывков Евангелия, предназначенных для чтения за службой). Да и само чтение у греков по сравнению с русским и в настоящее время значительно распевнее. Запись чтения отрывка перикопы Евангелия от Марка (16;

⁹ Thibaut J. B. Monuments de la notation ekphonetique et hagiopolite de l'église Grecque. St.-Pet., 1913.

¹⁰ Hoeg C. La notation ekphonetique. Copenhagen, 1935. Monumenta musicae Byzantinae. Subsidia. Vol. 1.

¹¹ Hoeg C. Op. cit. P. 132—135.

1—8), прочитанного митрополитом Иринеем Самосским, была тщательно расшифрована в Парижском институте фонетики. Эта фонограмма отражает все тончайшие отклонения голоса: четвертитоновые соотношения звуков, ноты, начинающиеся с «подъезда», акцентируемые слоги и т. д. Интересно, что, несмотря на множество чисто восточных украшений, вуалирующих основу мелодии погласицы митрополита Ирины, она близка к некоторым старообрядческим погласицам. В основе и тех и других лежит опорный доминирующий тон, который опеваётся соседними ступенями (большой секундой сверху и малой снизу), исключение составляет лишь концовка текста, у греков украшенная богатым мелодическим развитием и хроматизированная; концы чтений у русских старообрядцев завершаются небольшим закруглением.

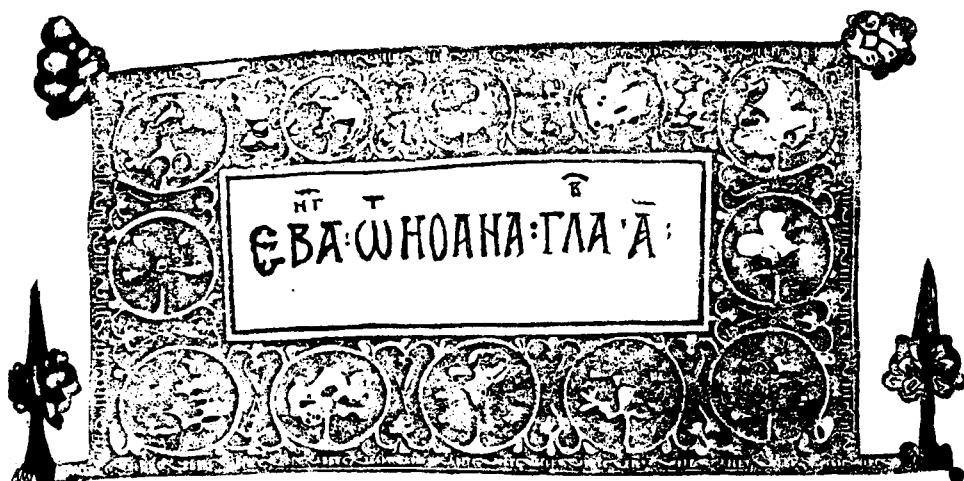
Форма экфонетических знаков в славянских рукописях в большинстве своем дублировала византийскую экфонетическую нотацію, но в древнерусских рукописях количество знаков гораздо меньшее. Русское чтение намного ближе к западноевропейскому литургическому речитативу-акцентусу. В нем преобладает опевание одного тона. Возможно, именно поэтому русские евангелия не так обильно нотированы, музыкальные знаки в них чаще всего появляются в местах остановок — мелодических каденций. Вероятно в этом, как и в переносе отдельных западных праздников в русский календарь, в использовании колокольного звона, можно видеть западное влияние на русскую богослужебную практику.

К самым древним русским памятникам с экфонетическими знаками относится старейшая русская датированная книга Остромирово евангелие (1056—1057 гг.) и так называемые Куприяновы (или Новгородские) листки XI в. — отрывки из славянского юсового Евангелия, в которых музыкальные знаки проставлены наиболее тщательно. Пожалуй, это единственная славянская рукопись, в которой есть почти все знаки экфонетической нотації, встречаемые в греческих священных книгах. Система расстановки знаков также аналогична византийской: мелодически развитые фрагменты чтения (концовки) нотированы более детально, чем центральные части, которые обычно более просты и мелодичны¹².

В древних славянских текстах, как и в греческих, совершенно очевидна связь между знаками экфонетической нотації и знаками препинания, поскольку и те и другие знаки служат общей цели: они делают текст в соответствии с его смыслом и способствуют выразительности чтения.

Характерно, что знак препинания *точка* используется здесь и как музыкальный знак (см. рис. 4). То же отмечают и в григорианском пении, где точка выполняет такую же двойную функцию. В музыкальном смысле она обозначала спуск мелодии. В этом отношении любопытна фразировка «Заповедей блаженства» в Остромировом евангелии (л. 211—212 об.). Здесь точка всякий раз ставится после слова «Блаженни», что явно указывает на необходимость интонационно отделить это слово от последующей фразы. Точка выполняет роль музыкально-смысловую, так как с точки зрения пунктуации синтаксический знак здесь не требуется.

¹² Металлов В. М. Богослужебное пение русской церкви. Период домонгольский. СПб., 1912. С. 94; Monumenta musicae Byzantinae. Lectionaria. Edenda Curaverunt. Hoeg C., Zunt G. Vol. 1. Prophetologium. Munckgaard, 1981.



НСКОННБѢСЛОВО
 НСЛОВЕБОТЪ
 БА·НБЪБѢ
 СЛОВОѢБѢ
 НСКОННОУ
 БА НТЪМЪБСАБЫ
 ШАѢНБЕЗНЕГОНН
 УБТОЖЕНБЗІСТЬ
 КЖЕБЗІСТЬБВТО
 МБЖНВОТЪБѢ·Н

ЖНВОТЪБѢСВѢТЪ
 УЛОВѢКОМЪѢНСКѢ
 ТЪВЪТЪМЪБВТН
 ТЪСА·НТЪМАКГО
 НЕОБАТЪѢЗІСТЬ
 УЛВКЪПОСЛААНЪ
 ОТЪБА·НМАКМОУ
 НОАНЪѢТЪПРНДЕ
 ВЪСЪВѢДѢТЕЛЬ
 СТВО·ДАСЪВѢДѢТЕ

Рис. 4

Первая русская рукопись Остромирово евангелие (1056—1057)

со знаками экфонетической нотации

(ГПБ, Ф. п. 1.5)

Экфонетическая нотация продержалась в русских служебных книгах в течение нескольких веков. Иногда она встречается и в рукописях более позднего периода¹³. В русских евангелиях XIV—XVI вв. эта нотация используется редко, непоследовательно. Например, в Луцком евангелии XIV в. встречаются преимущественно крыжи, которые проставлены только в местах остановки чтения.

Чтение нараспев было особым предметом школьного обучения. В материалах Стоглавого собора (1551 г.) указывается на необходимость по всем городам создавать «училища книжные», предписывается всему грамотному духовенству учить детей «чести и писати», всем православным христианам отдавать детей «на учение грамоте, книжного письма и церковного петья салтычного (псалтырного) и чтения налойного» (то есть распевного чтения служебных книг у аналоя), а также «кананарханию по чину церковному» (то есть возглашению текста строка за строкой, после чего этот текст пропеваётся хором)¹⁴.

Такое образование было характерно в эпоху Средневековья как на Западе, так и на Востоке. Учеников католических монастырей, например, также обучали выразительному чтению нараспев (это входило в программу урока пения). Учитель, обучавший детей пению, одновременно преподавал и церковное чтение¹⁵.

Чтению нараспев учили и в старообрядческих школах, но в основном это искусство постигалось на клиросной практике: певцы перенимали друг у друга интонации и манеру чтения.

И. Вознесенский совершенно верно отметил, что наибольшая выразительность церковного чтения зависит от «разумения читающего», от проникновения в содержание текста и от способности к разнообразной интонации. «Церковное чтение, — пишет Вознесенский, — должно быть правильное, ясное, неторопливое, раздельное, важное по характеру, певучее, внятное, вразумительное и внушительное»¹⁶.

Погласицы

Древнерусская практика выработала нормы музыкального распевного чтения — погласицы, соответствующие разновидностям текстов. Погласицы — это оформленные мелодические фразы, представляющие собой мелодическую волну, либо речита-

¹³ С. В. Смоленский указал на два евангелия XVI века из собрания Синодального архива (№ 9 и 55), со знаками экфонетической нотации. Н. Финдейзен в том же собрании нашел Евангелие-тетр 1519 года (№ 24) с такими же знаками, из чего он заключает, что введение в Евангелие знаков для чтения текстов во время богослужения нараспев продолжалось во всяком случае не меньше 500—600 лет (XI—XVI вв.). В сравнительной таблице, сделанной на основе анализа экфонетических знаков трех славянских евангелий XI и XVI вв. и одного греческого Евангелия XI—XII в., Финдейзен показал, что их нотации и начертание знаков не имеет принципиальных расхождений, экфонетическая нотация за 500 лет не претерпела существенных изменений. См.: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории... Т. 1. М.; Л., 1928. С. V, 82, 85.

¹⁴ Стоглав. Изд. Субботина. 1890. Гл. 26. С. 125—126.

¹⁵ Иванов К. А. Средневековый монастырь и его обитатели. СПб., 1902. С. 120.

¹⁶ Вознесенский И. Указ. соч. С. 4.

цию на одном звуке. Основным признаком погласицы является соотношение между господствующим, доминирующим тоном и тоном завершающим, конечным. Погласица позволяла тонко музыкально оформлять и распевать любой текст, его ударные, безударные слоги, акценты. Они помогали чтецу при чтении текстов нараспев за богослужением. О чтеце часто говорили: «У него красивая погласица», при этом подразумевалась не только сама музыкальная интонация, но и умение чтеца осмысленно и выразительно озвучить текст.

Термин «погласица» бытует и по сей день в старообрядческой среде. Он используется в разных значениях, в том числе применяется по отношению к простейшим видам осмогласия — псалмодическому осмогласию, самогласнам малого знаменного распева. С этими видами осмогласия связаны и мнемонические (от греч. *мнемоне* — память) погласицы, предназначенные для запоминания мотивов восьми гласов. Мотивы-памятогласия служат для запоминания мелодических моделей каждого из восьми гласов малого знаменного распева, например, «Грядет чернец из монастыря» и «Адам от земли». Такие памятогласия для чтения нараспев не употреблялись, потому что они осваивались практически на клиросе.

Во всех случаях погласица представляет собой краткую музыкальную фразу, обобщенно характеризующую напев гласа или псалмодии.

Погласица независимо от предназначения (хорового или сольного) укладывается в одну строфу — однострочную мелодическую фразу, соответствующую строке текста. Эта краткая мелодическая фраза регулярно повторяется на протяжении всего текста и лишь слегка варьируется при импровизационном чтении. Таким образом, в погласицах сочетается стабильность, идущая от повторности, и импровизационность, которая обусловлена устной традицией распевного чтения и индивидуальной манерой каждого чтеца, вынужденного приспособлять краткую формулу погласицы к текстовым строкам разной длины.

Погласицы тесно связаны со структурой текста, с предложением, всегда несущим в себе законченную мысль, поэтому погласицы — это явление не только музыкальное, но и синтаксическое. Они имеют основной тон речитации, их музыкальный ритм отражает ритмику слов, ударность и безударность. Структура древнерусских погласиц во многом сходна с тонусами западноевропейского литургического речитатива, подробно описанными П. Вагнером в работе, посвященной григорианскому пению.

Литургический речитатив

Музыкальные особенности литургического речитатива тесно смыкаются с интонационными закономерностями прозаической речи и речевой интонации. Как отмечает П. Вагнер, это связано с тем, что литургический речитатив находится в пограничной области пения и речи. Известно, что язык скрывает в себе исключительно богатые музыкальные возможности. Речь способна быстро превратиться в пение. Выражения «певучая речь», «говорить нараспев» указывают на эту особенность речи. Анализируя распевное чтение в латинском обряде, Вагнер выявляет три важнейших источника, которые дают жизнь литургическому речитативу. Все они восходят к природе языка:

«Три основных фактора речи при медленном и выразительном чтении чтеца сами по себе должны воздействовать на литургическое слово: речитация на одном звуке, мелодическое различие синтаксических знаков и сила ударения слов»¹⁷. Таким образом, музыкальные особенности, составляющие природу литургического речитатива сводятся к трем принципам:

- речитация текста на одном повторяющемся звуке;
- подчеркивание синтаксических акцентов, при котором знаки препинания отражаются на мелодике речитатива (например, с точкой обычно связывается краткая нисходящая мелодическая формула заключительного характера, с запятой — краткая восходящая интонация, особыми мотивами отмечаются в тексте вопросительные знаки, точки с запятой, а также начало фраз);
- выделение ударных слогов в тексте, расстановка акцентов в строке определяют общий ритм, который организует всю музыкальную ткань строки.

Эти три принципа действуют как в католическом литургическом речитативе, так и в русском распевном чтении и многих других; они же определяют и основные структурные элементы; по западной терминологии это:

- *initium* — начало фразы, подводящее к основному тону речитации (а);
- *tenor* — основной тон речитации, равномерно повторяющийся звук (б);
- *mediante* — полукаденция, делящая стих на части (встречается не всюду, преимущественно в чтении псалмов) (в);
- *finalis (punctum)* — каденция в конце стиха (г) (рис. 5).



Рис. 5

Такая структура речитатива по своей природе очень устойчива, потому что восходит к основам мелодического интонирования слова древнееврейской псалмодии. В сделанных А. Идельсоном записях присутствуют все те же элементы¹⁸: *initium* — вступительная интонация (а), *tenor* — тон речитации (б), *mediante* — полукаденция (в) и *finalis* — каденция (г) (рис. 6).



Рис. 6

¹⁷ Wagner P. Einführung in die gregorianischen Melodien. B. III. S. 22.

¹⁸ Idelson A. Jewish Music in its historical Development. N. Y., 1929.

В древнерусских погласицах интонационная структура основывается на внутреннем взаимодействии тона речитации (tenor) — господствующего тона (гт) и конечного тона (кт), завершающего погласицу. Термины «господствующий» и «конечный» тоны впервые ввел Д. Разумовский в книге «Церковное пение в России». Он использовал их применительно к осмогласию знаменного распева, однако, в чтении нараспев эти понятия также могут быть применены.

Виды распевного чтения

Древнерусский литургический речитатив, заимствованный вместе со всем христианским культом, приобрел на Руси музыкальные особенности, связанные с национальным характером музыки и русской речевой интонацией.

Несмотря на то, что видов церковного чтения множество, а погласицы литургического речитатива разнообразны, все же их можно объединить в две основные группы:

- псалмодический речитатив;
- рассказный речитатив.

Опытный слушатель по одному лишь напеву погласицы может определить характер текста, который читают в данный момент службы, так как интонация погласицы отражает род чтения, к которому она относится.

Псалмодический речитатив целиком связан с собственно богослужебными, священными книгами. Псалмодически читали Псалтырь, Евангелие, Пророчества Ветхого Завета, ектении, молитвы, каноны. Возгласы перед чтением Священного Писания также произносились псалмодически.

Рассказный речитатив относится к кругу поучительных книг, в которых в жанре «Слова» передавались евангельские истории, жития святых — Златоуст, Пролог, Синаксарь, Четьи Минеи и др.

Псалмодическим речитативом читается целая группа различных текстов, интонационно родственная погласицам. Этот тип речитатива с преобладанием повторения одного тона и его опевания прежде всего характеризует чтение псалмов.

Псалмодические погласицы, записанные в разных старообрядческих общинах, сохраняют устойчивые, типичные для псалмодического речитатива, общие черты. Особенностью псалмодического речитатива является преобладание основного господствующего тона, который служит стержнем погласицы. Конечный тон совмещается с основным, тем самым псалмодическое чтение приобретает ровность и слитность, необходимые для служебного чтения.

Псалмодический речитатив с помощью различных музыкальных средств точно и тонко отражает все особенности интонирования литургического слова. Для выделения ударных слогов и акцентов интонация в нем может повышаться и понижаться, происходит удлинение слогов или опевание их с помощью вспомогательных звуков. Большую смысловую роль в погласицах играют глубокие цезуры и паузы. Окончание текстовой строки всегда совпадает с концом погласицы и, как правило, завершается паузой, которая служит не только отдыхом для чтеца, но и подчеркивает смысл слова. Продолжительность пауз зависит от логической связи последующего с предшеству-

ющим: если мысль закончена, то пауза может быть более длинной и наоборот. Концовки, цель которых — торжественное завершение чтения, выделяются особым мелодическим оборотом, как правило, выходящим за пределы интонационного круга и диапазона самой погласицы. Концовки евангельского чтения часто звучат очень торжественно, в самом конце чтец замедляет и расширяет темп и повышает звук.

В синодальный период традиция распевного чтения приобрела особый характер. Начинали чтение с самого низкого звука, постепенно повышая тон. В чтении Евангелия, Апостола, паремий это повышение по полутонам продолжалось на протяжении всего отрывка: чтение начиналось тихим и очень низким звуком, постепенно повышаясь в каждой строке, оно доходило до вершины и заканчивалось на самом высоком звуке диапазона и очень громко.

Однако наиболее древние традиции распевного чтения без тотального повышения тона речитации сохраняются по сей день у старообрядцев.

Интонационные особенности чтения Евангелия

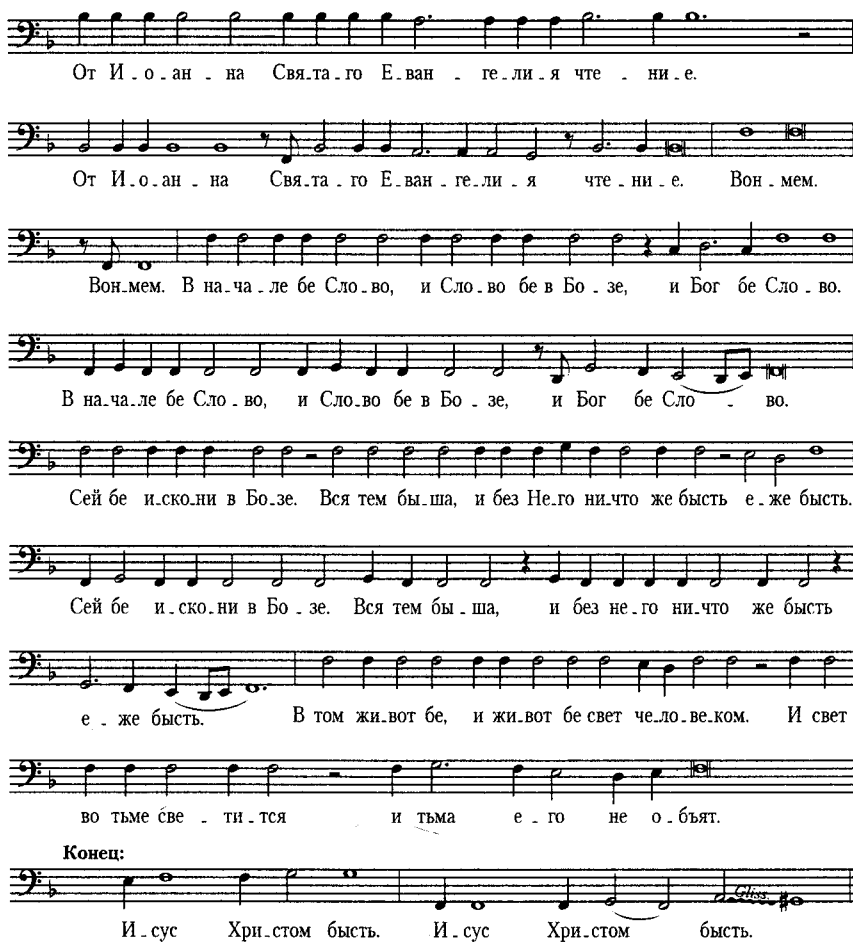
Чтение пасхального Евангелия, записанное в 1968 г. во время экспедиции в Нижегородскую старообрядческую общину, дает хорошее представление о манере старинного чтения. Два чтеца с ярко контрастными голосами — молодой чтец с серебристым тенором (Л. И. Пименов) и густой бас (М. П. Гусев) — читают 1 главу Евангелия от Иоанна псалмодической погласицей, попеременно повторяя каждую фразу, как это принято при торжественной пасхальной Литургии (рис. 7).

Псалмодические погласицы строятся на интонации двойного опевания, на речитации звука *фа*, на звуке *фа* и фигурации типа группетто в конце погласицы. Чтец выделяет ударные слоги повышением или понижением интонации, смысловые акценты — увеличением длительности. Всякому чтению Евангелия предшествует вступительный зачин — «От Иоанна святого Евангелия чтение. Вонмем». Вступительная фраза обычно исполняется на кварту выше того главного тона, на котором читается сам текст Евангелия. Однако уже слово «Вонмем» (то есть внимаем, слушаем) вводит в основной тон погласицы (*фа*). Чтение начинает тенор, бас повторяет слова тенора на октаву ниже, он произносит текст более четко, чеканно.

В другой старообрядческой общине беспоповского толка (Рижской Гребенщиковской) тот же отрывок чтения из Евангелия был прочитан уставщиком общины Л. С. Михайловым. Погласица, которую он при этом использовал, еще более лаконична, строга и рельефна: это речитация текста на одном-двух звуках с завершением на краткой формуле типа группетто (рис. 8).

Как видно из приведенных примеров, тип чтения псалмодической погласицей достаточно близок у старообрядцев Нижегородской и Рижской общин, что свидетельствует об устойчивости традиции, идущей от древности.

Арабский путешественник и писатель Павел Алеппский, сопровождавший путешествие в Москву антиохийского патриарха Макария в 1655 г. и описавший в своих



От И . о . ан . на Свя . та . го Е . ван . ге . ли . я че . ни . е .

От И . о . ан . на Свя . та . го Е . ван . ге . ли . я че . ни . е . Вон . мем .

Вон . мем . В на . ча . ле бе Сло . во , и Сло . во бе в Бо . зе , и Бог бе Сло . во .

В на . ча . ле бе Сло . во , и Сло . во бе в Бо . зе , и Бог бе Сло . во .

Сей бе ис . ко . ни в Бо . зе . Вся тем бы . ша , и без Не . го ни . что же бы . сть е . же бы . сть .

Сей бе ис . ко . ни в Бо . зе . Вся тем бы . ша , и без не . го ни . что же бы . сть

е . же бы . сть . В том жи . вот бе , и жи . вот бе свет че . ло . ве . ком . И свет

во тьме све . ти . тся и тьма е . го не о . бьят .

Конец:

И . сус Хри . стом бы . сть . И . сус Хри . стом бы . сть .

Рис. 7



В на . ча . ле бе Сло . во , и Сло . во бе в Бо . зе , и Бог бе Сло . во .

Сей бе ис . ко . ни в Бо . зе , вся Тем бы . ша , и без Не . го ни . что же

Конец:

бы . сть е . же бы . сть . И . сус Хри . стом бы . сть .

Рис. 8

путевых заметках патриаршую службу в Успенском соборе Московского Кремля, обратил особое внимание на чтение Евангелия патриархом Никоном и описал его: «Тогда дьяконы, взяв Евангелие, открыли его перед патриархом; архиерей же стал перед другим Евангелием, лежавшем на аналое. Патриарх отверз уста свои и возгласил громким голосом, каждое слово раздельно: “премудрость, прости! услышим святого Евангелия”. Когда он сказал это, с него сняли митру и передали другим дьяконам, которые положили его на серебряное блюдо. В ответ патриарху то же повторил архиерей. Патриарх начал первый стих Евангелия, которое есть сегодняшнее Евангелие о Страшном Суде из благовестия евангелиста Матфея, (и читал) стих за стихом протяжно и нараспев, в особенности перед точкой, пока не кончили Евангелия, прочтя одиннадцать стихов. Остановка делалась не больше как через семь, восемь слов, с чрезвычайным растягиванием и нараспев. Патриарху отвечал архиерей, повторяя стих за стихом очень протяжно до конца»¹⁹. Описание с такими подробностями, сделанное в середине XVII столетия наблюдательным путешественником, является одним из немногих такого рода письменных свидетельств. Автор делает очень тонкие наблюдения о характере чтения, остановках перед точкой, неспешном характере чтения, его растягивании и даже, хотя и не во всем точно, количестве слов в строках. Это описание чтения Евангелия в неделю о Страшном Суде с переключками патриарха с архиереем очень похоже на современное чтение Евангелия на Пасху.

Пасхальное чтение в Остромировом евангелии

Древнейшая русская книга — Остромирово евангелие (1056—1057 гг.) начинается с пасхального чтения первой главы от Иоанна, в котором проставлены знаки экфонетической нотации. Именно этот текст в данной рукописи нотирован тщательнее других, хотя и не так подробно, как аналогичные фрагменты греческих евангелий (см. рис. 4).

При сравнении музыкальных знаков данного рукописного материала из Остромирова евангелия с чтением того же отрывка старообрядцами сразу же выявляется их тесная связь. Текст Евангелия точками разделен на части, соответствующие окончанием фраз и предложений. Знаки экфонетической нотации, отмечающие простейшие интонации опеваний, проставлены именно в местах мелодических каденций перед остановкой-цезурой. Остановка чаще всего связывается с крыжом (крестом — †), аналогом которому в греческих рукописях служит телейя, исполняемая в один долгий звук (см. рис. 4). В некоторых местах телейя (или крыж) соединяется с другими музыкальными знаками. Часто она пишется вместе с сирматике, по внешнему виду похожим на знак бесконечности или группетто. Этот знак бывает перечеркнутым. Э. Веллес в своей характеристике экфонетических знаков отметил сходство мелодического рисунка знака и его начертания²⁰. Сирматике и телейя, соединенные вместе по вертикали, ско-

¹⁹ Аленицкий П. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию. Вып. III. М., 1893. С. 42; Wellesz E. Op. cit. S. 252.

²⁰ Например, первые телейя и сирматике в Остромировом евангелии поставлены в том месте, где кончается первая строка, а в фонограмме в этом месте сделана первая остановка у

рее всего, и означают весьма распространенный каденционный оборот типа группетто с долгим звуком на конце. В Остромировом евангелии такие знаки стоят в конце фраз. Подобный мелодический оборот звучит в момент каденции перед цезурой и в распевном чтении Евангелия у старообрядцев. Подчеркнуто мелодическая концовка фраз характерна также и для современной православной церкви.

В Остромировом евангелии экфонетические знаки проставлены лишь в конце строк, в середине фраз они отсутствуют. Внутри строки лишь иногда встречаются точки, отделяющие одну фразу от другой. Исходя из характера расстановки знаков в Остромировом евангелии, можно предположить, что в древности распевное чтение основывалось на ровном и спокойном речитировании на одном-двух звуках. Те места текста, где погласица отступала от однотонной, ровной речитации и мелодически закруглялась, отмечались особыми экфонетическими знаками.

Эта древняя традиция, зафиксированная в древнейшем русском рукописном источнике, сохранилась по сей день у старообрядцев. Идентичность фразировки, совпадение остановок при делении текста на фрагменты (ср. примеры 4, 7, 8) обуславливают сходство мелодического оформления кадансов-цезур, свидетельствуют о неизменности и устойчивости псалмодического типа распевного чтения. Вместе с тем сравнение строгой и простой манеры русского псалмодирования с греческими традициями говорит об их значительных отличиях: греческое чтение священных текстов было более мелодизированным, украшенным (о чем свидетельствует гораздо большее количество экфонетических знаков, проставленных в греческих рукописях).

Чтение Ветхого Завета, Пророков, тоже интонируется псалмодической погласицей двойного опевания, например, чтение Премудростей Соломона (см. ч. IV, рис. 27).

Распевное чтение псалмов

В православном богослужении без чтения и пения псалмов не обходилась ни одна, даже самая краткая служба. Очень часто о пении и чтении псалмов упоминается в древнерусской литературе. Так, в житии Феодосия Печерского сказано: «Псалтырь поюще усты тихо»; о князе Борисе: «Нача пети псалтырю»; о преподобном Исакии: «Поча кланяться, поя псалмы»²¹. Псалмопение входило не только в монашеское правило, но и вообще в древнерусский обиход.

В русской музыкальной медиэвистике существует весьма распространенное понятие — псалмодия. Этот термин имеет два значения — узкое и широкое. В узком смысле псалмодия — это хоровое или сольное речитативное пение только лишь псал-

исполнителей: «Искони бѣ слово и слово бѣ от Бога. И Бог бѣ слово ѿ». Небольшие разночтения в текстах Остромирова евангелия и старообрядческих фонограмм отражают различные текстовые редакции. Надо отметить, что евангельские тексты в разные века имели свои редакции. О сравнении редакций евангельских текстов см.: *Архим. Амфилохий. Четвероевангелие Галилское 1144 года, сличенное с древнеславянскими рукописными Евангелиями. М., 1883.*

²¹ Употребление книги Псалтырь в древнем быту русского народа // Православный собеседник. Казанская духовная академия, 1857. Кн. 4. С. 822—823.

мов. В широком же — это характернейшее свойство церковной мелодики, ее качество, не закрепленное за каким-то одним определенным жанром.

Под понятием псалмодия подразумевается любая речитация церковных текстов — сольная, хоровая либо чтение.

При чтении псалмов выделяются три разных типа псалмодии:

- чтение кафизм;
- псалтырь по умершим;
- шестопсалмие.

Характер погласиц в них тесно связан с их значением и местоположением в службе.

Чтение кафизм за вечерним и утренним богослужением основано на опевании тона речитации. Обычно погласица кафизм ограничена диапазоном малой терции с большой секундой сверху и малой снизу от основного тона. Из этой простейшей формы псалмодирования развились остальные более сложные виды чтения.

Особой погласицей читают Псалтырь по умершему — медленно, нараспев, с большими цезурами после каждого стиха. Заупокойное чтение псалмов напоминает народные плачи и причитания, хотя напевы заупокойных погласиц более сдержанные, отрешенные. В отличие от плачей, они далеки от натуралистического воспроизведения открытых эмоций. Тем не менее, их связывают глубокие цезуры на концах фраз и восходящие малотерцовые окончания, напоминающие интонацию плача (см. рис. 10).

Шестопсалмие в начале заутрени занимает центральное место во Всенощном бдении, располагаясь между вечерней и утреней. Чтение шестопсалмия отличается от чтения окружающих псалмов на вечерне и в кафизмах большей мелодичностью, напевностью (рис. 9).



Рис. 9

Погласица шестопсалмия уже существенно отступает от строгих рамок псалмодического речитатива и скорее приближается уже к собственно пению. По структуре она примыкает к псалмодическим погласицам двойного опевания, как в кафизмах, однако, диапазон ее шире, он составляет квинту. Погласица шестопсалмия состоит из двух музыкальных элементов — восходящего и нисходящего, связанных друг с другом общим тоном речитации (звук *ре*), который одновременно является и господствующим и конечным тоном. Два элемента погласицы обусловлены поэтической формой псалма, каждый стих которого распадается на две части. А. Преображенский писал:

На месте своего происхождения этот поэтический материал неизбежно облекался немедленно же, если не под пером одного и того же автора, в форму музыкально-певческую, ибо это было «песно-пение», гимнография. Здесь гимн, как хвала, не мог оставаться исключительно в оболочке слова, не доходя до завершения в мелодии, песне. Такой характер творчества приводил к тому, что в основе музыкального изложения лежала та же самая форма, какая была положена в основу словесного. Поэтому, например, лежащий в основе конструкции псалмов словесный параллелизм целиком отражался и в музыкальной форме²².

В уставе сказано, что во время чтения шестопсалмия никто не должен «шепты творити» (то есть шептать или разговаривать), «но паче внимати от псаломщика глаголемых» (то есть внимательно слушать псаломщика), «руце имуще согбенны к персям, главы же преклоненны, и очи имуще долу» (прижав руки к груди, склонив голову и опустив глаза к земле).

К погласице шестопсалмия близка погласица чтения Великого канона Андрея Критского (VII в. н. э.), которая тоже состоит из двух фраз, соединенных общим тоном (см. рис. 10).



Рис. 10

Этот эпически возвышенный образец показывает, сколь красивы и стройны бывают псалмодические погласицы.

Рассказные погласицы

Обычай прочитывать на службах поучения восходит ко времени возникновения христианства²³. На Руси он сохранялся очень долго, в наше время он остался только у

²² Преображенский А. Культурная музыка в России. Л., 1924. С. 10.

²³ Великий канон читают в дни Великого поста. В Прологе высоко оцениваются достоинства этого Канона: «Воистину всех канонов величайший, добре и хитростно сложи и списа, иже во святых отец наш Андрей архиепископ Критский бе убо из Дамаска» (Пролог 1649 г., л. 893 об.). Канон Андрея Критского именуется великим не только по своему содержанию, но

старообрядцев. По Уставу поучительное чтение могло совершаться в течение суточного круга богослужения до 6—7 раз. Хотя чтение поучений и входило в последовательность чинопоследования, однако не являлось его неотъемлемой частью, как, например, чтение Евангелия или Апостола.

Слова или поучения передавали истории Священного Писания, святоотеческие беседы, жития святых. Эти чтения были собраны в специальные сборники — Пролог, Синаксарь, Златоструй, Толковое Евангелие, Толковая псалтырь и др.²⁴

Чтец обыкновенно произносил поучения, обращаясь к народу. Его можно было слушать сидя. Евангелие же и Апостол, исполняемые псалмодическим речитативом, чтец читал лицом к алтарю и иконам, а прихожане слушали его стоя. Это важное обстоятельство ясно подчеркивает значение чтения и его направленность: в молитве чтец обращен лицом к Богу, в поучении — к людям. Чтение поучений за службой заменяло беседу, проповедь, и потому оно должно было исполняться так, чтобы его интонация соответствовала интонации рассказа: «Будто сказку сказывай», — так в старину учили этому чтению.

Погласицы поучительных чтений непосредственно передают характер спокойной повествовательной речи и то волнообразное мелодическое движение, которое ей свойственно. В них преобладают закругленные интонации, строящиеся на взаимодействии господствующего и конечного тонов. В рассказных погласицах, в отличие от псалмодического речитатива, конечный тон обычно лежит ниже господствующего тона на терцию, либо большую секунду, что придает ему особую гибкость. Напомним, что в псалмодическом речитативе оба тона совмещены.

Эта особенность рассказного речитатива идет от речевой интонации. В повествовательном предложении интонация речи строится в виде волны, заканчивающейся нисхождением.

Конечный и господствующий тоны рассказных погласиц, внутренне взаимодействуя друг с другом, создают интонационный костяк погласицы. Если строка текста начинается с безударных слогов, то господствующий тон возникает не сразу, он появляется на ударном слоге, а к нему снизу создается подход. Звучит закругленная, замкнутая мелодическая строка, в которой конечный тон затрагивается на всех знаках препинания: точках, запятых, двоеточиях, точке с запятой (соответствующей в старославянской орфографии вопросительному знаку).

Рассказной речитатив в своей основе близок народным эпическим жанрам — былинам, сказам, которые опираются на речевые, повествовательные интонации. Рас-

и по объему. Он содержит 250 тропарей вместо обычных 30. Как правило тропари канонов читают простой псалмодической погласицей, а в древности их пели, как и сейчас греки поют каноны за Всенощной.

²⁴ Пролог — так называется книга церковная, в которой собраны сокращенные жития святых, поучительные слова, расположенные по числам месяцев на весь год. Синаксарь — собрание исторических сведений о праздниках, чтения Постной и Цветной триоди. Златоструй — сборник для назидательного чтения, в который входили преимущественно выдержки из творений Иоанна Златоуста. Толковое Евангелие и Толковая псалтырь — истолкованное Евангелие, объясненная Псалтырь.

сказной речитатив, так же как и сказывание былин, — это жанры сольного исполнительства, из чего вытекают все связывающие их особенности. Ф. А. Рубцов характеризует напевы былин как интонации индивидуального высказывания²⁵. Так и в рассказных погласицах, при всех твердых нормах и правилах, имеются широкие возможности индивидуальной исполнительской интерпретации, которыми и пользуются старообрядцы при чтении поучений. Строй погласицы обычно выдерживается от начала до конца чтения, ладовое содержание также остается неизменным, но случается, что интонация погласицы нарушается. Это обычно происходит в тот момент, когда в тексте встречается прямая речь. Так, например, в селе Раюши (Эстония) было записано чтение жития блаженного Нифонта, в котором передан разговор бесов, услышанный проходящим мимо церкви блаженным: «Видеши ли, како славится сын Мариин от раб своих в церкви ея?» Прямая речь специально выделена чтицей (И. Батовой) особой интонацией, имитирующей живую беседу, здесь появляются и новые ладовые образования²⁶ (рис. 11).



Рис. 11

²⁵ Рубцов Ф. А. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. Л., 1962. С. 13.

²⁶ См. об этом: Владышевская Т. Ф. О связи народной и профессиональной музыки // Музыкальная фольклористика. Вып. II. М., 1976.

Форма погласиц заложена в самой структуре прозаических текстов поучений, она однострочная или однофразовая. Сочетание нерифмованного прозаического текста и сольной, устной традиции исполнения сообщает им известную импровизационность. В связи с этим интересно сопоставить рассказные погласицы, записанные в старообрядческих общинах Литвы (1), Костромы (3), Нижнего Новгорода (2), Риги (4), Причудья (5) (см. рис. 12).

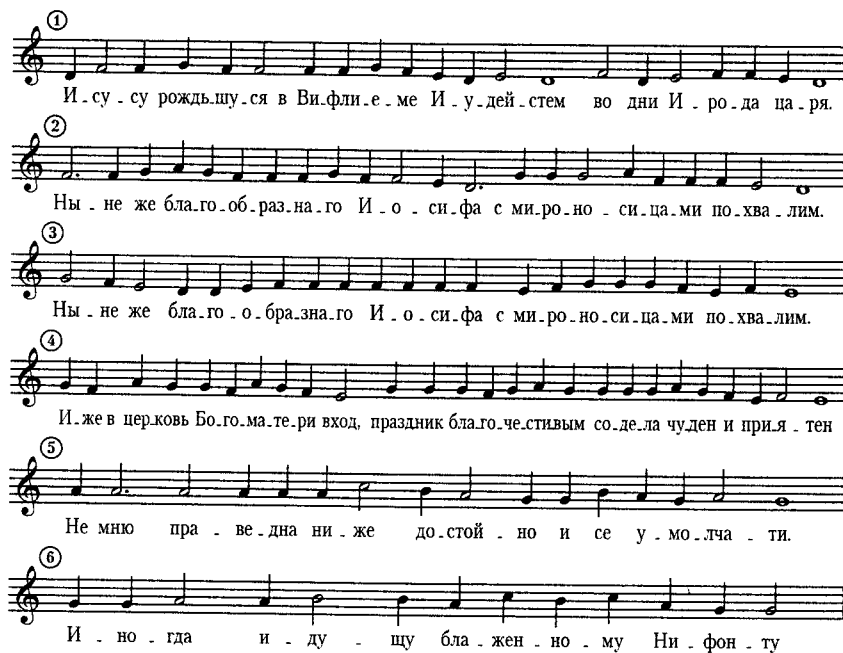


Рис. 12

Для них характерны многие общие принципы строения: диапазон погласиц охватывает объем естественной речевой интонации, они основаны на волнообразном мелодическом движении, напев погласиц опирается на господствующий тон, на котором происходит псалмодирование, и завершается конечным тоном. Отличия погласиц в разных старообрядческих общинах состоят в индивидуальных ладовых (интервальных) соотношениях между господствующим и конечным тонами, которые и определяют всю специфику звучания каждой погласицы.

Чтение Учительного Евангелия и Апостола

Чтения Учительного или Толкового Евангелия — толкования святых отцов на Евангелие, исполняется по специальному древнему чину, сохранившемуся в настоящее время лишь в старообрядческой среде. Это чтение было записано автором в экспеди-

ции к прибалтийским староверам в городе Клайпеде у поморских старообрядцев беспоповцев в 1972 г. Толковое Евангелие на Рождество от Матфея (гл. 2) о поклонении волхвов было записано по книге Евангелие Учительное, зачало 3²⁷ (см. рис. 13).

1. Чтец

Ме . ся . ца де . каб . ри . я , два . де . сят пя . ты . и день . По . у . че . ни . е

на Рож . де . ство Го . спо . да Бо . га и Спа . са на . ше . го И . су . са

Хри . ста Е . ван . ге . ли . я от Ма . тфе . я бла . го . сло . ви от . че .

2. Наставник

За мо . литв свя . та . го а . по . сто . ла и е . ван . ге . лис . та Ма . тфе . я Гос . по . ди

Чтец

И . су . ге Хри . сте Сы . не Бо . жи . нй по . ми . луй нас . А . ми . нь Е . ван . ге . ли . е .

И . су . су рож . дь . шу . ся в Ви . фли . е . ме И . у . де . й . стем , во дни

И . ро . да . ца . ря . се вол . сви от вос . ток при . и . до . ша во

И . е . ру . са . лим , гла . го . лю . ще : где . есть рож . де . й . ся Царь

И . у . де . й . скнй ; ви . де . хом бо звез . ду Е . го на вос . то . це , и

при . и . до . ша по . кло . ни . ти . ся Е . му . Тол . ко . ва . ни . е .

Ви . фли . ем на . ри . ца . ет . ся дом хле . ба , И . у . де . я же ска . зу . ет . ся

ис . по . ве . да . ни . е . Бу . ди же и нам , бра . ти . е , ис . по . ве . да . ни . ем

бы . ти до . мы хле . ба ду . хов . на . го Хри . ста истин . на . го Бо . га на . ше . го .

Рис. 13

²⁷ Евангелие Учительное. Изд. 1739 г. Л. 232.

Во вступлении, исполняемом чтецом (И. А. Павлов) и наставником (Г. Л. Легензов), благословляющим чтеца, отчетливо видна разница двух типов литургического речитатива — рассказного и псалмодического. Чтец читает дробными фразами с волнообразными нисходящими интонациями в пределах кварты: «Месяца декабря, двадцатипятый день. Поучение на Рождество Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа Евангелие от Матфея. Благослови, отче». Здесь выделяется лишь самое окончание — заключительный оборот каденционного типа: «Благослови, отче», который типичен для окончаний поучительных чтений. Ему отвечает наставник своим благословением: «За молитв святого Апостола и евангелиста Матфея, Господи Иисусе Христе Сыне Божий, помилуй нас». Интонация наставника строго псалмодическая, текст произносится медленно, почти на одном звуке.

Толковое Евангелие чередует чтения кратких отрывков из Евангелия и текста, объясняющего их, чтец при этом перед каждым следующим эпизодом указывает, что будет читаться — толкование или Евангелие, но эти указания он произносит не погласицей, а говорком, обычной речевой декламацией. Таким образом, уже во вступлении сопоставлены три вида чтения — два типа литургического речитатива — рассказный и псалмодический и простая, разговорная декламация.

Текст Толкового Евангелия неоднороден, и чтец достаточно ясно дает почувствовать интонационные отличия чтения между интонированием толкования и текста Евангелия, которое читается напевно, выразительным речитативом. Большой мелодической волной выделяется фраза волхвов: «Где есть рождайся царь Иудейский». Эта вопросительная фраза расширяет диапазон погласицы до квинты (*ми — си*). После объявления чтецом: «Толкование», звучит текст поучения. Диапазон погласицы расширяется до сексты, появляется ладовая переменность (*фа-диез, фа-бикар*). Начинается толкование как бы из глубины, в нижнем регистре и постепенно повышаясь: «Вифлеем нарицается дом хлеба, Иудея же сказуется исповедание. Буди же и нам, братие, исповеданием быти дому хлеба духовнаго, Христа истиннаго Бога нашего». Особенно выразительна погласица чтения Апостола. Широкие скачки на кварту и ладовая переменность (*фа-диез, фа-бикар*) мелодии погласицы чтеца противопоставляются строгой псалмодии возгласа наставника «За молитв...».

Погласицы распевного чтения явились теми основополагающими простейшими музыкальными формулами, в которых закрепились интонационные, ладовые и ритмические свойства русской церковной музыки, легшие в основу всех церковных распевов. Литургический речитатив с полным правом можно назвать первым видом или протожанром церковной музыки. Несмотря на то, что погласицы распевного чтения распространялись преимущественно устным путем, их с полным правом можно отнести к древнейшей профессиональной певческой традиции русской музыкальной культуры, которая сыграла огромную роль в формировании хоровых певческих жанров и распевов.

Литургическим речитативом был освоен ладовый и интонационный тип русской церковной мелодики, который стал источником церковного пения. Простейшие распевы — подобны, самогласны, исполняемые ежедневно за богослужением, своими напевами вышли из псалмодического и рассказного распевного чтения.

Глава 2

САМОГЛАСНЫ МАЛОГО ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА

Самогласны малого знаменного распева наряду с подобными относятся к ранним формам осмогласного пения, которые были широко распространены в певческой практике на Руси с древнейшего периода. Музыкальные закономерности самогласнов проистекают из самых глубин интонационного развития песнетворчества.

Самогласен — это термин, имеющий широкое применение по отношению к разным жанрам и распевам. Самогласны малого знаменного распева имеют в каждом гласе свои музыкальные формы, но эти формы строчные, они основаны на периодическом повторении музыкальных строк. Формы самогласнов, как и подобнов, связаны преимущественно с жанром византийского происхождения — стихирами, и потому их использовали в Октоихе, Праздниках, Трезвонах, Минее. Сами образцы — стихиры — помещаются в основном в Обиходах или Октоихе и называются стихиры-самогласны, стихиры-возвышны, а также термином «малый знаменный распев». Этот термин употребляется в двух значениях — как более краткая редакция знаменного столпового распева и как силлабический, речитативный тип осмогласия, близкий к псалмодии. В нашей работе пойдет речь о речитативном типе осмогласия, в котором преобладает речитация на одном-двух тонах, он охватывает небольшой диапазон, в его состав входит весьма ограниченное число мелодических строк. Этот строчной тип распева противопоставлен попевочному, который свойствен столповому знаменному распеву.

По своей природе малый знаменный распев очень близок к литургическому речитативу: в нем та же речитативность с опорой на выдержанный тон, очень близкое интонационное содержание. Потому этот распев вполне соответствует своему названию — малый знаменный распев. Он исполняется хором, запевы, или запевные строки, состоящие из строк псалмов, поет певец — солист, или головщик.

Самогласны малого знаменного распева, как уже говорилось, близки к подобнам, их объединяет не только интонационное родство, сходный тип структуры, но и предназначение. И те и другие используются для распевания любого ненотированного певческого текста стихир, с той только разницей, что форма подобна служила уже готовым слепком, который следовало сохранить неизменным, а самогласен можно было приспособить к ненотированному тексту любого размера, поскольку его строки периодически повторялись, и напев музыкальных строк легко соединялся с текстовыми строками.

Стилевая общность самогласнов малого знаменного распева и подобнов старого знаменного распева говорит о генетическом родстве этих двух распевов, своими корнями восходящими к древнейшему пласту русского певческого искусства, хотя вопрос о происхождении малого знаменного распева остается открытым. Самогласны малого знаменного распева в древнейших рукописях домонгольского периода не найдены, что дало возможность И. Вознесенскому относить малый знаменный распев к концу XVI в., когда он встречается в рукописях, в более ранних певческих рукописях самогласны не встречаются¹. Н. Д. Успенский, наоборот, относит самогласны, как и подобны, к одним из ранних форм русского певческого искусства².

Об использовании самогласнов малого знаменного распева начиная от истоков древнерусского певческого искусства говорит огромное количество нотированных книг раннего периода, которые по существу являлись певческими, так как, несмотря на отсутствие знаков, в них стоят указания на глас или подобен. Отсутствие музыкальных знаков в этих рукописях говорит о том, что напевы этих песнопений должны были быть очень простыми, они сохранялись и передавались в устной форме, а указание на глас свидетельствовало о четкой их дифференциации по системе осмогласия. Несомненно эти простейшие осмогласные напевы, которыми пели стихиры Октоиха, Миней на весь год, должны были занимать видное место в богослужении раннего периода.

Свое важное значение малый знаменный распев сохранил вплоть до XVII в. И по сей день он широко применяется в старообрядческом богослужении и пении, нередко заменяя собой столповой знаменный и другие распевы. Можно определенно сказать, что около 50 процентов служебных текстов такого типа пели малым знаменным распевом и на подобен. Поскольку этот распев отличался выразительностью и простотой, его легко пропеть любому прихожанину. Это можно отметить и в работе в экспедициях: опытные старообрядческие певцы и учителя пения утверждали, что первым этапом обучения певцов в старообрядческих певческих школах было освоение простейших форм осмогласия — самогласнов и подобнов, а также осмогласной псалмодии прямо на клиросе. В школах же пели по крюкам и начинали с ирмосов. Из экспедиционных наблюдений можно отметить и такую закономерность: чем меньше в хоре грамотных исполнителей, знающих крюковую нотацию, тем больше и чаще звучит у них малый знаменный распев. Им порой даже заменяют нотированные стихиры-славники.

Некоторые песнопения на службе можно было исполнить разными способами — малым знаменным распевом на подобен и знаменным осмогласием, как говорят клирошане, «в роспев», «по знамени», в этом случае песнопения всегда нотировались столповой знаменной нотацией.

Если сравнить малый знаменный распев со столповым или демественным, то окажется, что по протяженности он в 4 раза короче пения по крюкам столповым знаменным распевом и почти в 10 раз — демественного. Темп пения малым знаменным распевом значительно быстрее, чем в других распевах. Например, если сравнить продолжительность пения стихиры на Вербное воскресенье «Днесь благодать Святаго Духа

¹ Вознесенский И. О церковном пении православной греко-российской церкви. Киев, 1887. С. 169.

² Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 95, 97.

нас собра» в трех разных распевах, то оказывается, что при исполнении ее малым знаменным распевом она звучит 27 секунд, столповым — 1 мин. 40 сек. и демественным — 4 мин. 10 сек.³ Почти с такой же скоростью пели эту стихир старобрядцы в Московской области: малый знаменный распев — 26 сек., столповой — 1 мин. 30 сек. Такая существенная разница в темпе важна, особенно учитывая большой объем и продолжительность службы. Так, например, праздничное или воскресное Всенощное бдение занимает около шести часов и больше, ведь старобрядцы служат полную службу, не отступая от устава⁴.

Обычно в службе сочетаются разные виды распевов и форм пения: малый знаменный распев, подобны, пение по крюкам, наиболее важные песнопения (особенно первые и последние стихир больших циклов, например, стихир на «Господи воззвах») поют столповым распевом по крюкам, а прочие — самогласно или на подобен. Это связано и с ритуальной стороной службы: на первой стихире совершается сход певцов обоих клиросов в центр храма, а на последней — малый вход священнослужителей, прочие стихир из Октоиха, Минеи или Триоди поют самогласно или на подобен.

Самогласны малого знаменного распева наряду с подобными составляли основу древнего осмогласия *строчного типа*. К сожалению, самогласны малого знаменного распева почти не изучены, и в терминологии немало путаницы⁵.

Самогласны малого знаменного распева в основном относятся к устной традиции. В рукописях обычно помещаются всего лишь 8 самогласных стихир малого знаменного распева, которые служили образцами для распева других стихир. Самогласны малого знаменного распева помещаются в Октоихе либо в Обиходе, где они располагаются попеременно с осмогласной псалмодией «Господи воззвах» восьми гласов и подобными в порядке следования гласов от первого до восьмого. Таким образом, первые стихир Октоиха — самогласны малого знаменного распева — и явились образцами для пения стихир, и поскольку стихир Всенощной обыкновенно пелись по определенной модели — погласице, — такое пение стали называть «пением на погласицу», либо пением «на глас», а иногда «гласовым пением», так как каждая из восьми моделей отражает особенности каждого гласа.

³ Песнопение «Днесь благодать» в исполнении певицы Ф. А. Рукавицыной было записано в 1970-е гг. архитектором О. В. Дорониным в Тувинской АССР в поселке Ужок. Автор благодарит собирателя за предоставленную запись этого песнопения.

⁴ В Древней Руси, не нарушая устава, сокращали продолжительность службы с помощью многогласия — совмещения разных частей службы и отдельных элементов церковного ритуала: например, одновременное пение хора и чтение псаломщика «втай», тихо, про себя. В экспедиции 1972 г. к казакам-некрасовцам, которые тоже принадлежат к старобрядцам, я записала многогласное Всенощное богослужение. Шестичасовую Всенощную они успевали отправить за два с небольшим часа. В XVI—XVII вв. упоминается о многогласии в службах в приходских церквях, где оно приветствовалось, но многогласие наносило большой урон смысловой стороне службы, поэтому с ним активно боролись церковные деятели, ревнители благочестия в XVII в., и в частности протопоп Аввакум.

⁵ См.: Печенкин Г. Б. Самогласны и запевные строки столпового распева. М., 2005. В работе автор отнес самогласны к столповому распеву, хотя столповые самогласны — попевоного типа, а рассмотренные самогласны — строчные.

Пение на погласицу, гласовое пение

Поскольку самогласны связаны преимущественно с устной традицией, то для того, чтобы их запомнить, в практику были введены памятогласия — краткие мелодические фразы на 8 гласов, или мнемонические погласицы (от греч. *мнемоне* — память), которые служили напоминанием гласового напева. Каждому гласу соответствует своя погласица — краткий выразительный мелодический оборот. Для того, чтобы проще было запомнить мелодию гласа и связать ее с текстом того или иного гласа, был использован способ мнемонических погласиц, способствующих их запоминанию. Небольшой рассказ о встрече монахов и их беседа изложены в виде восьми кратких фраз, вопросов и ответов. А. В. Преображенский пишет, что текст этого славянского памятогласия представляет собой почти дословный перевод соответствующего греческого памятогласия⁶.

Эти восемь музыкальных фраз соответствуют восьми гласам малого знаменного распева, и каждый из них вбирает основную интонацию гласа.

Для иллюстраций погласиц и стихир Октоиха малого знаменного распева я использовала фонограммы записей, сделанных мной в крупнейших старообрядческих общинах — Нижегородской Бугровской и Рижской Гребенщиковской, а также рукописи XVI, XVII вв., старообрядческие рукописи XVIII—XX вв., по которым поют в старообрядческих общинах.

Погласицы «Грядет чернец» являются обобщенной мелодической характеристикой самогласнов 1—8 гласов. В восьми фразах — погласицах содержится интонация гласов, каждый из них опирается на один из трех ладов — мажорный (гласы 2, 6, 7, 8), минорный (3, 5, 6) и фригийский (1):

1 глас	Грядет чернец из монастыря (ре, ми, фа, соль, фа, ми)
2 глас	Встречу ему второй чернец (соль, фа, ля, соль, фа)
3 глас	Откуда ты брате грядеши (соль, ля, соль, фа, соль, ми)
4 глас	Из Константина града гряду (фа, ми, фа, ми, ре, ми, ре)
5 глас	Сядем мы, брате побеседуем (фа, соль, ля, соль, фа, ми, фа, ре)
6 глас	Жива ли тамо, брате, мати моя (фа, соль, ля, соль, фа, соль)
7 глас	Мати твоя давно умерла (ми, ре, фа, ми, ре, до)
8 глас	Увы мне, увy мне, мати моя (ре, фа, ми, ре, фа, ре, ми, ре, до)

Некоторые погласицы при записи могут транспонироваться на кварту вниз.

Погласицы самогласнов «Грядет чернец» служат для напоминания мелодии, они лишь настраивают певцов на нужный глас и во время богослужения не поются. Этот же напев погласицы чаще записывается с псалмовым запевом «Исповедатися Имени Твоему», который предшествует стихирам, как в рукописи XVII в. РГБ, ф. 379, № 19 (рис. 14). Стихиры-самогласны поются на напев мнемонической погласицы гласа. Вслед за запевами поются стихиры 1—8-го гласов, напев которых соответствует погласицам этих гласов. В запевных строках и погласицах очерчен основной остов мелодии каждого гласа малого знаменного распева, их конечный же тон служит началом — начальным тоном для пения стихир.

⁶ Преображенский А. В. Культовая музыка в России. Л., 1924. С. 30.

	Стихиры	Погласицы
1 глас:	Вечерняя наша молитвы	Грядет чернец из монастыря
2 глас:	Прежде век от Отца	Встречу ему второй чернец
3 глас:	Твоим крестом Христе Спасе	Откуда ты брате грядеши
4 глас:	Животворящему Твоему кресту	Из Константина града гряду
5 глас:	Честным Твоим крестом	Сядем мы, брате, побеседуем
6 глас:	Победу имеа Христе	Жива ли, тамо, брате, мати моя
7 глас:	Приидите возрадуемся	Мати твоя давно умерла
8 глас:	Вечернюю песнь	Увы мне, увы мне, мати моя

Музыкальная форма самогласных стихир строится из последовательного чередования мелодических строк. Исходя из количества музыкальных строк в самогласнах, выделяются три типа стихир:

- 1) 4 строки в самогласне 1-го гласа,
- 2) 3 строки в самогласнах 2-го, 4-го, 5-го, 6-го и 8-го гласов,
- 3) 2 строки в самогласнах 3-го и 7-го гласов.

С помощью чередования самогласнов мог быть распет текст любой стихиры. Финальная строка самогласнов, независимо от их строения, самостоятельна, она отличается каденционным, завершающим характером и примыкает к последней строке самогласна. Вступление может состоять из одной или двух строк.

Напевка в самогласнах малого знаменного распева

Разночтения музыкальных редакций в речитативных жанрах — самогласнах и подобнах, — явление типичное как для рукописной, так и для старообрядческой традиции. Эти разночтения отражают различные исполнительские особенности, принятые в разных местностях. Пусть даже незначительные музыкальные различия, но они всегда неизбежны там, где существует устная традиция, к которой частично относится малый знаменный распев. Сложившаяся на местах музыкальная редакция самогласнов входила в обычай, который в клиросной традиции получил название *напевка*.

Напевка — это устойчивый местный вариант напевов, выработанный клиросной практикой той или иной церкви, либо местности. Обычно напевка, выработанная в устной практике, расходится с записью этого же песнопения, изложенного в рукописи крюками. «Пение по напевке» передавалось в устной форме певцами от одного к другому, по слуху. Например, во время одной моей экспедиции в 1971 г. на Волгу старообрядческие певцы одного и того же поповского согласия (Нижегородской Бугровской и Костромской Стрельниковской общин) при совместном пении на празднике Преображения не могли вместе петь стихиры на подобны и самогласны, так как принятые в их общинах напевки подобнов и самогласнов не совпадали. Эти расхождения были очень незначительными: в одних случаях в концовках звучало опевание конечного тона, в других — отсутствовал проходящий звук или был добавлен скачок, но поскольку эти разночтения встречались постоянно, при быстром пении они не давали возможности певцам петь слаженно и гладко. В то же время совместное пение этими хорами песнопений по крюкам знаменного столпового осмогласия не вызвало у тех же певцов

никаких затруднений. В этом случае оказывается, что пение малым знаменным распевом для исполнителей бывает сложнее, чем пение по знаменам. Самогласное пение, будучи устной традицией, требует умения приспособлять напев к тексту, в то время как при нотированных стихирах этого не требуется, исполнитель должен лишь пунктуально прочесть и пропеть знак за знаком от начала до конца песнопения.

С этой точки зрения становится более ясной и средневековая текстология, отношение писца, переписчика и певца к написанному певческому тексту. Небольшие разночтения в крюках постоянно выявляются при сравнении певческих редакций в рукописях XVI—XVII вв. Известный немецкий ученый И. Гарднер в результате исследований певческих редакций кафизм, по структуре близких к самогласнам малого знаменного распева, сделал вывод, который одинаково распространяется и на кафизмы, и на самогласны, и на другие виды песнопений:

Древним мастерам пения была чужда теперешняя наша щепетильность по отношению к точности нотирования церковного пения и его исполнения; каждый мастер вносил в редакцию записываемого и переписываемого им пения нечто и от своего опыта, и от своей интерпретации, и от своих привычек. Подобные разночтения касаются главным образом: а) замены одного знамени другим, мелодически приблизительно однозначным (например, стопицы с очком — подчашием, голубчика борзого — переводкой, статьи — стрелой простой и наоборот); б) в мелизматических частях — передвижение одного или более звуков с одного слога текста на другой, вперед или назад, по сравнению с другими рукописями; в) количества распетых стихов псалмов; г) реже — замены одного мелодического оборота другим, родственным мелодически; д) эпизодического «раскрашивания» речитатива посредством затрагивания звуков на соседних ступенях звукоряда⁷.

К этому следует добавить также ладовые и ритмические разночтения в разных знаковых группах, в том числе самых простых знаков, как стопица, крюк, запятая.

Знак речитации стопица, и его значение в знаменном распеве

Расшифровка самогласнов малого знаменного распева иногда вызывает некоторые затруднения, которые связаны не со сложными знаками, как фиты и лица, а наоборот, с самыми простыми — стопицами, прежде всего ритмической стороной стопиц, а также соотношением стопицы с окружающими ее знаками. При расшифровке ранней знаменной нотации стопица также является основной причиной всех сложностей. «Камнем преткновения» для расшифровки этой нотации оказывается «загадочный» знак стопица, которым обильно уснащены многие из старейших славянских рукописей⁸. Этот простейший знак крюковой нотации, означающий один звук, длительность

⁷ Гарднер И. Певческое исполнение кафизм в древнерусской богослужбной практике. Нью-Йорк, 1967. С. 150.

⁸ Келдыш Ю. В. К проблеме происхождения знаменного распева // Musica Antiqua Europae Orientalis. IV. Bydgoszcz, 1975. P. 607—620.

которого равна половинной (или одной четверти), обыкновенно располагается на безударных слогах. Ряд стопиц в знаменном распеве, обозначающий речитативный участок, в старых беспометных рукописях именовался «строкой». В столповом знаменном распеве строка — это ряд стопиц, выдержанных на одном тоне. Что касается малого знаменного распева, то здесь стопица связана с господствующим, основным тоном гласа, это же относится и к столповому знаменному распеву.

Длительность стопицы, как уже говорилось, трактуется по-разному: в одних теоретических работах XVII в. как половинная, в других — как четверть. В двознаменниках стопица трактуется как половинная.

В Азбуке Александра Мезенца длительность основных знамен крюковой нотации дана кратной двум. Исходной точкой отсчета он берет стопицу, приравнивая к ней другие знаки. При этом выходит, что стопица в его «мере знамени» равна четверти⁹: две стопицы равны крюку, два крюка равны крюку с оттяжкой, два крюка с оттяжкой равны статье.

Следовательно, стопица приравнивается к четверти, а две стопицы составляют длительность крюка, то есть половинную. Однако если обратиться к двознаменным рукописям конца XVII в., то в них обычно расшифровка крюка и стопицы равна половинной, а крюк с оттяжкой приравнивается к статье (то есть целой).

Еще более дробной длительностью считает стопицу Тихон Макарьевский. Он также приводит квадратную схему длительностей, но его система соотношения длительностей и знамен приведена в двойном уменьшении. В «Ключе разумения» Тихона Макарьевского объясняется длительность знамен с помощью длительности нот. Автор выводит долготу звучания знамен с позиции европейской меры длительностей, в результате стопица по Тихону Макарьевскому равна восьмой.

Расхождения рукописей и Азбук, а также частые несоответствия одних Азбук другим — явление обычное. «Мезенец излагает в “мере знамени” свою привычную для него точку зрения на ритмическое значение знамени», — пишет М. В. Бражников, — в речитативных участках напева стопицу естественно рассматривать как четвертную длительность: более значительная вряд ли могла бы отвечать характеристике, обычно даваемой стопице в толкованиях знамени — «просто говорити»¹⁰. «Мера знамени» А. Мезенца отражает протяженность стопицы и крюка в соответствии со столповым знаменным распевом. В малом знаменном распеве темп стопицы в два-три раза быстрее. Акценты на ударном слоге крюком, а стопицы соответствуют безударному слогу. В самогласнах малого знаменного распева длительность стопиц не превышает четверти, «просто говорити» (в темпе обычного разговора), что не совпадает со значением их в большом и столповом распевах, где они расшифровываются как половинные. Очевидно, ритмическое значение стопицы в малом, столповом и большом распевах различно: в малом она равна четверти, в столповом и большом — половинной.

⁹ Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца / Изд. Ст. Смоленского. Казань, 1888. С. 22.

¹⁰ Бражников В. М. Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 355.

В некоторых рукописях XVII в., а также поздних старообрядческих рукописях XVIII—XIX вв. длительность стопиц и крюков иногда уточняется с помощью добавочного знака отсеки, корректирующего длительность стопиц и крюков. Так, в самогласнах старообрядческой рукописи XIX в. (РГБ, ф. 210, № 3), к стопицам и другим знакам добавлены отсеки, сокращающие их длительность до четверти.

В рукописях XVII в. писцы стремятся более тщательно выписать все изгибы мелодической линии, они производят «розвод» сложных знаков более простыми. Полкулизма в конце первой строки самогласна в источниках XVII в. представлена двумя знаками — крюком или стопицей с отсекой и статьей. Нотация самогласна в рукописи XIX столетия отмечена еще большей точностью записи. Она вносит дополнительные (чаще всего ритмические) уточнения в некоторые знаки.

Стихиры Октоиха нередко бывают изложены как малым, так и столповым знаменным распевом, в последнем случае они распеты попевками столпового знаменного распева. В нем половинная служит основной временной единицей, единой ритмической долей. В рукописи (РГБ, ф. 379, № 40) стопицы записаны в виде половинных. Столповой знаменный распев более распевен, он основан на мелодизированном речитативе.

Поскольку малый знаменный распев принадлежит преимущественно устной певческой традиции, анализы его образцов сделаны в основном на материале фонозаписей старообрядцев беспоповских и поповских согласий.

Как известно, тексты беспоповских и поповских певческих книг расходятся: в первых сохраняются традиции раздельноречия, во вторых — позднего истинноречия второй половины XVII в. дониконовской sprawy. Однако такое деление существует только в нотированных певческих книгах, то есть там, где содержатся песнопения столпового и большого знаменного распевов, а также в деместве и пути.

В песнопениях, исполняемых малым знаменным распевом и на подобен, не бывает раздельноречия. Таким образом, расхождений между пением поповцев и беспоповцев в рамках малого знаменного распева не существует, все поют истинноречно, или на речь.

Трехстрочные самогласны

К трехстрочным самогласнам относятся 2-й, 4-й, 5-й, 6-й и 8-й гласы.

Трехстрочный самогласен 5-го гласа «Честным Твоим крестом» (см. рис. 15).

Этому самогласну предшествует мнемоническая погласица «Сядем мы брате побеседуем», отражающая ладово-интонационные особенности самогласна. Она представляет собой мелодическую волну, диапазон которой охватывает квинту *ля* — *ре* (диапазон самогласна *до* — *ля*). Мелодический рисунок самогласна тоже представляет собой мелодическую волну, исходной точкой которой является основной тон первого звена (*фа*) с кульминацией во второй строке (*ля*) и спадом в третьей строке (*ре*). Заключительная строка самогласна каденционного типа, она содержит мелодическое движение с вершины-источника по всему звукоряду погласицы.

Трехстрочный самогласен 6-го гласа «Победу имея Христе» строится по тому же принципу, что и предыдущий образец: формула первой и второй строк представляет

Самогласен. Глас 5.

Н.Новгород

Музыкальная запись на нотном стане (Глас 5) с текстом:

Ся . дем мы бра . те по . бе . се . . . ду . ем.

Стихира

Че . стным Тво . им Кре . стом, Хри . сте,

ди . а . во . ла по . сра . мил е . си, и во . скре . се .

ни . ем Тво . им жа . ло гре . хо . вно . е при . ту . пил е . си,

и спас е . си нас от врат сме . ртных:

сла . . . вим Тя, Е . ди . но . ро . дны . и.

Рис. 15

Самогласен. Глас 6.

Н.Новгород

Музыкальная запись на нотном стане (Глас 6) с текстом:

Жи . ва ли та . мо бра . те ма . ти мо . я.

Стихира

По . бе . ду и . ме . я Хри . сте ю . же на а . да.

и на Крест взы . . . де: да се . дя . щия во тме

и се . ни сме . ртней во . скре . си . ши с Со . бо . ю,

сво . бодь сы . и в ме . ртвых: и . сто . ча . я жи . вот от

Сво . е . го све . та, Все . си . лные Спа . се, по . ми . луй нас.

Рис. 16

Глас 6. Стихира Благовещению
на Господи воззвах:

Рига

Со . вет пре . ве . чны . и, от . кры . ва . я

Те . бе, От . ро . ко . ви . це, Га . ври . ил пред . ста:

Те . бе ло . бы . за . я и ве . ща . я, ра . ду .

и . ся зе . мле не . на . се . я . нна . я, ра . ду .

и . ся ку . пи . но не . о . па . ли . ма . я,

ра . ду . и . ся глу . би . но не . у . добь . ви . ди . ма . я,

ра . ду . и . ся мо . сте к не . бе . сем пре . во . дя . . . и,

и ле . стви . це вы . со . ка . я, ю . же

И . а . ков ви . де, ра . ду . и . ся ру . чко

бо . же . ствен . ны . я ма . . . ны, ра . ду . и .

ся ра . зре . ше . ни . е кля . твы, ра . ду . и . ся

а . да . мо . во воз . зва . ни . е: с То . бо . ю Гос . подь.

Рис. 17

собой двойное опевание (*фа, соль, ля, соль, фа, соль*), третья строка — нисходящая мелодическая волна движения (см. рис. 16).

Мнемоническая погласица 6-го гласа «Жива ли брате мати моя» вбирает в себя не только конечные и господствующие тоны самогласна, но и очерчивает мелодическую линию его первого и частично второго звена.

Интересна напевка этого гласа, существующая в Рижской Гребенщиковской общине. Распетая там стихира Благовещению «Совет превечный» трактуется в расширенном звукоряде, здесь происходит балансирование между *фа-бекаром* и *фа-диезом*, при этом ударные слоги иногда подчеркиваются особым образом: певцы расходятся в терцию, что вообще большая редкость у старообрядцев (см. рис. 17).

Как обычно, в таких ладовых отклонениях избегается острота хроматического интервала уменьшенной кварты (*фа-диез — си-бемоль*). Эта же закономерность прослеживается и в других песнопениях, записанных в беспоповских старообрядческих общинах. Она касается не только малого знаменного распева, но и столпового (например, в попевках 3-го гласа вместе с *си-бемолем* используется *фа-бекар*, *фа-диез* же корреспондирует с *си-бекаром*).

Трехстрочный самогласен 8-го гласа «Вечернюю песнь» с мнемонической погласицей «Увы, увы мне мати моя», подобно предыдущим образцам, представляет собой мелодию волнообразно кружащегося движения (см. рис. 18).

Самогласен. Глас 8. Н. Новгород

У . вы мне у . вы мне ма . ти мо . я.

Стихира

Ве . че . рнюю . ю песнь и сло . ве . сну . ю слу . жу

Те . бе. Хри . сте . при . но . . . сям: я . ко

бла . го . и . зво . лил е . сь по . мя . ло . ва . ти нас

во . скре . се . ни . я ра ди.

Рис. 18

Среди трехстрочных самогласнов малого знаменного распева особое место занимает 4-й глас, его структура напоминает подобны. В фонограммах, записанных от Рижских и Нижегородских старообрядцев, четко просматривается обрамление в начале и конце на сходном мелодическом материале при общем конечном тоне (*ре*). Внутри же этого обрамления заключен основной раздел, имеющий трехчастную структуру.

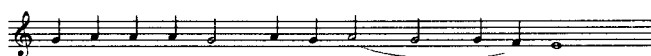
Двухстрочные самогласны

К наиболее простым относятся самогласны 3-го и 7-го гласов, так как они содержат всего лишь два звена. В византийских рукописях 7-й глас отмечен как барус, в переводе на церковнославянский — тяжкий. По простоте своей эти погласицы приближаются к погласицам литургического речитатива. Между 3-м и 7-м гласами существует родство, идущее из византийской древности.

Самогласны, состоящие из двух звеньев, благодаря своей простоте и четкой структуре отличаются яркостью, особенно еще и потому, что окончание первой строки обычно лежит на терцию ниже второй, это образует переключки строк, напоминающие вопрос и ответ (см. рис. 19).

Самогласен. Глас 3.

Н.Новгород



От . ку . ду ты бра . те гря . де ши.

Стихира



Тво . им Кре . стом, Хри . сте, Спа се.



сме . рти де . ржа . ва ра . зру . ши . ся,



и ди . а . во . дя леств у . пра . здни ся.



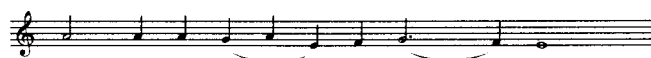
род же че . ло . ве . че . ски . и ве . ро . ю спа . са . ем,



песнь Ты все . гда при . но сим.



род же че . ло . ве . че . ски . и ве . ро . ю спа . са . ем,



песнь Ты все . гда при . но сим.

Рис. 19

Мнемоническая погласица самогласна 3-го гласа «Откуда ты брате грядеши» вбирает в себя весь напев самогласна, очерчивает его диапазон. В основе погласицы

Нижегородских старообрядцев лежит малотерцовое соотношение конечных тонов строк (*соль — ми*) при общем тоне речитации *ля*.

Погласица 7-го гласа в их же исполнении сходна с 3-м гласом, однако в ее основе лежит большетерцовое соотношение конечных тонов обеих строк (*ми — до*), а диапазон ее охватывает квинту. Первая строка самогласна строится на опевании тона *ми*, а вторая направляет движение мелодии вниз к конечному *до* (см. рис. 20).

Самогласен. Глас 7.

Н.Новгород



Рис. 20

Мнемоническая погласица 7-го гласа на словах «Мати твоя давно умерла» опирается на кварту (*до — фа*) и опекает господствующий тон речитации и конечные тоны обоих звеньев. В конце самогласных стихир имеется конечная музыкальная фраза, которая, как обычно, носит каденционную функцию и неожиданно завершает песнопение на тоне *ре*, как бы разрешая спор между двумя строками, заканчивающимися на *ми* и *до*.

Самогласны малого знаменного распева очень близки к речитативным народным песням, былинам. Это касается главным образом особенностей его мелодики, отличающейся слитностью, волнообразной закругленностью.

Некоторые интонационные нити связывают самогласны с календарными и обрядовыми песнями. Прежде всего это касается их ладовой общности. Однако для русских церковных песнопений не характерна скачкообразность попевок, которая является основной чертой календарных песен.

Быстрый темп исполнения самогласнов придает им ярко выраженный танцевальный характер. Эти черты усиливаются благодаря периодичности повторения строк погласицы, особенно 3-го и 7-го гласов.

Таким образом, в малом знаменном распеве прослеживается глубокая связь древнейших жанров и форм. В нем соединяются элементы, заимствованные из литургического речитатива с знаменным осмогласием. Будучи простейшим видом древнерусского осмогласия, он содержит в себе все основные элементы развитых распевов и занимает важное место в системе древнерусских певческих форм, и, по-видимому, его корни восходят к византийским истокам¹¹.

¹¹ Strank O. Essay on music in the Byzantine world. N. Y., 1977. P. 165—190.

Глава 3

ПОДОБНЫ

В XV—XVII вв. число подобнов знаменного распева было намного меньше по сравнению с теми, которые были записаны в рукописи XI—XII в. «Типографский устав с кондакарем». Состав подобнов в рукописях XVII в. мог сокращаться или расширяться, в целом же их сохранилось около полутора десятка. В певческих книгах старообрядцев XVIII—XX вв. встречаются незначительные добавления по сравнению с певческими книгами XVII столетия. Например, в старообрядческом издании Обихода 1909 г. кроме упомянутых четырнадцати добавлен подобен 1-го гласа «Ангельския предъидите силы», но отсутствует последний «Господи аще и на судище» 8-го гласа¹. В рукописи XVII в. (РГБ, ф. 37, № 154) их содержится лишь 14, и это самые употребляемые в практике подобны:

- | | |
|--------|--|
| 1 глас | «Небесным чином», «Прехвальнии мученицы» |
| 2 глас | «Доме Ефрафов», «Егда от древа» |
| 4 глас | «Яко добля», «Дал еси знамение», «Хотех слезами омыти», «Иже званыи свыше» |
| 5 глас | «Радуйся живоносный» |
| 6 глас | «Все возложение на небеса», «В третий день воскресл еси» |
| 8 глас | «О преславное чудо», «Что вас неречем», «Господи аще и на судище» |

Большинство подобнов (или правильнее — самоподобнов) содержат строго определенное количество строк, поэтому в самоподобне заключены и весь напев и вся музыкальная форма тех стихир, которые будут распеты по их образцу. Текст этих стихир должен делиться ровно на столько частей, сколько строк в самоподобне, и полностью повторить напев оригинала. Выполнение этих задач требует от исполнителя отчетливого владения формой песнопения и умения точно приспособить заданное формой подобна нужное количество строк к новому тексту стихир.

Чтобы облегчить пение на подобен, еще в древности, с XI—XII вв., распространилась традиция выставлять точки, позже звездочки внутрь текста, которые делили песнопение на необходимое число фрагментов, соответствующее количеству строк подобна. Если в подобне 9 строк, то текст стихир должен был быть разделен на 9 отрезков с помощью точек (или звездочек в поздних книгах), указывающих границы этих строк. Точками делились не только ненотированные тексты, но и нотированные

¹ Обиход церковного знаменного пения. Киев, 1909.

самоподобны, причем в заглавии песнопения число строк специально оговаривалось: подобен «Доме Ефравов» на 5 строк (или пятистрочен); подобен «Небесным чином» на шесть строк (или шестистрочен).

Точки в певческих рукописях не служили знаками пунктуации, хотя иногда они и отражали ее, поскольку музыкальная строка, как правило, соответствовала смысловому делению текста. Чаще же они выполняли роль разделительных знаков, расчленяющих подобны на музыкальные строки.

Подобны Типографского устава также имеют это деление точками на строки, которое, однако, не всегда совпадает с местоположением точек в более поздних рукописях. Так, подобен 1-го гласа «Небесным чином», названный в рукописях XVII в. шестистрочным, в Типографском уставе разделен на 8 частей; десятистрочные подобны 4-го гласа «Дал еси знамение» и «Яко добля в мученицех» делятся на 11 фрагментов. Другие подобны — пятистрочный «Доме Ефравов» и девятистрочный «Прехвальнии мученицы» — остаются неизменными на протяжении веков.

Расположение крюков в каждой строке подобна подчинено определенной логике развития, обусловленной музыкальным строением строк, в которых обычно выделены начало и конец. Каждая строка подобна заканчивается статьей — знаком, символизирующим остановку, равным по длительности целой. В конце подобнов, как правило, стоит крыж. Концы строк подобнов несут в себе наиболее яркое мелодическое зерно, серединки же более нейтральны, речитативны, изложены преимущественно стопицами.

Структура музыкальных строк подобнов имеет определенные признаки, общие с наиболее простыми, речитативными распевами — малым знаменным (самогласными) и чтением нараспев, однако, в отличие от них музыкальные строки подобнов мелодически более разнообразны, в них меньше речитации на одном звуке. Многострочная же форма подобнов способствует тому, что каждая музыкальная строка, имеющая индивидуальный характер, объединяется в единое целостное законченное произведение.

В каждой строке подобна существует два акцента — в начале и в конце строки, которые совпадают с первым и последним ударными слогами текста. Этим акцентам, как правило, предшествует преакцентное повышение или понижение. Мелодическое развитие строк подобнов обычно замкнуто и имеет очертание волны. Ритмика аналогична самогласнам — два ритмических акцента по краям обрамляют ровную речитацию в середине строк. Силлабика при этом нарушается лишь в конце, на последнем акценте, который имеет невматическое строение.

Напевы подобнов просты и речитативны, они легко приспосабливаются к различным текстам, придавая предложениям и их отдельным фразам стройность, логическую организованность, законченность, облегчая восприятие текста. Универсальность напевов подобнов объясняет причину их длительной жизни на протяжении девяти столетий.

Подобны, представленные в многочисленных рукописях XVII в., отмечены большим числом вариантов и разночтений, как мелодических, так и текстовых. Например, самоподобен 1-го гласа «Небесным чином» (см. рис. 21):

Рукопись XVII в. РГБ Ф.37 № 154, л.13 об.-14

Не - бес - ным чи - ном ра - до - ва - ни - е и на зе - мли
 че - ло - ве - ком кре - пка - я По - мо - щни - це,
 Пре - чи - ста - я Де - во, спа - си ны, и . же
 к Те - бе при - бе - га - ю - щих, я ко на Тя
 у - по - ва - ни - е з Бо - гом Бо - го - ро - ди - це воз - ло - жи - хом.

Рис. 22

Сравнение обоих песнопений позволяет выявить технику пения на подобен по строкам. Шести строкам самоподобна «Небесным чином» соответствуют шесть строк стихиры «С небесных круг», исполняемой подобно «Небесным чином». Расположение акцентов внутри строк стихире соответствует акцентам самоподобна. Речитативные участки, расположенные между начальным и заключительным акцентами, эластично расширяются или сужаются, в соответствии с протяженностью строк. Например, 5-я строка самоподобна состоит из 3-х слов, в подобне в 5-й строке 5 слов, следовательно ее речитативный фрагмент длиннее. Акценты строк приходятся на ударные слоги начала, особенно в концах строк. С ними связаны мелодические особенности строк, например 2-я строка — «Марии», 3-я — «радуися», 4-я — «древнейша», 5-я — «вопиющим ти».

Классификация самоподобнов (на материале старообрядческих традиций)

Пение на подобен, как и самогласное пение малым знаменным распевом, относится преимущественно к устной традиции. Поэтому в их изучении столь важны фонозаписи, сделанные во время экспедиций к старообрядцам (поповского согласия из Нижнего Новгорода и беспоповского из Риги).

Тексты различных стихир, распетые старообрядцами на подобен, дают возможность не только понять технику их использования, но и более точно определить струк-

туру подобнов. Благодаря фонограммам становятся ясными вопросы не только исполнительского характера, но и разного рода аналитические проблемы, например, что представляет собой подобен, сопровождающийся ремаркой «бесстрочен».

В практике нижегородской и рижской общин используются следующие 9 самоподобнов:

1. На 10 строк «Яко добля» 4-го гласа.
2. На 10 строк «Дал еси знамение» 4-го гласа.
3. На 9 строк «Прехвальнии мученицы» 1-го гласа.
4. На 9 строк «О преславное чудо» 8-го гласа.
5. На 8 строк «Что Тя именуем» 8-го гласа.
6. На 6 строк «Небесным чином радование» 1-го гласа.
7. На 5 строк «Доме Ефравов» 2-го гласа.
8. Бесстрочен «Егда от древа» 2-го гласа.
9. Бесстрочен «Радуйся живоносный кресте» 5-го гласа.

Музыкальные формы подобнов бывают нескольких типов — оригинального музыкального содержания, где каждая строка имеет собственный мелодический облик, не повторяющий другие строки, и с чередующимися, повторяющимися музыкальными строками. В последнем случае это может быть песнопение с точно заданным количеством строк или так называемое «бесстрочное», в котором строки могут быть повторены такое количество раз, сколько того требует размер текста. Этот тип подобнов приближается к формам самогласнов малого знаменного распева.

Музыкальные формы самоподобнов могут быть сведены к следующим схемам: самоподобны, 1) состоящие только из оригинальных строк А-Б-В-Г-Д...К; 2) где в определенном порядке повторяются мелодии строк: А-БВ-БВ...Г-К; 3) либо А-Б-ВГ-ВГ-ВГ...К.

Каждая буква означает строку, повтор буквы — повторение мелодии строки, завершается подобен обычно каденционной строкой (К).

К первой группе подобнов относятся 4 образца: «Доме Ефравов», «Дал еси знамение», «Яко добля в мученицех», «О преславное чудо». Эти подобны не содержат повторений строк, их музыкальное развитие основано на свободном движении мелодии, подчиненном музыкально-декламационным особенностям жанра.

Самым кратким среди подобнов этого типа является пятистрочный «Доме Ефравов», который лишь на одну строку превышает самогласен 1-го гласа малого знаменного распева. Напомним, что самогласны 1-го гласа малого знаменного распева состоят из четырех звеньев.

Самоподобны 4-го гласа «Дал еси знамение» и «Яко добля в мученицех» — десятистрочны (в записи от нижегородских старообрядцев) (см. рис. 23, 24).

Одним из наиболее распространенных и замечательных самоподобнов является девятистрочен «О преславное чудо» 8-го гласа² (см. рис. 25).

² Текст этого самоподобна был использован Г. В. Свиридовым в его хоровом цикле «Песнопения и молитвы».

Глас 4. Самоподобен на 10 строк "Яко добля"

Н.Новгород

Я . . . ко до . бя в му . че . ни . шех, стра . сто . те . рпче

Ге . о . рги . е, со . ше . дше . ся днешь во . схва . лим,

я . ко со . вер . шив те . че . ни . е, и ве . ру

со . блюл е . сп, и при . ят от Бо . га ве . нец

сво . е . я по . бе . . . ды. Е . го . же мо . ли от тли и бед

из . ба . ви . ти . ся ве . ро . ю тво . ря . . . щим

все . че . стну . . . ю па . мять тво . ю.

Рис. 23

Глас 4. Самоподобен на 10 строк "Дал еси знамение"

Н.Новгород

Дал е . си зна . ме . ни . е бо . я . щим . ся Те . бе, Го . спо . ди,

Крест Свой че . стный и, им же по . гра . мил е . си

на . ча . ла тмы и вла . сти и во . звел е . си нас

на пер . во . е бла . же . . . нство. Тем . же Ти че . ло . ве . ко .

лю . бно . е смо . тре . ни . е сла . вим. И . су . се

Все . си . . . лне, Спа . се ду . шам на . шим.

Рис. 24

Глас 8. Самоподобен на 9 строк "О, преславное чудо"

Н. Новгород

О преславно е чюдю до! Живоносныи сад,
Крест пресвятыи на высоку воздвижен
являється днесь. Словословят вси концы
землии, устрашаются бесовская
оплоче ния. О Божие дарованіе
земным даровася, имже, Христе,
спаси души наша яко мило серд.

Рис. 25

Мелодические строки самоподобна «О преславное чудо» музыкально-декламационные, рельефные и выразительные. В его интонациях можно проследить определенную линию динамического развития, которая направлена к кульминации в 6-й строке (на слове «устрашаются»). Оригинальность строения этого самоподобна связана с его общим мелодическим строением, он представляет собой большую мелодическую волну, развивающуюся в объеме септимы. Его первые пять строк служат подъемом к кульминации на шестой строке, последние три строки содержат спад к нижнему звуку диапазона.

Второй тип подобнов включает такие формы, которые содержат строго определенное число строк. С точки зрения мелодии они могут содержать повторения, в результате чего образуются чередования двух-трех строчных звеньев. К этой группе относятся подобны «Небесным чином», «Что Тя именуем» и «Прехвальнии мученицы».

В их музыкальной структуре сочетаются принципы подобнов и самогласнов. От подобнов в них устанавливается точное количество строк, от самогласнов — последовательное чередование повторяющихся мелодических фрагментов. Первая и последняя строки обычно не повторяются, они служат зачином и концовкой. Так, в шестистрочном подобне «Небесным чином» повторяется мелодика второй и третьей строк, которые образуют своего рода периодичность: А-БВ-БВ-К.

По такому же принципу распеваются и другие подобны этой группы. Девяти-строчный самоподобен 1-го гласа «Прехвальнии мученицы» укладывается в следующую схему: А-Б-ВГ-ВГ-ВГ-К. Его форма сходна со структурой подобна «Небесным чином», но количество звеньев в нем увеличено: во вступлении (зачине) содержится две строки (А и Б), а парные строки (ВГ) повторены трижды. Самоподобен «Прехвальнии мученицы» точно повторен в стихире Гавриилу («Гавриил великий»), исполненной по его образцу рижскими старообрядцами (см. рис. 26, 27).

Глас 1. Самоподобен на 9 строк "Прехвальнии мученицы"

Н.Новгород

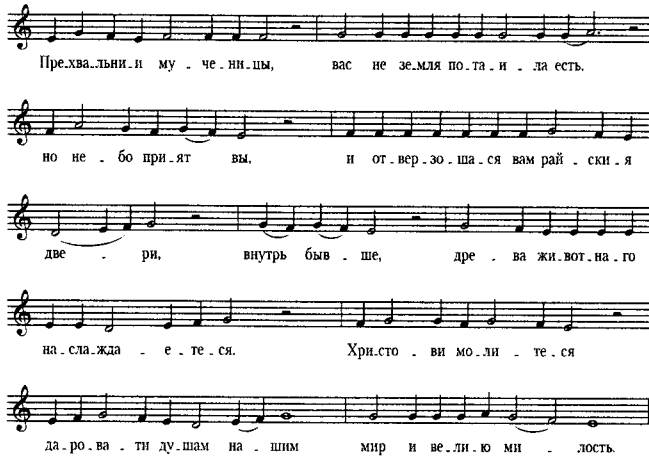


Рис. 26

Стихира Архангелу Гавриилу на подобен
1-го гласа "Прехвальнии мученицы" (9 строк)

Рига

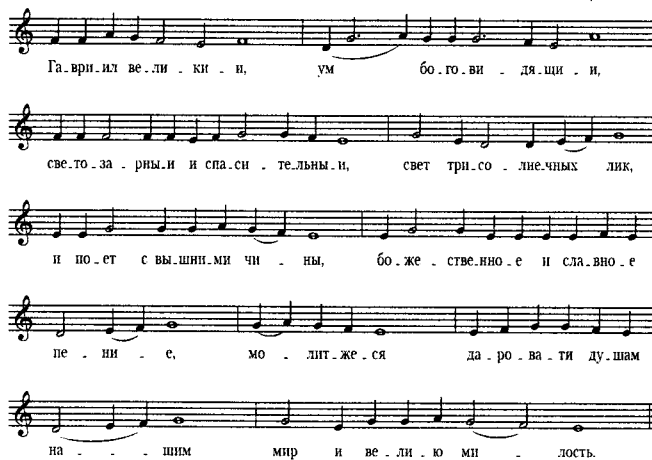


Рис. 27

Самоподобен 8-го гласа «Что Тя именуем» на 8 строк весьма оригинален и близок народно-танцевальным жанрам благодаря парному повторению строк: А-АА-ББ-АА-К. Элемент танцевальности также привносится разнонаправленностью мелодических строк, из которых одна (А) содержит нисходящее движение, а другая (Б) — кружащиеся интонации, опевающие конечный тон. Таким образом, в подобие ярко выраженная трехчастность, основанная на контрасте мотивов, сочетается с внутренней повторностью (см. рис. 28).

Глас 8. Самоподобен на 8 строк "Что тя именуем"

Н.Новгород

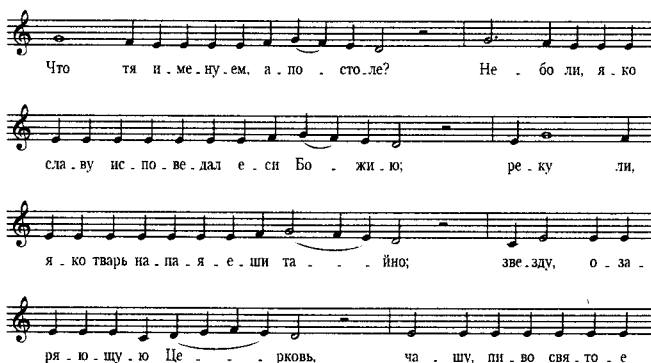


Рис. 28

К третьему типу относятся бесстрочные подобны — «Егда от древа» 2-го гласа и «Радуйся живоносный кресте» 5-го гласа.

Техника распева бесстрочных подобнов смыкается с пением самогласнов малого знаменного распева. Здесь музыкальная форма не связана со строго определенным числом строк (вследствие чего и появился термин «бесстрочен»), она строится на повторении двух-, четырехстрочной погласиц. С помощью бесстрочных подобнов можно было распеть стихирю любой протяженности, так как количество повторов не регламентировалось. Так, самоподобен «Егда от древа» укладывается в следующую схему: АБВ-АБВ-АБВ-К. В стихирах, распетых на этот подобен, число повторов триады АБВ зависело только от длины данного конкретного текста песнопения³.

Связь бесстрочных подобнов с самогласнами малого знаменного распева, например, самоподобна 5-го гласа «Радуйся живоносный кресте, церкви красный раю», несколько сложнее по структуре. Его повторяющаяся часть состоит из четырех музыкальных строк: А-БАВГ-БАВГ-БАВ-К. Сравнение со стихирой «Радуйся живоносный кресте, благоверия непобедимое оружие», распетой на этот подобен, свидетельствует об обратной ситуации: здесь самоподобен короче ориентированной на него стихире, структура которой укладывается в схему А-БАВГ-БАВГ-БАВГ-К.

В службе обычно на один и тот же подобен распеваются сразу несколько стихир подряд, как правило эти стихире имеют сходное поэтическое строение, а также начинаются одинаковыми, или близкими по смыслу и звучанию словами.

³ Погласица самогласна 2-го гласа содержит три музыкальные строки.

Подобны можно рассматривать как тип старого знаменного распева — это особый древнейший вид знаменного осмогласия, сохранившийся в рукописях с XI—XII вв. В отличие от столбового знаменного распева, основанного на попевочно-вариационном принципе, текучей форме, ассиметричном ритме и неперIODичности, подобны представляют собой вид строчного осмогласия, в котором прежде всего важна форма. По стилистике подобны родственны самогласнам малого знаменного распева, их объединяют строчная форма, родственное мелодическое строение, в них преобладает речитативный тип развития. И хотя они мелодически не столь ярки и индивидуальны, динамика их формы вполне компенсирует этот недостаток. Ранний вид осмогласия — подобны самогласны, в основе которых лежат речитативные интонации, — опирается на законченные музыкальные формы. Речитатив, имеющий огромное значение в церковном чинопоследовании в целом, как средство выразительного музыкального оформления слова, способ прояснения смысла литургических текстов, в значительной степени нейтрализовал распевы. М. В. Бражников отметил важные закономерности знаменного осмогласия раннего периода: «В напевах XII в. преобладает речитативность и повторение звуков на одной высоте. Колебаний в напеве почти не происходит, и он вращается в узких пределах нескольких звуков»⁴. Эти свойства и обусловили в ранних формах русского осмогласия — в подобнах и самогласнах малого знаменного распева — строгую ограниченность средств музыкальной выразительности (см. рис. 29).

Светилен на Воздвижение
Подобен светильнов

Н. Новгород

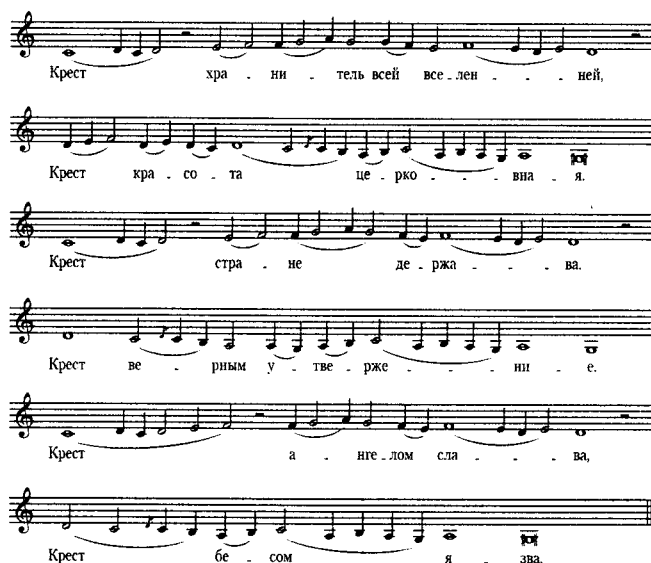


Рис. 29

⁴ Бражников В. М. Пути развития знаменного распева. М.; Л., 1949. С. 57—58.

Композиционный принцип подобна, столь широко распространенный в древнерусской церковной музыке, использовался в средневековой музыке всех народов, особенно в странах православного Востока — Византии, Болгарии, Македонии, Сербии. Он отразился и в западном григорианском пении и даже в певческой культуре стран мусульманской ориентации — на нем основаны мугамы и раги. На Руси подобен стал основной композиционной системой, охватившей большую часть певческих жанров древнерусской музыки.

* * *

Принцип пения на подобен в церковной музыке смыкается с некоторыми фольклорными жанрами. Исследователи, занимавшиеся свадебными, календарными песнями, былинами, отмечали, что для отдельных групп этих песен, приуроченных к определенным обстоятельствам, были установлены особые напевы, которые применялись независимо от содержания текстов и имели характер так называемых напевов-формул. Внимание изучению этих особенностей народных песен уделял в своих работах Ф. А. Рубцов⁵. Он отметил, что при всем разнообразии календарных песен (особенно жнивных и весенних), в основе их лежат определенные, только им присущие музыкальные образцы. Весенние и жнивные песни строились на одной и той же характерной интонации вне зависимости от содержания текстов.

Устойчивые композиционные формулы в русском фольклоре возникли, вероятно, в дохристианское время. Они связывались с конкретным назначением песен, причина их сохранности заключается в жизненной обусловленности их зарождения и существования. Рубцов так объясняет длительную жизнь календарных мотивов-формул:

В далеком прошлом календарные песни были связаны с земледельческой обрядностью, из чего следует, что они расценивались, как одно из средств воздействия на силы природы. Можно полагать, что в пору возникновения этих песен их тексты заключали в себе прямое или косвенное обращение к силам природы. Слова таких обращений-возгласов, в целях придания им большей значимости, не произносились как в обыденной речи, но интонировались приподнято нараспев⁶.

В результате исследования особенностей мелодики, строфики и кадансов песенных формул, Рубцов пришел к выводу, важному не только для фольклористики, но действующему и в области наиболее древних жанров русского культового певческого искусства:

Различные напевы-формулы обладают настолько характерными признаками, сказывающимися в особенностях звуковысотного контура строфики, иногда кадансов, что дают возможность на основе этих признаков устанавливать принадлежность к той или иной жанровой группе, не взирая на содержание поэтического текста, а подчас и вопреки этому содержанию⁷.

⁵ Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. Л.; М., 1973.

⁶ Рубцов Ф. А. Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях // Статьи по музыкальному фольклору. С. 119.

⁷ Рубцов Ф. А. Там же. С. 118—119.

Устойчивые напевы-формулы одинаково являются принадлежностью как фольклорных жанров, так и жанров церковного пения. По мелодическому рисунку, типу начала и концовок музыкальных строк церковных песнопений можно довольно точно определить их принадлежность к тому или иному жанру. Например, в чтении нараспев мелодическая формула каданса и характер речитации определяет тип чтения и характер читаемой служебной книги. Точно так же и в хоровых жанрах при пении стихир, тропарей, кондаков, ирмосов и т. п. мелодические формулы и попевки определяют жанр песнопений и их гласовую принадлежность.

Повторяющиеся напевы-формулы, погласицы, попевки не могут соответствовать тексту во много раз более богатому и разнообразному. Ни в фольклоре, ни в древнерусской церковной музыке нет эмоциональной приспособляемости напева к тексту. Два пласта — текстовый и музыкальный — сосуществуют, связь между ними проявляется на уровне речевой интонации и музыкальной декламации.

Отсюда возникает «эмоциональное несоответствие» скупых, лаконичных напевов богатейшему поэтическому содержанию. Причину этого явления обосновывают по-разному. Так, Л. Кулаковский видит ее в глубокой древности истоков фольклорных жанров, полагая, что из их напевов со временем выветрилась эмоциональность⁸. Полемизируя с Кулаковским, Ф. А. Рубцов придерживается другой точки зрения. Образное несоответствие текстов и напевов, в частности, в северных былинах, он объясняет в первую очередь тем, что по своей природе былинные напевы являются лишь формой музыкальной декламации, подчеркивающей структуру стиха и его синтаксический склад, но вовсе не претендующий на передачу содержания, заложенного в тексте. Иначе говоря, между напевами и текстами северных былин существует лишь крепчайшая композиционная связь⁹.

Такое понимание в полной мере соответствует исследованным нами церковным жанрам и формам. Образная связь напева и текста в песнопениях речитативного типа — подобрах и самогласнах — не играет никакой роли, зато на первый план выступает другая сторона — связь напева и текста на более простом интонационном уровне. При наличии строфичности и твердых мелодических формул, церковные песнопения основываются на интонациях распевной речи, на музыкальном интонировании слова.

Вопрос соотношения слова и музыки в церковных песнопениях, так же как и во многих фольклорных жанрах, должен решаться не на основе их образно-эмоционального единства, а исходя из их внутреннего строения, композиции, закономерностей речевой интонации.

Распевная речевая интонация является основой не только церковных песнопений. Рубцов считает, что именно она легла в основу мелодики календарных песен, былин. Музыкальное интонирование слова стало решающим фактором мелодической организации и народных и церковных жанров: чтения нараспев, песнопений малого, столпового и большого знаменного распевов, подобнов старого знаменного распева.

⁸ Кулаковский Л. Песня, ее язык, структура, судьбы. М., 1962. С. 224.

⁹ Рубцов Ф. А. Там же. С. 130.

К этой же системе устойчивых мелодических формул следует отнести и систему попевок (большого и столпового) знаменного распева, собранных древнерусскими теоретиками в особых разделах певческих азбук-кокизников.

Система попевок знаменного распева близка к принципу подобнов. Они так же стабильны, они повторяются внутри песнопений, соединяются, комбинируются не выходя за рамки гласовой принадлежности. С. Смоленский увидел в попевочной структуре фольклора и церковных песнопений общие черты. Народные мирские песни и церковные песнопения состоят из своего рода «моделей», которые, соединяясь между собой, тонко варьируются. Смоленский считает, что раскрытие внутренней структуры «мирских напевов (то есть песен) возможно с помощью приложения грамматики церковных напевов, — теории древнерусской музыки, давно уже составленной знатоками церковной музыки — учителями и древнерусскими распевщиками... Оба эти народные искусства, — пишет Смоленский, — в сущности своей одинаковы, оба живы, оба по своему дисциплинированы, оба одинаково возвышенны»¹⁰.

¹⁰ Смоленский С. В. О ближайших практических задачах и научных изысканиях в области русской церковно-певческой археологии. СПб., 1904. С. 28.

Часть VI

**КОНДАКАРЬ
ТИПОГРАФСКОГО УСТАВА
И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ДРЕВНЕЙ РУСИ XI—XII ВЕКОВ**

Типографский устав с кондакарем (в дальнейшем ТУ) — ценнейший источник для изучения музыкальной культуры Древней Руси XI—XII веков. Этот памятник уникален и оригинален по своему содержанию, он вызывает чувство глубокого восхищения перед трудом древнерусских мастеров — певцов, музыкантов — знатоков певческого дела, создавших его. В ТУ представлены главные музыкальные образцы церковных песнопений в разных нотациях — знаменной и кондакарной.

В ТУ отобраны и записаны самые важные певческие образцы, *самогласны* для кондаков, *самоподобны* для стихир, *псалмодия* — кафизмы, прокимны и др. Все они нотированы соответствующей им нотацией — кондакарной, знаменной.

На листах ТУ знаками кондакарной и знаменной нотации запечатлены мелодии песнопений, записанных тысячу лет назад, — кондаков, стихир, псалмов, которые являются застывшим голосом Древней Руси, древнейшими русскими памятниками музыкальной культуры и музыкальной письменности. Песнопения, заключенные в кондакаре ТУ, разнообразны: от мелизматических кондаков до речитативной псалмодии.

Песнопения эпохи Киевской Руси содержат около 80 певческих рукописей XI—XIII вв.¹, среди них минеи, стихирари, триоди, ирмологи, кондакари. Все певческие книги нашли свое продолжение в истории древнерусской певческой культуры, лишь кондакари исчезают уже к XIV в. Эта загадочная кондакарная певческая культура, дошедшая до нас лишь в шести кондакарях XI—XIII вв., представляет собой одну из богатейших, но, к сожалению, утраченных страниц музыкальной культуры Древней Руси.

Кондак

Термин кондак происходит от греч. *kontakia* — свиток, *kontos* — палочка, на которую наматывались свитки. В наше время кондак — это краткое песнопение в честь праздника или святого, которое по величине и литературному построению мало чем отличается от прочих видов церковных песнопений (тропаря, седальна или стихир). Его можно выделить лишь по надписи «кондак» и по местоположению в службе. В кондаке кратко излагается основное содержание церковного праздника памяти святого.

¹ Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—XIII вв. М., 1984.

Древний кондак времен Романа Сладкопевца был совсем иным. Это был особый вид церковной гимнографии, созданный византийским гимнографом Романом Сладкопевцем, родом из Сирии. Он был дьяконом в Бейруте. При императоре Анастасии I (491—518 гг.) он прибыл в Константинополь и здесь поступил в клир церкви Богоматери, поначалу ничем не выделяясь и даже вызывая насмешки. После видения ему во сне Богоматери, по преданию, ему открылся дар сочинения. Он стал сочинять кондаки, представляющие собой многострофные произведения, которые начиналось кукулионом или кукулием (*kukulion*), или проимнионом (*prooimion*) — своего рода предисловием, заканчивающимся краткой фразой — рефреном, служившей припевом и окончанием для всех строф. Начальная строфа кондака (кукулион) играла главную роль в кондаке. Именно из таких кукулиев и состоит большинство древнерусских кондакарей. В некоторых кондакарях к каждому кондаку добавлен икос (от греч. *oikos* — дом; по-сирийски дом — *deth*, может означать и «дом», и «строфу», также и в итальянском *stanza* значит «строфа» и «комната»). Кондак можно уподобить большой постройке, созданной по определенному плану, состоящей из кондака и множества строф (от 18 до 30). Каждый икос завершался припевом.

Из инициалов всех строк складывался акrostих, «краегранесие». Обычно в нем указывалось имя автора, — «Смирненного Романа». Роман Сладкопевец не называл свои творения кондаками, что видно из акrostихов его кондаков. Он давал им названия «гимн», «эпос», «хвала», «псалом», «поэма», «песнь», «моление», «прошение».

По-видимому, в этом разнообразии названий св. Роман исходил не столько из их содержания, сколько из соображения больших возможностей при сочинении акrostихованных строф его произведений. Но св. Роман не называл и не мог называть своих произведений кондаками. Контакционом (*kontakion*) греки называли свитки, наматываемые на палочку (*kontos*), в отличие от книг, где пергамен складывался в четверку, или тетрадион (*tetradion*)².

В Студийском уставе Роман назван «творцом кондакаря». Он написал большое число кондаков, но еще больше кондаков было ему приписано. Свои кондаки св. Роман сложил в виде развернутых богословских поэм-проповедей, «поэтических гомилий», тематика которых отражала круг чтений того времени из лекционария и календаря. Жанр кондака позволял автору свободно развивать избранную тему, основанную на евангельском сказании или житии святого. В музыкальном плане кондак является одним из наиболее сложных в истории гимнографии песнопений.

Кондак был связан с особым константинопольским соборным ритуалом — песенным последованием — *asmatike akolouthia* (служба с пением), которая отличалась от палестинского монастырского ритуала. Гросдидье де Матон утверждает, что первоначальное место кондака в песенном последовании (*asmatike akolouthia*) — в ночном богослужении ранней соборной практики. По уставу Великой церкви пение кондака, в то время обширной гимнографической композиции, полагалось в конце соборной певческой всенощной службы — Паннихис, как песнопения ожидания начала антифонов

² Успенский Н. Д. Кондаки св. Романа Сладкопевца // Богословские труды. Вып. 4. М., 1968. С. 191—201.

μεθωνιχῆς (полунощницы)³. За кондаком — кукулионом, или *prooimion* могло следовать (в момент его расцвета) от 18-и до 30-и икосов.

Со времен кардинала Питры (J. B. Pitra) было принято считать, что кондаки Романа Сладкопевца и других ранних гимнографов, создававших кондаки после него в течение трех столетий, в свое время были доминирующей гимнографической формой византийской утрени, но после введения канона они были сокращены до двух — кукулия и первой строфы — икоса. Такой традиционный взгляд был опровергнут Гросдидье де Матоном.

Кондаки берут свое начало в общественных всенощных, они сохраняются внутри служб песенного последования (*asmatike akolouthia*) вплоть до IX в., невозможно поэтому утверждать, что гимны Романа были вытеснены в VII—VIII вв. Напротив, каноны, отсутствующие в константинопольской соборной службе, являлись отличительной особенностью палестинского монастырского ритуала, введенного св. Федором Студитом в самом конце этого периода (IX в.). Именно посредством быстрого усвоения соборных форм студийскими монахами кондаки заняли свое теперешнее положение в субботних утрнях.

Как отмечает А. Лингас, вероятно не случайным является то обстоятельство, что период угасания кондаков как поэтической проповеди также отмечает развитие византийской музыкальной нотации, которая, в свою очередь, способствовала составлению и передаче всевозрастающего свода этих цветистых песнопений.

Эра кондаков заканчивается сокращением кондака как циклической композиции и появлением музыкальных нотированных циклов кондаков, которые помещаются в певческих книгах. В XI в. появляются кондакари, например такие, как кондакари Патмоса 212 и 213 гт., полные кондакари также передаются в некоторых минеях XI—XII вв. северо-итальянского происхождения⁴. Музыкально нотированные кондаки сохранились в рукописях, именуемых Псалтикон, которые, помимо распетых кукулиев — усеченных кондаков, содержат циклы ипакоев, аллилуариев и прокимнов. Содержание кондакаря ТУ соответствует содержанию Псалтикона⁵.

Резкое уменьшение количества строф кондака связано и с переходом кондака из соборной в монастырскую студийскую традицию.

Русские кондакари представляли собой сборники кондаков, мелизматических песнопений. Кондакарная нотация не расшифрована, хотя попытки ее расшифровать предпринимались неоднократно. Реконструкции кондакарной нотации с использованием параллельных текстов путем сравнения с греческим Псалтиконом, записанным мелиодивизантийской нотацией, не дали убедительного результата.

³ Grosdidier de Maton J. Liturgie et Hymnographie: Kontakion et Canon // *Dumbarton Oaks Papers*. 34—35. 1980—1981. P. 36; *Его же*. *Romanos le Melode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*. Paris, 1977. P. 104; Лингас А. Литургическое место кондака в Константинополе: Доклад на XVIII Международном конгрессе византологов в Москве. М., 1991. А. Лингас предпринял попытку воссоздания службы Песенное последование.

⁴ Grosdidier de Maton J. *Romanos le Melode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*. Paris, 1977. P. 69.

⁵ См. факсимильное издание: *Monumenta musica Byzantinae. Contacarium Ashburnhamense*. MMB IV / Ed. C. Hoeg. Copenhagen, 1956.

Кондакарное пение исчезло к XIV в. В русском певческом репертуаре позднее сохранялась традиция петь кондаки знаменным распевом и нотировать кондаки с помощью знаменной нотации, а чаще простым syllabischem напевом.

Обратимся к древнерусским кондакарям XI—XIII вв. Состав каждого из шести кондакарей особый, уникальный, не повторяется ни в одной рукописи, неизменны лишь сборники кондаков — кондакари⁶.

Древнерусские кондакари

В каждом из шести сохранившихся от древности кондакарей есть свои особые песнопения и индивидуальные черты.

1. **Кондакарь Типографского устава** конца XI — начала XII вв. (ГТГ, К-5349) содержит песнопения Октоиха: воскресные тропари, богородичны, троичны, кафизмы, степенные антифоны, прокимны, аллилуарии, образцы для пения стихир — «подобьници», «пение похрестное» и др.

2. **Кондакарь ОИДР** XII в. (ГБЛ, ОИДР 107, 1-я часть и ГПБ, Погод. 43) — почти ненотированный кондакарь, одна его часть находится в Москве, другая — в Санкт-Петербурге. Кондакарь содержит кондаки и икосы, светильны с богородичными, стихиры евангельские.

3. **Благовещенский кондакарь** (ГПБ, Q. II. I.32) конца XII—XIII вв. — содержит только кондаки, все распетые, а также ипакои, полиелей, азматик, светильны, евангельские стихиры.

4. **Успенский кондакарь** 1207 г. (ГИМ, № 9) — кондаки, тропарь и часть службы Рождества Христова, катавасии на господские праздники и избранным святым, ипакои и тропари воскресные, песнопения из Литургии, киноники.

5. **Троицкий, или Лаврский, кондакарь** начала XIII в. (конца XII в.?) (РГБ, Тр. 23) — кондаки, ипакои, тропари со стихами.

6. **Синодальный 777** — первая половина XIII в. (ГИМ, Син. 777) — кондаки, киноники, антифон воскресный, тропари на Рождество Христова, на Крещение⁷.

Из перечисленных шести кондакарей можно выделить две группы: кондакари с икосами (№ 1, 2) и без икосов (№ 3—6). Кроме шести кондакарей в некоторых рукописях встречаются отдельные кондакарные включения: кондак в Лазареву субботу и Пасхе в **Октоихе изборном** XIII в. (ГНБ, Соф. 122, л. 72 об. — 73 об.), **Сборник богослужебный** XIII в. (ГНБ, Соф. 397, л. 28 об.), **Минея августовская** (ГИМ, Син. 168, л. 1). Отдельные элементы кондакарной нотации иногда соединяются со знаменной, например в стихире Борису и Глебу «Пльтьскоую богатяща святая» (БАН 34.7.6, л. 167—168).

ТУ получил свое название от места своего последнего хранения в Типографской библиотеке. Он является важнейшим источником для изучения всех древнейших форм

⁶ Maas P. Das Kontakion Bysantinischer Reitschrift. Leipzig, 1910. S. 285—306.

⁷ Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—XIII вв. М., 1984.

русского певческого искусства. Кондакарь ТУ наиболее богат и разнообразен по содержанию.

Кондакари, отражавшие византийское богослужение кафедральных соборов, соединили византийские соборные певческие книги — Псалтикон и Асматикон. В них входили кондаки на весь церковный год, из Триоди и Пентикостария, а также тропари, катавасии, ипакои воскресные восьми гласов, киноники воскресные и отдельных праздников, некоторые неизменяемые песнопения обихода. Каждый кондакарь индивидуален.

Типографский устав XI—XII вв. является самым ранним кондакарем и вообще русской певческой рукописью. Он состоит из собственно Устава — правил монастырского богослужения и монастырской жизни, и певческой части, куда входят разные песнопения годового праздничного круга. Обязательной его частью является сборник кондаков, именуемый общим названием *кондакарь* (от греч. *kontakarion*), который содержит кондаки на весь год — минейные, дни календарных праздников в память святых и на двенадцатые праздники, кондаки Триоди постной и цветной и кондаки воскресные восьми гласов. Кроме обязательной части — сборника кондаков на весь год, каждый кондакарь имеет свой собственный дополнительный набор песнопений, индивидуальный в каждом кондакаре.

ТУ по праву можно назвать первым учебным пособием, по которому можно было обучиться всем формам певческого искусства XI—XII вв., источником для изучения древнейших форм русского певческого искусства Киевского периода. Его состав и расположение материала говорят о том, что ТУ предназначался для обучения церковных певчих и мог служить прекрасным учебным пособием.

Три поздних кондакаря XIII в. используют только кондакарную нотацию, более ранние кондакари — Благовещенский и Типографский — наряду с кондакарными песнопениями содержат и песнопения знаменного осмогласия, записанные знаменной нотацией. Ненотированный кондакарь XII в. ОИДР лишь на нескольких отдельных листах содержит знаки кондакарной и знаменной нотаций.

ТУ отразил многие важнейшие виды певческой практики своего времени, некоторые из них не зафиксированы кроме него в других певческих рукописях. Его содержание отличается большим своеобразием и полнотой. В ТУ полно представлены два типа распева — кондакарный и знаменный. Кроме нотированных образцов кондаков в нем помещены осмогласные кондакарные прокимны «Всякое дыхание» на 8 гласов, знаменные песнопения разных жанров и форм — аллилуарии, кафизмы, степенные антифоны, и самоподобны — оригинальные образцы для пения стихир, названные в ТУ «подобьници». Надо отметить здесь терминологическую путаницу, существовавшую, вероятно, уже в то время, когда смешивались понятия самоподобен, подобен и пение на подобен. В Византии существовали только два термина: *ἰδιόμελα* (самогласен) и *αὐτομελα* (самоподобен), которые использовались в отношении образцов разных жанров и распевов. Термин «самоподобен» в древних рукописях заменен на «подобьници». В ТУ подобными названы стихир-самоподобны — оригиналы, служившие материалом для пения «на подобен» множества ненотированных стихир, по-гречески такие образцы называются автомелонами (*automela*). Кроме того здесь следует

различать стихирные самоподобны и самогласны — образцы кондаков. Кондакарные самогласны (от греч. *idiomela* — свой, собственный напев) обладали собственной мелодией, нотированы кондакарной нотацией, служившей образцом для пения текстов других кондаков на подобен, «подобно». Кондакари создавались в эпоху становления русской певческой культуры. Состав кондакарей отразил формы церковного пения, соответствующие как Уставу Студийскому, так и Уставу Великой церкви. Сравнение, например, псалмодических форм в ТУ и Благовещенском кондакаре ясно показывает их различия: в первом, в кафизмах ТУ — строгая осмогласная речитативная псалмодия, записанная знаменной нотацией строго и лаконично, связанная с монашеской практикой в соответствии со Студийским уставом; в Благовещенском кондакаре в Полиелее и Асматиконе пение псалмов совершенно другого типа: оно записано кондакарной нотацией, широко, с мелизматически распетыми слогами псалмов, что соответствует торжественной службе песенного последования по уставу Великой церкви⁸.

Содержание ТУ свидетельствует об уникальности этой рукописи, она — памятник певческой культуры XI—XII вв., надолго определивший путь развития духовной музыкальной культуры и письменности Древней Руси. Вторая часть ТУ, расположенная после кондакаря, не имеет аналогов ни в одной другой рукописи. В состав второй части входят осмогласные знаменные песнопения Октоиха. Песнопения изложены как в Обиходе — в порядке следования утреннего богослужения, начиная с «Бог Господь». Пение кондаков требовало не только высокого уровня профессионализма певцов, но и предъявляло высокие требования писцам, которые, несмотря на то, что многое они переписывали с готового образца, должны были в совершенстве знать церковнославянский язык, понимать фонетику слова и уметь растянуть текст кондаков, делая глоссолалические вставки, для чего необходимо также понимать устройство кондакарного распева, его знаки, формулы, правильно координировать знаки с текстом. Такими просвещенными писцами, знатоками церковного пения были писцы (2 или 3 человека и один редактор) ТУ. Среди них был писец, а может быть, и распевщик Михал, писавший этот кондакарь по заказу Микулы, о чем свидетельствуют надписи на полях.

Кондаки ТУ имеют ряд особенностей, отличающие их от прочих кондакарей. Кондакарь ТУ нотирован не полностью, кондакарные знаки проставлены лишь в 38-и самогласнах — оригинальных кондаках и в 5-и подобнах, всего распето 43 кондака. В изложении кондаков в ТУ, по сравнению с другими кондакарями, тоже есть особенности:

1) Кондаки, исполняющиеся на подобен, не нотированы, в них указано только название того самогласного кондака, который служит ему образцом (исключение составляют пять упомянутых подобнов).

2) Текст самогласных кондаков в ТУ написан дважды: без нотации и с кондакарной нотацией и растянутыми слогами⁹ для пения. В. Металлов объясняет причину

⁸ Levy K. Die slavische Kondakarien-Notation // Kongress «Anfänge der slavischen Musik». Bratislava, 1966. S. 77—92; Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1965; 1971.

⁹ Металлов В. М. Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский. М., 1912. С. 166. Этот двойной тип изложения текстов послужил важным материалом для исторической лингвистики, особенно для изучения книжного произношения Древней Руси. Б. А. Ус-

двойного изложения одних и тех же текстов тем, что переводчик имел в оригинале только обычный текст песнопений без певческих знаков, потом он писал этот текст вторично растяжным письмом, приравнивая его к певческим знакам. ТУ можно рассматривать как протограф, первичный текст кондакаря.

3) Наряду с кондаками в ТУ есть икосы, которые, хотя и не нотированы, но также исполнялись певчески, они имели свою систему подобинов, в которых отсутствовала гласовая принадлежность.

4) После икосов обычно идет припев — заключение, представляющее собой последнюю фразу кондака, что объединяет кондак и икос в единый цикл. Это заключение исполняет народ, на что указывает ремарка, которая обычно добавляется после икоса: слово «людие», или сокращенно «люд.», за которым следуют слова припева, взятые из последней строки кондака.

Самогласны — распетые кондаки ТУ

Кондакарь ТУ содержит тексты свыше ста кондаков, которые расположены по всей рукописи. Он отражает весь годовой круг: минейная часть (л. 24 об. — 78 об.), триодная часть (л. 79—94), воскресные кондаки и икосы (л. 94—97), кондаки 2-го — 5-го гласов (л. 100—117), кондаки 6-го — 8-го гласов (л. 124—126 об.). Распета и записана кондакарной нотацией меньшая часть кондаков, остальные не распеты, указаны лишь подобины, мелодии, на которые они распеваются.

Кондакарные самогласны в большинстве случаев нотированы за исключением двух: св. пророку Захарию — 6-го гласа и Рождеству Христову — 3-го гласа (л. 25, 46).

В ТУ распето 43 кондака: 38 из них — самогласны (далее смг.) и 5 подобинов. Из 43-х нотированных кондаков 29 — минейные, 14 — триодные. Перечислим все нотированные кондаки ТУ с указанием на их гласовую принадлежность и название.

1. Л. 24 об. Св. Симеона, гл. 2, смг. «Вышних ища».
2. Л. 25 об. Архистратига Михаила, гл. 2, смг. «Архистратиге божию».
3. Л. 26 об. Рождество Богородицы, гл. 4, смг. «Иоаким и Анна».
4. Л. 27. Воздвижение честнаго креста, гл. 4, смг. «Вознесыйся на крест».
5. Л. 28 об. Св. мученица Евфимия, гл. 2, смг. «Подвиги в страдании».
6. Л. 30 об. Св. мученица Фекла, гл. 8, смг. «Девства доброту».
7. Л. 31. Св. Иоанна Богослова, гл. 2, смг. «Величья твоя».
8. Л. 35. Св. Дмитрия, гл. 2, смг. «Крѣви твоихъ струями».
9. Л. 35 об. Св. бессребрником Козмы и Дамиана, гл. 2, смг. «Благодать примѣша».
10. Л. 37 об. Иоанна Златоуста «Отъ небесъ примѣ», подобен гл. 6 «Еже о нас».

пенский на основе сравнения двойных записей кондакаря Типографского устава, а также других кондакарей, реставрирует реальное произношение церковнославянского текста, см.: Успенский Б. А. Древнерусские кондакари как фонетический источник // Избранные труды. Т. 3. М., 1997.

11. Л. 38 об. Св. апостола Филиппа «Оученикъ и другъ», подобен гл. 8 «Яко начаток».
12. Л. 40 об. Св. апостола Андрея «Моужствоу тѣзоименить», подобен гл. 2 «В молитвах неусыпающую».
13. Л. 42. Св. отца Николы кондак «Въ мѣрех святой», подобен 3 гл. «Дева днесь».
14. Л. 42 об. Другой кондак святого Николы, гл. 2, смг. «Светлыимъ жити-емъ».
15. Л. 44. Трех отрок Ананиа, Азария, Мисаила, гл. 2, смг. «Роукописа-наго образа»
16. Л. 46 об. На Собор Святой Богородицы, гл. 6, смг. «Преждедъ деньнице».
17. Л. 49. На Богоявление, гл. 4, смг. «Явися дньсь».
18. Л. 50. Собор Иоанна Предтечи, гл. 6, смг. «Плѣтнаго ти пришествия».
19. Л. 53 об. Иоанна Златоуста, гл. 1, смг. «Златая чистаго».
20. Л. 55 об. На Внесение Господа нашего, гл. 1, смг. «Утробу девичю».
21. Л. 58 об. Благовещение Пресвятой Богородицы, гл. 8, смг. «Възбранно-умоу воеводе».
22. Л. 70. Апостолам Петру и Павлу, гл. 2, смг. «Твѣрдыя и богогласныя».
23. Л. 72 об. Пророку Илие, гл. 2, смг. «Пророче и провидѣчь».
24. Л. 73 об. Св. Пантелеимона, гл. 5, смг. «Подобникъ сы милостивоумоу».
25. Л. 74 об. Св. първомученика Стефана, гл. 6, смг. «Първое насеянъ бысть».
26. Л. 75 об. На Преображение кондак, гл. 7, смг. «На горе преобразися».
27. Л. 76 об. На Преставление Пресвятыя Владычицы нашея Богородицы и Приснодевы Марии, гл. 2, смг. «Въ молитвах неусыпающую».
28. Л. 78. Усекновение главы св. Иоанна Предтечи, гл. 5, смг. «Предѣтеча славное усечение».
29. Л. 79 об. Неделя о блудном сыне, «Объятия отча», гл. 1, подобен «Ликуют ангели».
30. Л. 80 об. Неделя мясопустная, гл. 1, смг. «Егда придеши».
31. Л. 81 об. Неделя Сыропустная, гл. 6, смг. «Премудрости наставниче».
32. Л. 82. Вторая неделя поста, смг. «Неисписанное слово».
33. Л. 82 об. Третья неделя поста, гл. 7, смг. «Оуже пламенное ороужие».
34. Л. 83. Великаго канона Андрея Критскаго, гл. 6, смг. «Доуше моя».
35. Л. 84 об. Неделя Цветная, гл. 6, смг. «На престоле на небесе».
36. Л. 86 об. В святой и великий пяток, гл. 8, смг. «Насъ ради распѣншаго-ся».
37. Л. 87 об. На Пасху, гл. 8, смг. «Аще и во гробъ».
38. Л. 89. На Вознесение, гл. 6, смг. «Еже о нас».
39. Л. 90. Неделя святых отцов, гл. 8, смг. «Апостольское проповедание».
40. Л. 90 об. Кондак Пянтикости, гл. 8, смг. «Егда съшьдъ языки».
41. Л. 91. Неделя всех святых кондак, гл. 8, смг. «Яко начатѣкъ».
42. Л. 92 об. На освящение церкви, гл. 1, смг. «Яко вышняя твѣрди».
43. Л. 93. Молебный Святой Богородице, гл. 6, смг. «Заступнице хрсти-аномъ».

В кондакаре ТУ содержатся кондаки полного годового круга всех богослужебных циклов — миней, триоди, воскресные. Некоторые из этих кондаков — самогласны — широко применялись в качестве образцов для распевания текстов других кондаков на подобен. Например, первый кондак ТУ самогласен «Вышних ища» или кондак Рождеству Христову «Дева днесь» повторяются около 20 раз с текстами разных кондаков.

Кондакарное пение было подчинено системе осмогласия. Так же как и в знаменном, в кондакарном осмогласии наиболее развитыми были четные гласы. Они выделялись не только большим числом, но и разнообразием знаков, графических формул, причем больше развиты 2-й, 6-й и 8-й гласы, часть кондакарных самогласнов приходится на долю этих гласов.

Кондакарные подобны

Кондакарные самогласны *идиомелоны* были музыкальным источником для кондакарных подобнов (*prosomoia* — сходный, подобный). Сохраняя внешний вид самогласна, они приспособляли и соединяли новые тексты кондаков с их мелодиями.

В качестве образцов для пения на подобен чаще других брали самые известные идиомелоны, например, первый кондак «Вышних ища», или рождественский «Дева днесь», либо на Вознесение «Възнесыйся на крест». Они и служат музыкальной основой для подобнов — композиций на основе моделей для нераспетых текстов кондаков. Пение на подобен — это особенность церковного пения, которая сродни византийской и древнерусской иконописи: иконописцы пользовались подлинникам, по образцам которых писали иконы.

На разных листах кондакаря ТУ непосредственно возле нераспетых кондаков можно увидеть указание, на напев какого самогласна следует петь данный кондак. Список кондаков-самогласнов, служащих образцами, подобнами для пения кондаков, в ТУ охватывает 18 самогласнов. В таблице, расположенной ниже, перечислены все самогласны ТУ с указанием листов, на которых они использованы в кондакаре.

Название		Номера листов в ТУ
кондаков	самогласнов	
«Вышних ища»		Л. 28, 29 об., 33, 33 об. 36, 36 об., 37, 43 об., 45 об., 54, 57 об., 65, 65 об., 67 об., 68 об., 71, 73, 84, 86 об., 94 об.
«Дева днесь пребогатого»		Л. 34, 40, 45, 47, 48 об., 54 об., 56 об., 67, 67 об., 69, 94 об.
«Възнесыйся на крест»		Л. 34 об., 39, 39 об., 41, 51 об., 57 об., 64, 64 об., 70 об., 86, 88, 125 об.
«Явися днесь»		Л. 33 об., 36 об., 48, 54 об., 68 об., 71 об., 72, 77, 77 об., 88 об., 95.
«Ликъ агльскоу»		Л. 29 об., 41 об., 48, 53, 56, 57, 68, 68 об., 74.
«Еже о насъ съврши»		Л. 31 об. 47 об., 52 об., 58.

«В молитвах неусыпающую»	Л. 32, 40 об., 44, 66 об.
«Възбранному воеводу»	Л. 32, 50 об.
«Твьрдыя и богогласныя поведателя»	Л. 40, 79.
«Яко начатокъ родоу»	Л. 38, 55, 85, 96 об., 126 об.
«Крѣви твоихъ струями»	Л. 65 об.
«Рукописнаго»	Л. 69 об., 87.
«Веру Христову»	Л. 88 об.
«Златая чистаго»	Л. 92.
«Егда приде»	Л. 94.
«Еже о насъ»	Л. 96.
«Просъвьтися дньсь»	Л. 33.
«На горе преобразился»	Л. 96, 126.

Использование самогласнов в кондакаре неодинаково. Так, кондак «Вышних ища» распевается с разными текстами кондаков 20 раз, «Явися днесь» — 12, «Възнесыйся на крест» — 12, «Дева днесь» — 11, «Лик ангельский» — 9, «Яко начатокъ родоу» — 5, «В молитвах неусыпающую» — 4, «Твьрдыя» — 4, «Рукописнаго» — 2, «Еже о насъ» — 1. В кондакаре ТУ число самогласнов больше, чем в других кондакарях, например, даже если сравнить с кондакарем ОИДР¹⁰.

Традиция пения кондаков

В кондакаре ТУ есть много свидетельств, дающих серьезные основания полагать, что пение кондаков было не хоровой, а сольной традицией. Важнейшим среди них является противопоставление сольного пения кондаков их припевам, исполняемым народом, обозначенное в ТУ. На сольное исполнение указывают не только кондаки, но и акафист Богородице, помещенный в службе Благовещения (л. 58 об. — 64). В нем пять раз повторяется первый кондак с чередованиями пения солиста (в рукописи употребляется слово «певец», характерно, что оно написано в единственном числе) и народа — «людие», — слово, которое можно трактовать и как народ, и как хор, хотя для последнего могло быть использовано церковнославянское «лик». В пользу сольного пения кондаков говорит и тот факт, что кондаки-подобны не распеты. Певцу самому предоставляется право распеть кондак «на подобен». Процесс соединения музыки с текстом в подобие кондакарного распева был намного сложнее знаменного, стихирного. Распев кондакарных образцов (греч. *idiomela*), по-славянски самогласнов, основывается на индивидуальном соединении мелодических формул. Совершенно очевидно, что практически невозможно всем хором распеть нотированный текст кондака на сложный распев кондака-самогласна (идиомелона), приспособивая к нему пусть даже хорошо знакомый напев. По памяти это непросто сделать даже опытному певцу и

¹⁰ Седова Р. Малоизвестный памятник певческого искусства Древней Руси // Музыкальная академия. 1996. № 1 (о кондакаре ОИДР).

практически невозможно хору. Ввиду столь сложной нотации в помощь певцу кондаки-подобны, как и самогласны, были нотированы знаками кондакарной нотации.

По греческим источникам, кондак исполнялся одним хорошо обученным певцом, который для этого пения облачался в особую одежду¹¹. Таким образом, кукулион и все строфы пел солист, некогда сам Роман, а рефрен вслед за кукулионом и каждой строфой пели все присутствующие — «людие», повторяя мелодию припева вслед за солистом.

Изображение кондакарного пения на иконе «Покров Богоматери»

«Покров Богоматери» — икона, которая одновременно является иллюстрацией кондакарного пения. В то время, как практика настоящего древнего типа кондакарного пения давно исчезла, изображение его сохранилось на иконе. Факты, предоставленные ТУ о том, что древнерусские кондаки исполнялись певцом-солистом, а не хором, иллюстрируются на иконе «Покров Богоматери».

На иконе «Покров Богоматери» — Новгородская таблетка XV в.¹², изображен Роман Сладкопевец¹³, который стоит на амвоне в окружении певцов. Роман изображен со свитком, на котором написан текст кондака Покрову Богоматери «Дева днесь предстоит в церкви» (см. вклейки № 2, 3, 4). Возникшая на Руси в XII в., иконография Покрова Богоматери была написана в память о событии X в. в Константинополе. Империя вела в это время войну с сарацинами, и Константинополю угрожала опасность вражеского нападения. Андрею Юродивому и его ученику Епифанию (в правом нижнем углу), молящимся во Влахернском храме, во время Всенощной было видение Богоматери в воздухе, окруженной ликом святых и ангелов, которая невидимо для всех защищала народ своим покровом. На иконе Богородица изображена стоящей под сенью и молящейся с воздетыми руками¹⁴. Ободрившись, греки отразили нападение сарацин. Второй сюжет посвящен Роману Сладкопевцу (V—VI в.). Роман изображен в окружении хора. Его фигура расположена в центре нижнего ряда, на амвоне среди народа. Св. Роман поет кондак, в левой руке у него свиток с текстом его первого кондака Покрову «Дева днесь предстоит в церкви». Песнопения обычно пели на память, но тексты кондаков были очень большими — 20—30 строф, связанных одной общей темой и написанных одним общим размером. Эта характерная особенность: для пения

¹¹ Дмитриевский А. Типиконы святогробский Иерусалимский и Великой Константинопольской церкви // Древнейшие патриаршие типиконы. Киев, 1907. С. 322—323.

¹² Лазарев В. Н. Страницы истории Новгородской живописи. Двусторонние таблетки из собора св. Софии в Новгороде. М., 1983.

¹³ И. Гарднер в одной из своих работ отмечает, что иконография «Покрова» изображает пение кондаков и свидетельствует о сольном исполнении кондаков (Gardner J. von. Einige Beobachtungen über die Einshubsilben im altrussischen Kirchengesang // Die Welt der Slaven. Jg. XI. H. 3. 1966).

¹⁴ На новгородской иконе омофор держат ангелы, на московских покров находится в руках Богоматери.

кондаков певцу нужен текст; это отмечено иконописцем. То, что певец кондаков должен был петь кондак с текстом в руках, свидетельствует о респонсорной традиции пения кондаков: обширные тексты кондаков певцу было трудно запомнить. Он пел строфы по тексту, а хор подпевал рефрены кондака на память.

Таким образом, на иконе изображено респонсорное пение кондаков, состоящее из сольного исполнения строф Романом Сладкопевцем и хорового пения припевов. Поющий солист доминирует над хором, который, возможно, пел не только припевы, но и тянул исон во время пения солиста. Солист здесь не является дирижером, на что указывает свиток в его руках, по которому он поет кондак, руки певца заняты. В то же время существовали иконы, на которых есть изображения хоров, руководители которых явно выполняют функцию регента или головщика. Сливаясь с хором, он выглядит как один из певцов, распознать регента можно только по поднятым вверх рукам, специально сложенным пальцам — хейрономическом знаке, являющимся дирижерским жестом.

История создания кондака окружена таинственными сказаниями, отраженными в житии Романа Сладкопевца — дьякона Влахернской церкви Константинополя. Нередко иконография Покрова содержит более развернутую композицию: наряду с основным сюжетом включено изображение истории возникновения кондака. Такова икона XVIII в. из собрания Музея им. Андрея Рублева (см. вклейку № 3)¹⁵. На ней Богоматерь с группой святых и ангелов стоит с воздетыми руками, в молитвенной позе. В нижнем ряду изображен Роман в дьяконских одеждах, он поет кондак, держа в руке свиток. За ним — хор певцов, подпевающих припевы, царица, Епифаний и блаженный Андрей, который указывает перстом на свое видение — молящуюся Богоматерь, покрывающую народ омофором. Кондак как вид восточно-христианской гимнографии по преданию был дарован св. Роману свыше, по наитию. Житие св. Романа повествует о том, как накануне праздника Рождества Христова св. Роману во сне явилась Богоматерь, повелевшая ему съесть свиток. Этим она даровала св. Роману великую силу творчества и искусство пения, вопреки его природным способностям. Сказание отражает идею интуитивного божественного озарения. Идея богоданности церковного искусства, основанная на триаде, — от Бога с помощью небесных сил или людей достойных — святых, пророков, божественные откровения передаются людям. Житие Романа Сладкопевца, поэта и мелода, — яркий образец подобного понимания богодухновенности церковного искусства. В нем все творчество св. Романа представлено как откровение, дарованное Богоматерью. Появление нового вида церковного певческого искусства — кондака, представлено как милостивое дарование творческих способностей дьякону Роману — человеку, над которым все насмехались за его неспособность к пению. Упомянутый мотив из жития св. Романа иллюстрируется миниатюрой в Троицком, или Лаврском кондакаре XIII в. К сожалению, миниатюра кондакаря XIII в. имеет много утрат, но сюжет этот неоднократно повторялся, он представлен и на многих иконах «Покров Богоматери», особенно на иконах XVII—XIX вв. Явление Богоматери св. Роману изображено и на иконе «Покров Богоматери» середины XVIII в.

¹⁵ Музей им. Андрея Рублева. Из новых поступлений: Каталог выставки из фондов Музея им. Андрея Рублева. 1988—1992. М., 1995. Илл. 34.

В левой верхней части иконы «Покров Богоматери» изображен благословляющий Христос, ниже — история из жития св. Романа: явление ему Богоматери. В этом фрагменте две фигуры — св. Роман, спящий на ложе, возле него изображена Богоматерь, склонившаяся над ним с благословляющей десницей, в левой руке Она держит свиток, который подает Роману, повелевая его съесть. Фрагмент имеет множество надписей: над фигурами — Роман, Матерь Божья. На поле, слева от изображения, надпись, которая объясняет содержание клейма: «Явися Пресвятая Роману снедь даде ему свиток снести» (Явилась Пресвятая Роману и дала ему еду — свиток). Богородица дала Роману съесть свиток книжный — символ премудрости Божьей. Таким образом, русская иконография отображает зарождение нового жанра — кондака, вошедшего в мир путем божественного откровения. Поскольку кондак — это песнопение, дарованное свыше, отношение к нему было особым, для кондака существовал специальный распев — кондакарный, отличающийся мелизматической распевностью, который записывался особой кондакарной нотацией.

Кондакарная нотация

ТУ — этот уникальный памятник русского певческого искусства, который представляет интересен своими текстами и музыкальной письменностью. Он отражает раннюю стадию развития певческого искусства на Руси, этап ее становления¹⁶.

Две певческие нотации ранней эпохи, использовавшиеся для записи песнопений, — знаменная для пения большинства песнопений годового круга и кондакарная для пения весьма ограниченного круга песнопений — кондаков, киноников и некоторых других, говорят об особом способе, характере исполнения этих песнопений, которые невозможно было записать с помощью знаменной.

Истоком древнерусских певческих нотаций послужили палеовизантийские нотации — куаленская и шартрская¹⁷. Ближе других по начертанию знаков к кондакарной нотации стоит шартрская нотация, хотя совпадения знаков между ними составляют не более 50%, а внешний вид и устройство обеих нотаций различны.

Как видно из самой записи кондаков, структура кондакарного пения была мелодически развитой, мелизматической и требовала не только виртуозности, но и особой манеры подачи звука.

Распевщик, излагавший кондакарную мелодию, вместе со знаками кондакарного письма, изображающими кондакарную мелодию, подробно записал звучание слов. «Записывая тексты для пения растяжным письмом (с повторением обозначения тянувшегося гласного в соответствии с длительностью его звучания в певческом исполне-

¹⁶ Металлов В. М. Русская симиография. М., 1912; Преображенский А. Культовая музыка в России. Л., 1924; Он же. Греко-русские певчие параллели XII—XIII веков // *De musica*. Л., 1926. Вып. 2.

¹⁷ Шартрская нотация называется так по фрагменту рукописи, хранящемуся в Шартре, а куаленская — по названию Куаленского фонда из Национальной Парижской библиотеки. Floros C. Die Entzifferung der Kondakarien Notation // *Musik des Ostens*. Kassel, 1965—1967. № 3. S. 7—71; № 4. S. 12—44; Floros C. *Universale Neumenkunde*. Kassel, 1970. Bd. 1—3.

нии), писец должен был их себе напевать (что способствовало, естественно, отражению произношения)¹⁸, и при этом буквы ъ и ѣ, как отмечает Б. А. Успенский¹⁹, в книжном произношении читались как о и е (впоследствии, когда изменилась система книжного произношения и буквы ъ и ѣ перестали читаться таким образом, в певческих текстах вместо буквы ъ стали писать о, а вместо ѣ — е, что получило название хомонии)²⁰.

К. Леви в исследовании о кондакарной нотации отмечает, что одним из достоверных подтверждений византийского мелизматического стиля кондакарного пения являются хабувы²¹.

Кондакарная нотация не расшифрована, ее расшифровка пока не представляется возможной, вопросов в ней значительно больше, чем ответов. Тем не менее западные ученые уже с 60—70-х гг. пробовали ее расшифровывать. К. Флорос, К. Леви, а в последнее время Г. Мейерс²² предложили свои экспериментальные расшифровки кондакарной нотации способом ее приблизительного раскрытия через процесс, названный «транскрипция по параллельному тексту». Этот способ также не привел к положительному результату, поскольку источником параллельного текста здесь послужили лишь медиевизантийские рукописи. В отношении расшифровки кондаков, сделанных К. Флоросом на основе параллельных образцов кондакарей и певческой греческой рукописи, И. Гарднер отметил, что ее можно отнести только лишь к расшифровке греческой нотации и к греческому тексту, а не к русской кондакарной нотации²³.

Главной особенностью и своеобразием кондакарной нотации является форма ее записи. Кондакарная нотация записывается в две строки: внизу малые, наверху большие кондакарные знаки, или ипостазы. Знаки нижней строки — аналитические знаки, по древнерусской певческой терминологии «дробное знамя», то есть подробная запись. С помощью малых знаков нижнего ряда детально записывался напев кондака.

В верхнем ряду находились большие знаки, или «великие ипостазы», которые с большей или меньшей плотностью расставлялись над малыми знаками нижнего ряда.

Относительно больших ипостазей существуют разные объяснения. Одно из них заключается в том, что эти знаки являются обобщением, суммирующей записью тех мелодий, которые записаны малыми кондакарными знаками нижнего ряда. Большие ипостазы служили графическим выражением попевок, поскольку изображение попевок с помощью кратких формул всегда яснее, и напевы скорее запоминаются. Большие

¹⁸ Успенский Б. А. Древнерусские кондакари... С. 209.

¹⁹ Успенский Б. А. Русское книжное произношение XI—XII вв. и его связь с южнославянской традицией (Чтение еров) // Избранные труды. Т. III. М., 1997. С. 179—185; Разумовский Д. В. Церковное пение в России: (Опыт историко-технического изложения). 1867—1869; Смоленский С. О древнерусских певческих нотациях: Историко-палеографический очерк. СПб., 1901 (ОЛДП. Памятники древней письменности и искусства. CLI).

²⁰ Успенский Б. А. Древнерусские кондакари... С. 209—246.

²¹ Levy K. Die slavische Kondakarien Notation // Kongress «Anfänge der slavischen Musik». Bratislava, 1966. S. 83.

²² Floros C. Die Entzifferung der Kondakarien Notation // Musik des Ostens. 1965—1967. № 3. S. 7—71; № 4. S. 12—44; Levy K. Op. cit. S. 77—92; Мейерс Г. Тысяча лет русской церковной музыки. Т. 1. Памятники русской духовной музыки. Вашингтон, 1988.

²³ Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. Нью-Йорк, 1978. С. 341.

знаки способствовали лучшей организации сложного мелизматического напева кондака. Большие ипостаси могли служить также графическим выражением хейрономических знаков, использовавшихся долгое время в пении дописменного периода.

Большие кондакарные знаки могли выражать не только мелодическую формулу, записанную в сокращенном виде, но и способ, и характер звучания знаков. Они могли также выражать и особенности исполнительского характера.

Судя по записи текста — детализированной записи растянутого письма, невменная, музыкальная запись также подробно должна была передавать мелодическое строение кондакарных напевов. Сложность детализации записи кондакарной нотации соответствовала детально выписанному растянутому тексту.

Большие знаки могли передавать и исполнительские приемы — характерное горловое звучание, пение с исоном в византийском стиле. Человеческий голос обладает большим богатством тембровых возможностей для подачи звука. Как отмечает И. Гарднер, который очень хорошо знал практику церковного пения в разных странах,

...тембровое раскрашивание пения отвергается нынешним вкусом и певческой техникой. Но раньше, напротив, его очень ценили и культивировали, еще несколько десятков лет тому назад у греческих, болгарских и сербских (особенно в Шумадии, Боснии и Македонии) церковных певцов такой способ богослужебного пения практиковался и поддерживался старыми певцами... Возникает вопрос: не отличается ли род пения, который мы называем теперь кондакарным, от столпового пения именно утонченной, разнообразной подачей звука? И не была ли столбовая нотация не приспособленной, недостаточной для записывания этого способа исполнения — почему и потребовалось в свое время создание другой, системы нотации... Не являются ли знаки верхнего ряда, большие ипостаси именно знаками, указывающими на различные способы певческой артикуляции и подачи звука? ²⁴.

К проблеме, поднятой И. Гарднером, присоединяется и Н. Д. Успенский, их точки зрения совпадают.

Он также свидетельствует о своеобразных звуковых эффектах, применявшихся в восточной церкви, — выкрикиваниях гортанных звуков, гудении с закрытым ртом, которые используют до сего времени сирийцы и греки, связывает корни этого явления с древними греческими источниками, как и хабувы ²⁵.

Возможно, в кондакарном пении употреблялись и такие приемы, как исон — выдержанные звуки, которые держат певцы во время пения протопсалта, как это делается сейчас в греческой церкви.

²⁴ Там же. С. 345.

²⁵ Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 52—53. В одном греческом уставе XII в. палестинского происхождения автор обнаружил указание на то, что киноники (мелизматические причастные стихи) следует петь *hahabuasa* (слово, производное от двух греческих корней: *hao* — буквально 'разверзать пасть', *bio* — 'закупоривать'), «своеобразный прием подачи певческого звука закрытым и открытым ртом, связанный с использованием гортанной буквы х и губных. Греки и сирийцы до сего времени в своем церковном пении пользуются своеобразными звукоэффектами вроде гудения с закрытым ртом и выкрикивания гортанных звуков». Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Т. III. Пг., 1915. С. 51.

Малые и большие кондакарные знаки

Кондакарная нотация, как было сказано, состоит из малых знаков в нижнем ряду и больших ипостаз в верхнем. Малые кондакарные знаки имели различные функции: с помощью одних осуществлялось членение мелодии на попежки и строки, это знаки завершения, к ним прежде всего относится «омега», другие способствовали внутрислоговой распевности. По форме многие из них близки к куаленской и шартрской нотациям.

В предисловии к изданию Успенского кондакаря Бугге опубликовал составленный им список кондакарных знаков, в котором 79 больших и малых знаков²⁶.

Алфавит кондакарных знаков в ТУ значительно больше, чем алфавит кондакарных знаков Успенского кондакаря. Состав кондакарной нотации по ТУ шире и разнообразнее.

В ТУ малых знаков 50, больших кондакарных — 162 (см. Таблицу малых и больших кондакарных знаков по К. Флоросу и ТУ на с. 369—372).

Кондакарные знаки ТУ имеют большую графическую вариативность, особенно большие кондакарные знаки, они многочисленны, и почти каждый имеет множество вариантов начертаний.

В науке принято считать, что кондакарная нотация производна от византийской шартрской нотации. Однако между кондакарной и шартрской нотациями нет близких совпадений, с той же вероятностью можно было бы говорить и о родстве с куаленской нотацией, которая базируется на сходстве элементов этих нотаций. Некоторые из знаков верхнего ряда сходны с большими ипостазями (*megalai upostaseis*) — византийскими знаками-символами, обозначающими мелодический оборот, ритм или характер исполнения. Однако в дальнейшем мы увидим, что шартрская нотация больше связана со знаменной, чем с кондакарной, об этом свидетельствуют степенные антифоны из Афонской рукописи X в. Г-67, записанные шартрской нотацией (см. пример на с. 422). Кондакарные знаки не имеют названий, не существует и разработанной теории кондакарной нотации. Для удобства в работе К. Флорос, составивший сводную таблицу кондакарных знаков по трем кондакарям — Благовещенскому, Троицкому и Успенскому, снабдил большую часть кондакарных знаков названиями, опираясь на терминологию, связанную с палеовизантийской и медиовизантийской нотациями, а также на названия знаков из древнерусских азбук знаменной нотации²⁷. Получились большей частью двойные названия знаков, греческие и русские: апостроф и запятая, оксия и стрела, вария и палка, петасте и крюк, дипле и статья, класма и чашка, ставрос и крыж, катабасма и змица, тинагма и паук, эпигерма и два в челну.

Таблица кондакарных знаков, составленная К. Флоросом, содержит 40 малых и 76 больших кондакарных знаков (см. Таблицу малых и больших кондакарных знаков по К. Флоросу и ТУ на с. 369—372).

²⁶ *Contacarium palaeoslavicum mosquense* / Ed. A. Bugge // MMB. Ser. princip. Copenhagen, 1960. Vol. 6. P. XXI.

²⁷ *Floros C. Die Entzifferung der Kondakarien Notation* // Musik des Ostens. 1965—1967. № 3. S. 7—71; № 4. S. 12—44; *Floros C. Universale Neumenkunde*. Kassel, 1970. Bd. 1—3; *Levy K. Die slavische Kondakarien Notation* // Kongress «Anfänge der slavischen Musik». Bratislava, 1966. S. 77—92; *Palikarova-Verdeil R. La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX au XIV siècle)* // MMB. Subsidia. Copenh., 1953. Vol. 3.

Таблица малых и больших кондакарных знаков по К. Флоросу и ТУ

Малые кондакарные знаки по Флоросу

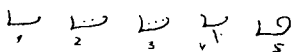
Исон	1	2
(Стопица)	1	2
Ро-образный	3	4
Строка	5	6
Параклесма	7	8
(Омега)	9	10
Апостроф	11	12
(Запятая)	13	14
Оксия	15	16
(Стрела)	17	18
Вария	19	20
(Палка)	21	22
Дуо кентема	23	24
(Точки)	25	26
Скаменца	27	28
Петасте	29	30
(Крюк)	31	32
Дипле	33	34
(Статья)	35	36
Класма	37	38
(Чашка со статьей)	39	40
Кратема	41	42
(Крюк светлый со статьей)	43	44
Крусма	45	46
(Палка, чашка, статья)	47	48
Ставрок	49	50
(Крыж)	51	52
Лаймос	53	54
(Крыж с точками/черточками)	55	56
Аподерма	57	58
(Облачко)	59	60

По ТУ

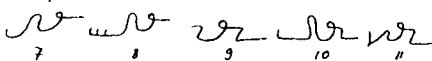
1	2
3	4
5	6
7	8
9	10
11	12
13	14
15	16
17	18
19	20
21	22
23	24
25	26
27	28
29	30
31	32
33	34
35	36
37	38
39	40
41	42
43	44
45	46
47	48
49	50

Большие кондакарные знаки

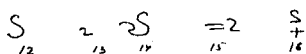
Лигисма

Петаства
с лигисмой

Хоревма

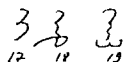


Гниоррос

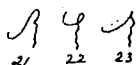
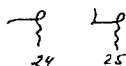
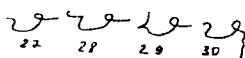
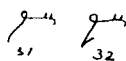


Катабасма

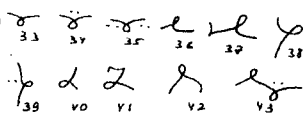
(Змница)



Энарксис

Петаств
с КатабасмойКатаба-
ТромиконТематисмос есо
(Фита)Тес и апотес
(Фита)Тема гаплун
(Фита)

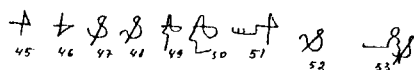
Тинагма (Наука)



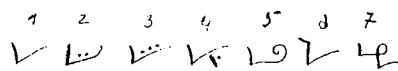
Колафизма



Ставрос ало дексеия



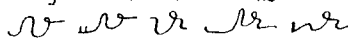
По ТУ



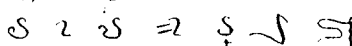
8



9 10 11 12 13



14 15 16 17 18 19 20



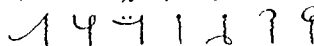
21 22 23



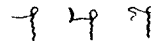
24



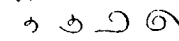
25 26 27 28 29 30 31



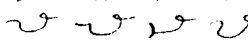
32 33 34



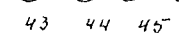
35 36 37 38



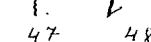
39 40 41 42



43 44 45 46



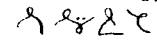
47 48



49 50 51 52 53, 54, 55, 56, 57



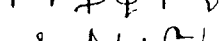
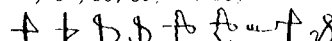
58 59 60 61



62

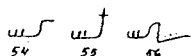


63, 64, 65, 66, 67, 68, 69 70

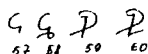


71, 72, 73, 74, 75, 76,

Энигерма
(Два в челю)



Тромикон



Стрентон



Антикснома



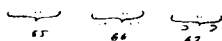
Синагма



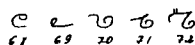
Эхадии



Парехон



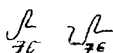
Круглые невмы



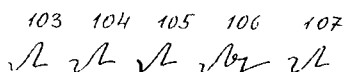
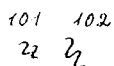
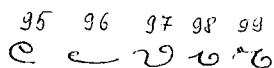
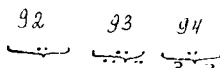
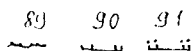
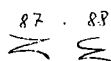
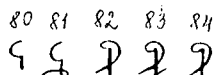
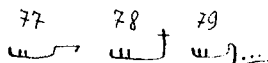
Тессара



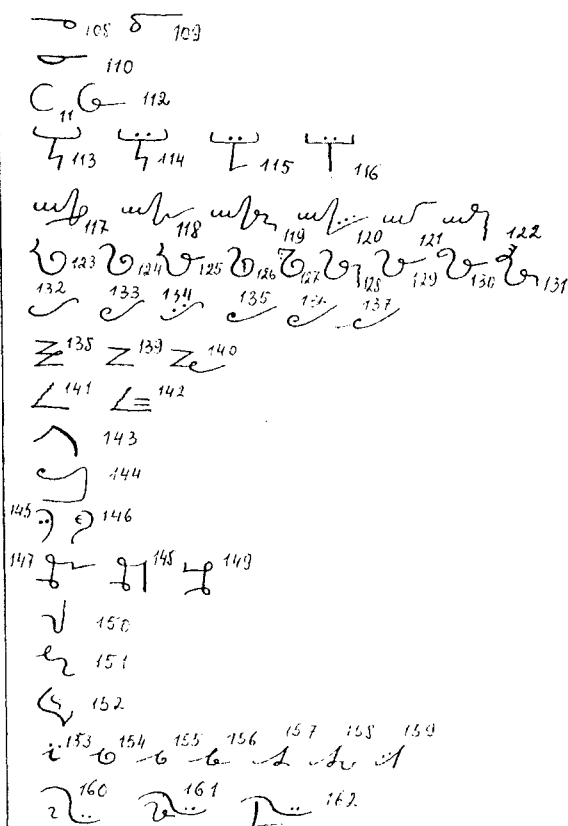
Пана



По ту



По ТУ



Кондакарные знаки, как видно из схемы, и их количество различны: малых знаков у Флороса — 40 разновидностей, в ТУ — 50. Больших кондакарных знаков у Флороса 74, в ТУ 162. Учитывая, что в ТУ было три писца с различными почерками, некоторые разновидности знаков, по-видимому, следует отнести на счет индивидуальной манеры письма. Особенно много вариантов в больших кондакарных знаках. Наибольшее число вариантов у знака «паук» (49—61) и «крест» (63—76). За многообразием начертаний стоит четко развитая знаковая система. Знаковое, графическое многообразие кондакарной нотации — свидетельство творческой мысли теоретиков и распевщиков XI—XII вв. В ТУ можно отметить несколько десятков новых вариантов начертаний. Нередко расширение знаковой графики образуется путем лигатур — связи двух-трех простых знаков. Например, объединяются крюки со змицей (петаста с катабасмой 21—23, петаста с лигисмой — 6, катаба и тромикон 25, тес каи апотес с катабасмой 30).

Кондакарные формулы

Формульный принцип кондакарной нотации лежит в основе кондакарного пения, формулы соединяются со слогами текста.

Кондакарный распев, как и все средневековые распевы, обладал попевочной структурой, кондакарные попевки складывались из устойчивых знаковых комплексов, малых и больших кондакарных знаков. Большие ипостазы при этом маркируют кондакарные попевки, делают их более заметными. Обычно один большой знак приходится на группу от 2-х до 7-и малых знаков.

Большое значение в кондакарной нотации имеет точка, как знак, который выполняет две функции — синтаксическую и музыкальную (то же и в экфонетической нотации). Точка ставится в центре, посередине строки. Точкой отделяются одна от другой попевки.

Среди кондакарных попевок выделяются конечные попевки, которые повторяются на концах строк кондаков и нередко переходят из одного гласа в другой. Для конечных формул всех гласов, как видно из примеров, свойственны общие черты: заключительные попевки, завершающиеся конечным знаком «омега». Знак омеги часто бывает в завершении попевки, за ним стоит точка, отделяющая одну попевку от другой. Часто завершает кондак знак «оксея с сирмой» (№ 35), которому предшествуют в разных гласах довольно близкие по начертанию варианты знаковых формул, куда входят статья, омега, палка, запятая, сложиться, часто над конечной попевкой стоит мантирий в виде буквы Г с титлом. Кондакарные попевки функциональны. Среди них можно выделить концевые и срединные. В этом отношении они сравнимы с попевками знаменного распева, которые делятся на начальные, срединные и конечные²⁸. В попевке нередко бывают два раздела: начальный, перед формулой, который состоит из речитативной части (знак запятой, использовался в речитативных участках подобно стопице в знаменном распеве) и собственно попевочной формулы.

Попевки кондакарные различны по величине и распевности текста, обычно в попевке бывает от двух до шести малых кондакарных знаков. В соответствии с принципом мелизматического пения в кондакарном распеве преобладают от 3-х до 5-и знаков на один слог. Некоторые кондакарные знаки были многозвучными, например, одному знаку (№ 40 лаймос — крыж и 5 точек) соответствуют два слога. Разнообразие кондакарных формул показывает мелодическое богатство кондакарного распева, мелизматика которого выражала изысканный характер мелизматики кондакарного пения.

Среди кондакарных попевок выделяются такие, которыми распеваются глоссолалии — аненайки и хабувы. Им соответствуют особые большие ипостазы, часто с волнистыми линиями, которые могут обозначать тремолирующее или мелизматическое движение.

Повторность строк является особым приемом в кондакарном пении. Нередко в кондаках повторяются целые фразы, или строки. Обычно первые две строки бывают сходны по своему попевочному материалу. Устойчивым композиционным принципом

²⁸ Металлов В. М. Азбука крюкового пения. М., 1899; Он же. Осмогласие знаменного распева. М., 1899.

кондакарного развития является варьированный повтор: попевок повторяются, но отдельные их знаки, или группы знаков, варьируются при повторе. Нередко попевки сцепляются по 2—3 в единые комплексы, особенно на хабувах.

Среди кондакарных попевок выделяются глоссолалические, которые распевают ананайки и хабувы. Им соответствуют особые большие ипостаси, часто с волнистыми линиями, которые могут обозначать тремолирующее звучание или мелизматическое украшение. Рассмотрим указанные особенности попевок и кондакарного пения вообще на примере кондака св. Симеону Столпнику.

Мартирии в древнерусских кондакарях

Одной из важнейших особенностей кондакарной нотации является наличие в ней знаков мартирий, указывающих на ладово-интонационные особенности в строе кондакарного пения. Мартирий (от. греч. *μάρτυρ*) означает свидетельство, подпись. «Мартирий — это специальный знак, выполняющий роль ключа»²⁹. Знак мартирия ставится в начале песнопения и указывает на лад, глас и начальный звук в нем. Мартирий повторяется в конце периода или целой композиции как средство распознавания текущего лада и конечной ноты мелодии. В палеовизантийских нотациях мартирии встречаются намного реже, чем в поздневизантийской. Различие в использовании мартириев зависело от скрипториев, в которых редактировались рукописи.

Редакторы редактировали и ТУ, исправляли его мартирии.

В ТУ мартирии встречаются в разных видах: строчные и надстрочные. Среди них знак в виде буквы Ц или Ч с двумя точками над буквой, мартирий IU с точками, Л с точками и без, строчной и надстрочный, Г строчной и Г надстрочный. Семнадцать раз встречаются мартирии в кондаке св. Симеону, это число почти совпадает с числом вымаранных мартириев в ТУ.

В конце кондака перед заключительной фразой появляется новый строчной мартирий IU.

Часто строчные мартирии в ТУ бывают стерты, на их месте образованы затертые (2, 5 строки), или зачерненные места (9 строка), либо стоит точка (1, 2, 4, 5, 7, 9 строки).

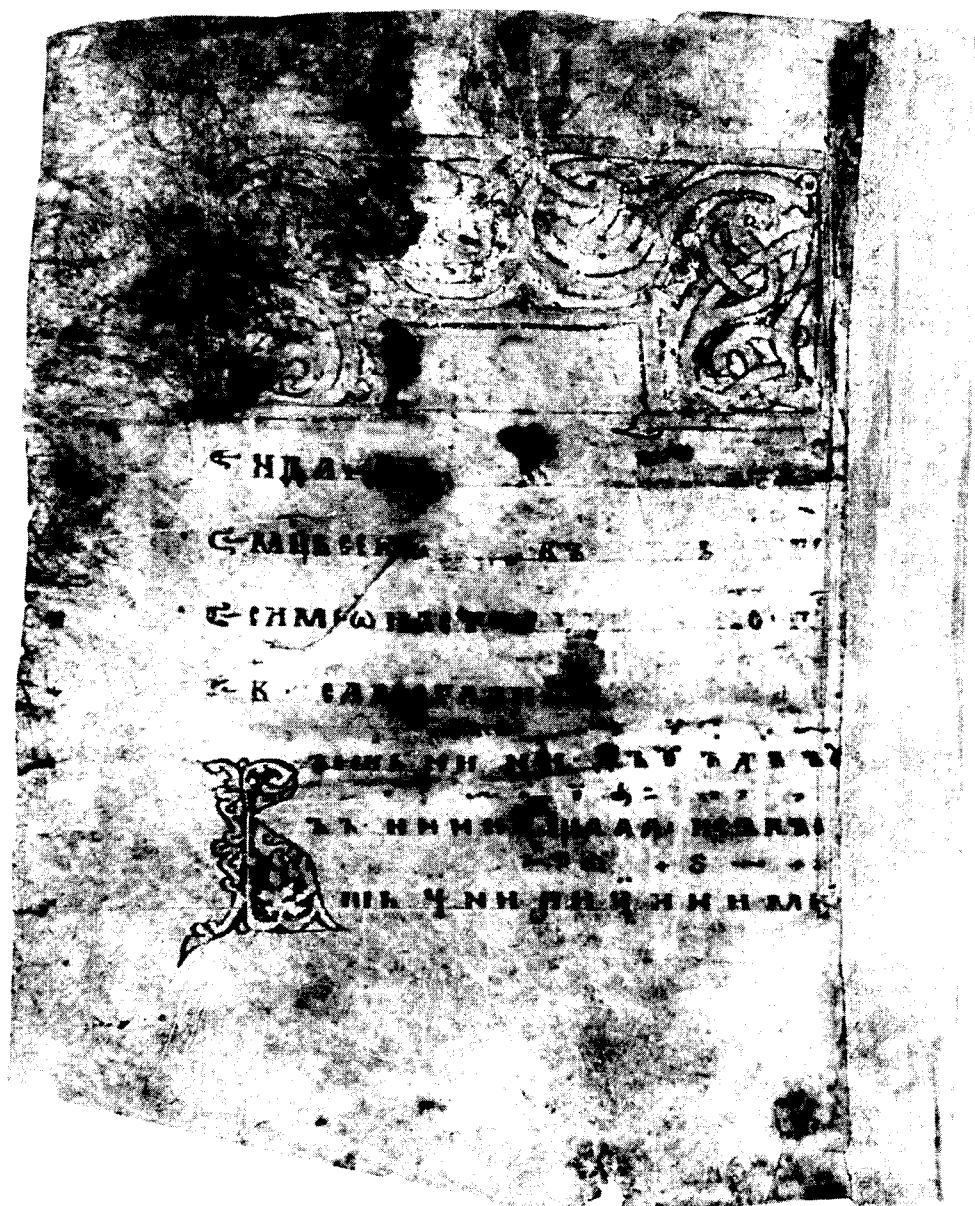
Сравнение кондака св. Симеону из ТУ с тем же кондаком в Троицком, Успенском и Благовещенском кондакарях (в последнем утрачено начало кондака), позволяет выяснить, что мартирии в них использовались по-разному.

Сравним кондак св. Симеону Столпнику по разным кондакарям (см. примеры 1—2).

Из сравнения мартириев в кондаке св. Симеону по трем кондакарям можно выявить три редакции кондакарей.

Основная редакция представлена в Успенском кондакаре (пример 1), он наиболее полно представляет всю систему мартириев. В кондаке св. Симеону использованы пять видов мартириев, в основном строчные. Среди них наиболее часто встречается знак в ви-

²⁹ Giannelos D. *La Musica Bizantina*. Paris, 1996.



Пример 1.
Кондак св. Симеону Столпнику в Успенском кондакаре

де буквы *Ц* или *Ч* с двумя точками над буквой (7 раз), мартирий *IU* с точками, *Л* с точками и *Г* строчной встречаются по 3 раза, *Г* надстрочный 1 раз, — итого 17 раз. Это число почти совпадает с числом вымаранных и исправленных мартириев в ТУ (16 строчных мартириев), причем большинство находятся на тех же местах, где они стоят и в ТУ, по ним можно установить первоначальный вариант написания мартириев в ТУ.

Вторая редакция представлена в Благовещенском кондакаре. К сожалению, первый лист Благовещенского кондакаря почти не виден, кондак показан со второго листа, в нем нет никаких строчных мартириев. Лишь один надстрочный мартирий *Г* под титлом стоит в конце кондака над 9-й строкой (пример 2). Возможно, к такой редакции принадлежал справщик, редактируя кондакарь ТУ, он стремился приблизить его версию к Благовещенскому кондакарю. Редактор ТУ последовательно на протяжении всего кондакаря стремится ликвидировать мартирии с буквами *Ц*, *Ч*, *Л*, *У*. Иногда, несмотря на то что эти мартирии выскоблены, они просматриваются.

Полнее всех мартирии ТУ восстанавливаются по Троицкому кондакарю. В первых трех квадратах, где стоят точки, до редактур стоял мартирий в виде буквы *Ц* или *Ч* с двумя точками, как это видно по Троицкому кондакарю. В дальнейшем во всех случаях, где он стоит в Троицком кондакаре, в ТУ он выскоблен. Мартирий *Л* в ТУ использован в двух вариантах, как надстрочный (*Л* с двумя точками) и строчной, но также случалось, что редактор выскабливал мартирий *Л*, заменяя его точкой. Есть случаи употребления мартирия *Л* одновременно в двух видах — строчном и надстрочном, также и мартирий *IU* с двумя точками стоит над строкой и в строке иногда выскоблен, иногда оставлен.

В Троицком все эти мартирии строчные за исключением мартирия *Г* в заключительной попевке. Впрочем, два своеобразных и разных мартирия типа *Г* с облачком встречаются и как строчной знак. В ТУ мартирий *Г* также встречается.

Подводя итоги этого сравнения, можно отметить, что все кондакари имеют разные особенности в употреблении знаков и мартириев: в одних используются лишь строчные мартирии, в других — надстрочные, в третьих — смешанного типа, к последнему следует отнести кондакарь ТУ. Эти различные редакции были связаны с различными традициями разных скрипториев.

В ТУ мартирии в процессе редакции претерпели большие изменения. Можно сказать, что ТУ в отношении мартириев — это палимпсест, который отразил две традиции — исходную, которая соответствовала Троицкому кондакарю, и созданную при редактировании рукописи. Редактор ТУ последовательно соскребывал мартирии, заменяя их точками либо оставляя пустые или замаранные места. В то же время он оставил некоторые мартирии. Стертые мартирии — одна из важных палеографических особенностей ТУ. Редакции Троицкого и Успенского кондакарей сходны между собой, они представляют единую редакцию, это видно в том числе по одной важной детали: в обоих кондакарях начало второй строки, которая, как известно, поется подобно первой, в текстах обеих рукописей помечено буквой *П* — подобно. К третьей редакции знаков без мартириев относится Благовещенский кондакарь, в нем используются только два надстрочных мартирия *Л* и *IU*.

Византийские и кондакарные мартирии

В византийских рукописях мартирии играют роль обозначений внутри лада, идентифицирующих глас (mode) и мелодические формулы, использованные в исполняемом песнопении³⁰. Знаки мартириев в греческой нотации появляются в XII в., они использовались в средне- и поздневизантийских нотациях, в которых чтобы записать песнопение, необходимо было прежде всего указать на глас и лад, используя группу знаков, предназначенных для того или иного гласа. Эта группа знаков — мартирии гласа — указывает на глас и на начальный звук. Каждый глас имеет собственную мартирию. В случае смены лада по ходу мелодии вводился срединный мартирий.

В палеовизантийских рукописях мартирии имели довольно простую форму: прописывался целиком глас, например, глас первый (ihos protos) **a**, рядом с гласом буква, меняющаяся в возрастающем алфавитном порядке в соответствии с номером гласа — глас второй (ihos deuterios) — **b**. В палеовизантийских источниках мартирии выписаны очень ясно, особенно при транспозиции лада³¹.

1. ἡχος πρῶτος	ā ā: ā' á ā // ā̄
2. ἡχος δεύτερος	Ḅ Ḅ: Ḅ' Ḅ̄ Ḅ̄ Ḅ̄ Ḅ̄
3. ἡχος τρίτος	γ γ: γ' γ̄ γ̄ γ̄ γ̄
4. ἡχος τέταρτος	δ δ: δ' δ̄ δ̄ δ̄ δ̄
5. ἡχος πλάγιος πρῶτος	π̄ā π̄á π̄ά π̄ā π̄ᾱ
6. ἡχος πλάγιος δεύτερος	π̄Ḅ π̄Ḅ π̄Ḅ π̄Ḅ π̄Ḅ
7. ἡχος βαρύς	Βαρύ Βαρύ Βαρύ
8. ἡχος πλάγιος τέταρτος	π̄δ π̄δ' π̄Δ π̄Δ // π̄Δ

Таблица палеовизантийских мартириев

³⁰ The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. S. Sadie. 1980.

³¹ Tardo L. L'Antica Melurgia Bizantina. Grottaferata, 1938. P. 319.

Мартирии древнерусских кондакарей основываются на палеовизантийских. Нам неизвестно их реальное использование и воздействие на звучание, поскольку кондакарная нотация не расшифрована, но можно предположить, что тип использования мантириев в кондакарях такой же, как и в византийских рукописях: часто они окружают небольшие участки текста с двух сторон.

Мартирии в кондакарях напоминают буквы, или греческие цифры под титлом, имеющие функцию гласовых обозначений, это знаки в виде букв: Ц, Ч, IU, IC, Л иногда с точками над ними, А, Г под титлом и др.

В славянских рукописях различаются два типа мантириев — строчные, находящиеся в текстовой строке, и надстрочные, располагающиеся в невменной строке и даже над знаками. В кондакаре ТУ есть оба варианта мантириев, строчные и надстрочные. Интересно отметить, что в Благовещенском кондакаре используются лишь надстрочные мантирии, а в Успенском и Лаврском — строчные. Редактор, правивший кондакар ТУ, принадлежал, видимо, к традиции, с которой был связан Благовещенский кондакар, поэтому он оставлял лишь надстрочные мантирии, строчные он обычно в процессе правки рукописи стирал или замазывал.

Неясно, кто и с какой целью проводил редакционную работу с рукописью.

Наиболее устойчиво сохраняется надстрочный мантирий Г с титлом двух форм — прямой и крышечкой.

В ТУ есть мантирии, которые входят в состав кондакарных знаков и пишутся на знаковой строке. К ним относятся два — Л и IU, оба с точками. Иногда из знаковой строки они переходят в текстовую, например, в конце 1-го кондака «Вышних ища» мантирий IU. В Успенском кондакаре эти знаки всегда стоят в текстовой, а не в музыкальной строке, что указывает на употребление этих знаков в качестве мантириев.

Русские нотации — знаменная, путевая, демественная, как известно, адиастематические, их знаки заключают в себе свое музыкальное значение — долготу, высоту, музыкальную фигуру, фразу, попевку, но именно из-за отсутствия мантириев невозможно установить интервальные связи между знаками, которые позволили бы их дешифровать, установить связи между соседними знаками. Кондакарные мантирии в ТУ и других кондакарях, очевидно, должны были выполнять эту важную функцию ладоинтонационной связи знаков и попевок, возможно, кондакарная нотация была диастематической, ее лад регулировался мантириями. Однако надо признать, что система мантириев в кондакарной нотации не исследована, она лишь отдаленно напоминает византийскую. Кондакарные мантирии имеют свои особенности и закономерности, которые пока ждут своих исследователей.

У истоков древнерусского певческого искусства стояли безымянные мастера, распевщики и теоретики. Кондакарная нотация, которую они создали, явилась результатом творчества и трудов греко-славянских мастеров. До сих пор не найден подлинный греческий источник, с которого могла быть скопирована кондакарная нотация. На нее могли оказывать влияние кроме греков и представители других восточнохристианских певческих традиций — армяне, сирийцы.

Кондакарная нотация полностью не повторяет ни одну из известных нам нотаций. Используя элементы палеовизантийских нотаций, кондакарная включала также и элементы армянской хазовой нотации.

Техника распева кондаков. Строки и попевки. Подобен в подобне

Пение кондаков на подобен требует особого искусства и владения техникой распева кондакарных подобнов, а также творческого отношения и изобретательности в приспособлении текста к напеву. Кондак самогласен — *idiomelon*, это певческая основа для текстов кондаков по уставу. Греческое *idios* — свой, собственный, *melon* — напев, имеет собственный оттенок и оригинальный образец, и его повторение к тексту другого кондака требует специального приспособления. Кондакарный идиомелон-самогласен не полностью повторяется в напеве подобна. Кондакарные знаки самогласна часто меняются и варьируются в подобне. Постоянство и изменчивость — эти два принципа в каждом случае проявляются индивидуально при соединении заданных мелодических формул кондакарного самогласна с текстом подобна.

Наиболее стабильным бывает повтор первой строки кондака. Так, в распетом кондаке Иоанну Златоусту на подобен гл. 6, подобен «Еже о нас», после первой строки написано под титлом слово *под* — подобен. В отношении кондака Иоанну термин подобен применен дважды: первый раз он указывает на форму подобна кондака в целом (л. 37, строки 19—20), второй (л. 37 об., 3-я кондакарная строка) — в отношении кондакарной мелодической строки, которая с указанного места начинает повторяться с текстом второй строки, подобно строке первой. Пометкой *под* писец отмечает повтор мелодии первой строки кондака во второй. Такой повтор — неперемное правило музыкальной формы любого кондака, атрибут его формы. Знаки кондакарной нотации — ее большие и малые ипостазы — полностью совпадают на протяжении полутора строк вплоть до конца 4-й строки. Во второй раз слово «подобен» относится только к знакам и стоит среди кондакарных знаков на знаковой строке, оно специально указывает лишь на повтор мелодической строки. Таким образом, этот термин может быть классифицирован как чисто музыкальный термин, причем один из первых.

Писец старается облегчить певцу понимание музыкальной формы кондака, эта подсказка певцу облегчает восприятие формы, помогает ему понять структуру текста.

Такая особенность не является принадлежностью исключительно ТУ, в Троицком кондакаре пометка *под* (л. 2, строка 6) ставится уже не среди кондакарных знаков, а в тексте, отделяя таким образом первую строку кондака от второй.

Итак, каждый кондак, который пели на подобен, отмечался как подобен глас и название подобна; в свою очередь внутри кондака вторая строка пелась подобно мелодии первой строки, это повторение также помечалось указанием *под*, образовывался эффект матрешки: подобен в подобне.

Музыкальное соотношение самогласна и подобна на примере кондака 8-го гласа

Как мы уже показали, среди кондаков ТУ существуют лишь две пары кондаков, которые находятся в соотношении: самогласен — подобен, то есть исполняются одинаковыми напевами, поэтому интересно будет сравнить их нотацию. Сравним два кондака из ТУ: кондак-самогласен всем святым, глас 8 «Яко начаток» (л. 91) и кондак «Оученик и друг» (л. 38, 38 об.), исполняющийся на подобен «Яко начаток». Оба кондака аналогичны по своей форме, оба состоят из 8-и строк, с одинаковым припевом кондаков «Богородица ради съблуди, Многомилостиве», который состоит из двух строк.

Самогласен

Яко начатькы родоу	А
и съдетеля твари	А
въселеная приносить ти Господи	В
богоносъныя мученикы.	А1
Техъ молитвами	С
въ миръ пространъ	С
црковь твою и градъ твои	Д
Богородица ради съблуди, Многомилостиве.	А2

Подобен

Оученикъ и друоугъ твои.	А
И подобьникъ страсти твоеи.	А
вселени Бога тя проповеда	В
богоносный Филипп.	А1
Того молитвами	С
От языкъ незаконныхъ	С
церковь твою и всъ градъ твои	Д
Богородица ради съблуди, Многомилостиве.	А2

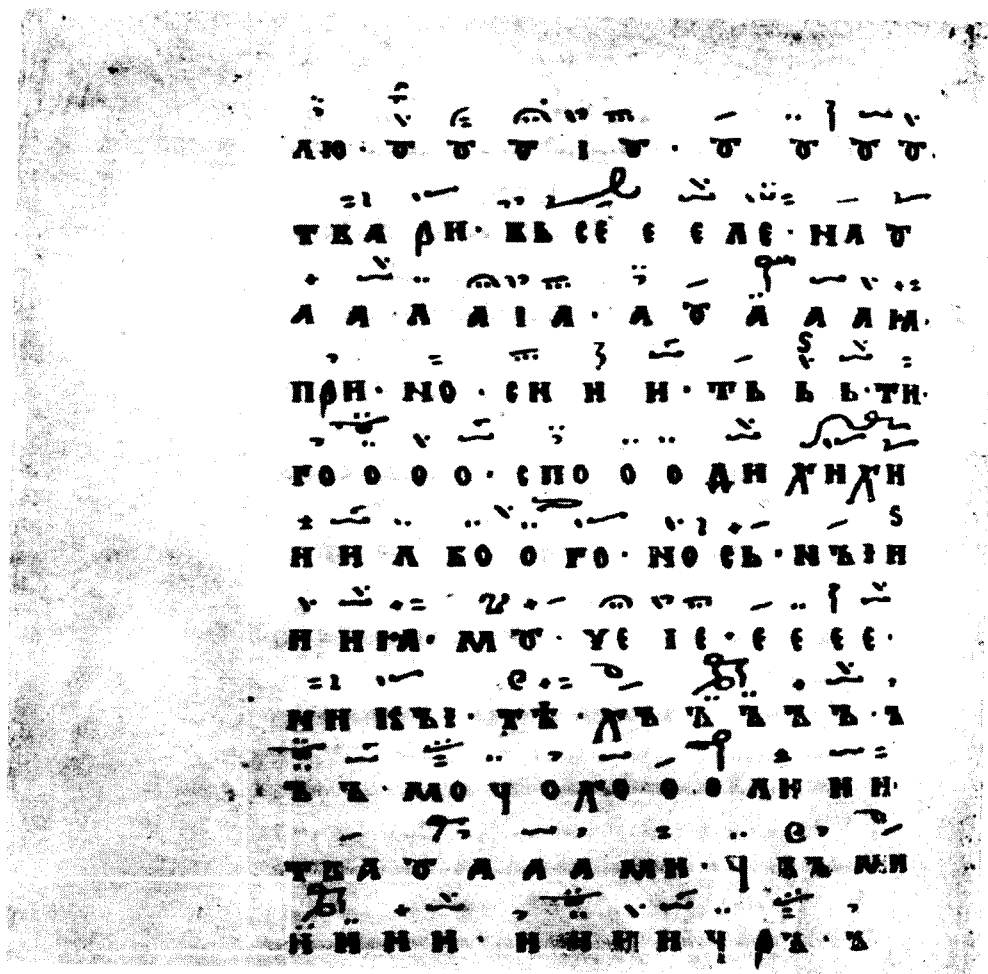
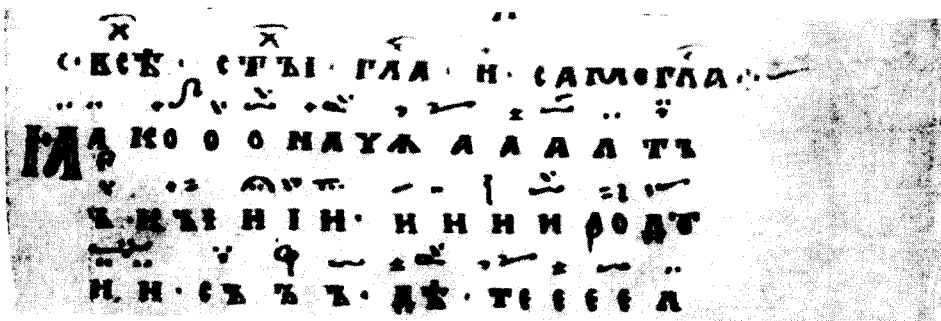
Оба кондака делятся на две части посередине: они состоят из двух поэтических строф, каждая из которых содержит по четыре строки. Деление на строки осуществляется по знаковым показателям, повторяющимся формулам.

Музыкальное развитие и музыкальная форма кондаков определяются музыкальным строением строк: оригинальные, новые по изложению знаков строки обозначены новой буквой, строки, которые целиком повторяют знаки предыдущей строки, обозначены той же буквой, если есть небольшие изменения в нотации, строка обозначается той же буквой, но с цифрой: А—А1, А2.

Музыкальная структура обоих кондаков оказывается общей:

1-я строфа	2-я строфа
ААВА—1	ССДА—2

Музыкальные строки повторяют строение текста. Кондак-самогласен состоит из двух строф, или 8-и поэтических строк, музыкальная форма кондаков соответствует



Кондак всем святым «Яко начатькъ роду»
(Успенский кондакаръ, л. 143—143 об.)

[illegible]

Кондак всем святым «Яко начатькъ»
(кондакаръ ТУ, л. 91)

На этом примере отчетливо видна техника распева на подобен, а также особенности разных кондакарей. Во всех рукописях 1-я и 2-я строки кондака сохраняют подобие, в то время как 3-я строка отличается по знаковому составу и строению.

Знаковое содержание самогласна и подобна (№ 1 и 2) идентично, исключение составляют те места текста, где в подобне больше слогов, чем в самогласне, например в 1-й и 2-й строках на словах «другъ твой» — 1-я строка, и «страсти твои» — 2-я строка. В таком случае знаки добавляются.

В окончании каждой музыкальной строки обычно стоит устойчивая знаковая формула — каденция, связанная с завершением строк перед остановкой. Иногда эти заключительные формулы варьируются: одни знаки заменяются другими, но чаще можно видеть довольно устойчивые графические типы заключительных формул.

Самогласен «Яко начатъкъ» кондакаря ТУ по сравнению с тем же песнопением из Благовещенского и Успенского кондакарей отличается некоторыми особенностями, например в варьировании некоторых знаков и мантирий: в 1-й строке в самогласне ТУ есть мантирия А, в подобне просматривается полустертый Ц, в Благовещенском отсутствуют мантирии вообще, в Успенском мантирия А. Эта картина схожа с кондаком св. Симеону, рассмотренном ранее.

Самогласен «Яко начатъкъ» и подобен «Оученик и другъ» написаны разными писцами. Самогласен отделяют от подобна в кондакаре ТУ более 50 листов. Разные писцы, разные почерки, различные формы написания знаков голубчика, омеги, змицы и других. Эти расхождения образуют палеографические варианты начертаний знаков, которые проявляются прежде всего в расхождениях написания больших ипостазей.

Строки и попевки кондака святому Симеону «Вышних ища»

Первый кондак, которым открывается кондакаръ ТУ, — св. Симеону Столпнику в 1-й день месяца сентября (л. 24 об.) — «Вышних ища» — самогласен (идиомелон). Надпись: «Кондак святого Симеона, глас 2, самогласно». «Кондакаръ съ Богомъ починаемъ» — так начинается сборник кондаков на праздники всего года. Замечательная особенность ТУ — полнота оглавления. Каждому кондаку на весь год предпосланы полные указания на месяц и число, дано определение календарной памяти, гласа кондака и его типа — самогласен, или подобен, на который поется данный кондак с сокращенным указанием названия подобна, каждая рубрика отделена точкой. Все певческие термины кондакаря излагаются тщательно, хотя и сокращенно, под титлом с выносными буквами в разных вариантах написания. Термин «подобен» обычно пишется под титлом в три буквы «под» с выносной буквой д, название подобна дается тоже сокращенно под титлом. Глас обозначается буквенной цифирью: «глас в», «самогласно».

Обычно самогласны ТУ излагаются дважды: сначала полный текст кондака, как нужно для его прочтения, а затем текст для пения, растянутым письмом. Таким же образом изложен и кондак св. Симеону.

[illegible]

Кондак св. Симеону

Кондаки-самогласны, записанные в ТУ кондакарной нотацией, имеют свои индивидуальные музыкальные и литературные черты. Кондак отличается краткостью, в нем всего 6 строк, но содержание кондаков емкое. В кондаке св. Симеон прославляется за духовные подвиги, аскетическое житие и труды, удостоившие его равноангельского чина, «тем собеседник ангелом бысть, преподобне»; обычно в последней фразе звучит молитвенное обращение. Кондак св. Симеону завершается молитвенным обращением к святому с просьбой молиться за всех непрестанно: «моля непрестаи за вся

ны»³². Эта последняя фраза и является припевом кондака, который повторяется после икоса.

Самогласный кондак св. Симеону Столпнику изложен дважды: первый раз текст кондака без нотации, как бы для его прочтения, второй раз тот же текст распет с кондакарной нотацией. По окончании кондака и икоса на л. 25 строка 13 «люд. Моля не-преста» ТУ повторяется припев кондака (см. вклейку № 19). Кондакарные знаки, расположенные над текстом кондака, тонко связаны с текстом в его растяжном варианте. Несмотря на то, что слова в кондакарном пении почти неразличимы на слух, текст здесь играет формообразующую роль.

Точка в кондакарном письме выполняет и синтаксическую, и музыкальную роль. Она отмечает окончание строк, а также делит музыкальные строки на попевки. С помощью приподнятых точек, расположенных на уровне перекладин букв, текст кондака разделен на мелкие отрезки. Над текстом располагаются большие и малые знаки, из которых образуются попевки.

Кондак делится на строки, которые завершаются каденциями.

В кондаке периодически появляются мартирии — гласовые и ладовые указания, которые в ТУ обычно стерты, мною все мартирии специально выделены, они обведены квадратами, причем как сохранившиеся (Г и Л), так и не сохранившиеся, замаранные, либо замененные точками. О мартириях в ТУ будет сказано ниже.

В тексте кондака римскими цифрами мы отметили начало каждой из 6-и строк. Шести растяжным строкам кондака св. Симеону соответствуют 6 крупных музыкальных строк:

1. Вышних ища и съ вышними съвъкоупляся.
2. И колесницу огненоу стълпъ сътворивъ.
3. Темъ и събесѣдникъ агеломъ бысть,
4. Преподобне.
5. Съ ними же Христа Бога
6. Моля не престай за вся ны.

Каждая строка делится на несколько небольших мелодических разделов — попевок. Каждая распетая строка растянутого текста нотирована с помощью больших и малых кондакарных знаков, которые пронумерованы в соответствии с Алфавитом малых и больших кондакарных знаков ТУ (см. Таблицу малых и больших кондакарных знаков по К. Флоросу и ТУ на с. 369—372).

Первая строка кондака «Вышних ища» состоит из 10 небольших графических формул — попевок, отделенных друг от друга точками. Каждая попевка содержит 1—2 больших знака и несколько (3—6) малых кондакарных знаков. Для удобства анализа музыкальных строк мы пронумеровали все знаки первой строки кондака, используя нумерацию в таблице Алфавита кондакарных знаков ТУ. Большим знакам обычно соответствуют 1—2 малых знака.

Последовательность кондакарных знаков 1-го кондака мы представили в виде схемы из номеров знаков. Кондакарные знаки показаны цифрами в виде дроби, в

³² В переводе с церковнославянского на русский кондак звучит так: «Вышнего ища, и с вышним соединяясь, ты в колесницу огненную столп превратил, благодаря чему соделался собеседником ангелов: с ними же Христа Бога моля непрестанно за всех нас».

верхней части дроби — номер малого кондакарного знака, в нижней, под косой чертой, помещен номер большой ипостазии, двумя косыми чертами обозначено окончание попевки.

Первая строка состоит из 10 попевок (см. Кондак св. Симеону на с. 385), помещенных литерами от **А** до **К**. Условием выделения знаков в попевку является ее ограничение точками и наличие большого ипостаса, который помещается большей частью в конце попевки перед точкой. Попевки **З** и **К** обрамлены мантирием **Г**. Квадратами обведены также точки, стоящие на месте стертых мантириев, которые просматриваются в оригинале. Перечислим последовательно все знаки, которые были использованы в первой строке по литерам попевок:

А) 10/108, 2, 40/108//, Б) 2, 2, 21/88, 8, 2, 16/1//, В) 11, 23/33//, Г) 11, 35, 22/36//, Д) 2, 2, 2, 2, 36, 22/111//, Е) 21, 23/64, 35//, Ж) 2, 37, 25/14, 23, 35//, З) Г 14, 36/1, 8, 14/49//, И) 27, 26, 37, 14, 8/47//, К) Г 25/113, 25, 14, 37, 50, 19//.

Знаковый состав попевок разнообразен. Иногда попевки начинаются syllabиче-ски, на первых слогах одиночные запятые, таковы 2-я и 5-я (Б, Д) попевки, вслед за тем идет знаковая формула или развитая мелизматическая фигура на растянутых сло-гах. Эти окончания и составляют ядро попевки.

Необходимо особо выделить 2-ю попевку — хабуву, встречающуюся в разных вариантах: хѹѡхѹѡѹѡ звучит как хоѹѡѹѡ, в других местах кондака хѹѹѹѹѹ (4-я строка), хѡхѡѡ (в последней строке), эти вставки не связаны с растянутыми слогами кондака, такие попевки исключительно сольного характера, они являются импровизационным украшением кондакарного распева, их невозможно спеть хором. Иногда над хабувой стоит большая ипостась (№ 117 по ТУ), с которой связано несколько простых знаков. Таким сложным и волнистым знаком должна была быть записана непростая мелизматическая фигура, возможно, с тремоло, на что указывает волнистая линия в начале. Этот же знак стоит и над главным словом кондака «Христа» (8-я строка).

Вторая строка в основном — это варьируемая повторность первой, в больших знаках часто меняется графика, например, в первой попевке № 109 отсутствует, во второй № 88 заменен на № 117. Третья строка — «Темь и събесьдънникъ агтеломъ бысть» содержит новый попевочный материал, но завершается она той же заключительной попевкой, что в 1-й и 2-й строке.

Завершающие попевки кондака сводятся к двум типам: первый — омега с оксией, которую предваряет Λ с точками и подчеркнутый крест (первая, вторая и третья, середина 5-й строки заканчиваются общей попевкой 1-го типа). Знак Λ , который помещен среди малых кондакарных знаков — по существу мантирий, на 5-й и 8-й строках мантирий Λ — строчной (так же и в других кондакарях).

Второй тип представлен последними пятью знаками, завершающими кондак: от конца — строка с оксией, статья, сложитня, голубчик. Эта попевка завершает 4-ю, 5-ю и 6-ю строки на словах «преподобные», «Бога» и «вся ны». Во второй заключительной попевке стоит надстрочный мантирий Г под титулом (встречается во всех главах, возможно, он обозначает цифру).

В квадратах заключены мартирини, причем как те, которые были стерты и заменены точками, так и те, которые сохранились в тексте. Мартирий в виде буквы Г и Л в

кондаке используется по-разному — в виде строчного и надстрочного знака (из 5 раз два раза как строчной — на 2-й и 3-й строках л. 24 об., и 3 раза в виде надстрочного над 1-й, 2-й и 3-й строками л. 25, здесь он под титлом).

Припев, эта важнейшая часть кондака, на словах «моля не престай за вся ны» содержит несколько оригинальных попевок, обозначенных большими ипостасями, перечислим их в соответствии с алфавитом знаков ТУ: № 47, 85, 3, 64, 72, 44, 43, 105 и 48. В кондаке многократно встречаются мартирии разного рода.

Кондак и икос Симеону в византийской традиции

Э. Веллес расшифровал кондак и икос Симеону Столпнику на основе византийского Ашбурнаментского кондакаря, нотированного средневизантийской нотацией³³. Он отметил, что несмотря на то, что кондак св. Симеону является автомелоном 2-го гласа, имеющим свою особую мелодию, этот кондак имеет много общих попевок с кондаком 8-го гласа из Акафиста, хотя эти два песнопения написаны в разных гласах. В кондаках, по-видимому, существовал некий общий фонд попевок, повторяющихся в разных гласах. Как считает Э. Веллес, это сходство формул может служить доказательством того, что технике мелизматического пения обучали по определенным правилам, разработанным в Иерусалиме и Константинополе. Мелодическая структура византийского кондака св. Симеону — мелизматическая, его деление на строфы аналогично кондаку ТУ. Мелодические повторы византийского кондакаря совпадают со знаковыми повторами в строфах ТУ. Возможно, что мелодия, записанная Э. Веллесом, и лежала в основе кондакарного пения вообще и в частности кондака Симеону Столпнику из ТУ.

Икосы

Полную противоположность кондакарному распеву составляют икосы. Вместе с кондаками икосы составляют единый цикл, поэтому их тексты помещаются рядом. Вслед за кондаком в ТУ идет соответствующий ему икос. Обычно икосы не имеют нотации, они исполняются простыми напевами. Кроме кондакаря ТУ существует лишь один кондакарь, который тоже содержит икосы — это кондакарь XII в. Общества Истории древностей российских³⁴. Икосы — это та часть, которая и была сокращена в древних кондакарях до одного. В кондаках Романа Сладкопевца число строф, следующих за кукулионом, могло соответствовать числу букв в греческом алфавите — 24 икоса следуют за кукулием — Рождественским кондаком «Дева днесь», завершаются одним припевом: «Отрача младо превечный Бог». Бывают кондаки, которые со-

³³ E. Wellesz. A. History... С. 404—408. Cod. Ashburnamente 64, fol. 45 r. — 45 v.

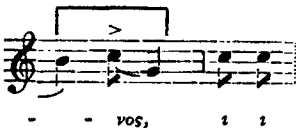
³⁴ Этот кондакарь оказался разделен на две части, которые находятся в разных городах, — в Санкт-Петербурге хранится его первая, минейная, часть, 1-я часть кондакаря (РНБ. Погодинское собр. 43); вторая, триодная, в Москве (РГБ. ОИДР. 107). Однако этот кондакарь почти не имеет нотации, и потому нами не рассматривается.

Византийский кондак св. Симеону

Cod. Asbburnham.

fol. 45 r.-45 v.

$\beta = g$



fol. 45 r.

μ - λος τῶν ἁγ - γέ - - - λων γέ - γο - νας,

(6) δ - - - - - σι - ε πλ.β'

D

(7) σὺν αὐ - τοῖ - - - - - Χρι - στῷ τῷ θε - ῳ .

β'

E

(8) πρεσ - βεύ - - - - - ων ἀ - παύ - - - - - στως ὑ - πέρ

πάν - - - - - των ἡ - - - - - μῶ - - - -

ν.

стоят из 18-и, а также 30-и строф. Греческие кондаки содержат акrostихи, по-славянски краегранесие. Акrostихом часто подтверждалась принадлежность кондака перу Романа Сладкопевца³⁵. В его кондаке Рождеству Христову «Дева днесь»³⁶ акrostих составляет фразу: «смиренного Романа гимн».

Икос Борису и Глебу

Среди икосов ТУ следует выделить редко встречаемый икос первым русским святым Борису и Глебу на 24 июля. К сожалению, текст кондака этим святым отсутствует, так как между листами в ТУ (л. 72 об. — 73) отсутствует начало листа, на котором написано начало кондака Борису и Глебу, «Вся дньсь преславная память ваю», этот кондак есть во всех прочих кондакарях. Кондак первым русским святым в ТУ поется на подобен 3-го гласа «Дева днесь». Сохранилось лишь окончание этого кондака (л. 73) и его заключительная фраза «...к раце мощи и ваю и целения дары приемлем. Вы бо божьствыная врача еста». Конец этого кондака поется после икоса в виде припева.

В икосе «пребогате» князь Борис назван крестным именем — Романом, от юности украшенным царским венцом, совершавшим разумное житие.

Икос князьям Борису и Глебу

Разумное житие съвершая преблажене.
Царскимъ веньцьмъ от оуности оукрашень.
Пребогате Романе.
Власть велия бысть.
Своему отчьствоу.
И всей твари.
Темь видя твои оуспехъ Христось Богъ.
Соудьмъ своимъ на мучение призыва тя.
И крепость ти подавь съ небесе.
Да победиши врага. Съ Давыдомъ мужескы.
Съ братьмъ си пострадавѣщимъ и живѣвшимъ съ тобою:

Припев (людие): Вы бо божественая врача еста.

Припев икоса обращен к братьям Борису и Глебу, которые названы божественными врачами, здесь имеются в виду исцеления, которые происходили от их мощей.

Икос Борису и Глебу исполняется на подобен рождественского икоса «Едема Вифлеома». Вслед за икосом припеваает народ, «людь»: «Вы бо божьствыная врача еста». Замечательно, что кондак и икос первым русским святым распет самым известным и распространенным напевом рождественского кондака и икоса «Дева днесь» и «Едема Вифлеома».

³⁵ Скабалланович М. Указ соч. С. 366.

³⁶ Архим. Амфилохий. Кондакарий в греческом подлиннике XII—XIII в. М., 1897. С. 15. Греческий кондакаръ XII—XIII в. (ГИМ. Моск. Синод. Б-ка. № 437).

Припевы икосов

Икосы завершались рефреном, который, по выражению С. С. Аверинцева, своим ритмичным возвращением четко членил целое на равные отрезки³⁷.

Кондакарное пение, запечатленное, словно на картине, на иконе Покрова, как было сказано, изображает создателя кондаков Романа Сладкопевца в храме, на солее у алтаря, держащим в руке свиток. Он поет кондак, записанный на свитке, стоящий сзади народ, «людие», подпевает припевы икосов.

Льющаяся и бегущая вперёд песнь и неизменно возвращающийся припев перекликаются, окликают друг друга, между ними возникает диалог разных «голосов» в бахтинском смысле этого слова, поскольку основной текст кондака исполнялся рецитатором-солистом, а рефрен бывал подхвачен хором, противостояние различных «голосов» имело место еще и в буквальном смысле³⁸.

Кондак — это действие, в котором певец, обращаясь к народу, как бы объясняет, что сегодня происходит, ради чего они собрались вместе: «Дева днесь Пресущественного рождает и земля вертеп Неприступному приносит, ангели с пастырьми славословят, волхвы же со звездою путешествуют», и народ отвечает ему согласным хором «Нас бо ради родися Отроча младо, Превечный Бог». Этот диалог солиста и хора продолжается в течение всех 24 икосов рождественского кондака, чередуя сольные икосы, развивающие тему Рождества Христова, и хоровые припевы, повторяющие основную мысль кондака. Это противопоставление: певец — людие, запев — припев, солист — народ, «людие», очень важно. В ТУ неизменно на всех листах кондакаря оно прослеживается как постоянное и обязательное напоминание. Таким образом сложный, развитой напев кондака пел солист, а народ подпевал припевы икосов. Кондак пелся сольно, с хоровым припевом, респонсорно пели лишь икосы. Припевы икосов пел народ, повторяя вслед за солистом кондакарную мелодию последней строки кондака. Итак, мелодией припевов икосов служила последняя строка кондака. Остается невыясненным лишь вопрос о напевах икосов, каковы же они были и где найти их музыкальные образцы? Мелодия икоса должна была сочетаться с его кондакарным припевом.

Распевы и самогласны икосов.

Подобны воскресных кондаков и икосов

В Кондакаре ТУ указывается петь все икосы на подобен, то есть на образцы (самогласны), специально предназначенные для икосов; почти перед каждым икосом написано название его подобна: подобно «Оуясними языкъ», или «Едема Вифлеома». В ТУ указано 14 названий подобнов для икосов, все они не имеют гласовой принадлежности. В некоторых случаях указаны самогласны икосов, но в них есть только текст, всегда не нотированный, и надпись — самогласен.

³⁷ О рефренах кондаков см.: Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 221—232.

³⁸ Аверинцев С. С. Там же. С. 223.

Полагаю, что напев икоса должен был быть очень простым и речитативным. В таком виде они должны были хорошо сочетаться с мелодичным кондаком и припевом, но какими распевами пели икосы в XI—XII вв., и как звучали подобны икосов, нам не известно. В ТУ на этот вопрос нет ответа, напевы икосов не распеты, и найти образцы икосов нам не удалось. Известны лишь названия самогласнов икосов, на напев которых, «на подобен» пели икосы. Первый икос кондакаря, сопровождающий первый кондак, поется на подобен самого распространенного самогласна для икосов — «Оуясни ми языкъ». Кондак прп. Симеону Столпнику на 1 сентября «Вышних ища» (л. 24) заканчивается фразой «Моля непрестай за вся ны», которая является припевом и повторяется после икоса «Симеоне непорочное житие» (л. 25), этот икос поется на подобен «Оуясни ми языкъ». Икос заканчивается припевом: в конце 12-й строки есть указание «люд» и далее припев из кондака «Моля непрестай за вся ны».

В отличие от кондаков икосы — песнопения внегласовые, обычно икосы не имеют указаний на глас, а лишь указание — самогласен, или подобен. Правда, бывают случаи, когда в ТУ не выписываются названия подобнов икосов, но это скорее исключение, чем правило.

В ТУ имеется полный набор *воскресных кондаков* и икосов на 8 гласов, которые поются на подобны. Эти кондаки и икосы, как отмечает М. Скабалланович, самые поздние по происхождению произведения жанра кондака³⁹. В ТУ представлены все восемь воскресных кондаков и икосов с указанием на их подобны. Через 100 лет кондаки воскресные были уже полностью распеты в Благовещенском кондакаре, в разделе «Ипакои и кондаки воскресны на 8 гласов» (л. 72 об. — 107). Более того, последний лист ТУ (л. 126) уже содержит такую попытку нотировать воскресные кондаки 6-и, 7-и и 8-и гласов, оставшуюся незавершенной⁴⁰. Перечислим в том виде, как они представлены в ТУ, подобны для воскресных кондаков, которые пели на глас недели, и икосов (вне гласовых):

- гл. 1 кондак «Егда приидет», икос «Страшнаго судища» (л. 94)
- гл. 2 «Вышних ища» — «Уясни ми язык» (л. 94)
- гл. 3 «Дева днесъ» — «Едема Вифлеома» (л. 94 об. — 95)
- гл. 4 «Явися днесъ», название подобна икоса трудно определить, предположительно «Галилейску» (л. 95 об.)⁴¹
- гл. 5 Название подобна кондака неясно, икос подобен «Безмъяднаго» (л. 95 об.)
- гл. 6 «Еже о нас» — икос (подобен не указан) (л. 96)
- гл. 7 «На горе преобразился еси» — «Въстаните ленивии» (л. 96 об.)
- гл. 8 «Яко начатъкы» — «По въсей земли» (л. 96 об.)

³⁹ М. Скабалланович (Толковый типикон. Киев, 1910) отмечает, что эти воскресные кондаки отсутствуют во многих уставах, в том числе в Евергетидском и Студийском.

⁴⁰ Полагаю, последний лист ТУ случайно присоединенный, поскольку он повторяет тексты трех последних воскресных кондаков растянутым письмом без нотации.

⁴¹ Неясен не только подобен воскресного кондака гл. 5 (л. 95 об.), но и подобен икоса 6 гл. (л. 96). На л. 85 об. возле икоса надписано: «подобен», но не указано, какой именно.

На последнем листе ТУ (л. 126, 126 об.) сохранились три воскресных кондака 6-го, 7-го и 8-го гласов, которые написаны растяжным письмом, но не нотированы. Можно предположить, что ненотированные воскресные икосы являются первой попыткой распева воскресных икосов, которая в ТУ осталась незавершенной. Интересно, что растянутые кондаки без нотации (л. 126) написаны тем же почерком, что и растянутый и не распетый икос «Христово врачество» (л. 83 об. — 84).

Не родной лист в ТУ

Изложенные на последнем листе растянутые воскресные кондаки выбиваются из системы кондакаря ТУ. Эти три кондака должны были завершать цикл восьми распетых воскресных кондаков, но из этого цикла сохранилось лишь три — 6-й, 7-й и 8-й гласы (1—5 гласы не сохранились), да и те не нотированы. Кондаки 6-го — 8-го гласов написаны только растяжным письмом, друг за другом, без предварительного текста для чтения, как это принято во всех растянутых кондаках ТУ, которые уже были перед тем написаны на л. 94—96 об. Такое изложение кондаков ставит их в особое положение особого цикла воскресных кондаков, приложенного к ТУ, написанного рукой одного из писцов ТУ (рука писца растянутого икоса, л. 84). Расстояние между строк воскресных кондаков, оставленное для кондакарной нотации, значительно меньше, чем в кондаках ТУ, и меньше, чем требуется для того, чтобы написать два ряда знаков в стиле ТУ, скорее здесь могли бы уместиться знаки в стиле Троицкого кондакаря, где большие ипостаси почти сливаются с малыми. Таким образом в конце ТУ должен был находиться цикл воскресных кондаков, который так и остался незавершенным. Последний лист рукописи — тому подтверждение. В ТУ указано 14 самогласнов икосов, хотя самих мелодических образцов икосов нам найти не удалось. Ряд икосов ТУ помечены как самогласны (л. 29, 38, 49, 50 об., 75 об., 82, 89 об.), но и они не имеют знаков; возможно, икосы сохранялись исключительно в устной традиции и представляли собой простейшие мелодические образцы, легкие для запоминания и удобные для приспособления к тексту икоса. В следующей таблице перечислены все самогласны икосов годового круга, которые указаны на листах ТУ⁴². На основании их использования можно судить о разнообразии напевов икосов и частоте их употребления.

Самогласны икосов ТУ и их подобны

Самогласны-икосы
«Оуясни ми языкъ»

Листы их использования в ТУ

л. 25, 28, 29 об., 31 об., 32, 33, 33 об., 35, 36, 37, 40, 41, 43 об.,
44, 45 об., 66, 85 об., 93 об., 66, 70, 70 об., 79, 66 об., 77,
72 об., 37, 51 об. — 52, 54, 56, 56 об., 57, 57 об., 65, 65 об.,
67 об., 68 об., 71, 73, 84.

⁴² Остались непрочитанными названия икосов на л. 88 об., 90 об., 91 об. — 92, 93. «Оуясни ми языкъ». Среди икосов ТУ есть и такие, где указано петь «подобно», но на какой подобен петь, не написано (л. 30, 39). Бывают и такие случаи, когда у надписи «икос» вообще не указан ни самогласен, ни подобен (л. 49, 56, 74, 75 об., 76, 78, 80, 81, 83, 83 об., 85, 86 об., 87, 87 об., 89 об., 91, 92).

«Галилеиску языку»	л. 49, 27 об., 33, 34, 34 об., 36 об., 39, 41 об., 48 об., 54 об., 93, 68 об., 71 об., 72, 77, 77 об, 30 об. 54 об., 85 об., 39, 39 об., 51, 57 об. — 58, 64, 64 об. 71, 86, 88.
«Едема Вифлеома»	л. 40, 40 об., 42, 42 об., 45, 45 об., 45 об. — 46, 47, 47 об., 54 об. — 55, 56 об., 67, 69, 73.
«К Богородице притецем»	л. 48, 53, 68, 74, 74 об., 79 об. — 80.
«Ослепъшно оумоу»	л. 25, 50 об.
«Земьная на земли»	л. 31 об. 47 об., 52 об., 58.
«Ангель предстатель»	л. 32 об.
«Простри руку»	л. 69 об.
«Ты един еси»	л. 91 об.
«Безмъздынааго»	л. 95 об.
«Въстаните ленивии»	л. 96 об.
«По въсей земли»	л. 88 об., 96 об.
«Преже солнца»	л. 90.
«Страшнаго судища»	л. 94.

Кондакаръ ТУ, как было сказано, имеет наиболее полный по сравнению со всеми прочими кондакарями, состав кондаков и икосов.

Чаще всего кондак и икос идут в паре довольно стабильно, особенно когда одновременно оба они являются самогласными, например рождественский кондак «Дева днесь» и рождественский икос «Едема Вифлеома».

Когда святому написано два кондака, второй кондак идет без икоса (св. Николе, Иоанну Златоусту, л. 43, 54). Бывают и обратные случаи, когда один кондак имеет два икоса, например в субботу мясопустную кондаку-самогласну «Съ святыми покои» соответствуют два икоса: «Ты един еси бессмертне» и «Не веде кѣде ныня душа отходятъ» (л. 79—80), оба с припевом «аллилуиа».

Кондакарный распев икоса, или ошибка писца?

Текст одного из икосов — «Христово врачество» (л. 84) в ТУ неожиданно был рассмотрен писцом как певческий кондакарный текст и записан растяжным письмом, словно кондак. Невольно возникает вопрос, было задумано кондакарно распеть икос, или это ошибка писца? Почему писец растянул текст икоса, подготовив его для надписания кондакарных знаков? Впоследствии он отказался от этого намерения, так как икосы не поют кондакарным распевом. В результате на листах ТУ остался ненотированный, растянутый текст икоса. Этот растянутый икос расположен после знаменитого кондака великого канона Андрея Критского «Душе моя, душе моя, восстани, что дремлеши» (л. 83, 83 об.), глас 6, который поют Великим постом. Далее вместо положенного икоса с надписанным подобном, икос «Христово врачество» был изложен как кондак, двумя способами: один текст для чтения, затем этот же текст для пения, растянутым письмом: «Хри.иии.стово.оуоооо.вра.аахаха.чьѣство...». Однако нотация над растяжным текстом икоса не проставлена. О невозможности петь икос кондакарным распевом красноречиво свидетельствует отсутствие нотации над растянутым

[illegible]

В^ЕѢС^АОУ^ГЦЕ^АЪТНОУЮ^А СТОЛАУ^А ОРА:^А ИСО^А ГЛА^А В
ПО^А ВЪШЬ^А ННУ^АЩА:

Въсѣхъ правота Христова свѣтъ а нкоу
мироу крѣзакъ нѣмъ соущи а нкоу а н
и нѣмъ соую а нкоу а нкоу а нкоу а нкоу
а нкоу а нкоу а нкоу а нкоу а нкоу а нкоу
а нкоу а нкоу а нкоу а нкоу а нкоу а нкоу

Ученни съдъзнатели на Ирадо по ежааго

текстом икоса. Распевный текст икоса не был и не мог быть невмирован кондакарными знаками. Ошибка писца стоила целой страницы пергамента — дорогостоящего материала, но она говорит о многом.

Икос, записанный растяжным письмом, свидетельствует о том, что писец, растянувший кондак для пения, мысленно спел его на известные ему кондакарные попевки и расположил текст так, чтобы над ним поместились знаковые формулы, которыми он хотел распеть растянутые слова. Таким образом перед нами предстает техника работы распевщика, создателя распева, а не писца-переписчика. В тексте все приготовлено для записи на пергамен мелодии икоса, но она не записана кондакарными знаками. Писец работал без протографа, здесь видны следы незавершенной творческой работы, следовательно, перед нами работа не переписчика, а автора. Этот же писец мог быть распевщиком и других кондаков ТУ. По-видимому, распевщик сам расписывал тексты кондаков, по ошибке растянул также и один икос.

Допущенная ошибка очень многозначительна, она свидетельствует о том, что перед писцом не было протографа, с которого он списывал текст, и вполне возможно, что ТУ и есть тот образец, с которого впоследствии списывались другие кондаки.

Этот уникальный пример растяжного письма в икосе является, на мой взгляд, замечательной ошибкой писца, которая позволяет сделать предположение, что текст этот не переписывался с протографа, а распевался впервые. Ошибка, допущенная писцом в отношении икоса, помогает понять процесс работы над Кондакарем ТУ. Эта рукопись прошла серьезную редактуру и правку, и потому в ней есть множество исправлений, вставок, выскобленных или затертых мартириев, а также условных обозначений.

Когда и кем были растянуты тексты, мы этого не знаем, но кто-то это должен был сделать. И сделать это мог только носитель русского языка, но никак не иностранец-грек. Завершая обзор кондакаря, хочется отметить большую и тщательную работу древнерусских распевщиков кондаков и переписчиков. Эта огромная и сложная работа по созданию фонда кондакарных песнопений не могла быть сделана сразу вся, она шла поэтапно, постепенно создавались новые типы кондакарей и полностью нотировались все кондаки, в том числе на подобен. Полная нотация всех кондаков была необходима певцам, так как распеть кондак на подобен по слуху очень трудно. Кондакарь ТУ содержит лишь 43 невмированных кондака, остальные 62 не нотированы. Упомянутый выше кондакарь XII в. из собрания ОИДР содержит кондаки с икосами, но они почти не нотированы, знаки стоят лишь на нескольких отдельных страницах. Полностью невмированный кондакарь — Благовещенский — появился только через сто лет после ТУ, в конце XII — начале XIII в. В нем распеты все кондаки, но нет икосов, так же как их нет и в других кондакарях.

Кондаки записывались не только кондакарной нотацией. В кондакарях встречаются песнопения, соединяющие кондакарную и знаменную нотации (например, в Благовещенском кондакаре в разделе Асматикон, Полиелей). И наоборот, в знаменных стихирах бывают вкрапления из кондакарной нотации.

В русской традиции XIV—XV вв. кондаки уже существенно меняются в музыкальном отношении, они теряют свою древнюю мелизматичность и украшенность и превращаются в простые краткие песнопения с напевами, напоминающие тропари или стихиры.

Акафист в ТУ

Особое место икосам отводится в ТУ в акафисте Богородице, который имеет особую, отличную от древнего кондака композицию, хотя черты их сходства велики: как и кондак, акафист содержит кондаки и икосы, последние также завершаются общим припевом. Акафист пели по Студийскому уставу на Благовещение, а по Иерусалимскому — на пятой неделе Великого поста⁴³. В ТУ он помещен под 25 марта на Благовещение (л. 58 об. — 64). Акафист не только дожил до нашего времени, но и пережил бурное возрождение в новое время. Первый акафист был написан в честь Богородицы⁴⁴. В Акафисте Богородицы⁴⁵ в греческом оригинале все кондаки и икосы расположены по алфавиту⁴⁶, от альфа до омеги.

Акафист Богородицы — это большое, пожалуй, самое крупное циклическое сочинение в ТУ, где он охватывает 12 страниц, не считая утраченных листов.

Акафист содержит 13 кондаков и 12 икосов. Первый кондак — кукулий — акафиста «Взбранный воеводе» повторяется 5 раз разными способами (см. вклейку № 8). Сначала он излагается целиком (л. 58 об.). Во второй раз певец поет начало, 1-ю фразу — «Възбранному воеводе», а дальнейший текст кондака со слов «Яко избывъ отъ зль благодарения...» (л. 59 об. строка 12) подхватывают «людие», которые продолжают и завершают кондак. 3-е и 4-е повторение в том же порядке (л. 61, строка 11; л. 62 об., строка 12) и 5-е в самом конце акафиста (л. 64). Завершают акафист торжественным пением кукулия⁴⁷.

1-й кондак — кукулий — заканчивается припевом «Радуйся Невесто невестная». В стройной композиции кондака все нечетные номера акафиста — кондаки — заканчиваются трикратным аллилуйя, которое поют «людие» (кроме кукулия), а четные — икосы, — припевом «Радуйся Невесто невестная», так же, как 1-й кондак. Таким образом, композиция акафиста имеет стройную и симметричную, концентрическую форму. В схеме акафиста кукулий обозначен буквой и цифрой К(1), которые отмечают повторение кукулия:

К(1) 2 3 4 5 6 К(1) 7 8 9 0 11 12 К(1) 13 14 15 16 17 18 К(1) 19 20 21 22 23 24 К(1)

Все икосы акафиста имеют идентичное строение. Главная особенность акафиста заключается в построении его икосов: вторая часть каждого икоса содержит 12 молитвенных обращений к Богородице, начинающихся словом «Радуйся»⁴⁸. В современной

⁴³ В Иерусалимском уставе указан порядок пения акафиста в сочетании с канонами, а также есть специальное указание на характер пения кондака акафиста: петь «со сладкопением, косно», то есть петь умиленно, выразительно, не торопясь. Типикон си ест оустав. М., 1906. Л. 435.

⁴⁴ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

⁴⁵ См. об этом: Скабалланович М. Указ. соч. С. 367.

⁴⁶ Текст его приписывается разным авторам — Роману, Сергию патриарху Константинопольскому, дьякону св. Софии Георгию Писиде. См. об этом: Аверинцев С. С. Указ. соч.

⁴⁷ В тексте акафиста есть пропуск, отсутствуют 2-й икос и 3-й кондак.

⁴⁸ С. С. Аверинцев называет их хайретизмами, от греческого хайрес — радость.

русской церковной практике акафист иногда поют нараспев, но распевается не весь акафист, а лишь кондаки и вторая часть икосов со слов «Радуйся»⁴⁹.

Прокимен «Всякое дыхание» на 8 кондакарных гласов

Прокимен «Всякое дыхание» на 8 гласов — это единственное из песнопений 2-й части кондакаря ТУ, изложенное кондакарной нотацией. «Всякое дыхание» — это кульминация утрени, предвещающая чтение Евангелия, кондакарное изложение прокимна подчеркивает его торжественность. «Всякое дыхание» («Все дышащее да хвалит Господа!») является и кульминацией всей Псалтыри, его последней строкой, в которой звучит призыв славить Бога всему живущему на земле. Этой теме вообще посвящены три последних хвалитных псалма, призывающих хвалить Бога пением и игрой на всех музыкальных инструментах: «Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтири и гуслях. Хвалите Его с тимпаном и ликами. Хвалите Его на струнах и органе. Хвалите Его на звучных кимвалах. Хвалите Его на кимвалах громогласных. Всякое дыхание да хвалит Господа! Аллилуия». Последняя фраза раздвигает рамки понимания этого псалма до вселенского масштаба: не только люди, но и птицы, и звери своим пением и криком выражают хвалу Богу, на этой кульминационной ноте поставил точку в Псалтыри царь и пророк Давид.

Прокимен «Всякое дыхание» в ТУ был изложен торжественно кондакарным распевом на 8 гласов, записан кондакарной нотацией, но из 8-и гласов сохранились только пять, остальные утрачены. Пение одного текста разными гласовыми напевами называется полинодией, что буквально означает многораспевность. В ТУ многораспевны также кафизмы на 8 гласов, но если в прокимнах «Всякое дыхание» используется 8 кондакарных гласов, то в кафизмах — 8 псалмодических осмогласных напевов, изложенных знаменной нотацией.

Аналогичные осмогласные кондакарные прокимны «Всякое дыхание» помещены также в Благовещенском кондакаре (л. 104—106 об.), где они предшествуют Полиелею.

В ТУ прокимны «Всякое дыхание» рассредоточены в пяти сохранившихся гласах в виде их заключения. Пение прокимна «Всякое дыхание» по всем уставам, Студийскому и Иерусалимскому⁵⁰, полагалось поручать канонарху. В ТУ друг за другом следуют два прокимна: первый, прокимен утрени «Ныне воскресну» (1 гл.), его возглашает дьякон, и второй прокимен — «Всякое дыхание», который начинает певец в на-

⁴⁹ В экспедиции к старообрядцам-некрасовцам, вернувшимся в 1961 г. из Турции, я записала пение акафиста на магнитофон. Акафист пели и читали одновременно, в духе древнерусской практики многогласия. Хор пел очень пространные мелизматические припевы кондаков — «аллилуия», и икосов — «Радуйся Невесто», а священник «втай», не слышно читал тексты кондаков и икосов. Использовалась ли практика многогласного пения в XI—XII вв., неизвестно, вероятно нет.

⁵⁰ Типикон си есть оустав. М., 1906. Л. 7. По Иерусалимскому уставу по совершении прокимна и возгласов дьякона и священника канонарх (поет): «Всякое дыхание да хвалит Господа». Стих: «Хвалите Господа с небес».

стоящем гласе недели. В уставе сказано, «тоже поем и мы в той же глас. Диакон кадит олтарь токмо. Тажь певец стих “Хвалите Бога во святых его”. И мы: “Всякое дыхание”. Тажь певец: “Всякое дыхание”, и мы: “да хвалит Господа”»⁵¹. Пение прокимнов на утрени — это особый, небольшой, но яркий момент, в котором принимает участие священник, дьякон, канонарх и народ. В соответствии со Студийским уставом канонарх и хор (или народ) поют перемежаясь: первую часть стиха поет канонарх, вторую — народ, в Уставе дважды употреблено выражение «и мы» (т. е. весь народ). Таким образом и в пении прокимна продолжается та же особенность пения, что и в кондаках, — переключки певца и народа: «певец» — «людие».

Раздел прокимнов в ТУ прекрасно иллюстрирует это указанными Устава. Приведем типическую последовательность чередований прокимна и стихов воскресных прокимнов утрени 1-го гласа, точно записанную в ТУ (л. 99 об. — 100) и далее во всех пяти сохранившихся гласах:

Прокимень на утрѣнии въскресьнѣ предѣ всяко дыханиемъ глас 1:

- 1) «Ныне воскресноу глаголетъ Господь. Положюся въ спасение и не обинуся о немъ».
 - 2) стих «Словеса Господня словеса пречиста».
- «Всяко дыхание поеться изъ осми гласов». Глас 1.

Далее (с. 100) изложен прокимен растянутым письмом со стихами:

- 3) «Всяховоуауа. навуа. аа. кооооо. дыхааньыее. дахвалихиивуи.ивуихивуи-хи...» и т. д.
- Глас 1
- 4) Въ нощьхъ въздежете роуки ваша въ святая и благословите Господа.
 - 5) Благословить тя Господь от Сиона. Стих глас 1.
 - 6) Святъ Господь Богъ нашъ. Светилен глас 1.

В ТУ раздел прокимна и стихов завершает обширный раздел, состоящий из «Бог Господь», воскресных тропарей, степенных антифонов и тройного «аллилуия». Во всех гласах эти песнопения построены по одному принципу.

Текст прокимна «Всякое дыхание» растянут в ТУ на пять строк, он составляет кондакарную композицию, состоящую из кондакарных формул первого гласа.

Г. Мейерс сравнивает прокимен 1-го гласа из Типографского кондакаря и Благовещенского. Прокимен «Всякое дыхание», как он полагает, имеет греческий аналог в соответствующем разделе в Константинопольской песенной литургии. При этом он пишет, что присущая древнерусской церкви верность византийской практике позволяет утверждать, что здесь сохранились наиболее архаичные не только для Руси, но и для всей византийской ойкумены свидетельства константинопольской литургической и музыкальной традиции⁵². Поэтому так важно изучать эту древнейшую певческую рус-

⁵¹ ГИМ. Син. 330. Устав Студийский церковный и монастырский конца XII века. Л. 76 об. См. об этом также: Скабалланович М. Толковый типикон. Киев, 1910. С. 244.

⁵² Meyers G. «All That Hath Breath...»: Some Thoughts on the Reconstruction of the Oldest Stratum of Medieval Slavic Chant // Гимнология. Вып. 4. Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. М., 2003. С. 70—77.

Шесть столетий отделяют эти два музыкальных образца прокимна кондакарного и знаменного распева. Возможно, знаменный распев прокимна восходит к кондакарному, напев его не столько мелизматичен, в напеве нет типичных попевок столбового знаменного осмогласия. Он схож с напевом фит: переливаясь, мелодия плавно скользит от одного устоя к другому, создавая ощущение плавного движения. Если этот распев и восходит к древнейшему кондакарному, то за тот огромный срок, который их отделяет, многое сгладилось, возможно, вышли из употребления те мелизматические украшения, которые составляли сущность кондакарного распева прокимна «Всякое дыхание». Текст кондакарного прокимна записан растянутым письмом. Текст прокимна «Всякое дыхание» настолько обильно насыщен вставными слогами, что за различного типа переливами его звуков — «оховуоховуо», «ивуи», «авуа» — так и слышится экстатическая древняя кондакарная мелодия. Если прочесть полностью текст прокимна «Всякое дыхание», то его трудно будет понять. Пространный кондакарный распев имеет особый характер распева текста — аненайки и хабувы с долго тянущимися гласными, которые соединяются с задненебными и носовыми звуками *хи, хѣ, хъ, ху, ха, ни* образовывали массу дополнительных посторонних звуков, которые тем не менее писец фиксировал. Кондакарная мелодия прокимна записана знаками кондакарной нотации с большими ипостазями, и хотя мы и не можем прочесть кондакарную нотацию, как читаем позднезнаменную, можно отметить, что тип распева прокимна «Всякое дыхание» в Кондакаре ТУ — самый мелизматичный распев, особенно инересно, что в нем полностью отсутствуют мартирии, даже выскобленные.

Прокимен ТУ «Всякое дыхание», как и кондаки и другие песнопения кондакарного распева, относится к песнопениям, текст которых распет с огромными глоссолалическими вставками.

Знаменные песнопения ТУ

Кондакарь ТУ содержит две части: в первой помещены кондаки и икосы, а во второй — различные осмогласные песнопения Октоиха, записанные знаменной нотацией, — кафизмы, степенные антифоны, подобны. Знаменная часть в ТУ не менее интересна, чем кондакарная.

Знаменный распев, просуществовавший на Руси около тысячи лет, и в наши дни выполняет важнейшую роль в русской православной культуре. Архаичность древнерусской певческой нотации и вообще культуры позволила сохранить на Руси многие виды старых византийских песнопений.

Песнопения, записанные в ТУ знаменной нотацией, раскрывают другой стиль русского церковного пения — знаменный.

Система осмогласия знаменного распева в Древней Руси основывалась на взаимодействии трех музыкальных признаков — ладового, звукорядового и формульного гласов. Кроме того, осмогласные песнопения могли быть разной формы — строчными, как в кафизмах, или подобнах ТУ, или основывались на индивидуальном соединении попевок, мелодических формул, кокиз, как в степенных антифонах. Песнопения Октоиха изложены в ТУ по принципу осмогласия, от 1-го до 8-го гласа.

В ТУ сохранилось, как уже было сказано, лишь пять из восьми гласов, но если бы сохранился лишь один из восьми гласов, этого было бы достаточно для того, чтобы составить представление о певческом содержании рукописи. Большинство из этих песнопений уникальны, например сборник подобнов — «подобьници», заключающий редкие образцы для пения стихир знаменного распева.

Ранняя знаменная нотация в ТУ

ТУ, как уже было сказано, содержит два вида нотаций — кондакарную и знаменную. Между ними есть ряд общих знаков: крюк, стопица, палка, запятая, статья, скамеица, крыж, строка, паук. Эти знаки входят почти во все древнейшие нотации (палеовизантийское невменное письмо, раннезнаменная нотация), которые имеют общие корни, восходящие к экфонетической нотации.

На основе нотированных знаменной нотацией песнопений второй части ТУ мы составили алфавит знаков знаменной нотации. Полученный результат — состав знаков знаменной нотации по ТУ — мы сравнили со знаками двух рукописей того же времени — Воскресенским ирмологионом, алфавит знаков которого составил С. В. Смоленский⁵⁴, и Греческим стихирарем XII в. (Венский стихирарь)⁵⁵.

Истоки знаменного пения и знаменной нотации лежат в палеовизантийской культуре. Знаменная нотация связана с куаленской (Coislin) и во многом ей соответствует.

В этой схеме мы использовали преимущественно славянские названия знаков, терминологию, заимствованную из азбук знаменной нотации.

Алфавит знаков раннезнаменной нотации

Алфавит знаков в этих трех рукописях различается по составу и количеству знаков. Особо богат по знаковым начертаниям Воскресенский ирмологион, в нем есть вкрапления даже кондакарных знаков (№ 20—35, 101—106). Второе место по количеству знаков занимает ТУ. Меньше всего знаков в греческой рукописи. Но количество знаков разное, интересно сравнить соотношение простых знаков и сложных — фит. Фиты — это наиболее сложные знаки, в которых среди других знаков обязательно содержится греческая буква фита.

ТУ содержит 81 знаковое начертание, 10 фит.

Воскресенский ирмолог — 105 знаков, 16 фит.

Греческий стихирарь — 58 знаков, 4 фиты.

⁵⁴ Смоленский С. В. Краткое описание древнего (XII—XIII веков) знаменного ирмологiona, принадлежащего Воскресенскому Ново-Иерусалимскому монастырю. Казань, 1887. С. 15—16.

⁵⁵ *Sticherarium Antiquum Vindobonense. Codex Theol. Gr. 136. Bibliothecae Nationalis. Phototypice depictus. — Pars Principalis, Pars Suppletoria.* G. Wolfram (Ed.). Wien, 1987. Сердечно благодарю профессора Христиана Ханника за предоставленное мне издание этой рукописи.

№	Наименование знаков	XI-XII вв. Типограф- ский Устав	XII Век Воскресен. Ирмологион	XII Век Греческий Стихирарь
1.	Параклит	ε ε	ε	ω
2.	Параклит с точкой	ε.	ε.	ω.
3.	Параклит с сорочьей ножкой	ε ^υ		
4.	Крюк простой	┐	┐	┐
5.	Крюк мрачный	┐.	┐.	┐.
6.	Крюк светлый	┐.	┐.	┐.
7.	Крюк простой с крыжом	┐ _x		
8.	Крюк с сорочьей ножкой	┐ ^υ		
9.	Крюк с облачком	┐	┐	┐
10.	Крюк с подчашием		┐	
11.	Два в челну	┐┐		
12.	Стопица	┐	┐	┐
13.	Стопица с очком	┐	┐	┐
14.	Переводка	┐.	┐.	┐.
15.	Осока	┐	┐	┐
16.	Палка простая	┐	┐	┐
17.		┐		┐
18.	Палка с точкой	┐.	┐.	┐.
19.		┐		┐
20.	Палка воздёрнутая		┐	┐

№	Наименование знаков	ТУ XI-XII в.	ВИ XII в.	ГР XII в.
21.	Скаменца	⋈		⋈
22.			cl	l
23.		/		/
24.		∕		
25.		∕	⋈	∕
26.	Чашка простая	U	V W	U
27.	Чашка полная	U	V	
28.			V:	
29.			∧ л.80	
30.			об. ∧	∪
31.		∪	∪	
32.			∪	
33.		∪	∪	∪
34.			∪ л.66	
35.			∪ л.110	
36.	Запятая	?	?	>
37.	Запятая с крыжом	⋈x	⋈x ⋈x	>x
38.	Две запятые	??	??	>> ⋈
39.	Две запятые с крыжом		⋈ ⋈	
40.	Голубчик борзый	⋈	⋈ ⋈: ⋈:	⋈ ⋈:
41.			л.158	
42.	Челюсти		⋈ об. ⋈	⋈
43.			л.145 ⋈ об.	

№	Наименование знаков	ТУ XI-XII в.	ВИ XII в.	ГР XII в.
44.	Дербица	ㄱ	ㄱ	ㄱ
45.	Дербица с точкой	ㄱ.	ㄱ.	
46.	Хамила	ㄴ	ㄴ	ㄴ
47.	Статья простая	="	=	="
48.	Статья мрачная	="		
49.	Статья светлая	="	=:	
50.	Статья закрытая малая	="	=	
51.	Статья закрытая средняя	="	=	="
52.	Статья с подчасием	="	=	
53.	Статья с подчасием и крыжом	=x		
54.	Статья с запятой	=,	=,	=,
55.	Статья с запятой и точкой	=;		
56.			±	
57.			=	=
58.			=	=
59.			=	
60.			=	
61.			=	=
62.			=	
63.	Змица	ㄷ	ㄷ	
64.	Статья со змицей	=ㄷ	=ㄷ	
65.	Статья со змицей и чашкой	=ㄷ		

№	Наименование знаков	ТУ XI-XII в.	ВИ XII в.	ГР XII в.
66.	Статья со змицей и точкой			
67.	Сложития со змицей			
68.	Сложития			
69.				
70.				
71.	Стрела простая			
72.	Стрела мрачная			
73.	Стрела светлая			
74.	Стрела с облачком			
75.	Стрела с сорочьей ножкой			
76.	Стрела со змицей			
77.	Стрела мрачная с подчашием			
78.				
79.				
80.				
81.				
82.				
83.				
84.				
85.				
86.	Стрела громная			
87.	Стрела громосветлая			
88.	Стрела громная с подчашием			

№	Наименование знаков	ТУ XI-XII в.	ВИ XII в.	ГР XII в.
89.	Стрела громная с подча- шием и крыжом			
90.				
91.				
92.				
93.				
94.				
95.				
96.	Тряска			
97.	Тряска с сорочьей нож- кой			
98.				
99.				
100.	Фотиза			
101.	Паук			
102.	Паук большой			
103.				
104.				
105.	Три стопы			
106.				
107.	Крыж			
108.	Фита			

№	Типографский Устав XI-XII вв.	Воскресенский Ирмослогион XII в.	Греческий Остихирь XII в.
1.	ⲛⲓⲟⲩ =	ⲛⲓⲟⲩ =:	ⲟⲩ ⲛⲓ
2.	ⲛⲓⲟⲩ ⲛⲓ		
3.	ⲛⲓⲟⲩ =	ⲟⲩ ⲛⲓ	
4.	ⲛⲓⲟⲩ =	ⲛⲓⲟⲩ ⲛⲓ	
5.	ⲛⲓⲟⲩ ⲛⲓ =:	ⲛⲓⲟⲩ ⲛⲓ =:	
6.	ⲛⲓⲟⲩ ⲛⲓ =		ⲛⲓⲟⲩ ⲛⲓ =
7.	ⲛⲓⲟⲩ ⲛⲓ =:	ⲛⲓⲟⲩ ⲛⲓ =:	
8.	ⲛⲓⲟⲩ ⲛⲓ =	ⲟⲩ ⲛⲓ =	
9.	ⲛⲓⲟⲩ =	ⲟⲩ =	ⲟⲩ =
10.		ⲟⲩ =:	
11.		ⲟⲩ ⲛⲓ =:	
12.		ⲛⲓⲟⲩ	
13.		ⲛⲓⲟⲩ	
14.		ⲛⲓⲟⲩ ⲛⲓ	
15.		ⲛⲓⲟⲩ ⲛⲓ	
16.		ⲟⲩ ⲛⲓ	
17.		ⲛⲓⲟⲩ =:	ⲛⲓⲟⲩ ⲛⲓ =
18.		ⲟⲩ ⲛⲓ	

Многие знаки в основе своей имели священную символику, что абсолютно естественно для такого предмета, как знаки церковного музыкального письма. Так, например, крест, или крыж, — священный знак в знаменной нотации, обозначающий завершение, он ставится в конце песнопения или его раздела и безусловно связан с христианским понятием креста как конца всякого дела и главного христианского символа. Знак начала изображал параклит, название это в переводе с греческого означает «Святой дух». Призыванием Святого духа освящается начало всякого дела у христиан. Есть знаки, связанные с литургическими предметами: чаша, чаша полная, подчашие.

Знаменная нотация, о которой подробнее будет сказано позже, представляет собой совокупность знаков трех категорий. Основные знаки знаменной нотации, алфавит, — это простые азбучные знаки: одно-, двух- и многоступенные. Наиболее сложные знаки — тайнозамкненные (зашифрованные) — фиты. Еще одна разновидность — это гласовые попевки, мелодические формулы — кокизы, записанные простыми знаками, например, три статьи подряд в кулизме и другие, о чем будет сказано позже. Такие попевки и кокизы видны в древнерусских и византийских рукописях с самого начала, с XI—XII вв. В теории древнерусской музыки XVII в. фиты и кокизы относились к тайнозамкненным знакам, поскольку в кокизах простые азбучные знаки приобретали нередко новое значение.

Среди знаков алфавита немало знаков, связанных с семантикой движения. Музыка развивается в движении, во времени, и знак стопица связан со словом ступать, стопа. Ряд стопиц являлся мерой, подобно мерному шагу, биению ритма, определяющему темп движения песнопения. Запятая после ровного ряда стопиц часто связана с изменением движения мелодии, змица указывает на извивающееся мелодическое движение, стрела означает движение, устремленное вверх⁵⁶.

В развитых по форме мелодиях знаменного распева нет в нашем понимании tonального центра, пронизывающего насквозь все песнопение. Как известно, звукоряд и лад — это понятия связанные, но не тождественные. Обиходный звукоряд — это последовательность звуков, на основе которой строятся церковные песнопения.

Октоих ТУ

Рассмотрим песнопения знаменного распева тех жанров, которые представлены во второй части кондакаря ТУ — Октоихе. Часть Октоиха имеет следующие составляющие в каждом гласе, которые начинаются общим заглавием: **НАЧАТЬКЪ БЪ ГЬ ИЗ Осми глас(ов). Глас 1.**

1. «Бог Господь и явился нам» 1-го гласа. (л. 97, 97 об.).
2. Воскресный тропарь «Камени знаменаемоу от Июдеи».
3. Богородичен «Гаврилоу повецавшю къ Деве радость».
4. Троицна Алелоуа, 1-го гласа.

⁵⁶ В названиях попевок, данных им в XVI—XVII вв., отражаются разнообразные формы движения: подъем, перегиб, вознос, поворотка, перехват, подкладец, подъезд, переволока, на-кидка, перебивка и многие другие.

5. Троичны: «Плотьскими образованияи».
6. «Съ всеми небесьными силами».
7. «Тебе цесарю силъ и зиждигелю Богоу».
8. Алелоуиа с кафизмами из Октоиха осми гласов (л. 98).
9. Степенные антифоны на 8 гласов (л. 98—100).
10. Прокимен «Всяко дыхание» (л. 100).

Такая же последовательность песнопений сохраняется во всех сохранившихся 5-и гласах (л. 97—109 об.). После большой утраты листов между (л. 109 об. — 110) идет ненотированная часть:

«Начаток ал(е)лоуим» на разные праздники 1, 5, 2, 6, 4, 8 гласов (л. 110—117).

«Подобьнищи» на 8 гласов (л. 117 об. — 124).

«Пение похрьстньное» гл. 6 (л. 124—125 об.).

Кондаки 6-го, 7-го и 8-го гласов, написанные растяжным письмом (л. 126 — 126 об.).

Пение аллилуия в Октоихе

Распевы аллилуия в ТУ занимают значительное место. Аллилуарий охватывает большой раздел ТУ, в нем пение прокимнов и чтение Евангелия сопровождается припевами аллилуия, которые распеваются разными способами в кафизмах. В ТУ все аллилуия кафизм нотированы по-разному, то есть в каждом гласе 9 разных распевов аллилуия. Многократно, и даже с аненайками поется аллилуия в степенных антифонах. Пение аллилуии с аненайкой в уставной части ТУ названо пением с «аленею» (л. 21 об.) — при соединении аллилуия с аненайкой получается «алененена...луиа», или, по выражению писца, «аленя»; вероятно, таким было старое клиросное название аллилуии с аненайкой.

В начальной части Октоиха помещено много текстов, которые также заключаются пением аллилуия. На воскресных тропарях и троичных поется аллилуия троичная, однако лишь аллилуия 1-го гласа (л. 97 об.) нотирована знаками знаменной нотации, в остальных четырех гласах нотация на аллилуия отсутствует. Отмеченная троичная аллилуия 1-го гласа повторена дважды. Она распета по невматическому принципу — одному слогу соответствует один знак. Обе аллилуии поются слитно, без остановки. Интересно, что слово аллилуия выписано двумя различными способами: первая с буквой е, вторая с лл и з, что, очевидно, отражает в реальном произношении их вариативное произношение.

Кафизмы

«Кафизмы из осми гласов» (л. 98) ТУ представляют собой особый род речитативного осмогласного пения псалмов на Утрени.

Кафизмы в ТУ изложены систематично, в свойственной манере устава Федора Студита четкой организации богослужения. Кафизмы, или аллилуарии, распределяются строго по гласам. Кафизмы (от греч. *καθίσμα* — сидение) — это часть Псалтыри,

во время пения или чтения которой разрешалось сидеть. По православной традиции Псалтырь делится на 20 частей, каждая из которых состоит из трех слав, а каждая слава содержит несколько псалмов, завершающихся славословием с аллилуйей. Пение кафизм на 8 гласов употреблялось лишь в домонгольской Руси⁵⁷. В русской церкви осмогласное пение псалмов сохранилось лишь на вечерне, на «Господи воззвах». Псалмодическое пение, представленное в ТУ в виде кафизм, по своему характеру в корне отличается от кондакарного. В кафизмах воплотился особый тип русского церковного пения, которое опиралось на простые формы интонирования слова, связанные с чтением нараспев священных текстов. Такие формы церковного пения были простыми, и потому широко использовались в церковной практике и просуществовали на протяжении тысячелетней истории русского церковного пения.

В уставной части рукописи ТУ есть раздел, специально посвященный правилам пения кафизм. Он начинается заголовком «А се о кафизмах, како подобает петь кафизмы» (л. 1 об.), где излагаются правила пения кафизм на Всенощной. «На заутрени поется едина кафизма, на вечерни едина». В случае праздников «А от антипасхи до воздвижения и до сырныя недели аще ключиться праздник, любо в субботу да поют едину кафизму «Блажени непорочни», «с аленею»» (л. 21 об.)⁵⁸. Пение «с аленею» 118-го псалма «Блажени непорочни» на праздничных утрнях свидетельствует о весьма торжественном способе его исполнения. Однако упомянутой в уставной части кафизмы «Блажени непорочни с аленею» в певческой части ТУ нет, так как она не входит в Октоих. В Благовещенском кондакаре «алени» используются при распевании псалмов Полиелея⁵⁹, где сочетаются знаменная с кондакарной нотации, а также в Азматиках⁶⁰.

Пение кафизм на 8 гласов не сохранилось. В XVI в. распространяются новые, авторские распевы кафизм, созданные новгородским игуменом распевщиком Маркеллом Безбородым⁶¹. Эти распевы уже внегласовые. Как отмечает М. Скабалланович:

⁵⁷ Горский А. В., Невоструев К. И. Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки. Отдел третий, книги богослужебные. Часть первая. М., 1896.

⁵⁸ Кафизма, то есть «Блажени непорочни», поется и как заупокойная «за мъртвыя»; в ТУ (л. 21 об.) отмечено также, что кафизма «Блажени непорочни» при ее пении на панихиде делится не на три части, как на кафизмах Всенощной, а на две. «За мъртвыя петь начьноут» на две разделяют кафизму от начатка до «Твои есмь азъ» безъ аллилуйи. Таким образом, заупокойная кафизма «Блажени непорочни» делится на две части и поется без припева аллилуйя, который является главным признаком торжественного пения, и поется более строго, как погребальная.

⁵⁹ ГПБ. Q. II. I. 32. Благовещенский кондакаръ. Полиелей. Л. 107—113 об.

⁶⁰ Там же. Благовещенский кондакаръ. Азматика. Л. 114—121 об.

⁶¹ Гарднер И. Певческое исполнение кафизм в древнерусской богослужебной практике. Нью-Йорк, 1967; Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 154—168. О деятельности новгородского распевщика Маркелла сообщает Новгородская летопись: «...а псалтырь распета в Великом Новгороде, некто был инок именит Маркелл, слыл Безбородой, он-де ея распел. Да он же сложил канон Никите архиепископу Новгородскому, вельми изящен» (ПСРЛ, т. 30, М., 1965, с. 183); Ундольский В. М. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846. С. 22. О творчестве Маркелла сообщает и Вторая Новгородская летопись: «В лето 7060 (1557 год) месяца октября 28 в четверток игумен Спасско Мар-

«Студийские и древние Иерусалимские уставы требовали пения, а не чтения кафизм, след чего остался в нынешнем Иерусалимском типиконе, в его неопределенных выражениях в отношении кафизм: “лик глаголет”, чтец же “Стихологисует”»⁶². Чтец, или канонарх «стихологисует», то есть произносит стихи из псалмов нараспев один за другим, чередуясь с хором.

На службах современной православной церкви кафизмам уделяется мало места, их читают; пение кафизм сохранилось лишь в старообрядческой, беспоповской службе, они поются на утрени. Хотя это и не старинное осмогласное, но все же достаточно древнее и очень красивое пение. Благодаря ярким и выразительным мелодиям кафизм Маркелла Безбородого центральная часть древнерусской утрени звучит музыкально и выразительно⁶³.

Кафизмы в ТУ поются на праздники всего года, о чем сказано в Уставе (л. 21 об.). В Октоихе содержатся по три кафизмы — 2-я, 3-я и 4-я, и каждая кафизма состоит из трех слав с одинаковыми текстами, каждая строка которых заканчивается аллилуйей. Таким образом, три слав в трех кафизмах каждого гласа составляют 9 строк, заканчивающихся общим для всех припевом «аллилуия». Невмированные знаками знаменной нотации, они имеют общие и сохраняют индивидуальные черты нотации: принцип нотирования в них заключается в том, что один знак приходится на один слог текста, при этом простые знаки чередуются с составными (стопицы со статьями, стрелами, двойными запятыми). Судя по ограниченному набору знаков, гласовые различия кафизм невелики, но отчетливо видно, что в разных гласах кафизмы отличаются друг от друга, варьируясь в пределах принятой в псалмодии нормы. Объединив 1-ю строку кафизм сохранившихся пяти гласов в схему, можно составить общее представление об осмогласном пении кафизм и выявить их общие закономерности.

Кафизмы — жанр псалмодический, силлабический и речитативный. Напев кафизм всех пяти гласов сходен по принципу изложения, знаковому составу, способу расстановки знаков, из чего видно, что текст псалмов крепко связан со знаками нотации: каждому слогу соответствует один простой знак — стопица, запятая, крыж или голубчик. Структура напева в такого рода распевах обычно отражает строение текстовой строки: в нем есть начальные, срединные и конечные разделы, между акцентными слогами располагаются просодические знаки речитативного характера, повторяющиеся стопицы. При этом часто смещены акценты: на безударных слогах стоят акцентные знаки — крюк, чашка, стрела; слоги ударные приобретают характер безударных.

Кафизмы представляли собой распевную псалмодию, где каждая строка состоит из ряда стопиц, речитации псалмодии текста. Главные знаковые формулы кафизм со-

кел Хутынского монастыря оставя игуменство жил в Онтонове монастыре 6 месяц, при игумене Варламе при Антоновском при царици. Да сотвори Маркел житие Никите епископу Новгородскому и канун» (ПСРА, там же).

⁶² Скабалланович М. Толковый типикон. Киев, 1910. С. 218.

⁶³ Распевы Маркеллом Безбородым кафизмы записаны знаменной нотацией и в таком виде в певческих рукописях дошли до нашего времени. Возможно, в мелодиях Маркелла сохранились некоторые мелодические элементы древних кафизм Студийского устава, несмотря на то, что система осмогласия в них исчезла.

И спо вѣ мь са те бѣ госпо ди а ле лоу гия.
Л 101, гл. В

И спо вѣ мь са те бѣ госпо ди а ле лоу и а
Л 103 об., гл. Г

И спо вѣ мь са те бѣ госпо ди а ле лоу и а.
Л 106, гл. А

И спо вѣ мь са те бѣ госпо ди а ле лоу и а
Л 109, гл. Е

И спо вѣ мь са те бѣ госпо ди а ле лоу и а.

2-я Кафизма, 1-я слава, 1—5 гласы (л. 98, 101, 103 об., 106, 109)

И спо вѣ мь са те бѣ го сло ди вѣ мь сѣ рд це мь мо имъ. При. а ми лѣ - и ѿ ;

Л. 148. Крюковая рукопись XVII в.
из собрания МГДОЛК им. П. И. Чайковского № 4 [№ 21276]

средоточены на концах псалмовых строк. Конечные формулы слав 1-го гласа завершаются крыжом. Группа знаков, предшествующих крыжу, образует формулы (стопицы, крюки, стрелы простые и громные, статьи, чашки, палки, переводки). В каждой формуле знаки комбинируются по-разному.

В кафизмах сохраняется общий силлабический принцип: одному слогу соответствует один знак. Во всех гласах припевы «аллилуия» обычно начинаются стопицей, содержат по 2—3 стопицы и заканчиваются крыжом. Нотация на «аллилуия» в 1-м и 4-м, а также 2-м и 5-м гласах сходна, хотя псалмодическая часть этих гласов различна. Это говорит о родстве напевов всех кафизм. На концах фраз, в припевах «аллилуия» нотация изменяется: фраза закругляется, протягивается конечный звук.

Начало псалмодии 1-й славы «Исповемся Тебе Господи» в каждом гласе отмечено разными знаками: в 1-м гласе громной стрелой, во 2 и 3-м двойной запятой, в 4-м хамиллой, в 5-м стопицей.

После слова «Господи» цезура отмечается знаками (2, 3, 4 гл.) статьи, стрелы громной (1 гл.) и двойной запятой (5 гл.).

«Кафизмы из осми гласов» ТУ — это древнейший вид псалмопения на 8 гласов — жанр, хотя и вышедший из употребления, но оставивший после себя на Руси богатую традицию псалмодии и псалмопения.

Степенные антифоны

Степенные антифоны были созданы в IX в. византийским гимнографом, монахом Константинопольского Студийского монастыря Федором Студитом (ум. в 826 г.).

Степенные антифоны составляют центральную и основную часть Октоиха ТУ (л. 98—109 об.). В ТУ степенны расположены во второй части рукописи, они идут вслед за кафизмами. Заголовок степеннов, так же как и раздел *Бог Господь*, указывает на начало нового крупного раздела утрени. Заглавие, как во многих других текстах ТУ начинается словом «Начатькъ», то есть начало, начинаем с Богом степенны осми гласов. Заглавие написано такими же крупными уставными буквами (л. 98), как и первое заглавие Начаток Бог Господь (л. 97):

НАЧАТЬКЪ СЪ БМЪ СТЕП енным изъ осми глас(ов). Глас а.

Таким образом писец маркирует большую значимость степеннов среди прочих видов песнопений, помещенных в ТУ.

Степенны — жанр синтетический, в нем есть черты от кафизм, тропарей, древних антифонов, стихир. Степенны пели антифонно, на два хора, каждый стих повторялся по два раза, перемежаясь на правый и левый клиросы. Каждый антифон, как и кафизма, завершается аллилуия, последнее повторение аллилуия украшается пением аненайки (аленей).

Степенны ТУ отражают древние традиции Студийского устава. «Степенна каждого гласа имеет три антифона, степенна 8-го — четыре. Каждый антифон в свою очередь состоит из строф»⁶⁴.

Тексты степенных псалмов (119—133) распределены по гласам⁶⁵. Федор Студит составил свои степенны в древней форме антифона, построенного по принципу чередования псалма и тропарей из 2—3-х стихов из псалмов, или свободно сочиненных. Первоначально к степенным антифонам припевался весь псалом.

⁶⁴ Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971. С. 16.

⁶⁵ Скабалланович пишет о соответствии, параллелизме текста и напева «Для каждого гласа 3 степенна, по три антифона в каждом, только для 8-го гласа 4 степенна. Каждый антифон поется дважды, по разу правым и левым хорами. Степенны 5—8-го гласов параллельны (как и гласы) степеннам 1—4 гласов и подражают в 1 и 5 гл. псалмам 119—121, 2 и 6 гл. 122—124, 3 и 7 гл. 125—127, 4 и 8 гл. 128—132 псалмам» (там же, с. 238—239).

В степенях содержатся аскетические молитвы об очищении души, удалении от мира и преобладает настроение возвышенного созерцания. Текст степенных антифонов является перифразом нескольких псалмов, имеющих в оригинале на еврейском языке надпись «песнь степеней», или «песнь восхождения» (119—133 псалмы), с ними связано содержание текста степенных антифонов⁶⁶. Например, псалом 120 «Возведох очи мои горе» переключается со степенями 2-го гласа: «На небо очи пушаю моего сердца, к Тебе Спасе».

Форма степенных антифонов по Иерусалимскому уставу связана с канонем и символическим числом три: как канон состоит из 9 песен, так и степенны содержат 9 стихов или кратких тропарей. Степенны содержат по три антифона, каждый из которых в свою очередь содержит по три тропаря. Только степенны 8-го гласа состоят из четырех антифонов (12 тропарей).

Главный мотив первых двух стихов степеннов — аскетизм, удаление от мира и созерцание, достижение просветления. Третий стих каждого антифона обращен к Святому Духу — источнику одухотворения: «Святоумоу доухоу всьсяка доуша живиться и чистотою възвышается, являясь въ трончъстемь единьстве священне тайно» (ТУ, антифон 4-го гласа).

По Студийскому уставу количество стихов в антифонах больше, чем в описанном Иерусалимском.

Пение антифонов на утрени по Студийскому уставу вообще занимало большое место. Поскольку в Студийском уставе не было ни Полиелея, ни Непорочнов, ни «Благословен еси Господи» с воскресными тропарями, то степенные антифоны фактически занимали их центральное место, то есть представляли собой самую торжественную и сложную циклическую композицию. Когда же в употребление вошли Полиелей и Непорочны, степенны отошли на второй план, стали занимать более скромное место, хотя и находились в центральной части утрени, непосредственно перед чтением Евангелия.

В ТУ запечатлен тот момент, когда степенны еще служили центром утреннего богослужения, поэтому степенны в ТУ выделяются по строению, напеву и вообще всему своему замыслу. В них большее число стихов, чем в более позднее время, выписаны все антифонные повторы в том виде, как это реально звучало в практике XI—XII вв., например, в ТУ степенны изложены сначала в основном своем виде, а потом с аненайками (с алениями), которые звучали при антифонном повторении; таким образом, мы видим, что в то время антифонное повторение было не идентичным, то есть при повторении и в текст и в напев вносились изменения в виде аненаек.

Итак, в каждой степени по три антифона, каждый из которых состоит из пяти стихов: тропарю припеваются 4 стиха и 5-й — заключительный, охватывая таким образом весь псалом. Впоследствии, когда степенны уступают место Полиелею, количество стихов сокращается до двух.

⁶⁶ Успенский Н. Д. Православная вечерня. Чин Всенощного бдения. М., 2004. С. 239. Эти псалмы пелись на праздниках паломниками на ступенях Иерусалимского храма, равнины сравнивали эти псалмы с 15-ю ступенями лестницы храма (там же, с. 239).

Каждый антифон имеет свой напев: распевом первого стиха распеваются все стихи данного антифона. Для примера рассмотрим степенные антифоны 4-го гласа (л. 106 об. — 108), поскольку по уставу на великих праздниках отменялся глас Октоиха, и пели степенны 4-го гласа.

Степенны ТУ 4-го гласа в соответствии со Студийским уставом состоят из трех антифонов, в каждом 3 строфы (или тропаря), и в каждой строфе (тропаре) по 5 стихов.

Глас 4. Степенна. **Антифон 1.** Тропарь 1 (л. 106 об.) «От оуности моя»; стих 2 антифон «От оуности» «с алений»; стих 3 «Да речет убо Израиль», стих 4 «На хрьбте моимь, и стих 5 «Господь правдѣнь».

Тропарь 2 (л. 107) «Ненавидящии сиона», стих 2 антифон «Ненавидящии сиона» «с алений»; стих 3 «Да будут яко трава», стих 4 «Юже не исполни», стих 5 «Благословихом».

Тропарь 3 «Святоумоу доухоу», стих 2 антифон «И святоумоу доухоу» с «алений».

Антифон 2. Тропарь 1, стих 1 «Возвах ти Господи», стих 2 «Возвах Господи» с «алений», стих 3 «Господи, услыши молитву мою», стих 4 «Бодета оуши твои», стих 5 «Господи, кто постоит».

Тропарь 2, стих 1 «На Господа оупование», стих 2 «На Господа» с «алений», (л. 107 об.), стих 3 «Да уповает», стих 4 «Отъ всѣхъ», стих 5 «И много от него избавление».

Тропарь 3 «Святому духу», стих 2 «И Святому духу» с «алений».

Антифон 3. Тропарь 1, стих 1 «Сердце мое к Тебе, Слове, да возвысится», стих 2 «Сердце мое» «с алений», стих 3 «Не превовъзвысится очи», стих 4 «Ниведивныхъ паче», стих 5 «Аще и».

Тропарь 2, стих 1 «На мать свою яко же», стих 2 «На мать свою» «с алений», стих 3 «Да оупъваетъ», стих 4 «Отъ всѣхъ безъ», стих 5 «И много от него избавление».

Тропарь 3, «Святоумоу доухоу», стих 2 «И Святоумоу доухоу» с «алений».

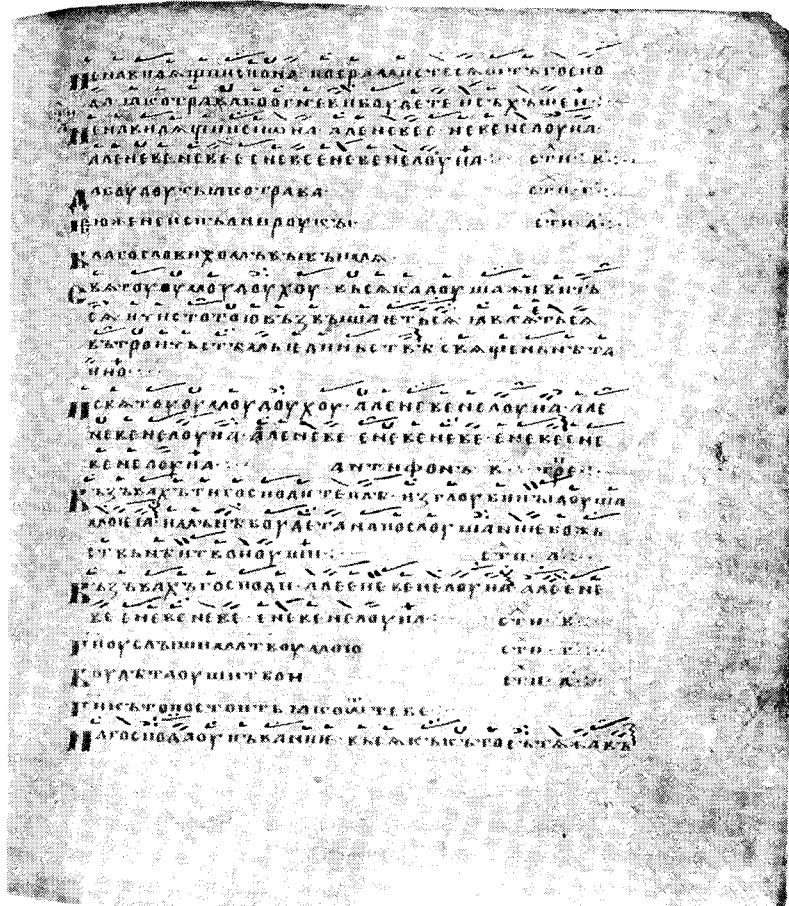
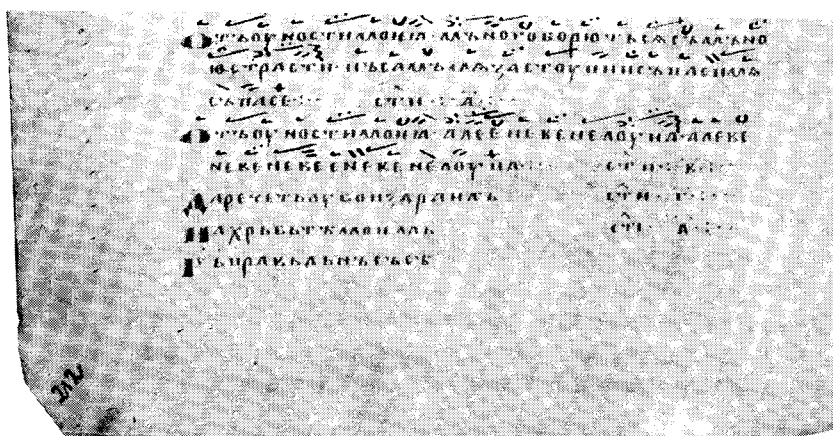
Степенны 4-го гласа представлены в этой таблице в виде схемы:

1 антифон	2 антифон	3 антифон
1, 2, 3 тропари	1, 2, 3 тропари	1, 2, 3 тропари
5, 5, 2 стихи	5, 5, 2 стихи	5, 5, 2 стихи

Таким образом, в соответствии со Студийским уставом, степенны 4-го гласа состоят из трех антифонов, 9-и тропарей, которые в общем составляют 42 стиха. 9 из них имеют самостоятельные нотированные мелодии.

Степенные антифоны сохранились в греческих рукописях X в. Одной из первых была рукопись X в., Лавра св. Афанасия (Афон) Г-67, где степенные антифоны записаны шартрской нотацией (см. пример 18). Этот образец степенных антифонов очень хорошо сохранился и дает полное представление об особенностях пения степенных антифонов. В структуре антифонов Г-67 присутствуют как распетые, невмированные, так и псалмовые стихи.

Нотация степеннов ТУ в некоторых своих чертах сходна с антифонами из рукописи Г-67. Их объединяет общий принцип невмирования: одному слогу соответствует один знак, общие знаки и даже знаковые сочетания — формулы, например финальные формулы, завершающиеся крыжами, крюки, голубчики, запятые, стрелы и другие общие в обеих рукописях знаки, располагающиеся над строками степеннов. На этом при-



праздничных величаниях радостное чувство выражается аненайками. Это явление встречается у старообрядцев в знаменном пении вплоть до наших дней⁶⁷ (в величании на Благовещение и др.).

Соединение аненайки с аллилуйей складывалось в определенную мелодическую формулу без слов. Ее напев можно считать древнейшим типом мелизматического знаменного распева, предшественника большого знаменного распева. Наличие аненаек в знаменном пении свидетельствует об особом, мелизматическом стиле знаменного распева с широкой внутрислоговой распевностью, который существовал с древнейших пор. Этот мелизматический стиль знаменного распева ярко выражен в фитном пении праздничных стихир, особенно в наиболее простых стихирах русским святым, например, Борису и Глебу 8 гл., которая в наиболее распевных кульминациях на слогах «ни-ихиииии» содержит кондакарные знаки, перемежающиеся со знаменными.

«Подобьници»

О том, что ТУ является подлинным учебником церковного пения XI—XII вв., свидетельствует, в первую очередь, его последний певческий раздел — «Подобьници» — уникальный сборник образцов — самоподобнов (автомелонов) знаменного распева, предназначенный для обучения пению стихир «на подобен».

В разделе «Подобьници» содержится самое большое число стихирных самоподобнов. Собранные вместе, они представляли собой прекрасное учебное пособие для обучения пению. В практике в таком виде самоподобны не использовались, но по такому сборнику легко было научиться пению стихир «на подобен».

Как отмечалось, в практике церковного пения, в том числе в ТУ, существует давняя терминологическая путаница понятий: подобен, пение «на подобен», самоподобен и самогласен. Их часто употребляют без разбора, не отличая один от другого. Эта путаница есть уже в заглавии ТУ «Подобьници», в то время как в ТУ помещены оригинальные образцы для пения стихир, самоподобны (они названы здесь подобнами). Впоследствии эта же терминологическая неточность стала привычной и повторялась многократно в рукописях последующих веков: оригиналы, образцы, самоподобны назывались «подобны», «подобьници». Самоподобны (автомелоны) — это образцы для пения на подобен. Подобен — это термин, который происходит от греческого *prosomoia* — подобный, сходный, то есть это напев песнопения, исполненный подобно какому-то другому.

Термин «подобен» был очень распространен в средневековой музыке, все виды церковного пения строились по системе подобнов. В каждом жанре существовали свои

⁶⁷ Аненайки присутствуют во многих рукописях XV—XVII вв., например, в рукописи XVI в. из собрания РГБ (фонд Д. В. Разумовского, № 379, 19). Великая аненайка сохранилась не только в крюковых рукописях, в том числе старообрядческих, но и в живой практике. У старообрядцев беспоповских согласий поется аненайка на величании Благовещению, у старообрядцев всех согласий, в том числе у поповцев поют аненайку в Предначинательном псалме на Вечерне.

оригинальные образцы, которые использовались для пения «на подобен», мелодии этих образцов и повторялись с другими текстами. Напев самоподобна повторялся с текстами других стихир. Однако техника их использования различна. Кондакарный подобен искусно приспособлялся к оригиналу, кондакарные знаки легко менялись в зависимости от текста, применение его было более свободное.

Подобны знаменные, стихирные более жестко связаны со структурой текста. Самоподобен (автомелон) — термин, который происходит от греческих корней *auto* — точно, и *mela* — мелодия, т. е. мелодии, которые точно, без изменений передаются в подобне. Повторение напева самоподобна с другим текстом называется подобен. Подобны точно придерживались оригинала и как клише полностью повторяли его форму. В разделе «Подобньници» в ТУ находятся самоподобны, оригиналы, а не подобны. Они расположены по принципу октоиха от 1-го до 8-го гласа. Подчиняясь всем гласовым особенностям, самоподобны обладали индивидуальной формой, каждый из них имел строго определенное количество строк.

Знаменные самоподобны ТУ, будучи гласовыми песнопениями, записывались попевками — определенными графическими формулами, знаменными попевками, которые опирались на ладовую основу и звукоряд. Общий характер и общие их черты можно достаточно ясно себе представить, тем более, что многие из этих песнопений сохранились до наших дней в рукописях знаменного распева и в практике старообрядцев (см. главу Подобны...).

Пение на подобен охватывает все жанры, в ТУ помещены лишь два вида — кондакарные и стихирные.

Система подобнов, выработанная в Византии за несколько столетий, располагает огромным количеством автомелонов, происходящих из разных сужб и различных певческих книг.

Создателями многих из этих стихир-самоподобнов были великие византийские гимнографы, творившие с VII по середину IX в. — Андрей Критский, Иоанн Дамаскин (Монах), Софроний, Герман, последним из них был Феофан Исповедник (ум. в 847 г.).

Со второй половины IX в. возникает новая форма пения на подобен, когда образцы для подобнов выбираются по усмотрению автора⁶⁸. Главным реформатором системы пения на подобен был Иосиф Песнописец (вторая половина IX в.).

Самыми ранними из известных авторов автомелонов были Роман Сладкопевец, Андрей Критский, есть также образцы, принадлежащие Иоанну Монаху (Дамаскину). ТУ отражает ситуацию до Иосифа Песнописца, когда преобладающими были минейные образцы, основа репертуара относится к времени Федора Студита. Состав подобнов ТУ отражает состояние византийского пения на подобен первой половины IX в. В нем отражен древнейший репертуар автомелонов. Однако византийские подобны нуждаются в тщательном изучении, несмотря на то что в последние годы несколько исследователей активно занимались этой проблемой.

Подобньници ТУ принадлежат к разным певческим книгам: из Миней в ТУ 19 образцов, из Триоди — 15, из Параклитика — 6. 25 из всех подобнов ТУ относятся к

⁶⁸ Школьник И. Г. Византийская стихира V—XII вв. (музыкальный и литургический аспекты). Дисс. ... канд. иск. М.: Московская консерватория, 1994. С. 155.

стандартному «Иосифовскому» репертуару. 15 образцов (№ 8, 9, 11, 20, 22, 25, 26, 28, 36, 38, 39, 40) являются редкими или уникальными⁶⁹. В. Металлов такие подобны называет «лишними против обычно помещаемых в нынешних певческих книгах», это следующие подобны — 4, 5, 7, 9, 14—20, 22—27, 29, 32⁷⁰.

В списке, помещенном ниже, перечислены все образцы, изложенные в ТУ, указаны их гласы, когда и где употреблялись эти жанры, книги (Стихирарь, Триодь, Параклитик), имена авторов и приблизительное время создания подобна; в тех случаях, когда подобен является праздничной стихирой, указывается число праздника. Указание на нотацию дано лишь в тех случаях, когда стихира не нотирована, если она нотирована, в списке это не отражается:

1. Л. 117 об. «Небеснымъ чиномъ» гл. 1 (см. с. 426), Богородичен воскресен. Параклитик, Триодь.
2. «Прѣхвальнии моученици» гл. 1, Мученичен, Параклитик.
3. «О прѣславное чюдо» гл. 1, 8 сент.
4. «Облакъ тя свету» гл. 1, Догматик на мал. Веч. Стихирарь, Параклитик. Иоанн Дамаскин. VIII в.
5. Л. 118 «Егда отъ древа» гл. 2 без нотации. Триодь, вел. пяток.
6. «Кыми похвальными» гл. 2 на «Господи воззвах». Стихирарь. Андрей Пирос. VII—VIII вв.
7. «Доме Ефратовъ» гл. 2, 20 декабря, Стихирарь.
8. Л. 118 об. «О великаго таинства» гл. 2, Догматик, суббота. Параклитик, Стихирарь.
9. «Оставив земная» гл. 2 без нотации, 14 ноябр. Ап. Филиппу. Стихирарь.
10. «Велия креста твоего» гл. 3, Мученичен. Воскр. Веч. На стиховне. Параклитик.
11. Л. 119 «В постницехъ вышнимъ ученикъ» гл. 3, св. Василию.
12. «Дал еси знамение» гл. 4. На стиховне, Вел. Понедельник. Параклитик. VII—VIII вв.
13. «Яко добля в мученицехъ» гл. 4, 23 апр., св. Георгия, на «Господи воззвах».
14. Л. 119 об. «Званый съвыше» гл. 4, 29 июня, апп. Петру и Павлу.
15. «Хотехъ слъзами оцестити» гл. 4, Молебен воскр., пон. вечер.
16. «Въсчестное рождество». гл. 4, 8 сент., Рождеству Богородицы. Стихирарь.
17. «Радоуися постънныхъ». гл. 5, 5 декабря, св. Савве.
18. Л. 120 «Преподобне отъче богоносъче Феодосие» гл. 5, 11 января, св. Феодосию. Стихирарь.
19. «Преподобне отъче доброу обрете лествицу» гл. 5, 1 сент., Симеону Столпнику.
20. Л. 120 об. «Видящи тварь вся» гл. 5, 4-й седмицы поста, на поклонение Кресту. Триодь, Стихирарь. Лев Мудрый.
21. «Въсеоупъвание на небесехъ положеша» гл. 6, Косьме и Дамиану. 1 июля и 1 ноября.

⁶⁹ Там же. С. 153—155.

⁷⁰ Металлов В. М. Указ. соч. С. 243.

22. Л. 121 «Кръсть твои господи» гл. 6, 15 антифон св. Страстей. Триодь.
23. «Третии днь» гл. 6, Воскресная. Утром воскр. Параклитик.
24. «Аггельския предвидете силы» гл. 6, без нотации. 20 декабря. На хвалитех. Предпраздн. Рождества. Роман Сладкопевец.
25. «Търпяще моуки крепько» гл. 6 (греч. Терпяще настоящая доблестне), 9 марта, 40 мученикам, Стихирарь. Иоанн Дамаскин, Андрей Иерусалимский. VII—VIII вв.
26. Л. 121 об. «Въртыпе оуготовися» гл. 6, 24 декабря. На вечерне Рождества. Стихирарь. Андрей Критский.
27. «Неначаема жити ради» гл. 6, без нотации. Великая среда. Триодь. Иоанн Дамаскин.
28. «Дньсь висить на дрьвъ» гл. 6, без нотации, 15 антифон св. Страстей. Стихирарь, Триодь. Софроний. VII в.
29. Л. 122 дефект. «Пророче и проповедате» 6 гл., 20 июля. Стихирарь. Иоанн Монах, Арсений монах. VIII—IX в.
30. Л. 122 дефект. «Дньсь съзываетъ» 6 гл. 15 антифон св. Страстей. Стихирарь, Триодь. Софроний. VII в.
31. Л. 122 об. дефект. «Одесную Спаса» 6 гл. Самогласен, 16 сент. св. Евфимии. Стихирарь, Триодь. Иоанн Дамаскин.
32. Л. 122 об. дефект. «Не к тому възбраняешъ есмы древа» 7 гл., Крестная, вт. Чтв. Параклитик.
33. Л. 122 об. дефект. «Днесъ бдит Иуда» 7 гл., 6-й антифон св. Страстей. Стихирарь, Триодь. Софроний VII в.
34. Л. 122 об. «Господа, аще и на судище предста» 8 гл. без нотации. Воскресная на хвалитех. Параклитик (и Пентикостарий)
35. Л. 123. «Иже въ едеме» 8 гл., Крестная ср., птн., утро. Параклитик.
36. Л. 123 «Мученици господни» гл. 8, Мученичен, воскр., четв. вечер. Параклитик. VII—VIII вв.
37. Л. 123. «Чьто вы наречемъ» гл. 8, Мученичен, пон., пт. Параклитик. Триодь: птн. 1-й седм.
38. Л. 123 об. «Господи испълнити хотя» гл. 8, 6 янв. На Богоявление. Стихирарь. Иоанн Монах VIII.
39. «На небо текоуще» гл. 8, 17 янв., Антонию Великому. Стихирарь. Анатолий Студит IX. Л. 123 об.
40. Л. 123 об.—124 «Господь възнесеся на небеса» гл. 6. На Вознесение. Стихирарь, Пентикостарий. Иоанн Дамаскин. VIII, без нотации.

Из 40 подобнов 33 нотированы знаками знаменной нотации разной степени сложности, 7 подобнов написаны без нотации, причина этому неясна, так как среди ненотированных есть очень важные подобны, сохранившиеся в певческой практике по сей день. Гласовая принадлежность подобнов типична: более развиты четные гласы. 28 подобнов принадлежат ко 2-му, 4-му, 6-му и 8-му гласам, 12 подобнов нечетных гласов — 1, 3, 5, 7.

Среди них встречаются подобны мелодически развитые, с фитами. Так, в подобне 6-го гл. «Дньсь съзываетъ» (л. 122) на сохранившейся части разорванного листа изображены 4 фиты. В подобне 2-го гласа «О великаго таиньства» — 2 фиты и 2 фторы. В некоторых подобнах встречается сразу 2—3 гласа, например, подобен 3-го гл. «В постнищех» (л. 119) изложен в нескольких гласах: друг за другом следуют — 3, 6, 3, 5, 2, 6, 3, 2, 3 гласы. В. Металлов считает, что такая склонность к использованию нескольких гласов в одном песнопении

...составляет исключительную особенность домонгольской певческой практики, что зависело от близости и легкости влияния греческого пения и приемов греческих певцов; впоследствии же, с течением времени, вместе с ослаблением греческого влияния, эта манера пения ко многогласию (т. е. использованию нескольких гласов) ослабевает и приходит в забвение, оставаясь лишь изредка принадлежностью наиболее торжественных стихир некоторых больших праздников, как Успение Богоматери, Сретение Господне, Рождество Богородицы⁷¹.

Состав самоподобных стихир, находящихся в разделе «Подобьници» ТУ (л. 117—124), уникален, такой подборки самоподобнов не обнаружено даже среди греческих аналогов.

Стандартный репертуар, 40 самоподобнов, представленных в ТУ, имеют свои греческие протографы.

Нередко греческий образец существенно отличался в его славянской транскрипции. Греческие оригиналы при переводе на церковнославянский язык неизбежно приобретали особые, славянские черты. Это проявляется и в текстах, которые имеют разное количество слогов, и в знаках, которые имеют большие отклонения от оригиналов, так что несовпадение знаков над текстом составляет до 50%. Н. Шидловский, составивший список византийских подбнов великого поста, показал, что, в отличие от подбнов византийского стихира, в славянских существует достаточная степень свободы при нотировании текстов. Если сравнивать мелодии подбнов греческого и славянского стихира, то в последнем можно найти множество отклонений от первоисточника. Н. Шидловский пишет: «В копировании славянским музыкантам приходилось прибегать к неформальным методам, несмотря на требования формальных правил литургического канона. Сочетание слова и напева — не простая процедура, она заставляла певца учитывать бесчисленные варианты»⁷². Следует отметить, что греческие тексты при переводе на славянский получили другой метр: греческие песнопения были поэтическими, кроме смыслового членения текста они имели метр, утерянный при переводе на славянский язык. Общность их структур, формы и знакового содержания несомненна, но древнерусские стихиры во многих местах отличаются от греческих другими знаками, иным расположением знаков внутри строк, делением на строки и даже их количеством.

⁷¹ Металлов В. М. Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский. М., 1908. С. 244.

⁷² Shidlovsky N. The Notated Lenten Prosomoia in the Byzantine and Slavic Traditions / Ph. D. dissertation. Ann Arbor. Michigan; London, 1983.

Автомелон «Преподобные отче, Богоносые Феодосие» в греческой и славянской рукописях

Сравнение нотации автомелона 5-го гласа Феодосию Великому из греческой рукописи и того же автомелона из ТУ показывает, что оба они представляют единую традицию, но русский образец уже существенно отличается от византийского протографа.

I. ПРЕ ПО АО БЬ НЕ О ТЬ УЕ.
Ο ΟΙ Ε ΠΑ ΤΕΡ

II. БО ГО НО СЬУЕ ДЕ О АО СИ МЕ.
ΘΕ Ο ΦΟ ΡΕ ΘΕ Ο Ω ΟΙ Ε

III. ВЕ ЛН Е ПОД ВН ЗА А ШЕ СА.
ΜΕ ΥΑ ΛΩΣ Η ΥΩ ΝΙ Ω

IV. ВРЕ МЕ НЬ НЬ И ЖНЗ НН.
ΕΝ ΤΗ ΠΡΟΣ ΚΑΙ ΡΩ ΞΩ Η

V. ПЪС НЬ МН И ПОС ТЪ МЪ И БЪ ДЪ НН Е МЪ.
Ω ΠΟ ΝΟΙΣ ΚΑΙ ΝΗΣ ΤΕΙ ΑΙΣ ΚΑΙ ΑΥ ΡΟΥ ΝΙ ΑΙΣ

VI. ОБ РА ЗЪ БЫС ТЪ СВО И МЪ ОУ УЕ НН НО МЪ.
ΤΟ ΠΟΣ ΥΕ ΝΟ ΜΕ ΝΟΣ ΤΩΝ ΩΝ ΦΥ ΤΗ ΤΩΝ

VII. НЫ НЬ ОУ БО ЛН КОУ Е ШН СЪ БЕС ПЛЗ ТЪ НЫ И МН.
ΝΥΝ ΟΥΝ ΟΥ ΧΩ ΡΕΥ ΕΙΣ ΜΕ ΤΑ ΤΩΝ Α Ω ΜΑ ΤΩΝ

Пример № 3а

Пример 3а: самоподобен 5-го гл. из ТУ «Преподобные отче, Богоносые Феодосие» на славянском языке, нотированный раннезнаменной нотацией.

Пример 3б: тот же автомелон 5-го гл. на греческом языке с палеовизантийской куаленской нотацией Синайского собрания (№ 1214).

VIII. КРНС ТА НѢ ПРѢ СТА НЬ НО СЛО ВО СЛО ВА.

ΧΙΘΑ ΤΟΝ ΠΡΕΘ ΒΕΥ ΩΝ Υ ΠΕΡ Η ΜΩΝ

IX. У ТЪ БО ГА ВО ГД СЛО ВО НЗ ВА ВН ТѢ ЛА.

ΤΟΝ ΕΚ ΘΕ ΟΥ ΘΕ ΟΥ ΛΟ ΥΟΝ ΚΑΙ ΛΥ ΤΩ ΤΗΝ

X. ПО КЛО НЗ ША А ГО ВЪР КЪ ПРѢ ДЪ ТѢ ΥН.

ΤΟΝ Υ ΠΟ ΚΛΗ ΝΑΝ ΤΑ ΤΗΝ ΚΑ ΡΑΝ ΤΩ ΠΡΟ ΘΡΟ ΜΩ

XI. Н О СВА ШЪ ША А ГО МЕС ТЪ СТЕО ВО ДЪ НО МЕ.

ΚΑΙ Α ΥΙ Α ΣΑΝ ΤΑ ΤΗΝ ΦΥ ΣΙΝ ΤΩΝ Υ ΔΑ ΤΩΝ

XII. ТО ГО МО ЛН.

ΑΥ ΤΟΝ Ι ΚΕ ΤΕΥ Ε

XIII. ТО МОУ ПО МО ЛН СА ПРѢ ПО ДО БЪ НѢ.

ΑΥ ΤΩΝ ΔΥ ΩΩ ΠΕΙ ΠΑΝ ΤΟ ΤΕ

XIV. ДА РО ВА ТН ВЪ СЕ ЛЕ НЬ Н.

ΔΩ ΡΕ ΘΗ ΝΑΙ ΤΗ ΕΚ ΚΛΗ ΣΙ Α

XV. ΚΟΥ ΠЪ НО ПРѢ БЫ ВА НН МЕ ΜΗ ΡЪ Н ВЕ ЛН Ю ΜΗ ΛΟΣ ΤЪ.

Ο ΜΟ ΝΟΙ ΑΣ ΕΙ ΡΗ ΝΗ ΚΑ ΜΕ ΥΑ Ε ΛΕ ΟΣ.

Пример № 36

Автомелон Феодосию Великому вместе с циклом стихир, исполнявшихся на подобен, был написан Феофаном Исповедником (ум. в 847 г.). При сравнении этого самоподобна из ТУ с греческим (Синай 1214) видно, что знаковая версия подобна в ТУ по отношению к греческому первоисточнику существенно отличается. Нотирование стихир в ТУ в большинстве случаев не совпадает с греческой, хотя деление на строки и даже местоположение таких оборотов, как, например, фита в конце 2-й строки стихир «Преподобне отъче, Богоносъче Феодосие», совпадают. Дробление на стро-

ки в славянских рукописях делается чаще, а количество строк в славянской стихире больше (17 против 15 в греческом самоподобне). В результате в пении главной целью становится узнавание существенно важных познавательных элементов подлинной мелодии подобна и приспособления их, по возможности, к тексту, — считает Н. Шидловский⁷³. Это приспособление может быть достаточно жестким, так как предполагает возможность смело переделать прототип. Стихира автомелон 5-го гл. «Преподобные отче, Богоносче Феодосие», так же как ее греческий протограф, записана знаками безлинейной нотации. Славянская певческая версия образцов-самоподобнов свидетельствует о творческой переработке распева греческого автомелона. Разница количества слогов в славянских словах по сравнению с греческими, и соответственно иная расстановка знаков над текстовыми акцентами, говорят о том, что славянские версии автомелонов обладали своеобразием, их знаковые, мелодические черты отличаются от греческих. Возможно, существовали разные мелодические редакции и варианты славянских версий и переводов, которые предстоит еще тщательно исследовать. Славянские стороки в подобнах, как правило, более длинные, они заполнены большим количеством стопиц, что позволяет расширять или сжимать строки в зависимости от длины строк подбонв.

Именно разница в количестве слогов обычно считается основным пунктом при объяснении варьирований и изменений в нотации одних и тех же песнопений в византийской и древнерусской традициях.

Знаменная нотация, которой записаны самоподобны в ТУ, более чем наполовину отличается от знаков, которыми изложены их византийские образцы. В них больше простых знаков и стопиц. Строки самоподобна часто завершаются мелодическими формулами, приближенными к попевкам кулизма, хамила, долинка.

Подобны, эти древнейшие образцы раннего знаменного распева, сохранились в течение многих веков его развития вплоть до нашего времени как в старообрядческих рукописях, так и в живой практике, в старообрядческих службах. Подобнами старознаменного распева заполнены многие певческие книги — минеи, стихирари. Напевы подбонв просты, они легко приспособляются к текстам, придавая предложениям и их отдельным фразам стройность, логическую организованность, законченность. Такая универсальность напевов этих подбонв объясняет причину их длительной жизни. Анализ и сравнение нотации подбонв по рукописям разного времени свидетельствует о большой их сохранности.

Текстология самоподобна «Доме Ефрафов»

На примере одного из самых кратких подбонв второго гласа «Доме Ефрафов» можно проследить жизнь этого песнопения на протяжении почти тысячелетия. Сравним разные источники, которые содержат данное песнопение в певческих рукописях от XI до XVII вв. и старообрядческой общины.

⁷³ Ibid. Р. 4.

1. Δ° ме е фра то вѣ . и гра де сва ты и .

2. Δ° ме е фра нто вѣ . и гра де сва ты и .

3. Δ° мѣ е фра нто вѣ . и гра де сва ты и .

4. Δ° мѣ е фра нто во . и гра дѣ сва ты и .

5. Δ° ме е фра фовѣ . и гра де сва ты и .

6. Δ° ме е фра до вѣ и гра де сва ты и .

7. Δ° ме е фра фовѣ . и гра де сва ты и .

1. про ро ко мѣ сла ва . оу краси до мѣ . вѣ немъ же бо же ствен ны ра жа ет ся .

2. про ро ко мѣ сла ва . оу краси до мѣ . вѣ немъ же бо же ствен ны ра жа ет ся .

3. про ро ко мѣ сла ва . оу краси до мѣ . вѣ немъ же бо же ствен ны ра жа ет ся .

4. про ро ко мо сла ва . оу краси до мѣ . вѣ немъ же бо же ствен ны ра жа ет ся .

5. про ро ко вѣ сла ва . оу краси до мѣ . вѣ немъ же бо же ствен ны ра жа ет ся .

6. про ро ко мѣ сла ва . оу краси до мѣ . вѣ немъ же бо же ствен ны ра жа ет ся .

7. про ро ко мѣ сла ва . оу краси до мѣ . вѣ немъ же бо же ствен ны ра жа ет ся .

Подобен «Доме Ефравов» в рукописях XI—XVII вв. № 1—6
и фонограмма записи старообрядцев Рижской Гребеншиковской общины № 7

В этом примере использовано шесть рукописей и одна фонограмма — запись хора старообрядцев, сделанная мной в экспедиции 1969 г. к старообрядцам Рижской Гребенщицкой общины:

1. Типографский устав (с кондакарем) XI—XII в. Гос. Третьяковская галерея, к-5349, л. 118.
2. Стихирарь XII в. ГИМ, Синод. собрание, № 572, л. 60 об.
3. Певческий сборник XV в. Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, Кир.-Бел. собрание. 9/1086, л. 290, 290 об.
4. Певческий сборник 1599 г. ГИМ, Собрание Щукина, № 622, л. 471 об.
5. Обиход второй половины XVII в. ГИМ, Синод. певческое собр., № 58, л. 16.
6. Обиход двознаменный XVII в. ГИМ, Синод. певческое собр., № 212, л. 26.
7. Фонограмма подобна, исполненного в 1969 году хором Рижской Гребенщицкой старообрядческой общины.

Первые четыре рукописи — беспометные, из них 1—3 — старого истинноречия, 4 — раздельноречная, но раздельноречие в ней выдержано не полностью («пророкомо» «домъ»). 5 — пометная, беспризначная рукопись, текст нового истинноречия. 6 — двознаменная рукопись: наряду с крюковой пометной и призначной нотацией содержится нотолинейная, киевская нотация. Текст новоистинноречный. 7 — фонограмма пения старообрядцев беспоповцев поморского толка.

Характер нотации и связь знамен в подобне на протяжении семи веков мало менялись: здесь нет добавлений, существенных изменений, которые могли бы сделать иной музыкальную структуру напева. На протяжении тысячелетнего периода напев оставался силлабическим, речитативным — на один слог текста в нем приходится один знак. В рукописях XII—XV вв. (№ 1—3) нотация подобна сохраняет почти неизменным старый знаменный распев. В рукописи XVI в. (№ 4) крюковые знаки становятся более детализированными. Наибольшие изменения происходят в рукописях XVII в. (№ 5), не только из-за реформы нотации — в нее привносятся киноварные пометы и признаки, уточняются согласия в крюках, стрелах, статьях. Все песнопения как бы заново переписываются в новом стиле: стопицы заменяются на стопицы с очком, голубчиками. Паук в конце 1-й и 2-й строк разводится в два знамени.

Подобен «Доме Ефрафов» состоит из пяти строк, отделенных друг от друга точками. Во всех шести рукописях и в фонограмме деление на строки совпадает. Количество слогов в первых четырех строках приблизительно одинаково. Последняя, пятая строка, представляющая собой концовку, расширена. Она почти в три раза длиннее предыдущих. По ТУ пять строк подобна имеют следующее соотношение количества слогов: 6, 6, 6, 5, 14.

Первые две строки подобна в рукописях 1—4 оканчиваются знаком «паук большой». Эта попевка имеет разную расшифровку в каждом гласе. Во втором, к которому относится подобен «Доме Ефрафов», паук большой разводится интонацией в 6 звуков (*фа-ре-ми-фа-соль-фа*, как в нотной строке примера № 6). В № 5 знак «паук» записан двумя способами: тайнозамкненно — кокизой и в разводе, «дробным знаменем» (стрелой и светлой статьей); № 6 изложен двознаменно — нотами и крюками, причем паук полностью разведен.

В фонограмме старообрядцев (№ 7) мелодия подобна по сравнению с двознаменником упрощена, но сохраняется вся структура подобна.

Пение подобнов у беспоповцев истинноречное (хотя песнопения столпового знаменного распева старообрядцы-беспоповцы поют раздельноречно). Подобны у старообрядцев изучаются на слух, по памяти, «по напевке», то есть по сложившейся в практике общины музыкальной традиции. Поэтому подобны подвержены наибольшим отклонениям от написанных в рукописях знамен.

Небольшие изменения в знаках, которые происходили на протяжении веков в разных рукописях, связаны с общей деформацией старого знаменного распева в XV в., когда сформировалась новая редакция знаменного распева и образовался столповой знаменный распев. Здесь особенно важно то, что сохранилось в певческих рукописях позднего периода из периода древнейшего (надо сказать, что сохранилось немало).

Схема отражает реальную картину развития знаменного распева на Руси на протяжении его тысячелетней истории.

О писце и заказчике ТУ «Михаль псалъ Микуле»

В ТУ есть глаголическая и кириллические записи, раскрывающие имя одного из писцов ТУ, написавшего часть кондакаря⁷⁴. В написании ТУ принимал участие писец Михал, о чем дважды написано в ТУ, имя Микулы тоже повторено дважды в разных грамматических конструкциях: и кириллицей «Микулины книги» (л. 44) и глаголицей «Михаль псалъ Микуле» (л. 124). Эта надпись, сделанная мелкими глаголическими буквами, говорит о том, что ее автор явно желал скрыться за тайнописью, которой в то время могла служить глаголица. В XI—XII вв. уже мало кто знал ее. Эти именные записи чрезвычайно ценны для нас, потому что являются далекими голосами, прозвучавшими из тысячелетней древности, они редки и малочисленны, тем более когда это касается музыки и вообще искусства, в то время всегда анонимного. Обладая немногочисленными сведениями, можно сделать следующие наблюдения.

Несомненно, среди писцов (а их, по мнению В. С. Голыщенко, было три) был и писец Михал, который писал для Микулы — Николы. А. А. Покровский предположил, что под именем Микулы имеется в виду церковь, Никольский приход. Михал писал для Никольского прихода. Такая интерпретация возможна, но лишь в том случае, если бы существовала только глаголическая запись.

Кириллическая запись «Микулины книги» вносит другой оттенок — книги, принадлежащие конкретному лицу, заказчику Микуле. Можно предположить, что им был человек именитый, светский, но скорее, монашествующий, возможно, игумен монастыря, для которого он и заказал сделать список Алексиево-Студийского устава. Возможно, ТУ с кондакарем входил в собрание подобных же книг, принадлежавших Микуле, и под словами «Микулины книги» имеется в виду одна из первых русских биб-

⁷⁴ Покровский А. А. Древнее псковско-новгородское письменное наследие: Обзорение пергаменных рукописей Типографской и патриаршей библиотек в связи с вопросом о времени образования этих книгохранилищ // Труды XV Археологического съезда, М., 1916. Т. II.

лиотек XI—XII вв. — частная, или монастырская, принадлежащая игумену монастыря, — Микуле.

А. М. Пентковский, на мой взгляд, верно полагает, что находящиеся в составе кодекса ТУ «фрагмент певческого Октоиха, Кондакаръ, стихиры на литии (Пение похрестное), а также тексты, восходящие к ктитурской части Алексиево-Студийского устава, указывают на связь этой редакции с каким-то монастырем»⁷⁵.

Из текстов Устава и надписей видно, что ТУ написан для конкретного монастыря. Его заказчиком был конкретный человек, Микула. Кем он был, точно неизвестно, но такой заказ мог сделать только крупный деятель. Так заказал устав для своего монастыря преподобный Феодосий Печерский. ТУ, видимо, тоже мог заказать человек, возглавлявший монастырь, для которого писец Михал и написал этот устав.

Писец Михал, очевидно, был весьма просвещенным человеком для того времени: он знал глаголицу, с помощью которой записал имена Михала и Микулы. Глаголица в XI—XII вв. была уже забыта и потому могла служить тайнописью для лиц, ее знавших. В этой надписи писец Михал скрыл свое имя, в то время как имя Микулы повторено в славянской надписи на л. 44 «Микулины книги», имя же Михала в славянской надписи не повторяется. Если обе надписи принадлежат Михалу, то есть, если тот же Михал сделал глаголическую надпись и кириллическую «Микулины книги» на л. 44, то вполне вероятно, что он же написал и текст на л. 44—52 об., почерк которых отличается от всех остальных листов (по мнению В. С. Голышенко, эти листы написаны рукой «второго писца», и вполне возможно, что они написаны писцом Михалом). На этих же листах, помещено и множество художественных инициалов, отличающихся от инициалов на прочих страницах рукописи. В них типичные детали инициалов XI—XII вв. — геометрические, растительные, архитектурные. В кондаке Ананию, Азарии и Мисаилу сделаны два, пожалуй, лучших инициала ТУ; на словах «Рукописанаго образа» инициал, буква **р**, причудливого орнамента (л. 44) и вторая буква **р** — в виде плетенки (л. 44 об.) высотой в четыре кондакарных строки. Михал, которому мы предположительно отводим роль второго писца ТУ, был и хорошим рисовальщиком, обладавшим индивидуальной манерой и художественными способностями.

На л. 44—52 меняется почерк букв и кондакарных знаков. С размахом он пишет буквы **з**, **у**, **х**, **р**, словом, буквы, имеющие длинные линии. На этих листах шире представляются буквы, длиннее пишутся титла, почерк писца своеобразный и индивидуальный, в нем чувствуется большой темперамент.

Кондакарные знаки на этом участке текста тоже написаны с большим размахом. По сравнению, например, с рукой писца первого кондака, начертания знаков тоже имеют некоторое своеобразие и даже расхождения (ср. л. 24 об. и 44 об.). Эти расхождения прослеживаются в начертаниях как малых, так и больших ипостазей.

Возможно, писцу Михалу принадлежат и рисунки. Об этом свидетельствует рисунок, который находится возле кондака архангела Михаила (л. 25 об.) — патрона Михала. На нем изображен пророк Илия, рядом с ним ворон, который держит в клюве хлеб. Согласно библейскому сказанию, ворон приносил хлеб для пропитания пророку Илии (кормящий ворон изображен рядом с кондаком арх. Михаила дважды).

⁷⁵ Пентковский А. М. Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. М., 2001. С. 186.

«Микулины книги»

Владельческая надпись на л. 47 «Микулины книги», сделанная кириллицей, по черком, аналогичным рукописи, свидетельствует о принадлежности рукописи к числу книг владельца — Микулы, по-видимому, заказчику рукописи, а множественное число говорит о том, что в его владении были и другие книги. Можно предположить, что им был человек, заказавший список Алексиево-Студийского устава и кондакарь, возможно, это был игумен монастыря, для которого писали устав. Вполне вероятно, что под словами «Микулины книги» имеется в виду одна из первых русских библиотек XI—XII вв., принадлежавших игумену монастыря, — Микуле.

Имя Микулы — Николы особо отмечено в ТУ, по-видимому, для составителей ТУ оно было значимым. То, что память святителя Николы читалась очень высоко, видно из следующего факта: зимний праздник св. Николе в ТУ отмечен с гораздо большим размахом, чем Рождество Христово. Так, в кондакаре ТУ на зимний праздник святителю Николаю распеты два кондака: первый — «Светлым житием» (л. 42 об.) самогласно гл. 2, второй — «В Мирех, святити святитель явися» (л. 44 об.) — на подобен «Дева днесь» гл. 3. Кондак «Дева днесь» послужил подобном множества памятей, в том числе в кондаке первым русским святым Борису и Глебу. В то время как сам оригинал — самогласен Рождества Христова «Дева днесь» — в ТУ не распет⁷⁶.

В ТУ есть несколько распетых кондаков — подобнов, которые распеты словно кондакарные самогласны. К ним относятся 5 следующих кондаков:

1) кондак апостолу Филиппу «Оученик и друг» подобно «Яко начаток», гл. 8 (л. 40 об.);

2) кондак апостолу Андрею «Мужествутъ тѣзоименит» подобно «В молитвах неусыпающую», гл. 2 (л. 42);

3) кондак святителю Николе «Въ мрех святых» на подобен «Дева днесь», гл. 3 (л. 42 об.);

4) кондак Иоанну Златоусту, в неделю блудного сына «Объяття отъча» на подобен «Лику ангельскому», гл. 1 (л. 37 об.);

5) Неделя о блудном сыне «Объятия отъча» подобен гл. 1 «Ликуют аггели» (л. 79 об.).

Кроме кондака Николе, распетому на подобен «Дева днесь», в ТУ есть еще три не самогласных кондака святым, распетых на подобен кондакарным распевом и записанных кондакарными знаками, — кондак св. Иоанну Златоусту, апостолу Филиппу, апостолу Андрею и мученику Никите, что не соответствует общим правилам ТУ. Св. Иоанну Златоусту в ТУ распето два кондака, так же как и св. Николе: один из них — самогласен, другой распевается на подобен Вознесению «Еже о нас» 2-го гла-

⁷⁶ Впоследствии самогласен «Светлым житием» вышел из употребления и не сохранился. По Иерусалимскому уставу в зимний праздник святителю Николаю поют кондак «В Мирех, святити святитель явися» до сих пор. Вешний праздник св. Николе в ТУ отсутствует. На Западе день перенесения мощей св. Николая был установлен в конце XI в., а на Руси вошел в календарь лишь на рубеже XII—XIII в.

са. Кондак апостолу Филиппу распет на подобен кондака всем святым «Яко начаток», кондак апостолу Андрею на подобен кондака Успению пресвятой Богородицы.

Итак, четыре кондака в ТУ, не будучи самогласными, распеты кондакарной нотацией, «на подобен», как если бы они были самогласными. Это подчеркивает значимость этих имен для заказчика рукописи. Очевидно, Микула заказал писцам (среди которых был писец Михал) распеть кондаки святым, выделив особые имена: Микула (Николай), Иоанн, Филипп и Андрей. Люди, которым принадлежали эти имена, могли относиться к наиболее значительным персонажам той эпохи, среди которых мог быть и правящий епископ. Так, имя Иоанн, например, встречается среди Новгородских епископов начала XII в.⁷⁷

О пении похрьстьном

«Пение похрьстьное гл. 6» (л. 124) от похрьстиѣ — покрестье⁷⁸, — подзаголовок, означающий пение во время крестного хода, совершаемого в церкви или в монастыре. Похрестные песнопения отличаются личностным характером. Интересно, что глаголическая надпись «Михаль псль Микуле» находится именно на л. 124, на котором находятся песнопения молебна «Пение похрьстьное гл. 6».

Среди текстов «пения похрьстьного» есть молитвы, которые входят в вечерние молитвы: «Помилуй насъ господи, помилуй насъ», «Милосърдіа источникъ (двери) отъвѣрзи намъ», покаянные и молебные тропари к Богородице, исполняемые во время литии, молебнов и других служб. Это молитвы индивидуального характера, использующиеся в личной молитве каждый вечер, которые были близки каждому и, вероятно, вызывали определенный душевный отклик. Возможно, эта надпись относится и к этим конкретным песнопениям, которые Михал написал для Микулы. Похрестные песнопения в ТУ были предназначены для крестного хода в монастыре, для которого был написан этот Устав, однако они могли быть написаны одновременно и по просьбе Микулы.

О панихиде

Братия монастыря имела общее место захоронения монахов, где регулярно совершались панихиды по чину Студийского монастыря. Во многих списках Студийского устава, в том числе и в ТУ, в разделе о панихиде (л. 21 об.) упоминается монастырский притвор святого Пантелеимона, где находилось место захоронения монахов, «идеже и наш гробъ есть», где и бывала панихида (л. 22). Писец последовательно пе-

⁷⁷ Об архиепископе Иоанне, хиротонисанном в 1110 г. (ум. в 1130 г.), упоминается в I и II Новгородских Летописях: «Иван Попьянъ, седевъ 20 лет, отвержесе архиепископъ». См.: ПСРА. Т. III. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М., 2000. С. 473.

⁷⁸ В уставе XII в. «Похрьстехъ ити, вземлюще крѣсты и поюще общее воскресение, обходятъ весь манастырь», «день похрестный»; см.: Срезневский И. И. Материалы для Словаря древнерусского языка. Т. II. СПб., 1895. Стб. 1320.

речисляет порядок песнопений панихиды: «И поют живой в помощи, а также аллилуйя с заупокойным тропарем и с “Бог Господь”, и “Блаженни непорочнии” за мертвые, и седален заупокойный, и по 6 песне кондак “Со святыми упокой”, также “Святыи бессмертныи”, и тропарь “Помяни Господи”, и “Господи помилуй” прилежно 40 раз». Писец перечисляет все великие панихиды года. После указанного в Уставе порядка совершения панихиды, в заключении, автор текста этого Устава, по-видимому, сам патриарх Алексий Студийский, строго увещевает насельников монастыря и заповедует им, после того как он преставится, по отшествии ко Господу, ходить на гроб усопших и творить за него молитву, молиться по указанному образцу на месте его захоронения в монастыре:

Си же заповедаем. Известуем. Да по отшествии нашемъ къ Господу. Да ходять мниси на всякъ день. И вечер. На гробъ оусъпъшихъ. По отпущении павечернаца. И да творять за ны молитвоу. Къ Богу съкроушеньмъ сердцемъ. И съмереньмъ духъмъ по реченому образу. Събравъшеся вси». «никому же преслоушати имъ заповеди. Си заповедаемъ. Не зело временна соуща. Ни тяжька от житель богатыхъ. И доброразоумныхъ. Аще ли ти о сихъ о нихъ же молимъ. Изнемагати начьноутъ. Прочее добре ведети, яко рассыплют. Аще имъ не глаголет.

В разделе о панихиде от первого лица (*Pluralis maestatis*), видимо, от лица самого патриарха Алексия Студийского, редактировавшего Студийский устав, звучит увещание, настойчивая просьба или заповедь, обращенная к братии, приходиться на могилу, чтобы помолиться о нем после его смерти. Смерть здесь воспринимается не как трагедия, а как естественное и даже радостное событие. Киево-Печерский Патерик призывает монахов духовно радоваться, созерцая гробницу усопшего игумена Феодосия: «Днесъ нам, братие, радоватися и веселитися духовно подобает и благоукрашатися и праздновать радостно, имуще всегда пред очима нашими раку преподобнаго отца нашего Феодосия»⁷⁹.

Службы на разные случаи в ТУ

В уставной части ТУ на последних ее листах помещены службы на разные случаи (л. 22 об. — 24), раздел, озаглавленный «О службахъ».

Первые службы этого раздела относятся к параклитуку (л. 22), они содержат дневные памяти на каждый день недели: на понедельник — служба ангелам соответствует службе Архангела Михаила «ищи септября въ 6 день», есть указания службы вторника — Предтече, четверга — служба Богородице и свв. апостолам, среды — служба Богородице в ТУ «ищи септября 8 день», то есть на Рождество Богородицы, четверга — служба апостолам «ищи июня в 30 день», пятницы — Кресту, в ней приводится тропарь «Спаси Господи люди своя» и другие части службы. Суббота была посвящена пророкам, на то есть указание чтения. Неделе посвящены все воскресные песнопения Октоиха. Эти службы можно классифицировать как сокращенный схема-

⁷⁹ Памятники литературы Древней Руси. Т. 2. XII в. М., 1980. С. 460.

тический Октоих — Шестоднев⁸⁰. Службы Предтече, Кресту содержат минимальный набор необходимых частей чинопоследования: прокимны, стихи и отсылки чтений Апостола и Евангелия, киновники. Почти во всех службах ТУ, расположенных на л. 22—24, содержатся пропуски, находящиеся, как правило, после сокращенного слова «писано». Пропуски связаны с отсутствием указаний ссылок на Евангелие, Апостола или текста прокимна.

Такой же краткий набор чтений и песнопений содержится и в последующих десяти службах на разные случаи: в Службе бездождию, Службе на пришествие поганных, тоже и страха ради, Службе трусу (память о землетрясении) (л. 23), Службе недужным, Службе христианом, Службе граду, Службе страху и рати (л. 23 об.), Службе на победу, Службе на мир, Службе о печали человеку (л. 24). Этот загадочный список служб совершенно уникален, кроме ТУ в таком составе эти службы не встречаются больше нигде.

«Служба о печали человеку» (л. 24) — это служба из всех наиболее личностная, непосредственно касающаяся внутренней жизни каждого человека, которому приходилось пребывать в печали. Проникновенно звучат эти молитвы, несущие слова утешения. В прокимнах и стихах этой службы содержатся слова надежды: «Услышитъ тя господь», «Послеть помощь от святого...», «Скърби сердце мое бо оумножиши».

В «Службе недужным» (л. 23 об., 6) содержатся молитвы о здравии. В прокимне звучит просьба: «Призьри на мя и помилуй мя» 8-го гласа.

«Служба бездождию» (л. 23, 7), столь важная на Руси, особенно для ее земледельческого населения, содержит молитвы о дожде и урожае.

«Служба трусу», служба о землетрясении, часто встречается в древнерусских певческих книгах, хотя на Руси землетрясение не так актуально, как, например, в Греции, откуда служба трусу была заимствована. В греческих служебных книгах сохранилось много памятней о землетрясениях, одно из них, вспоминаемое 5 апреля, — «Память страшного труса», по-видимому, самое крупное⁸¹. К ним примыкает и служба о страхе.

Пять служб ТУ можно объединить как патриотические. Они содержат молитвы об Отечестве, спасении от нашествия вражеских войск, о победе и мире: «Служба на пришествие поганных»⁸², тоже и страха ради» (л. 23, 14), «Служба граду» (л. 23 об.,

⁸⁰ Службы шестоднева ТУ отличаются от их изображения на иконе Дионисия «Шестоднев» XVI в. (ГТГ, № 281). Порядок распределения клейм в них такой: 1) Неделя — Воскресение в виде Сошествия во ад, 2) Понедельник — Собор архангелов, 3) Вторник — Собор Иоанна Предтечи, 4) Среда — Благовещение, 5) Четверг — Умовение ног, 6) Пятница — Распятие, 7) Суббота всех святых. См.: Каталог древнерусской живописи: В 2 т. Т. 1. М., 1963. С. 342—343.

⁸¹ Сергей (Спасский) упоминает еще 6 памятней землетрясений (труса), находящихся в греческих синаксарях: 9 янв., 5 февр., 14 сент., 16 авг., 5 и 7 окт., 6 дек. См.: Полный месяцеслов Востока. Т. III. М., 1997. С. 655—656.

⁸² У Гоара в Евхологионе (Goar J. Euchologium grecorum. Venetiis, 1730, p. 620, 641) помещены некоторые из упомянутых служб, например Canon in terrae motus periculo и Officium in Barbarum adventum (Канон об опасности от землетрясения и Служба на пришествие варваров).

19), «Служба страху и рати» (л. 23 об., 23), «Служба на победу» (л. 24, 5), «Служба на мир». Две службы отражают военную тему в соединении с темой страха (страх в древнерусском понимании был синонимом бедствия): «Служба на пришествие поганыхъ, тоже и страха ради» (л. 23, 14) и «Служба страху и рати» (л. 23 об., 23). В первой объединяются два мотива: молитвы о спасении людей от «поганых» и язычников, об их избавлении и о страхе. В службе использован прокимен 2-го гласа «Услышитъ тя Господь». Народ, столь часто подвергавшийся насилию со стороны врагов, невольно испытывал страх перед жестокостью пришедших врагов, «поганых», язычников.

«Служба страху и рати» посвящена страху и воинству, «рати». Возможно, это была служба в память какой-то необычайно суровой битвы, где погибло много воинов, а может быть, это служба, предназначенная для поднятия боевого духа перед битвой, побеждающая страх, вселяющая мужество перед сражением. Не случайно в службе два евангельских текста (л. 24): первый начинается словами, внушающими уверенность: «Имейте вероу велию», второй текст от Луки «глава 163» (зачало?) «Во время оно придоша нещии и възвестиша».

«Служба на победу» (л. 24, 5) и «Служба на мир» (л. 24, 12) близки по содержанию: патристические, радостные, воспевающие мир и победу. Они завершают уставную часть ТУ.

«Служба на победу», как ни одна другая, содержит полные указания глав евангельских чтений. Здесь полностью помещены все прокимны: перед Апостолом «Господи, спаси люди своя и услыши ны» 4-го гласа, стих «Услышитъ тя Господь» и прокимен перед Евангелием «Господи, силою Твоею возвеселиться царь». Два евангельских чтения имеют указания на евангельские главы: «от Луки глава 104: “Рече Господь: аще не зерно пшенично”» и «ино от Марка глава 144: “Рече Господь: имейте вероу”».

«Служба на мир» (л. 24, 12) содержит прокимен «Мир много любящим закон» 4-го гласа, стих «Чаяхъ спасения твоего Господи», Евангелие от Иоанна «Рече Господь своим учеником: аще любите мя...». Окончание Евангелия, самый конец евангельского зачала, последняя фраза: «мир мой даю вам» выписана в службе. Последняя фраза является главной темой «службы миру».

Евангельские чтения: «Ищи в велицем евангелии»

В «Службе на мир» обращает на себя внимание фраза, написанная после заключения Евангелия «мир мой даю вам» (ТУ, л. 24, 17). Там стоит сокращенное слово «конецъ» (в виде сокращенного **коу** с выносными **д**). После отточия написана отсылка: «ищи въ величемъ евангелии на страс. въ зачале» (л. 24, 17—18). Эта отсылка свидетельствует о том, что в распоряжении писца ТУ было некое великое, большое евангелие, имеющее тексты, к которым и отсылает писец ТУ.

Из евангелий XI—XII вв. есть несколько, в которых содержатся отдельные службы из перечисленных в ТУ. Среди них Остромирово евангелие (л. 288в — 290в), которое содержит ряд служб, аналогичных службам ТУ. В разделе евангельских зачал на разные случаи — в виде отсылок и специально написанных текстов.

1) Так, «Службе страху и рати» в ТУ соответствует евангельское «чтение в память страху» в Остромировом евангелии⁸³, где помещено «чтение в память страха». Служба «памяти страха», от Луки (13, 1—9) — притча о бесплодной смоковнице. Не только наличие службы памяти страха в обоих рукописях свидетельствует о связи этих двух великих памятников Древней Руси.

В Остромировом евангелии есть чтения для нескольких аналогичных по содержанию служб:

— Чтение на службу «в победу царю на брани» — заголовок с отсылкой (л. 289в), в ТУ ему соответствует «Служба на победу»;

— «Чтение за болящая мужа и жены» — заголовок с отсылкой (л. 289г), в ТУ ему соответствует «Служба недужным»;

— На освящение церкви — заголовок службы с отсылкой (л. 288 в) соответствует аллилуарию в ТУ, в котором находятся прокимны «На обновление церкви и на освещение» (л. 111).

«Чтение надъ черноризыцемъ», «Чтение надъ олеем» и «Чтение надъ беснующимися» — все в виде заголовков с отсылкой — не имеют соответствий в ТУ. Все чтения, возгласы стихов, чтение и пение прокимнов, чтение Евангелия и Апостола следует отнести также и к речитативно-декламационным музыкальным жанрам. Евангелия, Апостол, возгласы читали нараспев. Речитативные жанры звучали певчески, но по сравнению с песнопениями они чаще передавались в устной форме и не нотировались, за исключением редких евангелий. К таким относится Остромирово евангелие (см. рис. 4 на с. 307).

Традиции распевного чтения обычно передавались в устной форме. В Остромировом евангелии лишь на отдельных листах стоят знаки экфонетической нотации — музыкальные знаки для распевного чтения, широко употреблявшиеся в византийских Евангелиях, Апостолах, Пророчествах.

Эта нотация имеет крайне обобщенные формы и не подлежит расшифровке, тем не менее наличие экфонетических знаков, их расстановка помогает понять фразировку текста, а главное — музыкальное интонирование, и отмечает концовку фраз. Кресты и точки, стоящие в концах фраз и предложений, служили для выразительности чтения и помогали чтецу в правильной фразировке текста.

Рисунки в ТУ в связи со службами

ТУ — это памятник, в котором заключены многочисленные сведения из разных областей знаний и искусств, нередко дополняющие друг друга. К ним надо добавить и рисунки, т. к. в последних нашли отражение службы на разные случаи и уставные замечания и даже некоторые косвенные указания на писцов и заказчиков рукописи. На них изображаются разные жизненные ситуации, которые дают представления о людях,

⁸³ Остромирово евангелие 1056—1057 года. С приложением греческого текста евангелий, изданное А. Востоковым. СПб., 1845. Л. 288в—289г.

предметах быта и особенностях храмовых построек XI–XII вв. Художник ТУ оставил свои зарисовки на семи листах ТУ:

- 1) л. 7 об. Делатель трудися
- 2) л. 13. Ангел
- 3) л. 18. Молитва перед храмом
- 4) л. 19. Путник
- 5) л. 24. Воин и лев
- 6) л. 25 об. Илья-пророк
- 7) л. 59 об. Птица-пава

На одной из иллюстраций ТУ изображен храм, который напоминает небольшую часовню типа колокольни, или храм «под колоколами», где совмещены храм с колокольней. В его верхней части — удлиненном барабане — имеются пролеты, в которых обычно находился колокол, либо навешивалось несколько колоколов. На рисунке храма ТУ в пролете виден абрис колокола. Нижняя часть храма представляет собой восьмерик — восьмиугольный храм с такой же, восьмигранной крышей. Подобного рода небольшие колокольни можно увидеть возле разных храмов. Часто они встречаются в ансамбле со старинными новгородскими храмами. Например, возле церкви Спаса на Нередице близ Новгорода (1198 г.) размещалась маленькая колокольня⁸⁴, напоминающая часовню на л. 18 в ТУ.



⁸⁴ Во время Великой отечественной войны церковь Спаса на Нередице была полностью разрушена. Фото Музея архитектуры. История русского искусства. Т. 2. С. 33.

В храме открыта дверь. Храм с открытой дверью сам по себе является убедительным символом призыва к молитве. Перед храмом лежит ниц молящийся человек в рубахе с длинными рукавами. Между ним и дверью храма помещена надпись, которая теперь уже почти неразличима. Смысл ее — покаянное вздыхание: «Ох мне грешному». В тексте Устава, расположенном рядом, описана троичная служба, которая завершается коленопреклоненной молитвой. Поэтому вполне возможно, что художник изобразил здесь коленопреклоненную молитву, читаемую в праздник Троицы. Именно о службе этого праздника повествует Устав на данном листе, это описание в рукописи не завершено.

Один из рисунков ТУ изображает крестьянина, уставшего от тяжелых крестьянских трудов и прилегшего под деревом отдохнуть (л. 7). Отложив в сторону лопату (или *рыло*, от слова *рыть*), крестьянин лег на землю под деревом возле поля с растущими колосьями. Он отдыхает, положив одну руку под голову, другую на грудь, — такая поза естественна для уставшего человека. Художник специально отделил рисунок, расположенный в нижнем углу страницы, от текста Устава, обведя фигуру человека чертой. Над ней помещено название рисунка: «делатель трудился». Внизу, под фигурой человека, есть еще одно трудноразличимое слово, похожее на слово *сеятель*. Такие бытовые рисунки, изображающие крестьян, кажутся вполне естественными в рукописи со столь широким аспектом тем и разнообразием служб, тем более что рядом, в разделе служб на разные случаи, помещена «Служба бездождю» (л. 23). Молитвы о дожде, конечно, связаны с земледелием и делателем, которому дождь необходим.

Другой крестьянин изображен в виде путника (л. 17). Фигурой и лицом он очень похож на описанного выше отдыхающего крестьянина, и одеты они одинаково: подпоясанная длинная рубаха, порты и башмаки; оба пострижены «под горшок». По-видимому, художник изобразил одного и того же человека, но в разных ситуациях.

На плече он держит палку с плетеной кошелкой наперевес. Такие плетеные корзинки типичны в Древней Руси.

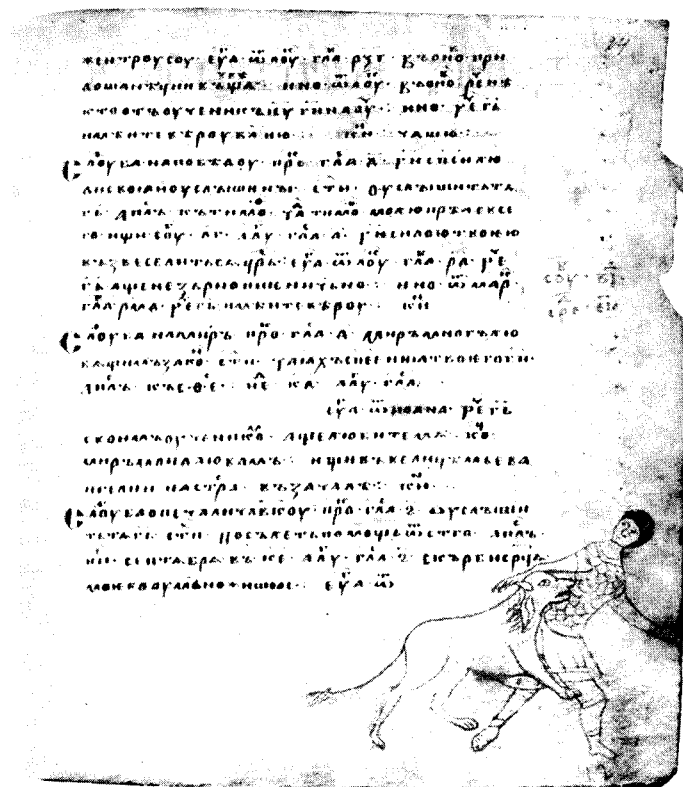
В правом нижнем углу л. 24 художник изобразил человека в воинской кольчуге рядом со львом. Воин, как и лев, изображен динамично, оба устремлены вперед. Храбрый воин в бою в Древней Руси всегда ассоциировался со львом (ср. у Даниила Заточника: «Устремил бо ся быше на поганья яко и левъ»⁸⁵). Лев и воин здесь связаны со «службой на победу» и «службой на мир», они помещены в ТУ на одном и том же листе 24, и этот рисунок является своеобразной иллюстрацией, аллегорией победы. Воин со львом олицетворяют и символизируют победу.



⁸⁵ Срезневский И. И. Материалы для Словаря древнерусского языка. Т. II. СПб., 1895. Стб. 64.



«Делатель трудися», л. 7



«Воин и лев», л. 24

Воин, изображенный на рисунке, правой рукой охватил гриву льва, левая рука вытянута вперед. Динамичность движения воина и льва, их устремленность подчеркивают разворот фигуры, постановка головы и ног воина и льва. Воин рядом со львом изображен как победитель, что подтверждает связь этого рисунка со «службой на победу» и «службой на мир».

Характерно, что художник на листах ТУ изобразил не знатных людей или бояр, а простых крестьян, воина и молящегося перед храмом. Возможно, что рисунки эти автобиографичны, они могут принадлежать одному из писцов ТУ, может быть, первому: чернила и почерк надписей «ангел», «делатель трудися» сходен с почерком писца Устава.

Кроме людей, на страницах ТУ изображены ангел и Илья-пророк, который помещен рядом с кондаком архангелу Михаилу и имеет, видимо, прямое отношение к писцу Михаилу, который писал эту рукопись по заданию Микулы, о чем на одном из листов сказано: «Микулины книги».

Ангел помещен в разделе устава (л. 13), посвященном Пасхе, возле тропаря 7-го гласа «Знамену гробу живот от гроба восия, Христе Боже». События Пасхи связаны с ангельским провозвестием о воскресении Христа женам-мироносицам, увидевшим ангела, сидящего на гробе: «Что ищите живого среди мертвых?». В ТУ дано поясное изображение ангела-провозвестника. В левой руке он держит посох, правой делает знак благовестия. Пальцы правой руки сложны двуперсто. Изображение руки с двуперстием повторено на том же листе ниже. В христианской иконографии такое перстосложение у ангела означает жест благовестия, проповеди. Этот знак в древних иконах употреблялся вполне устойчиво. Так, на иконе Благовещение Устюжское (1119–1130 гг.) ангел изображен благовествующим и пальцы его правой руки сложены так же, как у ангела из ТУ⁸⁶. Таким образом, художник ТУ изобразил пасхального ангела возле службы Пасхе как одну из важных фигур праздника — ангела-провозвестника.

На л. 59 об. изображена птица, напоминающая павлина, или древнюю птицу Сирий, птицу радости. Она размещена на листах акафиста, в тексте которого многократно повторяется слово *Радуйся*. Это *Радуйся* и передано художником в виде птицы Сирий.

ТУ о клепании и билах

В монастырях, согласно Студийскому уставу, использовали била. В первой части ТУ поясняется, когда и как по монастырскому уставу нужно клепать в малое било или бить в большое било. Традиция использовать била в монастырях удерживалась на Руси на протяжении нескольких столетий, хотя в соборах и церквях уже звонили в колокола. Била в русских монастырях существовали довольно долго⁸⁷, заменяя собой колокола, а иногда использовались наряду с колоколами.

⁸⁶ Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи / Гос. Третьяковская галерея. Т. 1. XI — начало XVI в. М., 1963. Ил. 20.

⁸⁷ Большие новгородские била представляли собой длинные и узкие железные или чугунные полосы прямой или полусогнутой формы. Великое било имело прямоугольную форму в виде бруса, оно подвешивалось к перекладине. Когда в него ударяли колотушкой, било издавало довольно сильный долгий металлический звон.

В ТУ нет сведений о звонах в колокола, в монастыре они не использовались. Нет также и специальной главы о клепании и билах. О том, как и когда созывать народ на службы, в ТУ даются указания по ходу текста. В ТУ постоянно встречаются указания о клепании и ударах в била на всех службах — на Литургии, на вечерне, на утрени, на крестном ходе, во время ночных и дневных богослужений.

Триодная часть ТУ насыщена сведениями о клепании и билах в Великий пост и на Пасху. На первом же листе рукописи, в неделю сыропустную, несколько раз упомянуто клепание на часах и вечерне в среду и в пяток. «По начатью 3-й час клепают... на блаженых клепают вечерню» (л. 1, 12—13).

В Уставе различаются удары в подвесное било и клепание в ручное било. Так, в день воскресения Лазаря, как сказано в ТУ, поют тропарь субботы св. Лазаря «Общее воскресение» 2-го гласа, затем ударяют в било, а потом уже клепают обедню (л. 4 об.). Это напоминает современный праздничный звон колоколов, когда сначала ударяют в большой колокол — звонят благовест, а уж затем начинается собственно звон, или трезвон, когда звонят во все малые колокола.

На Страстной неделе во вторник клепают в 3 часа (ночи), и затем поют 3-й час по единому псалму, без пения псалтырного (л. 5).

В Страстной четверг ТУ описывает обряд омовение ног или «Умывание» (л. 6). В этот день Устав велит по 9-м часу клепать вечерню. В ТУ сказано, что после дьяконского возгласа «Премудрость» (л. 6 об.) и отпуста священника ударяют в малое било, все входят из притвора внутрь церкви и начинают вечерню.

В Страстную пятницу специально клепают утрению (л. 7), особо отмечено, что «Слава в вышних Богу» поют певчески, а не читают. По поводу обряда погребения плащаницы в ТУ ничего не сказано.

На Страстную субботу клепают в 11-й час к одной из важных служб, к Литургии Великой субботы (л. 9).

В самый же праздник Пасхи громким ударом в подвесное било начиналась Светлая заутреня: «И ударят в било» (л. 9 об.)⁸⁸. Подвесное било, по-видимому, было самым мощным орудием Студийского монастыря, которое на Пасху звучало во всеулышание. В этом месте в ТУ ударяют, а не клепают. Большое било использовали для служб больших праздников, в то время как малое — для обычных, регулярных служб, перед вечерней, часами и прочими монастырскими богослужениями.

В Великий понедельник описывается пасхальный крестный ход. Обращает на себя внимание тройное клепание, подобно трезвону: «клепают в било трижды» (л. 12 об.), и собираются все в церковь «и идут со крестны, обходят монастырь поюще тропарь “Христос воскрес из мертвых” и кондак “Аще и во гроб сниде бессмертне”, и возвращающиеся клепают и починают литургию». Совершать крестные ходы на Пасху с пением пасхальных песнопений и звоном в колокола стало традицией пасхальной недели вплоть до наших дней, но описанный пасхальный крестный ход со звоном, согласно ТУ, совершается до, а не после литургии, как это бывает по современному уставу.

⁸⁸ Ударом в большой колокол Московского кремля начиналась пасхальная заутреня в Москве, и сейчас эта традиция восстановлена.

В этот же день могла быть также совершена схема: «Аще кто из братии хошет украситися схимою» (л. 12 об.), то обряд пострижения в схиму, согласно ТУ, начинался после пения стихир Пасхе, вслед за которыми пели три стихиры схеме.

Многokrатно упоминаются клепания на л. 20. При совершении суточного круга богослужения клепание происходило постоянно, им отмечались почти все разделы чинопоследований. Клепанием отмечалось начало 3-го, 6-го часа, вечерни и литургии: «По начатку 3 часа клепают. А 6-го (часа) по коньчании его на блаженных клепают вечерню». В другом месте «в начале 2-го часа клепают и поется 3-й час, в начале 3-го часа клепают 6-й час, отпевше 3-ю славу по входе с евангелием (поют) 40 (раз) гди помилуй и клепание литургийное» (л. 20). Характерное указание на литургийное клепание свидетельствует о том, что для литургии было особое клепание.

В XI—XII вв. в монастырях уже существовала специальная должность звонаря (или пономаря). Согласно ТУ, звонить к службам входило в обязанность пономаря: «Идет пономарь и клеplet клепание трижды». Далее по ходу обряда он совершает «клепание иное» (л. 20 об.). Таким образом, звонарь был обучен звонить разными способами, о чем говорит выражение «клепание иное», «клепание литургийное», «клеplet трижды».

Из скупых уставных указаний ТУ можно составить некоторые представления об особенностях клепаний и звонов в XI—XII вв. Описанные в ТУ клепания в била были предназначены для различных нужд церкви. К разным церковным событиям были приурочены разные виды клепания.

Одно из первых упоминаний о билах и клепании в XI в. находится в I Новгородской летописи. Оно связано с Киево-Печерским монастырем. Основатель монастыря Феодосий Печерский перед смертью (1074 г.) «повеле съзвати братию всю; брат же, на то устроен бе, удари в било, и абие събрашася братиа вси»⁸⁹. Звонарь в монастыре, специально назначенный брат, — «брат на то устроен бе» — звоном била созывает братию для последнего наставления преподобного Феодосия.

Малое, или ручное било, — это особый инструмент, который использовался очень часто в монастырях. Ручное било по форме представляло собой тип двухвесельной доски с вырезом в центре в виде рукояти, за которую било держали левой рукой. Клепали в «малое древо», или малое било, клепалом — деревянной колотушкой, держа ее в правой руке. Клепалом ударяли в разные части била, при этом получались самые разнообразные звуки, так как середина доски была более толстой, а по краям она утончалась, звук в этих местах становился выше. Для того, чтобы било звучало сильнее, использовалось сухое дерево клена или бука, издававшее сильный и четкий звук, который менялся также в зависимости от силы удара.

Чтобы лучше себе представить малое ручное било, употребляемое монахами в русских монастырях, приведем его изображение по миниатюре рукописи XVI в. жития преп. Сергия (см. рис. на с. 88).

На иллюстрации изображены монахи, выходящие из обители. Один из них держит в левой руке било, в правой клепало, которым он ударяет по доске. Под миниатюрой надпись: «Возвестиша же святому; блаженный же повеле в било ударити».

⁸⁹ ПСРА. Т. III. Новгородская первая летопись младшего извода. М., 2000. С. 200.

Била пришли на Русь из Византии, где, по свидетельству епископа Антония «колокола не держат во святой Софии, но билцо мало в руке держа, клепают на заутрени: а по иным церквам клепают и на обедни и на вечерни. Било же держат по Ангелову учению; а в колокола латыне звонят»⁹⁰. У греков била делали из явора — самого звучного дерева, находившегося в их распоряжении, за неимением оного, била делали из меди или железа. Если била пришли на Русь из византийских монастырей, то колокола пришли с Запада, где колоколотейное дело тоже имело древние традиции. Колокола использовались в Новгородской Софии уже с середины XI в. Одно из первых упоминаний о колоколах в Новгородской летописи относится к 1066 г. Летописец горестно пишет о том, что пришел в Новгород Всеслав «и колокола съима у святыя Софии. О, велика бяше беда в час тыи»⁹¹.

Таким образом, в XI—XII вв. в колокола звонили в соборных церквах, а в монастырях клепали в била по традиции византийских монастырей.

Феодосий Печерский о церковном пении

В поучении «Како пети пеня монастырская» Феодосий Печерский говорит о монастырском пении, и его мысли перекликаются с идеями византийской музыкальной эстетики. Феодосий Печерский первый на Руси заговорил о «божественном», «богодуховенном», «ангелогласном» пении. Он ввел это основополагающее понятие византийской музыкальной эстетики. Ангелогласное, ангелоподобное пение является отражением божественных небесных песнопений. Эти византийские идеи об ангелогласном пении, изложенные в трудах Дионисия Ареопагита, имеют еще более древние, библейские корни. Они проникли в культуру Древней Руси в различных поучительных словах и наставлениях.

В поучении преподобный Феодосий говорит о церковном пении певчих и о службе как о совместном предстоянии на клиросе, как о сослужении людей и ангелов: «Аггелы бесплотныя видеша пророки поюще и поклоняющася и Богу хвалу въздающе съ престоянием. Нам же кацем быти достоин, сподобившимся съ аггелы Богу невидимому служити и предстояти, от него же мъзды долъжныа чаем»⁹². Как бы не отделяя мир видимый от невидимого, он призывает братию к сослужению ангельскому миру, совместному пению так, как вещали о том пророки, видевшие поющих ангелов, предстоящих перед Богом. Феодосий Печерский восклицает: если пророки, видевшие бесплотных ангелов, поющих и поклоняющихся и Богу хвалу въздающих, которые предстоя славили Бога, то какими же нам нужно быть, сподобившимся с ангелами Богу невидимому служить?!

Эти высказывания Феодосия Печерского близки к мыслям Дионисия Ареопагита, который пишет, что благодаря высочайшему озарению людей достойных и проро-

⁹⁰ Из Путешествия Новгородского епископа Антония в Царьград. Цит. по: Оловянинников Н. История колоколов о колоколотейное искусство. 2-е изд. М., 1912. С. 11.

⁹¹ ПСРЛ. Там же. С. 17 (л. 4).

⁹² Еремин Е. П. Литературное наследие Феодосия Печерского // ТОДРА. V. 1947. С. 179.

ков, человечество было осчастливлено дарованием ему неземных, божественных гимнов. Об этом Дионисий Ареопагит пишет в нескольких произведениях — «О небесной иерархии» и в недошедшем до нас сочинении «О божественных гимнах»:

Потому-то Богословие передало даже земнородным гимны оной Иерархии, в коих свято обнаруживается превосходство высочайшего его озарения. Ибо одни ее чины, говоря образно, как глас вод многих, вопиют: «Благословенна слава Господня от места сего!» (Иезек. 3, 12), другие воспевают сие торжественнейшее и священнейшее славословие: «Свят, свят, свят Господь Саваоф, исполнена вся земля славы Его» (Ис. 6, 3). «...Сии высочайшие славословия небесных Умов мы уже изъяснили по мере сил в сочинении О Божественных гимнах и, сколько возможно, довольно сказали о них»⁹³.

Назначение божественных гимнов, по Дионисию Ареопагиту, — привести душу к согласованию с Богом, к гармонии с Всевышним и красотой. Эта идея способствовала формированию концепции русского церковного пения и сыграла важную роль в развитии русской церковной хоровой музыки всех последующих времен.

Феодосий Печерский в одном из своих поучений наставляет иноков со страхом слушать божественное пение и чтение, возвысив ум свой, а голову приклонив: «...на божественное пение приходяще же со страхом, стоим до отпущения иереева, главу долу поклоняюще, а ум горе, внемлюще пению и чтению»⁹⁴.

Феодосий Печерский, ясно осознававший огромную роль церковного пения в эстетическом и нравственном воспитании прихожан, в поучении, касающемся поведения поющих на клиросе, пишет об ангельской кротости и благоговейности в отношении друг ко другу всех стоящих на клиросе: «И егда, починающе песнь или аллилуиа, поклоняние междо събою творим, подражающе о сем аггелы». Прежде чем начать пение, певцы должны взаимно друг другу поклониться, подражая ангельской кротости. В монастырском пении должны быть, как пишет Феодосий, «слаженность и добротинство». Об ангелоподобном пении говорится в поучении Феодосия Печерского. Его литературные сочинения⁹⁵ — поучения — свидетельствуют о том, что ему первому на Руси пришлось заняться устройством службы и пения в Киево-Печерском монастыре и позаботиться о слаженном «доброгласном» пении монастырского хора. Согласно его житию, преподобный Феодосий искал новый типикон для своего монастыря, для поисков он послал в Константинополь монаха, который и раздобыл этот новый типикон — Алексиево-Студийский устав богослужения (который пришел на смену парадному и сложному уставу Великой церкви) с его песненным последованием, более приспособленным к строгому и аскетическому монастырскому богослужению. Церковные праздники годового круга, заключенные в кондакаре и других певческих книгах, были связаны с днями святых, с воспоминаниями о событиях священной истории. Эти праздники очень эмоционально переживались древнерусскими прихожанами. Так о понимании духовной красоты христианских праздников, в частности о празднике Воз-

⁹³ Св. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. 6-е изд. М., 1898. С. 30.

⁹⁴ Еремин Е. П. Указ. соч. С. 178.

⁹⁵ Еремин Е. П. Там же.

несения Господня, Кирилл Туровский пишет как о светоносном, пронизанном веселием и радостью: «небеса веселятся, своя украшающе светила, земля радуется... и вся тварь красуется, от Елеоньскыя горы просвещаемая». Люди украшают праздник «песнями, яко цветы», воспевая славословия. Все в мире ликует, прозревая в празднике высшие истины бытия, жизнь вечную. «Да поистине сий праздник пълнъ есть радости и веселия! Радость на небесех, възнесъшюся Христу к Отцю, и на земли веселие всей твари, обновльшеся от исления», — пишет Кирилл⁹⁶. Этому высказыванию близки слова тропаря Вознесению, свидетельствующие о духовной радости праздника: «Вознеслся еси во славе Христе Боже, радость сотворивый учеником обетованием святаго духа...»

Кирилл Туровский сравнивает церковные праздники с драгоценным ожерельем, с золотой цепью. И если унизанное жемчугом и драгоценными камнями ожерелье радует глаз и сердце видящих его, то еще более приятна нам «духовная красота, праздничи святии, веселяще верных сердца и душа освящающе»⁹⁷.

Песнопения праздников, повествующие о праздничных событиях, и настраивают на радостный строй. Вместе со звуками этих песнопений душа наполнялась надеждой и силой, вселяя в них стремление к возвышенному.

Кондакаръ открывается кондаком в честь св. Симеона Столпника, в котором выражено это устремление к возвышенному: «Вышнихъ ища и съ вышними съвѣкупляся, и колесницю огню стълпъ створивъ, темъ събесѣдникъ аггеломъ бысть» (л. 24 об.). Молясь всю свою жизнь на столпе, ища вышнего, устремляясь ввысь, св. Симеон Столпник становится собеседником ангелов. К этому же возвышению направлено все византийское и древнерусское певческое искусство.

⁹⁶ Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры. Т. 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. М.; СПб., 1999. С. 40.

⁹⁷ ТОДРА. Т. 13. С. 419. Цит. по кн.: Бычков В. В. Там же.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА¹

957 г.	Крещение княгини Ольги. Церемония, устроенная в ее честь константинопольским императором Константином Багрянородным.
960-е гг.	Упоминание о бубнах и трубах в войске Святослава.
968 г.	Труба использована как сигнальный инструмент в русском войске при осаде Киева печенегами.
988 г.	Крещение св. равноапостольного кн. Владимира Святославовича, начало христианизации Руси. С принцессой Анной — сестрой византийского императора Василия II, женой Владимира Святославича, на Русь прибыл «царицын» греческий клир.
Кон. X — 1-я пол. XI в.	Перевод с греческого на старославянский певческой книги Миней служебная.
XI в.	Самый ранний образец т. н. Теофилова колокола, обнаруженный на территории Киевской Руси, который подтверждает его западное происхождение (с латинской надписью); на Руси начинается строительство деревянных подколокольных сооружений.
2-я пол. XI в.	Введение бил на Руси (через заимствование устава Студийского Константинопольского монастыря).
1037 г.	Князь Ярослав собрал в Киеве писцов, переводивших с греческого на русский и написавших много книг.
1054 г.	Раскол Христианской Церкви на католическую (римскую) и православную (греческую).
1056—1057 гг.	Один из самых ранних датированных списков Евангелия апракос («Остромирово евангелие») с экфонетической нотацией, написанный в Новгороде дьяконом Григорием.
1062 г.	Указание на застольное пение («коляду») в Киево-Печерском монастыре.
1066 г.	Первое известное упоминание о колоколах на Руси (Третья Новгородская летопись).
1068 г.	Летописное известие о скоморохах, игравших на гусях и трубах и певших языческие «русалии».
1073 г.	Игра на гусях и других музыкальных инструментах при дворе Святослава Ярославича.

¹ По материалам: История русской музыки: В 10 т. Т. 1 / Сост. Б. Карастоянов. С. 371—377; С. Г. Тосин. Колокола и звоны в России. Новосибирск, 2002. С. 349—357 и др.

1074 г.	Упомянуты музыкальные инструменты сопель, бубен и гусли в рассказе об искушении печерского инок Исаакия (Киево-Печерский патерик).
1080—1089 гг.	Требования к духовенству избегать светской музыки и осуждение плясок и игры на музыкальных инструментах в Ответах киевского митрополита Иоанна II.
1087 г.	Созданы песнопения русской службы перенесения мощей Николая Чудотворца в Бар.
1095—1097 гг.	Самые ранние русские ненотированные списки певческой книги Минея служебная.
ок. 1100 г.	«Путятина» Миней служебная с указанием на ирмосы и подобны (Новгород).
1130 г.	Приезд греческих певцов при князе Мстиславе.
1134 г.	Упомянут дьякон и domestik новгородского Антониева монастыря Кирик.
1137 г.	Знаменитый певец («певец гораздый») грек Мануил становится епископом смоленским.
1151 г.	Упоминание о пении воинов киевского князя Изяслава.
11156—1163 гг.	Ранний список певческой книги Стихирарь месячный с крюковой нотацией.
1175 г.	«Демественник» Лука и руководимый им хор «луцина чадь» принимают участие в похоронах Андрея Боголюбского.
Кон. XI в. — нач. XII	Ранний список певческой книги Кондакарь — Типографский устав с кондакарной нотацией.
Кон. 90-х гг. XII в.	Изображение трубы на фреске Дмитровского собора во Владимире.
Кон. XII в.	Ранние списки певческих книг Триодь цветная и Ирмологий с крюковой нотацией.
2-я пол. XII в.	Самый ранний список певческой книги Стихирарь постный с крюковой нотацией.
XII в.	Ранние списки Миней служебной и Триоди постной с крюковой нотацией.
1216 г.	В битве новгородцев и суздальцев у Юрия Всеволодовича было 40 труб, а в войске Ярослава Всеволодовича — 60 труб и бубнов.
1219—1220 гг.	Перед штурмом города Болгара на Волге князь Святослав Всеволодович повелел играть на накрах, органах, трубах, сурнах, посвистелях.
1240 г.	Летописное упоминание о прославленном («словутном») певце Митусе в Перемышле.
1242 г.	Пение славы князю Александру Невскому при возвращении войска после победы на Чудском озере.
1253 г.	В Ростове, в церкви Богородицы, левый клирос пел по-гречески, а правый по-русски.
1274 г.	Постановление собора во Владимире о том, чтобы на клиросе пели только специально обученные певцы.
1284 г.	Рязанская «Кормчая» осуждает «скомрахов, гудцов, свирелников, глумцов».
1292 г.	Первое на Руси упоминание о колоколе, носящем имя собственное — Тюрлик (Устюжская летопись).
XIII в.	Генрих Латвийский указывает на наличие дудок и литавр в русских отрядах («Хроника Ливонии»).
1313 г.	Изображение трубы на фреске Святогорского собора во Пскове.

- 1329 г. Первое упоминание о церкви «под колоколы» — в связи с завершением строительства церкви Иоанна Лествичника «иже под колоколы», прародительницы знаменитой колокольни Ивана Великого (Никоновская летопись).
- 1341 г. Самое раннее упоминание имени православного священника-колоколотейщика (игумен Евфимий — в надписи на колоколе Юрьевской церкви во Львове); отлит «Святоюрский» колокол — старейший из сохранившихся колоколов, литых на Украине (Львов).
- 1342 г. Первое упоминание на Руси имени «литца»-ремесленника: Новгородский владыка Василий призвал из Москвы «человека добра, именем Бориса» для отливки колокола (Новгородская летопись).
- 1343 г. Звуками военной музыки («удары в трубы, в бубны, в посвистели») подан сигнал отбоя в войске псковичей при осаде крепости Орешек.
- 1346 г. Первое летописное упоминание о литье колоколов на Москве, для Кремля.
- 1358 г. Изображение приплясывающего скомороха в Евангелии апракос (ГИМ, Син. № 69, л. 60).
- 1378 г. По указанию Ивана III снят и вывезен из Новгорода в Москву вечевой колокол — символ независимости Новгородской земли.
- 1379 г. В Москве литейщиком Аристотелем Фиораванти основан первый на Руси пушечно- и колоколотейный завод (сгорел в 1489 г.).
- 1380 г. Звуками труб князь Владимир Андреевич Серпуховской собирает русское войско по окончании Куликовской битвы.
- Нач. XV в. Появление на Руси часобитен — четырехгранных каменных сооружений башенного типа с циферблатом, часовым механизмом на гиревом ходу и колоколами; с этого времени звон в колокола предусматривается уставами Киево-Печерского и других русских монастырей.
- XV в. На Руси начинается строительство каменных подколокольных сооружений — отдельно от храма; на Русском Севере появляются первые иноземные колокола.
- 1408 г. Изображение трубы на фреске Андрея Рублева «Трубящий ангел» в Успенском соборе г. Владимира.
- 1441 г. Князь Дмитрий Красный при смерти пел демество.
- 1476 г. Построена Духовская церковь Троице-Сергиевой лавры (Сергиев Посад), наиболее ранний из сохранившихся образцов церкви «под колоколы».
- 1480-е гг. Основан Московский Пушечный двор — первый в России государственно-производственный комплекс по отливке пушек и колоколов.
- 1490 г. Приезд из Рима капеллана августинова ордена и «органного играца» Ивана Сальватора (Спасителя, или Ивана, Фрязина).
- 1491 г. Швайпольшт Феоль издает в Кракове впервые на славянском языке Октоих, Триодь постную и цветную и другие служебные книги.
- 1495 г. Изображение Давида и его хора на миниатюре «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова.
- 1496—1504 гг. Ходатайство новгородского архиепископа об открытии училищ с обучением «канарханию».
- 1503 г. Первое летописное известие, указывающее на вес колокола («350 пудов одной только меди, не считая олова»); вкладной колокол Ивана III (Лебедь), литый Петром Фрязиным, около 400 пудов весом.

1508 г.	В Московском кремле взамен старого храма Иоанна Лествичника построена т. н. колокольня Ивана Великого — первый образец столпообразной церкви «под колоколы».
1510 г.	Повелением великого князя Московского Василия III из поверженного им Пскова дьяк Долматов вывез в Москву вечевой колокол, символ независимости города. Первое упоминание в западных источниках о новом колокольном инструменте — карильоне, появившемся в сопредельных областях Бельгии, Голландии и северной Франции.
2-я пол. XV в.	Введение хомонии (раздельноречия) в певческие тексты.
Посл. четв. XV в.	Ранние списки певческих азбук («А се имена значениями» и «Имена знамени»).
Кон. XV в.	Первые образцы покаянных стихов. Изображение хора певцов на новгородской иконе «Воздвижение креста» и «Покров Богородицы» (Новгородский музей).
XV в.	На иконе «Апокалипсис» Успенского собора в Московском Кремле изображены гуслисты. Изображение четырех пеших трубачей с прямыми трубами на иконе Знамения в новгородском Знаменском соборе.
Кон. XV — нач. XVI в.	Самый ранний образец демественного распева, нотированный столповой нотацией.
XV—XVI в.	Циклизация героического былинного эпоса. Складывается жанр протяжной русской песни.
1518 г.	Для исправления богослужебных книг с Афона вызван ученый монах Максим Грек (Михаил Триволис).
После 1518 г.	Слово Максима Грека против скоморохов, порицающее игру на инструментах и пляски.
1530-е гг.	В Коломенском под Москвой выстроена Георгиевская колокольня — первый образец собственно колокольни как таковой.
1532 г.	Отлит крупнейший колокол для кремлевской звонницы (Лебедь, 500 пудов по летописи, мастер Николай Немчин); поставлен в западном звоне вального яруса колокольни Ивана Великого.
1533 г.	Отлит Большой благовестник Василия III (1 000 пудов, мастер Николаус Обракер); поставлен на новой деревянной колокольнице между Грановитой палатой и колокольней Ивана Великого.
1535 г.	Первое летописное упоминание о Пушечном дворе в Москве, где помимо пушек отливались и колокола.
1539 г.	Появление на Русском Севере первых башенных часов с колокольным боем; установлены в Соловецком монастыре.
40-е гг. XVI в.	Описание чина «пещного действа» в «Чине церковном архиепископа Великого Новгорода и Пскова».
Ок. 1547 г.	Иван Грозный создает тексты стихир в честь московского митрополита Петра и перенесения иконы Владимирской Богоматери — «творения царя Иоанна деспота Российского».
Сер. XVI в.	Устанавливается обычай делать на колоколах надписи и украшения.
1550 г.	Отлит кремлевский благовестник Ивана Грозного, самый большой по тем временам колокол (2 200 пудов, мастер Кашир Ганусов (?)).

- 1551 г. Первое упоминание о колокольном звоне в официальных документах Русской Православной Церкви (Решение Стоглавого собора).
- 1555 г. Отлит знаменитый Новгородский вечевой колокол (500 пудов, мастера Матфей и Кузьма Андреевы), до утраты независимости Новгорода являвшийся символом его свободы.
- 1565—1567 гг. Первые письменные упоминания о колоколах в Среднем Поволжье.
- 1570 г. Иван Грозный вывез из Новгорода после его разгрома Пименовский (Новгородский) колокол.
- 40—60-е гг. Первые упоминания о придворном хоре государевых певчих дьяков.
- XVI в.
- 1-я пол. XVI в. Автор «Валаамской беседы» осуждает создание новых распевов к каноническим текстам.
Митрополит Даниил упрекает пресвиторов, дьяконов, поддьяконов, чтецов и певцов, которые «глумясь, играют в гусли, домры, в смыки и в песнях бесовских».
- Сер. XVI в. Обучение чтению и пению в школе протопопа Сильвестра, автора одной из редакций «Домостроя» (1547—1550 гг.).
Маркел Безбородый распел в Новгороде «Псалтырь на весь год» и сложил канон архиепископу новгородскому Никите.
Создание демественной нотации.
Исторические песни, связанные с событиями царствования Ивана Грозного; песни о взятии Казани, о завоевании Сибири Ермаком и др.
- 1551 г. Стоглавый собор вменяет в обязанность духовным лицам учить детей «пению псалтырному» и не разрешает пользоваться неисправленными служебными книгами; запрещает многогласие и осуждает скоморохов.
Наказная грамота архиепископа Макария в Каргополь против изменений в пении и против многогласия.
- После 1552 г. Введено в употребление казанское знамя, в котором соединяются элементы столповой и демественной нотации.
- 1553—1564 гг. Иваном Федоровым с товарищами отпечатана Триодь постная и цветная.
- 1557—1558 гг. Список стихов «покаяльны на восемь гласов» в рукописи инок Елисея «родом Вологжанина».
- 1571 г. По распоряжению Ивана Грозного произведен массовый набор скоморохов для отправки в Москву.
- 1572 г. (?) Иван Грозный (под псевдонимом Парфений Уродивый) написал «канон ангелу Грозному воеводе».
- 1586 г. Английской королевой Елизаветой посланы в подарок царице Ирине орган и клавиорд.
- 1589 г. Основание хора патриарших певчих дьяков и поддьяков.
- 1591 г. Набат в Угличе, возвестивший о гибели царевича Дмитрия; колокол, разбудивший народ и разнесший страшную весть, был публично предан гражданской казни, лишен уха (отчего получил прозвище Корноухий) и сослан в Сибирь (г. Тобольск).
- 1594 г. Андроник Невежа издает в Москве Октоих.
- 1596—1598 г. Петрушка Баскаков упомянут как певчий дьяк архиепископа Рязанского и Муромского.

- 1598—1605 гг. Выписка заграничных музыкальных инструментов по поручению Бориса Годунова.
- XVI в. Деятельность новгородских мастеров пения Саввы Рогова — основателя школы распевщиков — и Василия Рогова (ум. 1603). Дьяконом из Твери заново распеты евангельские стихиры.
- Сер. XVI в. При дворе Ивана Грозного в Александровской слободе находится Федор Крестьянин (Христианин) — ученик Саввы Рогова, распевщик, создатель так называемого Христианинова, или московского перевода знаменного распева.
- 2-я пол. XVI в. — нач. XVII в. Иван Нос, ученик Саввы Рогова, участник хора государевых певчих дьяков, заново распел Триодь, стихиры, славники, крестобогородичны и богородичны минейные. Распевщик Стефан Голыш, ученик Саввы Рогова, служит в Усолье в хоре Строгановых.
- 2-я пол. XVI в. — ок. 1621 г. Иван Лукошко, в иночестве Исая, ученик Стефана Голыша, создает новые певческие переводы ипакоев и стихир.
- Рубеж XVI — XVII вв. Образование цикла покаянных стихов.
- Кон. XVI — нач. XVII в. Упоминание о певчем Радилове («Аллилуиа Радилова»). В России появляются частные колокольные мастера; в Москве снят запрет на колокола при иноверческих христианских храмах; начинается строительство колоколен и звонниц как единых сооружений с храмом.
- 1600 г. Отлит Годуновский, первый официальный Царь-колокол (2 450 пудов, мастер Андрей Чохов).
- 1602 г. Первое упоминание о системе педалей, применяемой в карильоне.
- 1604 г. Старейший список кокизника в рукописи инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофора.
- 1605—1606 гг. Польская музыкальная капелла в Москве при Лжедмитрии.
- 1606—1610 гг. Анонимное послание к патриарху Гермогену о злоупотреблении пением с «хабувами».
- Нач. XVII в. Ранний список певческой книги Праздники с крюковой нотацией: «Стихиры на 12 празднуемых господских и богородичных».
- 1613 г. При дворе царя Михаила Федоровича создана Потешная палата.
- 1613—1614 гг. Упомянуты придворные «цынбальники» (клавесинисты) Андрей Андреев и Томила Михайлов Бесов.
- 1619—1620 гг. Для Ричарда Джемса записаны тексты нескольких исторических песен.
- 1625 г. Над Спасскими воротами Московского кремля надстроена высокая стрельчатая башня, на которой установлены первые в России куранты.
- 1626—1632 гг. Цынбальник Мелентий Степанов находится на придворной службе.
- Ок. 1630 г. Упоминание о строчном пении в «Чиновнике новгородского Софийского собора» (обедня «строчная Новгородская», «строчная Московская» и «строчная»).
- 1630 г. В Грановитой палате голландскими мастерами Яганом и Мельхертом Лунами установлен механический орган.
- 1633 г. Упоминание о скоморохах, состоящих на службе у бояр И. И. Шуйского и Д. Пожарского.

- 1635 г. Патриархом Филаретом в Московском кремле поставлена т. н. Филаретова пристройка со звонницей наверху.
- 1641—1652 гг. Дьяконом дворцовой Верхоспасской церкви служит Иван Игнатьев, мастер партесного пения.
- 1642—1652 гг. Челобитная неизвестного к патриарху Иосифу против многогласия.
- 1648 г. На свадьбе царя Алексея Михайловича певчие дьяки исполняли строчные и демественные большие песнопения.
Запретительная грамота, чтобы «скоморохов с домрами и с гусли и с во-
лынками в дом к себе не призывали».
- 1649 г. Указ Алексея Михайловича верхотурскому воеводе о наказании скоморо-
хов и уничтожении их музыкальных инструментов.
Церковный собор официально разрешил многогласие. Начата работа по ис-
правлению певческих книг.
- 1649—1650 гг. Первые образцы киевского и болгарского распевов в московских певческих
книгах.
- 1-я пол. XVII в. Создание покаянных стихов на историческую тематику.
- 2-я пол. XVII в. Появление колоколов на русском флоте; в России начинают появляться ча-
стные кустарные мастерские по литью колоколов и других бронзовых изде-
лий.
- 1651 г. Уложение (постановление) церковного собора «петь в церквах чинно, без-
мятежно и единогласно и читать в один голос тихо и неспешно».
- 1652 г. Памфлет инок Ефросина «Сказание о различных ересьях» против хомонии.
Указ о запрещении многогласия, направленный царем Алексеем Михайло-
вичем в Кострому.
Справщик печатного двора Мартемьян Шестак в «Слове извещательном
вкупе и обличительном» выступает против сторонников многогласия.
Приезд в Москву архидьякона киевского Братского монастыря Михайло,
певца Федора Тернопольского и его товарищей, знатоков партесного пе-
ния. Прибыли в Москву из Киева певчие Яков Ильин, Петр Иванов,
Иван Селиверстов и другие.
- 1652—1653 гг. Изображение барабанщика на фреске церкви Троицы в Никитниках в Мо-
скве.
- 1655 г. Патриархом Никоном для основанного им Святоозерского Иверского мо-
настыря выписан из Белоруссии хор Оршанского братства.
- 1654 г. Соборное постановление об исправлении служебных книг.
- 1654—1656 гг. Работа первой комиссии по исправлению служебных певческих книг из 14-и
«дидаскалов».
- 1654—1685 гг. Симон Гutowский — польский органист, органнй мастер, печатник и ре-
месленник — на службе русского двора.
- 1656 г. Приезд в Москву архидьякона Мелетия, учившего дьяков и поддьяков
греческому пению.
- 1657 г. «Память» ростовского митрополита Ионы о запрещении скоморохам иг-
рать в Устюжском и Сольвычегодском уездах.
Приезд в Москву украинского композитора Ивана (Иоанна) Календы
(Коляды), ставшего через несколько лет регентом государева хора певчих
дьяков.

- 50-е гг. XVII в. Установление истинноречия в певческих текстах. Патриархом Никоном основан Ново-Иерусалимский Воскресенский монастырь, ставший центром новых течений в искусстве. Боярин Шереметьев привозит из Киева в Москву капеллу певчих.
- 50—60-е гг. XVII в. Создание трехголосных псалм представителями никоновской школы песенной поэзии.
- 1666 г. Постановлением Московского собора церковное пение ставится под строгий контроль духовенства, осуждается многогласие.
- 1666—1667 гг. Окончательно санкционированы исправленные тексты певческих служебных книг.
- 1668 г. Создана вторая комиссия по исправлению певческих книг. Трактат Александра Мезенца «Извещение о согласнейших пометах». Введены тушевые признаки. Патриархами Паисием Александрийским и Макарием Антиохийским санкционировано партесное пение.
- Ок. 1668 г. Проект издания певческих служебных книг (не был осуществлен). А. Мезенец назначен справщиком Московского печатного двора.
- 1668 г. Отлит Большой колокол Саввино-Сторожевского монастыря, навсегда признанный самым благозвучным колоколом в России (2 125 пудов, мастер Александр Григорьев); погиб в эвакуации в 1941 г.
- 1669 г. В «Послании рабом Христовым» протопоп Аввакум требует соблюдать единогласие и пользоваться истинноречными текстами.
- 60-е гг. XVII в. Открыта школа для обучения игры на трубе («съезжий двор трубного учения») в районе Поварской улицы г. Москвы.
- 60—70-е гг. XVII в. Приезд Симеона Пекалицкого и руководимого им хора из Киева в Москву. С. Пекалицким написана восьмиголосная «Служба божия». Деятельность монаха Новоиерусалимского Воскресенского монастыря Германа, создателя ряда духовных псалм.
- Нач. 70-х гг. XVII в. Домашняя инструментальная капелла А. С. Матвеева.
- 1670—1672 гг. Свидетельство Я. Рейтенфельса об игре на трубах, рожках, дудках и волынках.
- Не позд. 1671 г. Трактат московского дьякона Иоанникия Трофимовича Коренева «О пении Божественном по чину мусикийских согласий».
- 1672 г. Открытие московского придворного театра. Постановка пьесы Грегори «Артаксерксово действо» с вокальными номерами и инструментальной музыкой. Приезд из Швеции и Курляндии трубача Яна Вальдона и музыкантов Фредрика Платшлейна, Якова Филиппова, Готфрида Бегенэ, Христофора Бекамера, имевших при себе семь музыкальных инструментов.
- 1673 г. Постановка пьес «Юдифь» и «Товий Младший» Грегори и «Алексий Божий человек» Симеона Полоцкого.
- 1674—1675 гг. Представления пьес С. Полоцкого «О Навходоносоре царе, о теле злате, о трех отроцах в печи не сожженных» и «Комедия притчи о блудном сыне». Поставлены пьесы Грегори «Жалостная комедия об Адаме и Еве», «Малая прохладная комедия об Иосифе», «Малая комедия Баязет и Тамерлан».
- До 1675 г. Теоретический трактат Николая Дилецкого «Идея грамматики мусикийской» (первый вариант, написанный в Вильне на польском языке).

- 1676 г. Н. Дилецкий служит регентом хора Строгановых в Москве.
Ликвидация придворного театра.
- 1676—1682 гг. Царем Федором Алексеевичем написано песнопение «Достойно есть».
- 1677 г. Вторая смоленская редакция «Грамматики» Н. Дилецкого.
- 1678—1693 гг. Василий Титов — крупнейший мастер партесного пения — на службе в хоре государевых певчих дьяков.
- 1679 г. Московская редакция «Грамматики» с собственноручной подписью Н. Дилецкого.
- Кон. 70 — нач. 80-х гг. XVII в. Двознаменный теоретический трактат Тихона Макарьевского — «Ключ разума».
- 1681 г. Список «Грамматики» Н. Дилецкого с присоединением трактата И. Коренева. Рукопись снабжена рисунком «Русская певческая школа».
- Протопоп Аввакум в «Послании Борису и прочим рабам бога вышнего» выступает за единоегласное и наречное пение.
- 1683 г. Анонимный автор «Броды духовной», выступая против хомонии и многогласия, противопоставляет усольскому фитному протяжному пению певческую практику украинцев.
- Ок. 1685 г. Воспоминание Ивана Шушерина о введении греческого и киевского пения патриархом Никоном и о распространении наречного пения.
- 1682—1686 гг. Созданием В. Титовым музыки к «Рифмотворной псалтыри» С. Полоцкого.
- 1682—1689 гг. Период постройки знаменитой Ростовской звонницы при Успенском соборе кремля Ростова Великого (Ярославской обл.).
- 1686 г. Организует свою мастерскую семья Моториных — выдающаяся династия русских литейщиков.
- 1688 г. Отлит Сысой, крупнейший колокол Ростовской звонницы (2 000 пудов, мастер Флор Терентьев).
- 1690 г. В русское богослужение введен благовест к «Достойно» (при московском патриархе Иоакиме).
- 80-е гг. XVII в. Первый сохранившийся сборник духовных псалм, составленный дьяконом Дамаскиным. На отдельных страницах встречаются имена Н. Дилецкого и В. Титова.
- 1694 г. В лицевом Букваре Кариона Истомина помещена гравюра «Пение сладкогласное».
- 1698 г. Указ патриарха Адриана, направленный архимандриту костромского Ипатьевского монастыря Паисию с требованием соблюдать единоегласие и петь «на речь».
- Кукольные представления, устроенные Яном Сплавским.
- 1698—1699 гг. И. Г. Корб сообщает об использовании труб и литавр в русской армии.
- 1699 г. Стефан Иванович Беляев, автор четырехголосного переложения Октоиха, становится уставщиком царского хора.
- В Москве в доме Лефортова устроен «комедийный театр и хоры».
- 90-е гг. XVII в. Распевщики Жуков («Взбранной воеводе», «Херувимская»), Дмитрий Пермяк, Иоанн-монах, Леонт-мастер и другие.
- Кон. 90-х г. Театральные спектакли в Измайлове.
- 2-я пол. XVII в. — Предисловие к Стихирарю «Откуда и от коего времени начася быти в нашей русти земли осмогласное пение и от коего времени, и от кого пошло на не ранее 1666 г. оба лики пети в церкви».

Посл. четв. XVII в.	В состав певческих хоров вводятся детские голоса — альт, а затем дискант. Появление двознаменных (с крюковой и линейной нотацией) певческих рукописей.
Кон. XVII в.	Демественный распев записывается линейной нотацией. Для царевича Петра устроена «накренная потеха», в которой участвовало 18 или 19 исполнителей на накрах.
2-я пол. XVII в.	Трактат «Сказание о зарембах» («Сказание о пометах, еже пишутся в пении над знаменем»). Возникновение шуточно-сатирических «молодецких» песен. Эпические и лиро-эпические песни о народных восстаниях. Песни о Степане Разине.
Нач. XVIII в.	Появление карильонов в России (при Петре Великом); первый установлен в Москве на Меншиковой башне (церковь Св. Архангела Михаила на Чистых Прудах).
1701 г.	Указ Петра I об изъятии по всей России $\frac{1}{4}$ части от общего веса колоколов на военные нужды; при Московском Пушечном дворе открываются школы («избы») с целью подготовки специалистов для литейного производства.
1705 г.	Отлит самый большой из сохранившихся украинских колоколов (около 800 пудов, мастер Афанасий Петрович, Киево-Софийский собор).
1714 г.	По инициативе Петра I в Санкт-Петербурге построен еще один (наряду с Московским) Пушечный двор, преобразованный затем в Петербургский Арсенал.
1720 г.	Петр I заказал в Голландии карильон с 35 колоколами, первый в России; установлен в Петропавловском соборе.
1735 г.	Повелением императрицы российской Анны Иоанновны отлит величайший колокол мира, знаменитый Царь-колокол (12 000 пудов, мастера Иван и Михаил Моторины).

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
- Аверинцев С. С. Символика раннего Средневековья: К постановке вопроса // Семиотика и художественное творчество. М., 1977.
- Алеппский П. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию. Вып. 3. М., 1893.
- Алпатов М. В. Проблема барокко в русской иконописи // Барокко в России. М., 1926.
- Амфилохий. Кондакарий в греческом подлиннике XII—XIII в. М., 1897. Греческий кондакарь XII—XIII в. из собр. ГИМ, Моск. Синод. Б-ка. № 437.
- Антонова В. Н. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1960.
- Асафьев Б. В. Хоровая культура // Русская музыка XIX — начала XX века. Л., 1968.
- Беляев В. М. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.
- Благовещенская Л. Д. Звонница — музыкальный инструмент // Колокола. История и современность / Отв. ред. Б. В. Раушенбах; Сост. Ю. В. Пухначев. М., 1985.
- Благовещенская Л. Д. Колоколья с подбором колоколов и колокольный звон в России: Канд. дисс. Л., 1990.
- Бондаренко А. Ф. Московские колокола XVII века. М., 1998.
- Бражников М. В. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XVII—XVIII веков. М.; Л., 1949.
- Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
- Бражников М. В. Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки / Сост. А. С. Белоненко. Л., 1979.
- Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984.
- Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991.
- Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры. Т. 2: Славянский мир. Древняя Русь. Россия. М.; СПб., 1999.
- Владышевская Т. Ф. «Типографский устав» как источник для изучения древнейших форм певческого искусства // Musica antiqua. IV. Bydgoszcz, 1975.
- Владышевская Т. Ф. Музыкальные памятники древней Руси // Памятники Отечества. Кн. 2. М., 1975.
- Владышевская Т. Ф. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века: Тр. Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. XXI, М., 1975.
- Владышевская Т. Ф. К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. М., 1976.

- Владышевская Т. Ф. Система подобнов в древнерусском певческом искусстве (по материалам старообрядческой традиции) // *Musica antiqua*. VII. Bydgoszcz, 1985.
- Владышевская Т. Ф. Традиции древнерусского церковного пения у старообрядцев // *Musica antiqua. Folia musica*. Vol. 4. № 1. Bydgoszcz, 1986.
- Владышевская Т. Ф. Музыкальная эстетика Киевской Руси // *Musica antiqua*. VIII. Bydgoszcz, 1988.
- Владышевская Т. Ф. Богодухновенное ангелогласное пение в системе средневековой музыкальной культуры // *Механизмы культуры*. М., 1990.
- Владышевская Т. Ф., Вагнер Г. К. Искусство древней Руси. М., 1993.
- Владышевская Т. Ф. Красный звон // *Колокольные звоны: Практическое руководство для православных звонарей*. М., 1997.
- Владышевская Т. Ф. Древнерусские колокола и звоны // *Русское возрождение*. Нью-Йорк; М.; Париж. 1998 (II). № 72.
- Владышевская Т. Ф., Левашова О., Кандинский А. История русской музыки. Вып. 1. М., 1999.
- Вознесенский И. И. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви. Вып. 1: Киевский распев. Киев, 1891; Вып. 2: Болгарский распев. Киев 1893; Вып. 3: Греческий распев. Киев, 1893.
- Вознесенский И. И. Образцы осмогласия распевов киевского, болгарского и греческого. Рига, 1893.
- Вознесенский И. И. О пении в православных церквях греческого Востока с древнейших до новых времен. Кострома, 1895.
- Гарднер И. А. Певческое исполнение кафизм в древнерусской богослужебной практике // *Православный путь*. Джорданвилль, 1968.
- Гарднер И. А. Богослужебное пение русской православной церкви. Jordanvill; N. Y. Т. 1. 1978; Т. 2. 1982.
- Герасимова-Персидская Н. А. Партесное многоголосие и формирование стилевых направлений в музыке XVIII века // *ТОДРА*. Т. 32. Л., 1978.
- Герасимова-Персидская Н. А. Хоровой концерт на Украине в XVII—XVIII столетиях. Киев, 1978.
- Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.
- Гимнология. Вып. 3: Церковное пение в историко-литургическом аспекте: Восток — Русь — Запад / Сост., отв. ред. И. Лозовая. М., 2003.
- Гимнология. Вып. 4: Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи / Сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая. М., 2003.
- Гиппиус Е. В. Ростовские колокольные звоны // *Муз. жизнь*. 1966. № 18. С. 15—17.
- Голубинский Е. Е. История русской церкви. Т. 1. М., 1901; Т. 1. Ч. 2. М., 1904.
- Голубцов А. И. Чиновники новгородского Софийского собора. М., 1899.
- Горский А. В., Невоструев К. И. Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки. М., 1896.
- Гошовский В. А. У истоков народной музыки славян. М., 1971.
- Гусейнова Э. М. «Извещение» Александра Мезенца и теория музыки XVII века. СПб., 1995.

- Данилова И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970.
- Дилецкий Н. Мусикийская грамматика. Изд. С. Смоленского. СПб., 1910.
- Дионисий Ареопagit. О небесной иерархии. 6-е изд. М., 1898.
- Дмитриевский А. А. Богослужение в Русской церкви в XVI веке. Казань. 1884.
- Дмитриевский А. А. Древнейшие патриаршие типиконы. Киев, 1907.
- Дьяченко Г. Полный церковнославянский словарь. М., 1990.
- Живов В. М. «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // Художественный язык Средневековья. М., 1982.
- Живопись древнего Пскова / Вступит. ст. А. Овчинникова и Н. Кишилова., М., 1971.
- Забелин И. Е. Домашний быт русских царей. М., 1869.
- Забелин И. Е. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М., 1880. С. 11.
- Заболотная Н. В. Церковно-певческие рукописи Древней Руси XI—XIV веков: основные типы книг в историко-функциональном аспекте. М., 2001.
- Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века. М., 1983.
- Израилев А. А. Ростовские колокола и звоны // Чтения в обществе любителей древней письменности 11 мая 1884 г. / Предисл. В. В. Стасова. СПб., 1884. Памятники древней письменности. Вып. 51.
- Калашников Л. Ф. Азбука церковного знаменного пения. М., 1915.
- Кастальский А. Д. Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций. М., 1909.
- Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965.
- Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
- Келдыш Ю. В. История русской музыки: В 10 т. Т. 1. Древняя Русь XI—XVII вв. М., 1983.
- Козлов В. Ф. Гибель церковных колоколов в 1920—1930-е годы // Отечество. М., 1994.
- Коляда Е. И. Музыкальные инструменты в Библии: Энциклопедия. М., 2003.
- Кравченко С. П. О некоторых особенностях фитных формул: на материале певческой книги Праздники // Проблемы истории русской и советской музыки. М., 1977.
- Краевед (альманах). Вып. 5. 1994.
- Колокола: История и современность. [Вып. 1] / Отв. ред. Б. В. Раушенбах; Сост. Ю. В. Пухначев. М., 1985.
- Колокола: История и современность. 1990. [Вып. 2] / Отв. ред. Б. В. Раушенбах; Сост. Ю. В. Пухначев. М., 1993.
- Колокола России: Краткая иллюстрированная история / Автор-сост. В. В. Мишин. М., 1995.
- Кондрашкова Л. В. Служба Леонтию Ростовскому как один из древнейших памятников древнерусского певческого искусства. // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 1 / Сост. Т. Ф. Владышевская. М., 1990.
- Кустовский Е. Дирижерская техника на клиросе. М., 2003.
- Лазарев В. Н. Андрей Рублев. М., 1960.
- Лазарев В. Н. Страницы истории Новгородской живописи. Двусторонние таблетки из собора св. Софии в Новгороде. М., 1983.
- Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938.

- Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века. М., 1952.
- Лихачев Д. С. XVII век в русской литературе // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.
- Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. Л., 1979.
- Леонид, архим. Стихиры, положенные на крюковые ноты. Творение царя Иоанна. СПб., 1886.
- Малинина Г. М. История новгородской земли XII века в различных памятниках древнерусского искусства // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2 / Сост. Т. Ф. Владышевская. М., 1991.
- Металлов В. М. Осмогласие знаменного распева. М., 1889.
- Металлов В. М. Азбука крюкового пения. М., 1899.
- Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1900.
- Металлов В. М. Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский. М., 1912.
- Металлов В. М. Русская симнография. М., 1913.
- Музей имени Андрея Рублева. Из новых поступлений: Каталог выставки из фондов Музея имени Андрея Рублева 1988—1992. М., 1995.
- Музыка колоколов. СПб., 1999.
- Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков / Сост., пер., общ. вступит. ст. А. И. Рогова. М., 1973.
- Никаноров А. Б., Старостенков С. А. История формирования и музыкальные особенности колокольного набора Новгородского Юрьевского монастыря // Музыка колоколов. СПб., 1999.
- Никольский К. О службах Русской Церкви, бывших в прежних печатных богослужбных книгах. СПб., 1885.
- Никольский К. Пособие к изучению устава богослужения православной церкви. 7-е изд. СПб., 1907.
- Оловянишников Н. И. История колоколов и колоколотейное искусство. 2-е изд., доп. М., 1912.
- Олсуфьев Ю. А. Иконописные формы как формулы синтеза // Троица Андрея Рублева. Антология. М., 1981.
- Остромирово евангелие 1056—1057 года. С приложением греческого текста евангелий, изданное А. Востоковым. СПб., 1845.
- Памятники истории старообрядчества XVII века. Кн. 1. Вып. 1. Л., 1927.
- Памятники литературы Древней Руси. XII в. М., 1980.
- Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3: Федор Крестьянин. Стихиры / Публ., расшифр., исслед. и коммент. М. Бражникова. М., 1974.
- Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7: Идея грамматики мусикийской / Публ., пер., исслед. и коммент. В. В. Протопопова. М., 1979.
- Памятники русского музыкального искусства. Вып. 9: Инок Христофор. Ключ знаменной. 1604 / Публ., пер. М. В. Бражникова и Г. Никишова; Предисл., коммент., исслед. Г. Никишова. М., 1983.
- Парфентьев Н. П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре российского государства XVI—XVII веков: Школы, центры, мастера. Свердловск, 1991.

- Парфентьев Н. П. Профессиональные музыканты Российского государства XVI—XVII веков: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск, 1991.
- Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Усольская (строгановская) школа в русской музыке XVI—XVII веков. Челябинск, 1993.
- Парфентьева Н. В. Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII веков. Челябинск, 1997.
- Пентковский А. М. Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. М., 2001.
- Подобны / Сост. и ред. Л. В. Вовчук. Киев, 2004.
- Пожидаева Г. А. Виды демественного многоголосия // Русская хоровая музыка XVI—XVIII веков. Вып. 83. М., 1986.
- Пожидаева Г. А. Пространные распевы Древней Руси XI—XVII веков. М., 1999.
- Полное собрание русских летописей Т. III: Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М., 2000.
- Пращица духовная. Ответы еп. Питирима. М., 1915.
- Преображенский А. В. Словарь русского церковного пения. СПб., 1897.
- Преображенский А. В. Латинская ересь в русском пении XVII в. // Орфей. Кн. 1. СПб., 1922.
- Преображенский А. В. Культовая музыка в России. Л., 1924.
- Преображенский А. В. Греко-русские певчие параллели XII—XIII вв. // De musica. Временник отдела теории и истории музыки. Вып. 2. Л., 1926.
- Проблемы истории и теории древнерусской музыки / Сост. А. С. Белоненко; Общ. ред. А. Н. Кручининной и А. С. Белоненко. Л., 1979.
- Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: Сб. статей / Сост. С. П. Кравченко и А. Н. Кручинина. Л., 1987.
- Разумовский Д. В. Церковное пение в России. Вып. 1. М., 1867; Вып. 2. М., 1868; Вып. 3. М., 1869.
- Разумовский Д. В. О знаменном распеве: Круг церковного знаменного пения // ОЛДП. СПб., 1884.
- Разумовский Д. В. Богослужбное пение православной греко-российской церкви. М., 1886.
- Рамазанова Н. В. Московское царство в церковно-певческом искусстве. СПб., 2004.
- Русская духовная музыка в документах и материалах / Сост. С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова. Т. 1: Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. М., 1998; Т. 2. Кн. 1: Исследования. Документы. Периодика. М., 2002.
- Рыбаков С. Г. Церковный звон в России. СПб., 1896.
- Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—XIII вв. М., 1984.
- Седова Р. Малоизвестный памятник певческого искусства Древней Руси // Музыкальная академия. № 1. 1996.
- Сергий (Спасский). Полный месяцеслов Востока. Т. III. М., 1997.
- Серегина Н. С. Стихиры Сергию Радонежскому как памятник отечественного песнетворчества // ТОДРА. Л., 1985.
- Серегина Н. С. Из истории русской гимнографии домонгольского периода: По материалам певческой книги «Стихирарь минейный» // Музыкальная культура Средневековья / Сост. Т. Ф. Владышевская. Вып. 1. М., 1988.

- Сергина Н. С. Песнопения русским святым: По материалам рукописной певческой книги XI—XIX вв. «Стихирарь месячный». СПб., 1994.
- Скабалланович М. Н. Толковый типикон. Объяснительное изложение типикона с историческим введением. Киев, 1910.
- Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969.
- Смирнов П. С. История русского раскола старообрядчества. СПб., 1895.
- Смоленский С. В. Краткое описание древнего (XII—XIII века) знаменного ирмологиона, принадлежащего Воскресенскому Ново-Иерусалимскому монастырю. Казань, 1887.
- Смоленский С. В. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Казань, 1888.
- Смоленский С. В. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца (Извещение о согласнейших пометах) 1668 года. Казань, 1888.
- Смоленский С. В. О собрании русских древне-певческих рукописей // Русская музыкальная газета. 1899. № 5.
- Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях: Историко-палеографический очерк. СПб., 1901.
- Смоленский С. В. Муסיкийская грамматика Николая Дилецкого. СПб., 1910.
- Собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского: Архив Д. В. Разумовского. М., 1960.
- Спасский П. Г. Русское литургическое творчество (по современным минеям). Париж, 1951.
- Срезневский И. И. Материалы для Словаря древнерусского языка. СПб., 1895.
- Типикон си есть оустав. М., 1906.
- Тосин С. Г. Колокола и звоны в России. Новосибирск, 2002.
- Тосин С. Г. Вновь звучат колокола: Сб. статей. Новосибирск, 2004.
- Трубачев С. Музыкальный мир П. А. Флоренского // Советская музыка. 1988. № 9.
- Тысяча лет русской церковной музыки / Гл. ред. В. Морозан. Т. 1: Памятники русской духовной музыки. Вашингтон, 1988.
- Ундольский В. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846.
- Успенский Б. А. Древнерусские кондакари как фонетический источник (Глава из истории русской грамоты) // Избранные труды. Т. III. М., 1997.
- Успенский Б. А. Одна архаическая система церковнославянского произношения (Литургическое произношение старообрядцев-беспоповцев) // Избранные труды. Т. III. М., 1997.
- Успенский Б. А. Русское книжное произношение XI—XII вв. и его связь с южно-славянской традицией (Чтение еров) // Избранные труды. Т. III. М., 1997.
- Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. Коломна: Свято-Троицкий Ново-Голутвин монастырь, 1997.
- Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.
- Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. М., 1971.
- Успенский Н. Д. Русский хоровой концерт конца XVII — первой половины XVIII веков: Хрестоматия. Л., 1976.
- Успенский Н. Д. Кондаки св. Романа Сладкопевца // Богословские труды. Т. 4. 1968.
- Успенский Н. Д. Православная вечерня. Чин Всенощного бдения. М., 2004.
- Филарет, архиеп. Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. 2-е изд. СПб., 1884.

- Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. М., 1928. Т. 1, 2.
- Флоренский П. А. Троице-Сергиева лавра и Россия // Троице-Сергиева лавра. Сергиев Посад, 1919. С. 20.
- Фролов С. В. К проблеме звуковысотности беспометной знаменной нотации // Проблемы истории и теории древнерусской музыки / Сост. А. С. Белоненко. Л., 1979.
- Цветаева А. И. Сказ о звонаре московском // Москва. 1977. № 7.
- Чудинова И. А. Звуковой ландшафт Петербурга // Чудинова И. А. Пение, звоны, ритуал: Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга. СПб., 1994. С. 13—51.
- Шабалин Д. Певческие азбуки Древней Руси. Т. I: Тексты. Краснодар, 2003; Т. II: Переводы, исследования, комментарии. Краснодар, 2004.
- Шавохина Е. Е. Знаменное многоголосие в его связях с общими закономерностями развития полифонии: Канд. дисс. Л., 1987.
- Шевчук Е. Киевский распев как явление певческого искусства Юго-Западной Руси: По материалам украинских Ирмологионов XVII—XVIII вв. из фондов рукописного отдела Центральной Научной Библиотеки АН УССР // Музыкальная культура Средневековья / Сост. Т. Ф. Владышевская. Вып. 2. М., 1991.
- Шиндин Б. А., Ефимова И. И. Демественный распев: Монодия и многоголосие. Новосибирск, 1991.
- Школьник И. Г. Византийская стихира V—XII вв. (музыкальный и литургический аспекты): Дисс. ... канд. иск. 1994.
- Школьник М. Г. Проблемы реконструкции знаменного распева XII—XVII веков (на материале византийского и древнерусского Ирмология): Дисс. ... канд. иск. 1996.
- Ярешко А. С. Влияние колокольного звона на особенности колорита в творчестве русских композиторов // Традиции русской музыки XVII—XIX вв.: Тр. Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. 38. М., 1978.
- Ярешко А. С. Колокольные звоны России. М., 1992.
- Ясиновский Ю. Львівські нотні першодруки // Калофонія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. Число 1. До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко. Львів, 2002. С. 25—36.
- Contacarium palaeoslavicum mosquense / Ed. A. Bugge // MMB. Ser. princip. Copenhagen, 1960. Vol. 6. P. XXI.
- Der altrussische Kondakar. Auf der Grundlage des Blagovescenskij Nizgorodskij Kondakar / Hrsg. von A. Dostal und H. Rothe unter Mitarb. von E. Tripp. T. II. Gissen, 1976.
- Floros C. Die Entzifferung der Kondakarien-Notation // Musik des Ostens. Kassel, 1965—1967. № 3. S. 7—71; № 4. S. 12—44;
- Floros C. Universale Neumenkunde. Kassel, 1970. B. 1—3.
- Gardner J. V., Koschmieder E. Ein handgeschriebenes Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. T. 1. München, 1963; T. 2. München, 1966; T. 3. München, 1972.
- Giannelos D. La Musica Bizantina. Paris, 1996.
- Goar J. Euchologium grecorum. Venetiis, 1730.

- Idelson A.* Jewish Music in its historical Development. N. Y., 1929.
- Koschmieder E.* Die ältesten Novgoroder Hirmologien. Fragmente. 1. München, 1952; 2. München, 1955; 3. München, 1958.
- Levy K.* Die slavische Kondakarien Notation. Kongress «Anfänge der slavischen Musik». Bratislava, 1966.
- Lingas A.* The Liturgical Use of Kontakion in Constantinopol // Литургия, архитектура и искусство византийского мира: Тр. XVIII Международного конгресса византинистов (Москва. 8—15 авг. 1991 г.) и др. материалы, посвященные памяти о. Иоанна Мейендорфа / Под ред. К. К. Аментьева. СПб., 1995. С. 50—57. (Византинороссика).
- Monumenta musicae Byzantinae / Lectionaria Edenda Curaverunt. Hoeg C., Zuntz G. Vol. I. Prophetologium.* Munksgaard, 1981.
- Meyers G.* «All That Hath Breath...»: Some Thoughts on the Reconstruction of the Oldest Stratum of Medieval Slavic Chant // Гимнология. Вып. 4: Византия и Восточная Европа: Литургические и музыкальные связи. М., 2003.
- Palikarova-Verdeil R.* La musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX au XIV siècle) // MMB. Subsidia. Vol. 3. Copenhagen, 1953.
- Shidlovsky N.* The Notated Lenten Prosomoia in the Byzantine and Slavic Traditions / Ph. D. dissertation. Ann Arbor. Michigan; London, 1983.
- Smolenskij St. V.* Paläographischer Atlas der altrussischen linienlosen Gesangsnotationen. Unveränderter Offsetmachdruck mit Einleitung und Kommentar von J. v. Gardner. Bayerische Akademie der Wissenschaften. München, 1976.
- Sticherarium Antiquum Vindobonense. Codex Theol. Gr. 136. Bibliothecae Nationalis. Phototypice depictus. Pars Principalis, Pars Suppletoria / Ed. G. Wolfram. Wien, 1987.*
- Strank O.* Essay on music in the Byzantine world. N. Y., 1977.
- Tardo L.* L'Antica Melurgia Bizantina. Grottaferata, 1938.
- Thibaut J. B.* Monuments de la notation ekphonetique et hagiopolite de l'église Grecque. St.-Petersbourg, 1913.
- Velimirovich M.* Byzantine elements in early slavic chant. Subsidia. Copenhagen, 1960. MMB. Vol. 4.
- Vladyshevskaja T.* On the Links between Music and Icon Painting in Medieval Rus'. Christianity and the Art in Russia / Ed. W. Brumenfeld and M. Velimirovich. Cambridge, 1991.
- Wagner P.* Einführung in gregorianischen Melodien. T. III. Leipzig, 1929.
- Wellesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1961.
- Wellesz E.* Eastern elements in western chant. Copenhagen, 1967.
- Williams E. V.* Zvonitsa and kolokolnia: The Russian zvon and Western bell towers // Musica antiqua. Vol. 6. Bydgoszcz, 1982.

Сокращения

- ГБЛ — Российская Государственная библиотека
 ГПБ — Российская Национальная библиотека
 ГИМ — Государственный исторический музей
 ГТГ — Государственная Третьяковская галерея
 ММВ — Monumenta Musicae Byzantinae

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ ВЫШЛИ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ

- В. М. Алпатов.** Волошинов, Бахтин и лингвистика. 432 с. 2005.
- В. М. Алпатов.** История лингвистических учений, 4-е изд. 368 с. 2005.
- А. Ю. Андреев.** Русские студенты в немецких университетах XVIII — первой половины XIX века. 432 с. 2005.
- А. К. Байбурин.** Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. 224 с. 2005.
- А. В. Бондарко.** Теория морфологических категорий и аспектологические исследования. 624 с. 2005.
- А. П. Бужилова.** Homo sapiens: История болезни. 320 с. 2005.
- А. А. Булычев.** Между святыми и демонами: Заметки о посмертной судьбе опальных царя Ивана Грозного. 304 с. 2005.
- Ф. И. Буслаев.** Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков / Сост. Б. А. Успенский. 856 с. 2004.
- Гендер и язык. 624 с. 2005.
- Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 11. 912 с. 2004.
- Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 12. 888 с. 2005.
- Густав Шпет и современная философия гуманитарного знания. 464 с. 2006.
- Л. М. Ермакова.** Вести о Япан-острове в стародавней России и другое. 272 с. 2005.
- В. М. Живов.** Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. 760 с. 2002.
- В. М. Живов.** Очерки исторической морфологии русского языка XVII—XVIII веков. 656 с. 2004.
- В. А. Жуковский.** Полное собрание сочинений: В 20 т.
- Т. I. Стихотворения 1797–1814 годов. 760 с. 1999.
- Т. II. Стихотворения 1815–1852 годов. 840 с. 2000.
- Т. XIII. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1804–1833. 608 с. 2004.
- Т. XIV. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1834–1847. 768 с. 2004.
- А. А. Зализняк.** Древненовгородский диалект – 2-е издание, переработанное с учетом материала находок 1995–2003 гг. 872 с. 2004.
- А. А. Зализняк.** «Слово о полку Игореве»: Взгляд лингвиста. 352 с. 2004.

- Анна А. Зализняк, И. Б. Левонтина, А. Д. Шмелев.** Ключевые идеи русской языковой картины мира: Сб. ст. 544 с. 2005.
- Анна А. Зализняк.** Многозначность в языке и способы ее представления. 672 с. 2006.
- Вяч. Вс. Иванов.** Избранные труды по семиотике и истории культуры.
Т. I. 912 с. 1998.
Т. II. 880 с. 2000.
Т. III. 880 с. 2004.
- Вяч. Вс. Иванов.** Лингвистика третьего тысячелетия: Вопросы к будущему. 208 с. 2004.
- С. А. Иванов.** Блаженные похабы: Культурная история юродства. 448 с. 2005.
- О. Б. Йокояма.** Когнитивная модель дискурса и русский порядок слов. 424 с. 2005.
- А. В. Исаченко.** Грамматический строй русского языка в сопоставлении со словацким. Части 1–2, 880 с. 2003.
- М. И. Каган.** О ходе истории. 704 с. 2004.
- Г. Е. Крейдлин.** Мужчины и женщины в невербальной коммуникации. 224 с. 2005.
- Т. Леннгрен.** Сборник Нила Сорского. Ч. 1–5. 2000–2005.
«Литературоведение как литература»: Сборник в честь С. Г. Бочарова. 512 с. 2004.
- Т. А. Майсак.** Типология грамматикализации конструкций с глаголами движения и глаголами позиции. 480 с. 2005.
- И. А. Мельчук.** Курс общей морфологии. Т. V. 560 с. 2006.
- Арто Мустайоки.** Теория функционального синтаксиса: от семантических структур к языковым средствам. 512 с. 2006.
- Новый объяснительный словарь синонимов русского языка.** Второе издание, исправленное и дополненное / Под ред. акад. Ю. Д. Апресяна. 1488 с. 2004.
- Н. С. Павлова.** Природа реальности в австрийской литературе. 312 с. 2005.
- Е. В. Падучева.** Динамические модели в семантике лексики. 608 с. 2004.
- Псалтырь 1683 г.** в переводе Авраамия Фирсова: Текст, словоуказатель, исследование. 624 с. 2006.
- Россия в XVIII столетии.** Вып. 2. 360 с. 2004.

- В. В. Седов.** Избранные труды: Славяне. Древнерусская народность. 944 с. 2005.
- Семиотика, лингвистика, поэтика: К столетию со дня рождения А. А. Реформатского. 768 с. 2004.
- И. В. Силантьев.** Газета и роман: Риторика дискурсных смешений. 224 с. 2006.
- О. А. Смирницкая.** Древнегерманская поэзия: Каноны и толкования. 176 с. 2005.
- А. И. Соболевский.** Труды по истории русского языка.
Т. 1. 712 с. 2004.
- А. Д. Степанов.** Проблемы коммуникации у Чехова. 400 с. 2005.
- В. Н. Топоров.** Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие.
Кн. I. 912 с. 2001.
Кн. II. 928 с. 2003.
- В. Н. Топоров.** Исследования по этимологии и семантике.
Т. 1. Теория и некоторые частные ее приложения. 816 с. 2004.
Т. 2. Индоевропейские языки и индоевропеистика. Кн. 1. 544 с. 2006.
- О. Н. Трубачев.** Труды по этимологии: Слово. История. Культура.
Т. 1. 800 с. 2004.
Т. 2. 664 с. 2005.
- Н. М. Тупиков.** Словарь древнерусских личных собственных имен: С прил. 1032 с. 2005.
- Б. А. Успенский.** Историко-филологические очерки. 176 с. 2004.
- Б. А. Успенский.** Крест и круг: Из истории христианской символики. 488 с. 2006.
- Б. А. Успенский.** Крестное знамение и сакральное пространство. 160 с. 2004.
- Б. А. Успенский.** Часть и целое в русской грамматике. 128 с. 2004.
- С. В. Чирков.** Археография в творчестве русских ученых конца XIX — начала XX века. 320 с. 2005.
- Т. Б. Юмсунова.** Язык семейских — старообрядцев Забайкалья. 288 с. 2005.
- Е. М. Юхименко.** Старообрядческий центр за Рогожской заставой. 240 с. 2005.
- Язык. Личность. Текст: Сб. ст. к 70-летию Т. М. Николаевой. 976 с. 2005.

Татьяна Феодосиевна Владышевская

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ДРЕВНЕЙ РУСИ**

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление переплета
С. Жигалкина

Оригинал-макет подготовил В. Гусев
Корректоры: М. Тимофеева, Е. Дмитренко

Подписано в печать 10.11.2005. Формат 70 × 100¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Баскервил.
Усл. п. л. 37,41. Тираж 800 экз. Заказ № 5828.

Издательство «Знак».

Юр. адрес: 107078, Москва, Мясницкий проезд, д. 2/1.
Тел.: 207-86-93..Факс: **(095) 246-20-20** (для аб. М153).
E-mail: **Lrc@comtv.ru** Site: **http://www.lrc-press.ru**

Отпечатано с готовых диапозитивов в ОАО ордена «Знак Почета»
«Смоленская областная типография им. В. И. Смирнова».
214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел./факс: (095) 247-17-57, тел.: 246-05-48, e-mail: gnosis@pochta.ru
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Zubovskiy b-p, 2, str. 1
(Метро «Парк Культуры»)

Foreign customers may order this publication
by E-mail: **koshelev.ad@mtu-net.ru**
or by fax: **(095) 246-20-20** (for ab. M153).