

ТРУДЫ
КОЛОМЕНСКОЙ
ДУХОВНОЙ
СЕМИНАРИИ

Выпуск 5

Москва
2010

Т 78 ТРУДЫ КОЛОМЕНСКОЙ ДУХОВНОЙ СЕМИНАРИИ. Выпуск 5. – М.:
Русский раритет, 2010. – 160 с.

ISBN 978-5-7034-0258-0

Очередной сборник трудов Коломенской православной духовной семинарии, подготовленный иеромонахом Павлом (Коротких), посвящен истории и теории русского церковного пения. Сборник содержит серию бесед о церковном пении, опубликованную в журнале «Московские епархиальные ведомости» в 2009–2010 годах, а также ряд научных статей по древнерусскому певческому искусству.

ISBN 978-5-7034-0258-0

© Коломенская православная
духовная семинария, 2010

Иеромонах Павел (Коротких)

ПРЕДИСЛОВИЕ

Основную часть этого сборника составляет цикл бесед по истории русского церковного пения, опубликованный в журнале «Московские епархиальные ведомости» в 2009–2010 гг.

Основным содержанием «Бесед» является исследование позиции Церкви в отношении богослужебного пения и того, как эта позиция проявлялась в России на протяжении разных исторических периодов. Значительное внимание в работе было уделено высказываниям русских святых и церковным документам, относящимся к этому вопросу.

Кроме того, «Беседы» содержат некоторые малоизвестные факты, почерпнутые в специальных работах, посвященных истории и теории церковного пения в России.

В этот сборник также вошли некоторые статьи, относящиеся к области музыкальной медиевистики, среди которых хотелось бы выделить работу «Певчая Псалтирь в памятниках XVI–XVII вв.», значительная часть которой посвящена уникальному памятнику древнерусского певческого искусства, обнаруженного мной в рукописи известного троицкого головщика Логина Шишелова. В настоящее время идет работа по расшифровке этого памятника для его последующей публикации.

Интерес также представляет статья о пении в Саровской пустыни, вводящая в научный обиход певческие рукописи из собрания обители и посвященная некоторым особенностям саровского обихода.

Статья «Некоторые аспекты мастеропения в древнерусском певческом искусстве XVII в.» посвящена исследованию этимологии слов «мастер», «мастерство», «мастеропение» и связанных с ними понятий.

В статье «Развитие принципа подобия в песнопениях знаменного распева» рассматривается роль подобнов и то, как принцип подобия воплощался в разных жанрах богослужебного пения.

В работе «Ранние формы попевок в песнопениях Ирмология и Обихода» исследована связь ирмологических попевок и некоторых строк обиходных песнопений. Предпринята попытка отыскать древние прототипы двух попевок знаменного распева.

В статье «“Седмичные” стихирь Октоиха в системе древнерусских песнопений XV–XVII вв.» вводятся в научный обиход два памятника уставного характера, отражающие устную практику исполнения стихир и богородичнов.

Хотелось бы надеяться, что этот сборник будет интересен не только специалистам, но и читателям, интересующимся историей церковного пения.

В заключении мне хотелось бы поблагодарить близких мне людей, без участия которых эта работа никогда бы не состоялась.

Труды Коломенской Духовной семинарии

Хочу выразить сердечную признательность Его Высокопреосвященству митрополиту Крутицкому и Коломенскому Ювеналию, с благословения которого были написаны «Беседы о церковном пении», а также начата работа над настоящим сборником. Отеческая забота, участие Владыки митрополита придали мне решимости в этом труде. По справедливости, мне принадлежит лишь часть заслуги в его написании.

Нельзя, также, обойти молчанием моих учителей, под влиянием которых сформировалось мое отношение к церковному пению: архимандрита Матфея (Мормыля) и доктора искусствоведения Николая Григорьевича Денисова.

В моей памяти отец Матфей навсегда останется человеком, глубоко понимающим богослужебную традицию Русской Церкви, следующим духу церковного Предания, стремящимся раскрыть в себе и в своих учениках дарования, могущие послужить к славе Божией и общей пользе. Пример его духовного служения, чуждого всякой фальши, самолюбования, тщеславия, стал источником вдохновения для поколений священно- и церковнослужителей и, в том числе, недостойного автора этих строк. Отец Матфей был также моим научным руководителем при защите диссертации на соискание степени кандидата богословия. Его знания и опыт помогли мне благополучно закончить этот труд.

Под руководством Николая Григорьевича Денисова мне посчастливилось сделать первые шаги в области древнерусского певческого искусства, в изучении крюковой нотации, знаменных подобнов, гласового пения, а затем, получить навыки научной работы. Большую часть своих работ я написал под его руководством. Николай Григорьевич также стал для меня проводником в мир живой традиции древнерусского пения, сохранившейся в старообрядчестве.

Пользуясь случаем, хочу поблагодарить Николая Григорьевича за его добро-совестность и порядочность, научную и человеческую честность, за то внимание и терпение, с которым он относится к своим ученикам, попросить прощения за мою нерадивость и недостаток внимания к моему дорогому учителю.

Часть I

Беседы о ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ

**Беседа первая.
ВСТУПЛЕНИЕ**

Этой статьей мы начинаем рассказ о русском церковном пении: его духовных корнях, истории, о лицах, сыгравших значительную роль в его развитии.

Пение является важнейшей составляющей православного богослужения, ибо, по слову св. Григория Нисского, «Церковь сладкопением углубляет смысл сказанного, когда сама музыка раскрывает, насколько возможно, мысль, заключенную в тексте. Этой приправой, как сладостями, придается вкус пище уроков»¹.

По аналогии с иконой, которую называют «богословием в красках», можно сказать, что церковное пение – это «богословие в звуке». В православном храме звучит не «музыкальное сопровождение» богослужения, церковное пение – это важнейшая часть службы. Клирошане – «уста» всей общины верующих, и к пению их присоединяются неслышимые нами (но слышимые Богом) молитвенные голоса молящихся. От того, что именно и как поется на клиросе, зависит молитвенное делание всех верующих. Именно поэтому забота о благоговейном и правильном совершении богослужебного пения входит в обязанности священников.

Какие же виды «гласной» молитвы знает Церковь?

В глубокой древности молитва иноков состояла главным образом в чтении псалмов нараспев. В «Древнем Патерике» Никона Черногорца есть повествование о том, что авва Памва в ответ на вопрос о пении в Александрийских церквах, сказал: «Горе нам, чадо, близки дни, когда иноки оставят твердую пищу, изреченную Духом Святым (т. е. Священное Писание) и примутся за песни и гласы... Какое умиление будет иноку, когда он, стоя в церкви или в келии, возвысит голос свой, как вол?»².

Это отношение уединившихся иноков к пению сохранялось и в «Уставе скитского жития», составленном в начале XV в.: «Инокам, пребывающим «на внешней стране», (т. е. вне общежительного монастыря, в пустыне. – *Авт.*) не прилично для таковых соборное пение, то есть часы, каноны и тропари, седальны, прокимны и прочая, которые в церкви исполняются»³.

Как известно, в пустыни прп. Нила Сорского пением исполнялись лишь некоторые гимны Божественной литургии: Аллилуия, Херувимская песнь, «Достойно есть» и Причастен, а все остальное читалось. На скитском богослужении пение совершается большей частью не внешним образом, а в сердцах иноков, занятых глубокой умной молитвой. Ничто не должно было отвлекать их от возвышенного созерцания и даже строгие мелодии знаменного распева считались излишними для пустынников, «прилепившихся умом ко Христу».

Как писал прп. Григорий Синаит: «Надлежало бы и пению нашему, соответственно строю жизни, быть не плотскому, но ангельскому. Гласное пение есть указание на умный вопль и дано нам на случай беспечности и (духовного) огрубления для возобновления истинного настроения»⁴.

Таков образ древнего скитского богослужения, отличающийся особым аскетизмом, направленностью на внутреннее делание.

Церковь знает и древнейшую традицию общежительного монашества, в котором келейная молитва сочетается с уставными службами в храме. Основу этого вида богослужения также составляет псалмопение, но оно сочетается с пением тропарей и стихир из Октоиха, Ирмология и Триодей. Удивительные по своей умирительности монастырские богослужения составляют сердце современной православной традиции. Многие глубочайшие по своему содержанию песнопения были написаны именно монахами общежительных монастырей, из которых достаточно назвать прп. Иоанна Дамаскина, прп. Косму Майумского, прпп. Феодора и Иосифа Студитов.

Из глубокой древности идет и традиция соборной службы, которая всегда отличалась от монастырской своей торжественностью и красотой. Например, «Чин Великой церкви» в Константинополе состоял главным образом из пения гимнов и антифонов. В этот чин входило также и пение древних кондаков, – развернутых произведений, напоминающих по структуре Акафист. Как известно, автором наиболее известных кондаков является прп. Роман Сладкопевец, великий церковный поэт, песнопения которого и донныне поражают глубиной богословия.

Именно это торжественное, соборное богослужение до глубины души поразило послов князя Владимира, отправившихся в Царьград «уведати православную веру».

Итак, мы убедились, что в Церкви есть разные ступени молитвенного делания, которым соответствуют различное по строгости отношение к богослужебному пению. Увы, мы часто не способны подняться даже на высоту молитвы, доступную и предыдущему поколению верующих, не говоря уж о великих подвижниках прошлого. Но мы не должны из-за этого пребывать в расслаблении и унынии, но, по слову апостола Павла, идти по пути духовной жизни, «в предняя простираяся» (Фил. 3:13), стараться духовно вырасти и достичь совершенства во Христе. Именно поэтому Церковь как малым детям предлагает нам «сладкую обертку», чтобы вместе с нею мы усвоили и полезное для нашей души лекарство церковного учения, являющееся залогом нашего внутреннего развития.

Свт. Василий учит: «Текст для того сопровождается музыкой, чтобы благодаря приятному для слуха неприметно получить пользу от слов»⁵. Также рассуждает и свт. Иоанн Златоуст: «...душа имеет склонность к этому наслаждению (музыке), и чтобы злые силы не навязали ей своих скверных песен, Бог установил псалмы, от которых бывает и удовольствие и польза»⁶.

Великие святители учат нас правильному отношению к этой сладости. Ради нее мы не должны забывать о главном, для чего установлено и пение, и искать не впечатлений и восторгов (или, наоборот, нервно-слезливого настроения), а

поучения в Слове Божием и в Духе Предания Церкви. И, конечно, нам необходимо «вырастать» из человеческих представлений о прекрасном и приближаться к пониманию духовной красоты.

Сердце наше не должно дремать на службе, и пение наше должно быть «духодвижным», по слову свт. Феофана Затворника⁷.

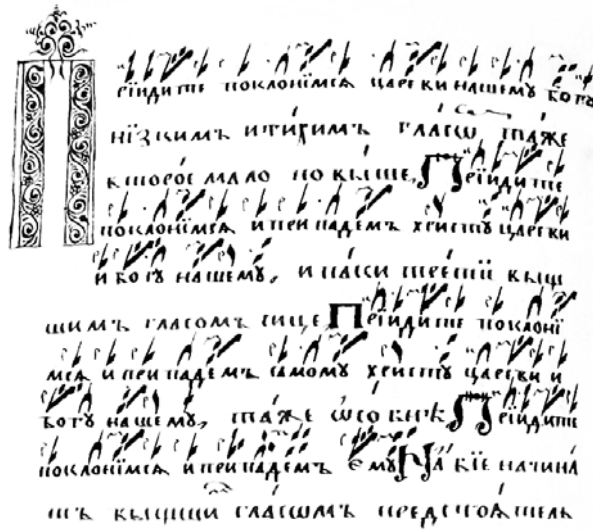
Пение нашей Русской Церкви весьма разнообразно. Чтобы лучше объяснить, как соотносятся его виды, я приведу пример.

Один из моих друзей, архитектор по образованию, однажды сравнил русское церковное пение с храмами Троице-Сергиевой Лавры. При этом возраст храмов определял и их место в «духовной иерархии» монастырской архитектуры. Так, главная монастырская святыня, Троицкий собор, соответствовал по своей древности и значению знаменному распеву. Величественный Успенский – более поздним распевам: путевому, демественному, строчному многоголосию. Яркие, украшенные декоративными раковинами и фигурными главками надвратный и трапезный храмы в этой картине соответствовали т.н. партесному пению, принесенному в Россию киевскими певцами в середине XVII в.⁸. Творчество более поздних композиторов – Бортнянского, Веделя, затем Львова и Бахметева – напоминает архитектуру Смоленской церкви и Лаврской колокольни.

В развитии комплекса лаврских храмов видна и преемственность, и новые черты, которые появляются со временем. Каждый храм имеет свое место и значение, каждый влияет на содержание целого.

Что же объединяет эти храмы? В каждом есть алтарь и Святой Престол, иконы. Каждый имеет золоченый купол и увенчан крестом. Итак, мы видим, что главное – не в украшениях, каких-то внешних приемах, а в канонической основе, объединяющей храмы.

Также и русское церковное пение, постепенно развиваясь, получало со временем разные формы, но подлинно церковными становились те произведения, которые сохранили свою связь с изначальным каноном, древними распевами. Об этом говорил свт. Филарет Московский: «По моему же мнению, как назначение церковного пения есть то, чтобы возбуждать и сохранять благочестивое чувство православного народа при богослужении церковном, и для того поддерживать назидательные впечатления уже привычные, то четвероголосное переложение тогда вполне достигает своего назначения, когда в нем привычный напев древ-



ней церковной нотной книги (выделено мной. – *Авт.*), удобно узнает и чувствует не только сведущий в правилах гармонии, но всякий клирик, монах и мирянин, которого ухо способно различать один напев от другого и согласное пение от дисгармонии»⁹.

Именно эта преемственная связь и будет нами избрана в качестве критерия оценки того или иного произведения в наших беседах.

* * *

Русское церковное пение, по мнению большинства исследователей, берет свое начало от византийского. Это подтверждается сходством певческих знаков¹⁰, общностью мелодических оборотов¹¹ старого византийского и русского знаменного пения. Русь – полноправная наследница Византии не только в преемстве веры, но и в церковных обычаях и установлениях. Церковная письменность, иконопись, архитектура, пение – несут на себе отпечаток этого родства, свидетельство своего благородного происхождения.

Поражает удивительная сохранность многих мелодий знаменного распева. Например, если мы сравним собрание самоподобнов из «Типографского устава» XI в.¹² и «подобники» из певческих рукописей XVII в., мы убедимся в том, что черты древнейшей традиции сохранялись в течение столетий. Такие самоподобны, как «Киими похвальными венцы», «Третий день», «Что вы наречем святии» и многие другие, оказались практически незатронуты временем и сохранились почти в первоначальном виде.

Конечно, такая сохранность – следствие великого тщания о хранении церковного предания, которым обладали наши предки. Особенно такое попечение заметно у наших русских святых. Наши святители, преподобные, блаженные издревле показывали большую любовь и тщание о правильном совершении церковного пения.

Преподобный Михаил Клопский¹³, в день, когда он впервые появился в новгородском монастыре Святой Троицы, как свидетельствует его житие: «вошел в церковь... на Литургию того дня и начал петь с клиросниками Единородного Сына, Слова Божия воплощение. И затем дали ему читать Апостол. И слышалось игумену, как будто из уст его истекал источник живой воды. После сего святой стал всегда петь в церкви и читать в трапезной. Игумен же и братия, слушали сладостное чтение из уст его, и всем слушающим оно было в сладость»¹⁴.

Это ощущение духовной сладости от слышания пения и чтения святых, как мы убедимся, – характерная особенность повествований о святых, обладавших даром песнопения.

Особой любовью к пению отличался и прп. Пафнутий Боровский. В повествовании его келейника говорится о том, что преподобный имел обычай «не пропускать ни одного песнопения с молчанием, но всегда пел вместе с братией. Когда же случалось ему не расслышать стихиры или какого-либо слова в ней, тогда повелевал канонарху снова и снова возвращаться и повторять стихиры, чтобы точно уразуметь»¹⁵.

Нам сложно теперь представить такое внимательное отношение к тексту церковных песнопений. С клироса часто слышится «скороговорка», священных слов не разобрать, пение неряшливо, а сами певцы часто не понимают того, что они произносят. Пусть пример прп. Пафнутия научит нас благоговейно совершать богослужение и с любовью относиться к церковному пению. Даже приближаясь к смерти, блаженный старец не позволял телесной немощи лишить его радости церковной молитвы: «Когда же окончилась вечерня и священник начал панихиду... братья хотели вести старца в келью, но

Музыкальный фрагмент с нотами и церковнославянскими текстами. Текст включает: БЛАЖЕНІИ ВЪ СЕБѢ НИ... НАДИ ВОБАСТЫИ... Со нѣ ть прѣ шѣ... гнѣ и ѿ прѣ аа гѣтѣ... ѿ ѿ ро ко аа... Тѣ хрїа хъ... тѣстѣ тѣ бѣ ло бже за хъ... а аѿ щѣ я.

он не захотел, сказав: «надобно еще послушать, мне это весьма необходимо, позже уже не смогу слышать». Братья же начали петь «Блажени непорочнии». Старец же усердно подпевал братьям, так что они думали, не стало ли ему легче»¹⁶.

Весьма умилительно читать о том, как уже на смертном одре преподобный сам совершал о себе надгробное пение. Вот как описывает эти события его келейник Иннокентий: «Во сне почудились мне голоса поющих, и тотчас с ужасом вскочил я, быстро открыл дверь, вошел в келью и нашел старца лежащим на обычном месте, а ученика – стоящим у одра»¹⁷. На вопрос Иннокентия «Кто был здесь»? келейник ответил: «С тех пор, как ты вышел, старец начал петь «Блажени непорочнии в путь, ходящие в законе Господни», припевая стихи, а также «Руце твои сотвористе мя и создасте мя», к сему и «Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим», «Святых лик обрете» и прочие тропари»¹⁸. Услышав о том, что старец пел заупокойные песнопения, Иннокентий опечалился: «Отходит старец к Богу».

«Пети гласы преподобными» в глубине чистого сердца свойственно всем святым, но не о каждом осталось упоминания, как об имеющем особое дарование певца. Такие сведения драгоценны и должны нас вдохновлять и поддерживать в клиросном труде и церковной молитве. Одно из таких свидетельств сохранилось о прп. Иосифе Волоцком. О его даровании мы знаем, что «в церковном песнопении и чтении таков был, что как ласточка и соловей доброгласный услаждал

слух слушающих, как никто иной где-либо»¹⁹. Насельников Кириллова монастыря прп Иосиф поразил искусством петь псалмы, а в Саввино-Сторожевской обители святой из смирения не хотел читать, боясь, чтобы по искусству чтения в нем не признали игумена.

Епископ Крутицкий Савва пишет о нем: «Была же у Иосифа в языке чистота и в очах быстрость и в голосе сладость и в чтении умиление, достойное великому удивлению: ибо в те времена никто и нигде не явился подобен ему»²⁰.

Такою же сладость и умиление испытывали чада Церкви, слыша чтение и пение свт. Иова, Патриарха Московского. Еще в бытность свою в старичьем Успенском монастыре он считался первым среди церковных служителей: «Прекрасен был в пении и в чтении, как дивная труба, всех веселя и улаждая слухи сердца слышащих»²¹.

«В дни его не нашлось человека, подобного ему ни образом, ни нравом, ни гласом, ни чином»²².

«В годы же его патриаршества много было искусных церковников, но никто не был украшен таким Божиим дарованием. И когда читал он молитвы Пятидесятницы, тогда все его сослужители в алтаре, даже те, кто не слезливые, всхлипывая плакали, ибо глас его был умиленным в чтении, громогласуя, и красотою чтения у всех сердце как огнем попаляя и просвещая к умилению плача»²³.

Такое умиленное пение – совокупный плод молитвы и мастерства поющего. Громкость пения, природные возможности голоса (например, очень высокая tessitura или, наоборот, особенно низкий голос) не являются необходимым условием этого мастерства. Главной «составляющей» является внутренняя молитва, которая придает духовную сладость пению. Это мы видим из примера другого святого – прп. Дионисия Радонежского, управлявшего Троицко-Сергиевым монастырем после «литовского разорения». В повествовании, написанном келейником преподобного Симоном Азарьиным, о нем говорится: «На клиросе сам пел и статьи прочитывал, голос же его дивен был. Ибо все, слышащие его пение или чтение, веселились своими сердцами и радовались душами, удивляясь сладкому его голосу. Ибо дарован был ему от Бога дар зрения и умения. Поэтому разумеющие силу слов, читаемых им, любили отца своего, утешаясь его словами. Ибо хотя и тихо произносил он слова при чтении, но и в задних углах и в притворах простирался глас его, и ничьих ушей не минуя, всеми был слышан явственно»²⁴.

Этот святой имел особое попечение о богослужебном пении и чтении. Так, обращаясь к троицкому головщику, известному своим непокорным нравом, преподобный обличает его за невнимательное пение, за увлечение внешней красотой распева в ущерб молитве:

«И ты – первый человек в церковнослужителях, будучи певцом, а не понимаешь, что апостол Павел говорит о пении: «воспою языком, воспою же и умом» (1 Кор. 14:15). Если же пою, но не разумею, или читаю, а сам того не понимаю, то что будет? И в другом месте Павел говорил о том же: «если я не разумею значения слов... то я – как кимвал», то есть бубен, или шумящий колокол»²⁵. Ты же, хоть и много поешь, но если малым чем прогневлешь Господа

Бога, какая польза будет от твоих трудов?»²⁶.

Как справедливо это слово прп. Дионисия и по отношению к нам, грешным. Небрежно отправляем мы богослужение, невнимательно поем священные тексты. Мы более заняты внешним благолепием, чем смыслом службы, молитвой. Для хора порой важнее разучить новую музыкальную редакцию неизменяемого песнопения, чем вникнуть в слова стихир. Потому часто и получается, что наше пение только наполняет храм шумом, но не приносит должного плода. Увы, это происходит не только, когда мы избираем для пения концерты итальянской школы.

Если сердце поющего холодно, а ум рассеян, то даже знаменый распев, который, по отзывам многих святых, обладает исключительным духовным достоинством, не даст духовного утешения молящимся.

Вот как сказал об этом архиеп. Феофан Полтавский: «...священнослужители настоящего века разучились молиться, разумею внутреннюю молитву, а ограничиваются лишь совершением внешнего богослужебного чина. И потому недостаток внутреннего одушевления стараются заменить чисто внешним одушевлением».

Недостаток внутренней молитвы чувствуется не только в новом, но и в старом восточном пении. Если там он выражается в концертном характере пения, то здесь – в чисто внешнем исполнении древних напевов, вследствие чего пение становится крайне заунывно-бездушным. И в том, и в другом случае бывает крайне тяжело молиться»²⁷.

Очевидно, чтобы церковное пение достигало своей цели, необходима молитва. Путь к умной молитве может занять всю нашу жизнь, поэтому начинать молиться нужно уже сейчас. Начать хотя бы с благоговейного, внимательного подхода к пению, не допускать на клиросе пустых разговоров, шуток, особенно смеха. Иначе получается, что, созидая, мы тут же разрушаем построенное и вместо мира и утешения от молитвы получаем дух беспокойства и уныния, нечистую совесть и тяжесть в сердце.

Вспоминается, что певчие Афонского Свято-Пантелеимонова монастыря²⁸, когда не были заняты на богослужении пением или чтением, всегда соблюдали благоговейную тишину. Даже если по слабости человеческой случалось какое-



нибудь искушение, обычно вызывающее у певчих смех, братия, занятые молитвой, не обращали на это никакого внимания. Это меня тогда очень поразило. Служба там была удивительно благоговейной и продолжительность ее не была в тягость.

Вот к чему нужно прилагать силы, вот что стоит наших усилий. Стремиться на первое место ставить смысл поемых текстов, изгнать с клироса пустословие и смех. Необходимо хотя бы прочитывать текст стихир, прежде чем петь их на службе. Как следует разучивать обиходные песнопения, чтобы они звучали ровно, без выкриков и фальши, а не хвататься постоянно за «свежие» переложения и петь их, «уткнувшись носом» в ноты. Сколько мучений доставляет священнику и молящимся пение хора, стремящегося к «оригинальности» и регулярной смене «репертуара»! Совсем не такой пример подают нам наши древние святые, о которых мы только что прочли утешительные строки, написанные их современниками.

Избави нас Боже от всякой рассеянности и увлечения излишней суетой и даруй нам «чистым сердцем Тебе славить»!

Если Богу будет угодно, мы продолжим наши беседы о церковном пении в следующих выпусках «Московских Епархиальных ведомостей». Мы коснемся древней истории нашего церковного пения, постараемся рассказать о труде наших древних песнотворцев. Затем обратимся к трудам церковных композиторов XVIII – начала XX вв. и поговорим о наиболее известных авторах. Мы обязательно коснемся и монастырской традиции, расскажем об истории современного обихода. Надеюсь, эти беседы принесут всем нам духовную пользу и послужат к возрастанию в любви к нашему церковному наследию.

¹ Творения иже во святых отца нашего Григория Нисского, епископа. М., 1861. Ч. 2. С. 15.

² Цит. по: *Скабалланович М.* Толковый Типикон. Вып. I. С. 243.

³ Оригинальный текст: «Яко же на внешней стране сут пребывающим инокам не прилична сут таковым соборнаа пения рекше часовы и каноны и тропари седелны прокимны и прочаа иже в церкви предана сут». РНБ. Кир.-Бел., 25/1102. Л. 207об.; Цит. по: *Романенко Е.В.* Нил Сорский и традиции русского монашества. Исторический вестник, №3 (1999).

⁴ *Св. Григорий Синаит.* О том, как безмолствующему надлежит сидеть при молитве и не оканчивать ее поспешно.

⁵ Цит. по: *Свяц. В.Металлов.* Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1900. С. 39.

⁶ Творения иже во святых отца нашего Иоанна Златоуста, Архиепископа Константинопольского. 2-е изд., Спб., 1899. Т. 5. С. 151–152.

⁷ *Св. Феофан Затворник.* Толкование Послания ап. Павла к Ефесеям. М, 1893. С. 407–411.

⁸ Термин «партес» не совсем верно применяют к более поздним хоровым стилям, например композициям Бортнянского.

⁹ *Филарет, митр. Московский.* Собрание мнений и отзывов. Т. III. СПб., 1885. С. 323–324.

¹⁰ Т. н. «куаленская», или палео-византийская нотация.

¹¹ См., например, работы М.Школьник.

¹² Древнейшая певческая рукопись Руси, содержащая Кондакарь и некоторые песнопения знаменного распева.

¹³ Преставился ок. 1453–1456 гг.

¹⁴ Оригинальный текст: «Вниде в церковь... на Литургию дне того и нача пети с клиросники, Единороднаго Сына, Слова Божия воплощение. И посем даша ему Апостол чести. И слыша игумен яко источник течаше воды живы изоуст его. И посем святой всегда начат от дне того пети в церкви и чести в трапезе. Игумен же и братия слышавше толику сладость во чтении от уст его, и всем послушающим в сладость чтомага от него». Цит. по: Памятники старинной русской литературы, издаваемые Графом Григорием Куселевым-Безбородко. Вып. 4: Повести религиозного содержания, древние поучения и послания, извлеченные из рукописей Николаем Костомаровым. СПб., 1862. С. 36–51.

¹⁵ Оригинальный текст: «Ни единого стиха мимоити с молчанием, но всегда пояше с братиею. Егда же случашесе не услышати ему стиха или коего слова в стихе, тогда повелеваше кононарху паки възвращатися множицею и повторяше стихи, дабы известно разумел». Цит. по: Рассказ о смерти Пафнутия Боровского/ Подготовка текста, перевод и комментарии Л.А.Дмитриева// Библиотека литературы Древней Руси. Вторая половина XV в. Т. 7. СПб., Наука, 2000. С. 260.

¹⁶ Оригинальный текст: «Скончавше же бывши вечерни, наченьшу священнику понахиду... Братиа хотяще старца в келью вести, ему же не хотящу, рече бо: «Аз требую паче слышети, понеже мне нужнейше, к тому не возмогу слышати. Братиа же начаша пети «Блажени непорочнии». Старец же усердно припеваяше братьям, якоже братиа мнети, еда како легчае ему бысть». *Там же*.

¹⁷ Оригинальный текст: «Спящу же ми, ощутих гласы поющих и абие со ужасом вскочих, вскоре дверь отверз, внидох в келью, обретох старца на обычном месте лежаща, ученика же у одра предстояща». *Там же*. С. 282.

¹⁸ Оригинальный текст: «Никого... Отнелиже ты изшел еси, старец начат петь «Блажени непорочнии в путь, ходящеи в законе Господни», таже и стихи припеваше, еще же и «Руце твои сотвористе мя и создасте мя», к сим же и «Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим», «Святых лик обрете» и прочая тропари». *Там же*.

¹⁹ Оригинальный текст: «В церковных песнословии и чтении толик бе, якоже ластовица и славий доброгласный услажаше слухи послушающих, якоже ин никтоже нигдеже». Цит. по: *Хрущев И.* Исследование о сочинениях Иосифа Санина преподобного игумена волоцкого. СПб., 1868. Прим. 43.

²⁰ Оригинальный текст: «Бе же у Иосифа в языке чистота и в очесех быстрость и в гласе сладость и в чтении умиление, достойно удивлению великому: никтоже бе в та времена нигде таков явися». *Там же*.

²¹ Оригинальный текст: «Прекрасен бяше в пении и во чтении, яко труба дивна, всех веселя и услаждая слухи сердца слышателей». Цит. по: История о первом Патриархе Иове Московском. В кн.: Русская историческая библиотека, издаваемая Археографической комиссией. Т. 13. СПб., 1891, стлб. 923–944.

²² Оригинальный текст: «Во дни его не обретется человек подобен ему ни образом, ни нравом, ни гласом, ни чином». Там же.

²³ Оригинальный текст: «В лета же его патриаршества много изрядных людей освященных быша церковников, но никтоже таков дарованием Божиим украшен. И егда убо чтяше молитвы Пятдесятныя, тогда вси во олтаре сослужебницы ему, и иже и не слезливыя, восхлипающе плакаху, занеже глас его бяше умилен во чтении, громогласуя и добротой чтения у всех сердце, яко огнем, попадаля и просвещая ко умилению плача». Там же.

²⁴ Оригинальный текст: «На крилосе сам певал, и статьи прочитывал, глас его дивен был; вси бо слышавшии глас его поюща или чтуща веселяхуся сердца и радовахуся душами, сладкому гласу его удивляющеся; ибо дар ему зрения и умения от Бога дарован был. Почему разумеющий силу словес, чтомых от него, любяху отца своего, словесы его утешающеся: ибо аще и тихо слово от уст испущаше на чтении, но и в задних углех и в притворех простирашеся глас его, и ничьих ушей не минуя, всеми явно слышан был». Цит. по: Канон прп. отцу нашему Дионисию, архимандриту Сергиевой Лавры, Радонежскому чудотворцу, с присовокуплением жития его. М., Син. тип. 1834. С. 32–33.

²⁵ Здесь контаминация: 1 Кор. 14:11 и 1 Кор. 13:1 «Но если я не разумею значения слов... то я – медь звенящая или кимвал звучащий».

²⁶ Оригинальный текст: «И ты первый человек в церковниках, что поеши, а не разумеши, как апостол Павел учит о пении сице: воспою языком, воспою же и умом: аще ли пою, а не разумею, или глаголю, сам того не знаю, то что будет? Павел же глаголаше о том же, «аще не увем силы слову, кая польза ми есть? Бых яко кимвал, сиречь бубен, или колокол шумящ...». Ты же аще и много поешь, но малым чем прогневлешь Господа Бога, то что твои труды будут?». РГБ Ф304.1.700 Л. 115–115об.

²⁷ *Схимонах Епифаний (Чернов)*. Жизнь святителя. Феофан, Архиепископ Полтавский и Переяславский». Святая Русь, Афины, 1999–2000.

²⁸ Эту обитель, по милости Божией, я посетил в поездке на Святую Гору в 2000 г.

Беседа вторая. РАСПЕВЫ ДРЕВНЕЙ РУСИ

В начале нашего цикла бесед мы уже говорили о том, что основу русского богослужебного пения издревле составлял знаменный распев. Эта певческая традиция проходит через всю историю нашей Церкви подобно красной нити, связывая воедино ее прошлое и настоящее. Чтобы оценить красоту и чистоту этой жемчужины церковного Предания, необходимо вначале понять, что же, собственно, представляет собой такое явление, как распев.

Преподобный Иоанн Дамаскин разделил церковные мелодии на 8 гласов и положил начало той системе церковного пения, которую мы знаем по сей день. Осмогласие – явление для нас привычное и естественное, мы принимаем

его, как само собой разумеющееся. Но как стройна и совершенна эта система! В осмогласии каждый глас обладает своей силой и значением. Так, например, 1-й глас считается особо торжественным, 2-й – умиленным, 6-й – покаянным.

Гласы в Византии делились на четыре автентичных (самостоятельных) и четыре плагальных (производных). На Руси гласы получили сплошную нумерацию, но наше осмогласие сохранило древний принцип родства гласов. Так, 5-й плагален 1-му, 6-й – 2-му, 7-й – 3-му, 8-й – 4-му. Родство этих гласов проявляется в сходстве ладов и используемых мелодических оборотов¹. Увидеть и оценить эти закономерности можно лишь в полноценной гласовой системе, в распеве, так как в нем сохраняются древние принципы организации осмогласия.

Итак, распев – это прежде всего воплощение гласовой системы в конкретной певческой традиции. В древнерусской традиции сохранились следующие «полные»² осмогласные распевы: киевский, знаменный и путевой³.

Как же функционирует распев в реальном богослужении? Прежде всего, необходимо отметить, что мощь и красота распева раскрывается, прежде всего, в изменяемых песнопениях. Это необычно для нас, потому что мы привыкли недооценивать их важность. Все внимание среднего хора (и как результат – молящихся) сосредоточивается на «Блажен муж», «Свете тихий», «Хвали душе моя Господа» и других гимнах. Именно они исполняются особо торжественно, много времени отводится разучиванию сложных музыкальных пьес на слова неизменяемых песнопений. Однако этого явно недостаточно, чтобы достичь главной цели. Ведь Церковь преподает нам смысл празднуемого события именно в стихирах, тропарях, светильнах. Большинство из них мы слышим только один раз в год, но, увы, все эти песнопения звучат абсолютно одинаково, потому что исполняются шаблонным гласовым напевом, поскорю, как будто перед нами не творение духоносных отцов, а какое-то необязательное «приложение» к службе. При этом теряется и смысл понятия «самогласен» – песнопение, обладающее уникальной мелодической формой.

Другое дело, если мы поем распевом. Распев предлагает множество мелодических строк и их сочетаний для каждого гласа. Представьте себе мозаику, составленную мастером из маленьких кусочков смальты: так и в распеве самогласная стихира расцветивается уникальным сочетанием мелодий-попевок. Напев каждого песнопения прочно отпечатлевается в памяти молящихся и связывается с конкретным текстом. Например, песнопение «Всемирную славу» знаменного распева легко узнаваемо, многие выпускники духовных семинарий способны пропеть его наизусть⁴. Строки, из которых состоит догматик, подобраны так, что это песнопение уже не спутаешь с другим, а напев достаточно легко запоминается.

Распев предлагает все те средства, которые соответствуют разным по торжественности службам. Как византийское пение, так и древнерусское можно разделить на три части: силлабическое, невматическое и мелизматическое⁵.

Так, для всенедельных богослужений предлагается малый знаменный распев. Каждому слогу текста в нем соответствует один, иногда два звука⁶. Простые шаблонные образцы для пения «на глас»⁷ и самоподобны⁸, по своему проис-

хождению восходящие к «старому» знаменному распеву XI–XII вв., удобны для простого богослужения. Напевы отличаются краткостью, речитативным характером. Это пение в общих чертах соответствует силлабическому стилю⁹.

Для богослужений средней торжественности в знаменном осмогласии существует и средний, «невматический» тип распева¹⁰. Когда говорят о знаменном распеве, обычно имеют в виду именно этот «средний» стиль. В нем уже вполне проявляются особенности древней осмогласной системы, самогласны обладают уникальным напевом, гласы подчиняются принципу «плагальности». Догматики – образец стихирарического стиля в знаменном распеве.

Самые торжественные богослужения – двенадцатые праздники, службы Страстной седмицы и Пасхи, некоторых особо почитаемых святых, украшаются удивительными по красоте мелодиями большого знаменного распева (в котором заметны некоторые черты византийского калафонического стиля, например протяженность напева, наличие «кратим» – особых фонем, используемых в тексте песнопения для украшения, например «а-не-на», или «хе-бу-ве»). Эти песнопения протяжны, но весьма изысканны. Многие исследователи считают большой знаменный распев вершиной древнерусского певческого искусства¹¹.

Одно из главных достоинств распева – то, что он помогает раскрыть глубину святоотеческой мысли, скрытой в стихирах и других изменяемых песнопениях. Попевки (так в распеве называются мелодические строки) расставлены в стихирах не случайным образом, но согласно определенным законам композиции, с учетом смысла слов, распеваемых той или иной мелодической строкой. История не сохранила имен распевщиков основного круга песнопений Октоиха, Триодей, Миней. Ясно лишь, что они обладали не только большим музыкальным дарованием, но и духовной чистотой, благоговением. Если мы внимательно исследуем структуру тех же догматиков, мы убедимся в том, что они составлены с чрезвычайной тщательностью: каждая попевка стоит на своем месте, согласуется с другими по определенным правилам так, что части песнопения и целое находятся в равновесии¹². Более того, расположение попевок соответствует смыслу текста, подчеркивая его, раскрывая глубину святоотеческой мысли. Этого никак нельзя добиться при шаблонном принципе пения, где строки не следуют смыслу текста, а чередуются, согласно определенному раз и навсегда порядку.

Другое важное достоинство распева – цельность богослужения. Современный хор обычно исполняет на одной службе целый ряд авторских произведений, никак между собой не связанных стилистически. От этого служба часто распадается на последовательность концертных «номеров»¹³. Распев же хорош именно тем, что все песнопения его выдержаны в одной стилистике, однако при этом не являются однообразным повторением друг друга, благодаря развитой попевочной структуре.

* * *

Разобрав в общих чертах понятие «распев», перейдем к определению «знаменный».

В Древней Руси многие песнопения, особенно неизменяемые, обиходные, пелись по памяти. Сложные же песнопения (как правило, праздничные стихиры) записывались специальными знаками – знаменами, или крюками¹⁴. Славянскому слову «знаменный» в русском языке соответствует прилагательное «знаковый», или «письменный», так как «знамя» означает «знак» (в данном случае – символ нотации). Таким образом, правильным литературным переводом слова «знаменный» будет «нотированный».

Со временем, когда большинство песнопений, существовавших в устной традиции, уже были записаны, значение термина изменилось. Теперь мы понимаем под «знаменным» не просто круг песнопений, записанных особой нотацией, но особую мелодическую систему со своими законами и традициями, уходящими вглубь веков. Тем не менее знаменное пение всегда оставалось и остается «книжным» пением, опирающимся на нотированную книгу.

* * *

Перейдем теперь к вопросу об истории знаменного распева. Не все знают, что знаменный и киевский распев – ближайšie «родственники». Скорее всего, знаменный распев пришел к нам из Византии через Болгарию. Вначале древнее византийское пение распространилось среди балканских народов, вероятно, претерпело некоторые изменения, связанные с влиянием национальных музыкальных традиций, а затем, с принятием христианства, было принято и на Руси¹⁵. Это пение мы будем называть «старым распевом».

После просвещения нашей земли Святым Крещением в сообщениях летописей появляются известия о двух мощных культурных и религиозных центрах Руси: Киеве и Великом Новгороде. С ними, конечно, связана и последующая история древнерусского церковного пения. Киев изначально был колыбелью русской богослужебной традиции, Новгород же во многом не уступал по своему значению тогдашней столице Руси. После разорения Киева татарами Новгород приобрел особое значение в формировании северно-русского богослужебного уклада. Именно в Новгороде зарождается московская певческая школа, в которой обучались будущие мастера церковного пения.

О старом распеве, зафиксированном в наших древнейших письменных памятниках, можно сказать, что он был проще, чем произошедшие от него впоследствии знаменный и киевский.

И в знаменном, и в киевском распевах мелодика постоянно разрасталась, добавлялись все новые украшения, мелизматические вставки – лица и фиты. Старый распев отличался от поздних распевов и по нотации. Реформа, произошедшая в XV в., определила новую форму записи церковных напевов. Дореформенная (или как ее иногда называют, «домонгольская») нотация довольно быстро вышла из употребления и была забыта. С этим обстоятельством связана сложность расшифровки песнопений старого распева.

Условное разделение на две ветви «знаменную» и «киевскую» можно отнести ко времени разделения единой Русской Церкви на две Митрополии, т. е. к се-

редине XV в., или, возможно, предшествующим десятилетиям¹⁶. В конце XVII в. киевское и знаменное осмогласия выглядят как местные варианты одного и того же распева.

Все же и в киевском, и в знаменном осмогласиях в поздний период становятся заметными некоторые отличительные черты. По всей видимости, это связано с заимствованиями некоторых элементов из народной музыки. Так, например, напев строки «фотиза» оканчивается в более старых киевских рукописях следующим образом¹⁷:



В московских рукописях¹⁸ эта же попевка выглядит таким образом:



Как видим, напев лишь несколько изменен, по сравнению со «старым» киевским.

В более же поздних киевских¹⁹ оборот уже значительно удаляется от прототипа и приобретает характер «песенности»:



При всех различиях, которые отличают знаменный и киевский распевы, мы можем сказать, что это традиции равные не только по чести, но и по своему музыкальному достоинству. Нужно, однако, отметить, что сказанное относится именно к части осмогласия. Дело в том, что обиходные (неизменяемые) песнопения киевского распева в первой половине XVII в. претерпели серьезные изменения. Среди характерных новых черт назовем привнесение «куплетной» формы, упрощение старинных мелодий, введение излишних многократных повторений текста, ранее отсутствовавших в киевском распеве²⁰. Именно такие поздние редакции мы сегодня знаем под именем «киевских». Необходимо отличать поздние «киевские» песнопения от более древних, восходящих к старому знаменному распеву.

Что касается московской Руси, то здесь развитие певческой традиции шло по пути расширения распевности, особенно в отношении так называемых фит и лиц²¹. При главенстве знаменного, в XV в. начинают входить в силу путевой и демественный распевы, чьей характерной чертой были протяженность и особая торжественность²².

Отдельного упоминания заслуживает большой знаменный распев. Как уже говорилось, этот вид распева относится к мелизматическому стилю. Возник он, по-видимому, из древнерусской традиции торжественного исполнения «славников»²³. Такие песнопения записывались с использованием особой техники «тайнозамкненного» письма, которое можно сравнить с использованием «титла» в славянском языке²⁴. Таким образом, задача сохранения напева возлагалась, по большей части, на память певцов²⁵.

В XVI в. получает распространение практика раскрытия, или «розвода» тайнозамкненной записи с добавлением особых оборотов, часто более обширных, чем подразумевалось в устной традиции. Певцы, обладавшие особым даром к составлению новых «переводов» (редакций песнопений), назывались распевщиками. В Московской Руси развитие распевов в XVI–XVII вв. связано с именами таких именитых певцов. Одни из этих мастеров потрудились в распеве «средним» (невматическим), знаменным распевом (так, например, Иоанн Нос, крестовый дьяк царя Иоанна Грозного, распел минейные Богородичны и Крестобогородичны). Другие – в изложении праздничных стихир уже упоминавшимся большим распевом: Феодор Христианин и Исаяя (Лукошко). Третьи известны своим искусством в составлении троестрочных композиций²⁶: митрополит Варлаам (Рогов). И сегодня, спустя много веков, мы можем наслаждаться распевами этих мастеров. Например, сохранились удивительные по красоте песнопения большого знаменного распева: Евангельские стихиры священника Феодора Христианина, стихиры крестные митрополита Ростовского Варлаама (Рогова), блаженны архимандрита Исаяи (Лукошко) и другие.

На Украине, где Православие переживало трудные времена гонений и католического прозелитизма, развитие распева было менее заметным. Существовали местные варианты некоторых песнопений, известные под именем острожского, супрасльского, львовского, волинского, новгород-северского напевов²⁷. Довольно большое распространение получили также греческий и болгарский распевы, которые затем распространились и в Московской Руси.

* * *

Для того чтобы перейти к вопросу о реформе древнерусского церковного пения в XVII в., сначала коснемся такого интересного явления в древнерусском пении, как «хомония». Суть его в том, что слова, имевшие в древнейший период написание с «ерами – ъ» и «ерями – ъ» позднее (в XV в.) стали записываться, соответственно, через «о» и «е». Название «хомония» происходит от часто встречающегося в текстах глагольного окончания первого лица множественного числа «хомъ», которое при «хомовом» пении произносилось как «хомо». Например: «видехомо свето истинныи»²⁸.

Когда стали забываться древние корни этого явления, а устная речь стала сильно отличаться по звучанию от поемого на богослужении текста, встал вопрос об исправлении певческих книг «наречь», то есть фактически приведении их к нормам устной речи. Эта работа была начата в середине XVII в. и совпала с проведением богослужебной реформы Патриарха Никона. Основную роль в работе по переводу певческих книг «наречь» сыграла комиссия во главе с монахом Саввино-Сторожевского монастыря Александром Мезенцем, которая начала свою работу в 1666 г.

Надо отметить, что исправление певческих книг не было лишено некоторых недостатков. Например, излишнее внимание к текстовому ударению привело к «перегрузке» ударных слогов. Неравномерное распределение «музыкального времени» в тексте стало характерным признаком «правленных» книг. К тому же традиционные певческие строки, попевки, часто перекраивались до неузнаваемости для того, чтобы подогнать их к нормам «нового текста», хотя зачастую можно было бы обойтись менее жесткими методами²⁹.

* * *

Великолепно и свято певческое наследие Древней Руси, но, как мы знаем, православное богослужение не может существовать без исполнителей, клирошан. Поэтому для полноты представления о предмете, нам следует обратить внимание и на исполнителей знаменного распева.

Мы часто употребляем в церковном обиходе слово «певчий», но никогда не задумываемся о том, что же оно означает. Это отдельно стоящее прилагательное наводит на мысль о некоторой утерянной части выражения. Так оно и есть: в старину название «певчий» относилось к так называемым «певчим дьякам»³⁰. Певчие дьяки составляли основу государева и архиерейских хоров и обладали достаточно высоким положением в обществе. Это были профессиональные певцы, имевшие церковное посвящение. Некоторые из певчих дьяков помимо пения за богослужением занимались обучением молодых певцов, распевали новые песнопения, переписывали и редактировали книги (не только певческие). Получали певчие дьяки вполне приличное по тем временам жалованье и, как правило, жили вместе, часто на «белой земле»³¹. Так, в Москве сохранился «Ветошный ряд», по соседству с которым в XVI–XVII вв. располагалась «певчая слобода».

Вдобавок к своим непосредственным занятиям, некоторые из певчих дьяков могли временно выполнять, например, обязанности «пристава»³². Во время военных действий они вместе с другими дьяками отправлялись на защиту Отечества³³. Таким образом, члены государева, или архиерейского хора, особенно в XVI – начале XVII вв, были настоящими дьяками, служилыми людьми. По-видимому, от этого названия происходит и слово «дьячок», употреблявшееся вплоть до революции для обозначения церковнослужителя-певца в небольших сельских и городских церквях.

Что же представлял собой архиерейский хор в те далекие времена? Это была целая «корпорация» со своими правилами и традициями, уходящими в глубокую древность. Хор делился на «станции» по 4–5 человек, в некоторых хорах на-

считывалось до 7 станиц. Во главе хора стоял уставщик, которому подчинялись головщики («начальные певцы» обоих клиросов)³⁴. Первая станица была почетной и занимала правый клирос. В пении этой станицы мог принимать участие и сам царь.

Кроме дьяков, при архиереях состояли и так называемые подьяки³⁵. Они также участвовали в пении: в их обязанности входило пение «Славословия», «Трисвятого», «Исполла эти деспота» и других песнопений. Они же прислуживали архиерею во время богослужения, поднося двусвещник и трисвещник, посох и проч., отчасти напоминая современных иподиаконов.

По мнению Н.П.Парфентьева, подьяки находились гораздо ближе к сословию священнослужителей, нежели певчие дьяки. Как мы уже говорили, последние считались профессионалами, служилыми людьми, состоящими на государственной, или архиерейской службе, из среды же подьяков часто выходили будущие священники, диаконы и монахи.

Нужно ли говорить, что и сами священнослужители также прекрасно знали и владели искусством церковного пения. Наследие уже названных митрополита Варлаама (Рогова), архимандрита Исаяи (Лукошко), иерея Феодора Христианина составляют предмет особого внимания исследователей древнерусского певческого искусства. К этим именам можно добавить и другие: известных распевщиков игуменов Памвы (Вологда) и Маркела (Великий Новгород), московского иерея Луки, служившего в церкви близ «Обрацких» (Арбатских) ворот. История также сохранила сведения о некоем «зело благоговейном диаконе», который распел Евангельские стихиры.

Эту традицию церковного пения продолжали и другие священники. Известно, например, что до революции в Успенском храме московского Кремля будничное богослужение по древнему обычаю совершалось силами местного духовенства, причем исполнялись исключительно песнопения знаменного распева, по традиции, сохранившейся с древних времен. Мы знаем также имена таких знатоков древнерусского певческого искусства, как протоиереи Димитрий Разумовский, Василий Металлов, Иоанн Вознесенский. Эти священники заложили основы русской музыкальной медиевистики, приоткрыли сокровищницу древнерусского «поющего богословия», сделали знаменный распев более доступным и понятным.

Бережное, любовное отношение наших предков к древнерусскому церковному пению должно быть нам добрым примером. Ведь мы имеем дело не просто с «музыкальным стилем», но с важнейшей частью нашего церковного Предания.

Хорошим итогом нашей беседы о знаменном распеве, пожалуй, станут слова святителя Игнатия (Брянчанинова): «Весьма справедливо святые отцы называют наши духовные ощущения «радосто-печалием», это чувство вполне выражается знаменным напевом, который еще сохранился в некоторых монастырях и который употребляется в единоверческих церквах. Знаменный напев подобен старинной иконе. От внимания ему овладевает сердцем то же чувство, какое и от пристального зрения на старинную икону, написанную каким-либо святым му-

жем. Чувство глубокого благочестия, которым проникнут напев, приводит душу к благоговению и умилению»³⁶.

Будем и мы питать наши души чистыми водами этого источника, стремясь достигнуть в ту меру христианского совершенства, которой обладали наши благочестивые предки.

¹ Кроме того, некоторые пары гласов (1–5, 3–7, отчасти 2–6) сохранили древний принцип: основные тоны их отстоят друг от друга на кварту.

² И.А.Гарднер называет «полными» те распевы, «в которых имеются напевы для всех групп и типов песнопений...». Имеются в виду напевы для стихир, тропарей, ирмосов и т. д. *Гарднер И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. 1. Сергиев Посад, МДА, 1998. С. 127).

³ Работы по расшифровке путевой нотации в настоящее время продолжают рядом исследователей.

⁴ К сожалению, в некоторых семинариях на уроках церковного пения отменяется старинная традиция изучения знаменных догматиков.

⁵ В Византийском пении эти стили именуются ирмологическим, стихирарическим и пападическим (калафоническим).

⁶ Отсюда и название – силлабический.

⁷ Которые по мелодике отчасти напоминают наши партесные гласы.

⁸ Следует отметить, что самоподобны тоже можно разделить на ирмологические и стихирарические.

⁹ В знаменном распеве, к сожалению, ирмологический стиль композиции почти вышел из употребления. Его заменил шаблонный, в котором организующим принципом является простое чередование строк. В ирмологическом же стиле строки чередуются согласно законам рифмы, противопоставления и др.

¹⁰ От греческого – неута, знак.

¹¹ Впрочем, нужно подчеркнуть, что для пения большим знаменным распевом необходимы серьезные певческие силы, хорошая подготовка хора, а также разумное использование этих протяженных песнопений, чтобы не «перегрузить» службу продолжительным пением.

¹² Подробнее об этом см. прот. Василий Металлов «Осмогласие знаменного распева».

¹³ Такой концертный подход к пению, противоречащий сути Православного богослужения, неоднократно подвергался осуждению русских святых (например, св. Игнатия (Брянчанинова) и свт. Филарета (Дроздова)) и должен быть, по возможности, отставлен. Альтернативой может быть пение обиходных песнопений, основанных на распевах (греческом, болгарском, знаменном), или полный переход на пение каким-либо из сохранившихся распевов.

¹⁴ Это обстоятельство еще раз подчеркивает то, как много внимания уделяли тогда изменяемым песнопениям.

¹⁵ В этом вопросе мы придерживаемся гипотезы И.А.Гарднера.

¹⁶ То, что разделение произошло достаточно поздно, видно из того, что напев в киевском и знаменном вариантах отличается не так значительно, как это было бы в случае обособления, произошедшего в древнейший период.

¹⁷ Супрасльский Ирмологион, 1638–1639. БАН Литвы, Ф. 19. 116. Л. 165об.

¹⁸ Ирмологион, нач. XVIII в. МДА П-214, И-82, 74349, Л. 130

¹⁹ Сборник певческий. XVII в., 3-я треть. МДА. П-214 П-23. Инв. 231908. Л. 198об.

²⁰ Эти изменения были обусловлены, с одной стороны, влиянием европейской музыкальной культуры, с другой – близостью восточных центров Православия. Так, куплетная форма, по всей видимости, – заимствование из традиции польского канта, а повторение слов текста – не очень удачное подражание византийским «анаграмматизмам».

²¹ Мелодические вставки, украшения, имеющие целью подчеркнуть духовный смысл отдельного слова или фразы. Например, фитами и лицами часто украшаются слова «Бог», «Христос», «Богородица».

²² Их распространение было связано с деятельностью государевых певчих дьяков, архиерейских и монастырских хоров.

²³ Стихир, предваряемых стихом «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу».

²⁴ Титло содержит лишь несколько букв из слова, которое оно обозначает. Краткая запись «под титлом» означает более пространную последовательность букв. Точно так же всего несколько знамен в «фите», или «лице» указывают на протяженный напев, скрытый «тайнозамкнутой» записью.

²⁵ Надо сказать, что количество мелодических строк, фит и лиц, которые держали в памяти древние певчие, поражает воображение. Настоящий знаток церковного пения знал наизусть практически весь богослужебный круг. В этом, конечно же, певчим сильно помогала знаменная нотация, предназначенная, прежде всего, для «напоминания» уже знакомых оборотов.

²⁶ Строчное, или троестрочное пение – многоголосный стиль, появившийся в XV в. на основе путевого распева и имевший широкое распространение с XVI до первой четверти XVIII вв.

²⁷ На Украине распевы именовались напевами.

²⁸ Дореволюционные исследователи (такие как прот. Д.Разумовский, прот. Василий Металлов и другие) считали, что это явление связано с «падением полугласных» в XIII–XIV вв. По их мнению, благодаря этому возникла разница в произнесении читаемого и поемого текста. Однако новейшие исследования указывают на то, что «хомовое» произношение было характерно и для чтения, и для пения, имеет древнейшие корни и восходит к южнославянской богослужебной традиции (Б.А.Успенский).

²⁹ Интересно, что плодами деятельности А.Мезенца и его соратников, по видимому, воспользовались и старообрядцы-поповцы. Сравнение старообрядческих «Праздников» издания Калашникова с «новоречными» переводами XVII в. показало, что обороты, измененные справщиками Мезенца, в таком специфическом виде перешли и в старообрядческие «наречные» книги. Очевидно, здесь имела место «обратная правка», то есть, возвращение к дореформенному тексту с сохранением особенностей «истинноречного» варианта А.Мезенца. На связь с Мезенцевской редакцией указывает и тот факт, что в книгах «гуслицкого типа», распространенных в поповских общинах, всегда используются так называемые «при-

знаки», введенные именно комиссией А.Мезенца. В «хомовых» певческих книгах беспоповцев «признаки» отсутствуют.

³⁰ Можно вспомнить также распространенное в старину обращение «служивый», употреблявшееся по отношению к солдату («служилому человеку»).

³¹ Свободной от государственных податей.

³² «Со времен правления Ивана Грозного до нас дошли сведения о порядке жалования государевых певчих дьяков «даным приставством», главным образом, над монастырскими и некоторыми другими церковными владениями. «Данный пристав» был своеобразным посредником в судных делах; эти обязанности в то время выполняли и приказные дьяки». *Парфентьев Н.П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре российского государства XVI–XVII вв. Свердловск, 1991. С. 73.

³³ Там же. С. 76–77.

³⁴ По мнению И.А.Гарднера, «...можно уставщика уподобить *μαιστωρ* у византийских придворных певчих, а головщика – *протопсалту*». Там же. С. 420.

³⁵ Те церковнослужители, которые получали это посвящение, назывались «поддьяконы» и кроме богослужения часто занимались подготовкой документов ставленников и другими вопросами «канцелярского» характера.

³⁶ *Свт. Игнатий (Брянчанинов), еп. Кавказский и Черноморский.* Понятие о ереси и расколе // Православный христианин. С. 5–7.

Беседа третья. РАСПРОСТРАНЕНИЕ ПАРТЕСНОГО ПЕНИЯ В РОССИИ

Сегодня мы поговорим о распространении в России партесного пения. Мы уже упоминали о том, что этот термин у нас используется не совсем правильно. С научной точки зрения «партес» – ранний стиль многоголосья, распространившийся сначала на Украине, а потом на Руси в XVII в. Однако, поскольку основные черты «свободно сочиненного многоголосного хорового пения»¹ сохранились и в позднейшие времена, этот термин в обиходной речи стал обозначать гармоническое пение концертного склада, в отличие от обиходного, основанного на древних распевах².

История партесного пения начинается в Южной Руси, где, несмотря на давление польского католицизма, народ и духовенство оставались верны Православию и искали средства для борьбы с унией. Одним из серьезных соблазнов являлось торжественное католическое богослужение с гармонической органной музыкой, из-за которого часть верующих стала отдаляться от Православия. Таким образом, первоначально партесное пение было вынужденным ответом на католическую органную музыку.

По словам Иоанникия Коренева, главного апологета партесного пения на Руси, «...в Малой России, когда римляне прельщати начата верных органными гудения в костелах своих, ничем инем воспятиша сих, токмо паки обратиша к

Соборной Церкви сими многогласными составлении мусикийскими, в ниже умиленныя гласы с провещанием словес Божественных, тех гудения посрамиша и обуивше обругаша»³.

В сущности, ранний партес представляет собой синтез западной и славянской музыкальных традиций. С одной стороны, теория музыки, в том числе музыкальные термины, нотация, правила композиции, были заимствованы с Запада, с другой – мелодический материал и гармонии сложились под сильным влиянием народного певческого искусства⁴. «В разнообразных жанрах и видах партесной музыки, от монументальных произведений крупных форм – концертов – до полуфольклорных кантов и псалмов, проявилась ее особая близость к бытовому песенным истокам»⁵.

Первоначально хоровое многоголосье западного склада стало проникать из Южной Руси в Северную в форме кантов и псалмов, которые не исполнялись в церкви и представляли собой род духовных стихов. Напев их близок к украинским и польским народным песням. По своему складу это простые трехголосные произведения, обладающие куплетной формой, довольно удобные для исполнения. Благодаря этим чертам, канты и псалмы были очень популярны в народе, и некоторые канты сохранялись в устной традиции довольно долгое время. Распространение кантов на Руси способствовало усвоению русскими певцами хоровой техники, которая в дальнейшем использовалась в партесном пении.

Во второй половине XVII в. в русских церквях впервые начинают исполняться свободные авторские композиции, основанные не на церковных мелодиях, а, как выразился Н.П.Дилецкий⁶, на «фантазиях». Характерной особенностью таких композиций является разрыв с церковной традицией, а именно – с традицией распевов, место которой занимает свободное сочинительство. Музыка также часто отрывается от текста, становится самодовлеющей. Так, Н.П.Дилецкий советует ученикам «запасать впрок» пришедшие в голову музыкальные «фантазии», с тем чтобы позднее использовать их в концертах (правило «атексталис»): «Иногда можеша, фантазию себе обретше, без тексту туюжде написати и сохранити концертов ради, яже еще не в сем, то в ином тексте положится»⁷. Такой метод сочинительства был немыслим в древнерусском богослужебном творчестве, для которого характерна теснейшая связь слова и мелодии.

Другой характерной чертой авторских партесных композиций эпохи барокко является следование так называемой теории аффектов⁸. Н.П.Дилецкий так понимал цель музыки: «Мусикия – иже сердца человеческие возбуждает или до увеселения, или до жалости»⁹. Если традиционное церковное пение сосредоточивало основные усилия на «истолковании», «изъяснении» текста, то композиторы нового времени имеют целью вызвать у слушателей различные эмоции. Т.Ф.Владышевская выделяет несколько приемов, применявшихся в партесных концертах:

«Радость, ликование передаются чрезвычайно разнообразными музыкально-риторическими фигурами. Слова типа “воспойте”, “радуйся”, “торжествуй”, “ликуй” и прочие подчеркнуты развернутыми виртуозными пассажами-юбилеями»¹⁰.

«Чувства печали, горести, страдания передавались минорным ладом, медленным темпом, интонациями вдоха, прерываемыми паузами, как, например, в концерте “Плачу и рыдаю”»¹¹.

«...В партесных концертах паузы нередко приобретают драматургическую, эмоционально-выразительную роль. Выразительные мелодии, расчлененные паузами (фигура – *temsis*), создают аффект страха»¹².

Композиция раннего партесного концерта подразумевает использование контрастных сопоставлений, когда мощное звучание всего хора («тутти») сменяется пением группы солистов (собственно, «концерт», в терминологии Н.П.Дилецкого). Интересно, что сам термин «концерт» Дилецкий понимал как «борение гласов», т. е. «соревнование, противопоставление голосов ансамбля выделенной группы солистов и всего хора»¹³. Чаще всего в рукописях встречаются трехчастные концерты.

Тексты партесных концертов в основном относятся к духовной сфере, но иногда встречаются и произведения, написанные в ознаменование каких-либо событий государственной важности или составленные в честь августейших особ.

Вот как характеризует раннее партесное пение С.В.Смоленский: «Музыкальное достоинство этих сочинений... довольно слабо по мысли, но местами указывает весьма незаурядную мастерскую технику и хорошее знакомство с хоровыми эффектами. Местами эти композиции довольно крикливы, заключают в себе множество самых пустых импровизаций, дающих лишь правильный рисунок партитуры; местами же в них чувствуется истинное вдохновение и какая-то непривычная нашему уху торжественная и наивная простота»¹⁴.

Центральной фигурой, вокруг которой сформировался кружок энтузиастов партесного пения в России, является уже упоминавшийся Н.П.Дилецкий. Его основной труд «Музыкальная грамматика» стал теоретической основой и учебником для целого поколения русских композиторов, регентов и певцов. Н.П.Дилецкий также воспитал ряд учеников, которые создали основу для дальнейшего развития хорового церковного пения в России.

Среди наиболее одаренных и известных русских композиторов этой эпохи следует назвать Василия Титова, Николая Калашникова, Николая Бавыкина, Степана Беляева. Из произведений этих авторов в церковном обиходе удержалось разве что «Многолетие» В. Титова, которое изредка можно слышать в некоторых московских храмах.

Помимо концертов в многоголосной хоровой музыке XVII в. выделяется особое направление т. н. «постоянного многоголосья»¹⁵ – партесной гармонизации уставных мелодий. По определению В.В.Протопопова, оно имеет следующие свойства: «одновременное пение с произнесением одного и того же текста всеми голосами, отсутствие пауз, непрерывное звучание всех голосов, единые цезуры во всех голосах соответственно цезурам текста»¹⁶.

Под словом «партес» во второй половине XVII в. чаще всего понимали именно концертное пение, сочиненное в свободном стиле, тогда как гармонизации знаменного, греческого и болгарского распевов стояли несколько особняком

и в некотором смысле продолжали церковную традицию, хотя и наполняли старые распевы новым, непривычным звучанием.

По-видимому, «постоянное многоголосье» родилось в недрах новой московской школы композиции, созданной Дилецким и его учениками, – на Украине в то время ничего подобного не существовало. Расцвет «постоянного многоголосья» в России приходится на конец XVII – начало XVIII вв.

В «постоянном многоголосье» за основу принималась мелодия какого-либо распева, которая находилась в теноровой партии. Альт, по большей части, дублировал тенор в терцию. Бас и дискант («дышкант» в терминологии XVII в.) дополняли недостающие звуки аккордов.

По мнению Н.П.Дилецкого, главным голосом в партесном многоголосии был бас¹⁷. При этом характерной чертой басовой партии является заполнение квартовых и квинтовых ходов движением восьмыми. Такой развитый, украшенный фиоритурами бас называли «эксцелентованным»¹⁸. Наличие описанных украшений в партии баса считается одним из характерных признаков партесного стиля. Эксцелентованный бас используется и в «постоянном многоголосье».

Поскольку диапазон партесного хора был значительно шире, чем у традиционных древнерусских хоров, исполнявших произведения строчного и демественного многоголосья, потребовалось введение в состав певческих коллективов совсем молодых исполнителей, мальчиков, обладавших высокими голосами, в чьи обязанности входило исполнение партий «дышканта» и «альта»¹⁹. Только в 80-х гг. XIX в. в Русской Церкви появляются смешанные хоры, в которых детские голоса заменяются женскими. Одним из первых композиторов, предложивших такую замену, был протоиерей А.Архангельский.

Возможно, именно создание гармонизаций знаменного и других распевов открыло путь повсеместному распространению партесного пения. В «постоянном многоголосье» можно было ясно слышать основную мелодию знаменного, или греческого распева, тем более, что, по мнению протоиерея Дмитрия Разумовского, партия теноров, певших мелодию, была самой многочисленной и выделялась на фоне общего звучания хора²⁰. Это, возможно, послужило примирению части традиционалистов с новшествами в церковном пении.

Однако новое направление все же вызывало жестокую полемику, отголоски которой доносятся до наших дней. Так, один из главных энтузиастов партесного пения, диакон Иоанникий Коренев, в поддержку своей точки зрения даже составил вирши, в которых не преминул обличить недостатки «старой школы»:

«Имя твое есть тенор, содержу бо в себе “путь”,
выпоешь ли мя, будет в тебе истинный путь.
А выпевай мя сладким и преблагим гласом,
А не кривляйся дурно кулезмацким басом.
Подобает бо пети, мало же кричати
И во всяком пении нотам меру знати».

Кулизма – название попевки знаменного распева. В то время «кулизмянный» многими певцами (по-видимому, в основном выходцами с Украины) использовалось как синоним слова «знаменный». В устах Коренева этот термин звучит почти как ругательство.

В продолжение полемики Коренев переходит к высмеиванию атрибутики древнерусского пения. Вот как звучит его описание альта:

«И аз всем – тенору, басу помогаю,
Скамейке, немке и дуде всем сопротивляю.
Не имеют степеней, не согласуют,
Фитами, кобылами все разногласуют.
Но мы, братие, крикнем (Sic!) вси Бога согласно,
Кобылам и фитами всем было бы ужасно:
“Ми ля соль фа ми ре ут” – благи есте пени,
За сие будем Богом и людьми почтени».

Названия неум (базовых элементов нотации) знаменного распева: «скамейца, немка, дуда, фита», название фиты «Кобыла» совершенно чужды Кореневу, он рассматривает их как олицетворение старой системы церковного пения, причем относится к последнему враждебно.

Очевидно, сопротивление, с которым сталкивались энтузиасты партесного пения, было настолько сильным, что между двумя партиями развязалась настоящая война, которая велась, в том числе, и с помощью сочинений полемического характера.

Здесь необходимо упомянуть, что энтузиасты партесного пения опирались на поддержку церковной и государственной власти. Одним из главных инициаторов введения партесного пения в России был Патриарх Никон. Царь Алексей Михайлович также поддерживал это начинание. Государев и патриарший хоры на первых порах были основными центрами распространения партесного пения. В дальнейшем к ним присоединились Иверский и Воскресенский монастыри, основанные Патриархом Никоном.

Традиционный богослужебный уклад быстро заменялся новым, непривычным. Это вызвало возмущение у многих чад Церкви, особенно, если учесть, что эти изменения касались не только стилистики пения, но и богослужебных текстов, и самих обрядов.

Наиболее радикальные противники нововведений, основатели старообрядчества, не стеснялись в выражениях: «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 обыкло у латинников по органам». «Послушать нечего – по-латыни поют, плясавицы скоморошьи», – возмущался протопоп Аввакум²¹. Главное направление критики здесь, конечно же, – сходство с западной, инструментальной музыкой, а также с народными песнями, профессиональными исполнителями которых были скоморохи, в глазах церковной общественности – олицетворение нецерковного, языческого отношения к музыкальному искусству. К этому прибавляются обвинения в неблагочинии певцов – размахивании руками и кивании головой в такт исполняемому музыкальному тексту²².

Коренев отвечает на это несколько запоздалой критикой раздельноречия и особых вставок-хабув, которые присутствовали в знаменном распеве, а также в строчном и демественном многоголосье XVII в.²³.

Нужно отметить, что большая часть критики направлена И. Корневым против древнерусского многоголосного пения, которое оказалось главным препятствием на пути распространения партеса²⁴. Особенно не нравились Корневу «злые конценанции», – сочетания звуков, которые в западной теории музыки эпохи барокко считались диссонансами, например, кварт-квинт аккорд, движенье параллельными квартами и квинтами и тому подобное.

«Сие же веждь всяк, яко в Росии глаголемая тристрочная и демество разногласия суть и по мусикийскому составлению; обаче неисправно согласия грамматики несведущим, понеже степени тонов нарицаемых никому же в Росии знаемы суть; сего ради и не могут отлучити злых гласов от благих, не ведуще ключа мусикийска. Темже и во мнозех местех глас согласный губят и не разумеют, како он имать разумети ничтоже сведый учения мусикийскаго?»²⁵

Несогласие вызывала даже нотация, с помощью которой записывались песнопения. Вышеприведенные слова Коренева, критиковавшего в стихах знаменные знаки, «не имеющие степеней» и «не согласующие», очевидно, были ответом на резкие высказывания традиционалистов. Корнев сетует: «Не смеху, но плача достойни суть, еже дело святое и праведное еретичеством вменяти и бесовскими клюками именовати, яко же клеветчет поп Иоанн»²⁶. Можно предположить, что речь здесь идет о том, что протопоп Иван Неронов, один из деятелей старообрядчества, находил в киевской квадратной нотации сходство с клюками, которыми бесы увлекают нерадивых христиан во ад (как это можно видеть, например, на иконе «Лествица прп. Иоанна Лествичника»), и высмеивал его²⁷.

По мнению Коренева, каждый звук следует записывать отдельным знаком, он убежден, что иначе никак нельзя: «Знамение еж един слог имущь и единою гласом подвизающь, достоин имети, кроме же сего никако удобно его самого пети»²⁸.

Знаменная нотация, в отличие от квадратной, киевской, описывает сочетания звуков и рассматривает мелодию как совокупность мелодических ходов, «тонем»²⁹. Древнерусская теория не знала понятия «ступень», и Корнев считает это главным недостатком знаменной нотации, так как ступень – основное понятие западной теории музыки, на котором основываются все гармонические построения.

Однако с точки зрения русских певцов, именно традиционные знамена, невмы представляют наиболее удобный способ записи мелодии, так как для одноголосного пения важна, прежде всего, линейная динамика распева, связность и плавность соединения мелодических элементов, а не четкое воспроизведение отдельных звуков, образующих вертикальные аккордовые сочетания, как в гармоническом пении. «Нам же Великороссияном, иже непосредственне ведущим тайноводителствуемаго сего знамени гласы, и в нем многоразличных лиц и родов меру, и силу, и всякую дробь, и тонкость, никакая же належит о сем нотном знамени нужда», – пишет выдающийся теоретик знаменного распева монах Александр Мезенец³⁰.

Открытая борьба традиционалистов и новаторов в русском церковном пении закончилась с началом реформ Петра I. Отпадение в раскол многих защитников русской старины во многом определило дальнейшую судьбу древних рас-

певов в Русской Православной Церкви. Знаменный распев стал ассоциироваться со старообрядчеством, вызывать у многих настороженную реакцию.

Долгое время древние распевы оставались в тени, и защитникам церковных распевов приходилось действовать с большой осторожностью, т. к. новаторы продолжали пользоваться покровительством государственной власти и порой этим злоупотребляли³¹. И все же, несмотря на победу нового стиля в богослужебном пении, многие верующие оставались верны древнерусским традициям. Поэт XVIII в. В. Тредиаковский свидетельствует об этом в одном из своих писем: «Так называемое демественное пение раскольникам, а столповое некоторым старикам нашим столь приятно, что не могут навеселиться, слыша оное: но от партесного уши затыкают»³². Древние распевы пользовались поддержкой многих авторитетных иерархов и подвижников, они продолжали звучать во многих монастырях и в Успенском соборе Московского Кремля вплоть до революции 1917 г.

* * *

К сожалению, те «детские болезни», которые были свойственны авторской музыке XVII–XVIII вв., пережили стили, в недрах которых они родились. Понятие духовного концерта, возникшее в XVII в., надолго остается в русском богослужении и накладывает отпечаток на всю его структуру. Именно концерт является тем элементом, который противоречит древней традиции Православного Востока и нашей собственной традиции распевов.

Дальнейшее развитие русского богослужебного пения показало, что самым полезным направлением в недрах партесного стиля оказалась гармонизация древних распевов. Приемы, разработанные русскими композиторами школы Дилецкого, по-видимому, явились первым шагом к формированию оригинального облика Обихода, который служит основой современного богослужебного пения Русской Православной Церкви. Традицию гармонизации древних распевов продолжили многие выдающиеся композиторы, среди которых Д.С.Бортнянский, протоиерей Петр Турчанинов, А.Ф.Львов, П.Г.Чесноков, Д.И.Кастальский, С.В.Рахманинов и другие.

* * *

В заключение этой беседы я хотел бы поделиться некоторыми размышлениями о судьбах русской церковной музыки. Барочный стиль (а позднее – классицизм) в церковной музыке, иконописи и архитектуре, при всех отрицательных чертах, которые можно усмотреть в этом явлении, оказался как бы «прививкой» от «вируса» западной религиозности. Кто знает, чем кончилась бы эта духовная борьба, если дворянство стало бы отходить от Православия, как это произошло в Литве, в XVII в.? Столкновение России с религиозной мыслью и культурой Запада было неизбежным. Богословская школа, плоды творчества выдающихся музыкантов, художников, архитекторов Европы – все это не могло не привлечь внимания русских людей. Познакомившись с плодами европейской религиозной культуры, русский человек мог позабыть свое собственное наследие. Пожалуй,

никогда раньше Православие в России не подвергалось такому испытанию, как в XVIII–XIX вв. Только способность адаптироваться к новым условиям, синтезировать новые формы, при сохранении духа Православия, позволили русскому народу сохранить свою духовную и национальную идентичность. Западный дискурс был во многом преодолен, «переварен» русским народом. В сфере церковной музыки была создана школа композиции, которая не занималась слепым копированием достижений Запада, но создавала произведения, имеющие свое неповторимое звучание. И сегодня уже Запад, знакомясь с ценностями Православия, приходит к пониманию его духовного богатства во многом благодаря русской церковной музыке, которая соединила в себе достижения европейской музыкальной мысли и духовное богатство древнерусской традиции. Успех же проповеди в значительной мере бывает обусловлен тем, что проповедник обращается к слушателю на понятном для него языке. Во всем этом, как мне кажется, нельзя не увидеть особого Промысла Божия.

¹ Определение И.А.Гарднера. См.: *Гарднер И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Сергиев Посад, 1998. Т. 2. С. 79.

² В настоящее время термин «партеc» уже подразумевает все гармоническое пение (в т. ч. и обиходное). На сегодняшний день данный термин употребляется почти как антоним одноголосья (напр., знаменного распева).

³ *Рогов А.И.* Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. М., 1973. С. 114.

⁴ «В кантах XVII в. встречаются народные польские мотивы, польские слова и выражения – свидетельства связи русских кантов с польскими. Известная “Рифмотворная Псалтырь” Симеона Полоцкого, написанная в 1682–1683 гг., положенная на музыку композитором конца XVII в. Василием Титовым, была создана не без влияния польской стихотворной Псалтыри Микола Гомулки и поэзии Яна Кохановского, адресованной “простым полякам”». *Владышевская Т.Ф.* Искусство Древней Руси. М., 1993. С. 219.

⁵ Цит. по: *Парфентьев Н.П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв. Челябинск. С. 210.

⁶ Ведущий музыкальный теоретик и композитор партесного стиля XVII в.

⁷ *Гарднер И.А.* Там же. С. 78.

⁸ Под аффектами понимались сильные эмоции, которые можно вызвать, например, с помощью определенных музыкальных приемов. Теоретик XVII в. А.Кирхер выделял 7 аффектов: радость, страсть, гнев, страх, надежда, отвага и сострадание.

⁹ *Дилецкий Н.П.* Мусикийская грамматика. Цит. по: *Владышевская Т.Ф.* Там же. С. 230.

¹⁰ *Владышевская Т.Ф.* Там же. С. 231.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 232.

¹³ Там же. С. 229.

¹⁴ Цит. по: *Гарднер И.А.* Там же. С. 80.

¹⁵ Термин В.В.Протопопова.

¹⁶ *Протопопов В.В.* История полифонии. Т. 5. Полифония в русской музыке XVII – начала XX веков. М., 1987. С. 12.

¹⁷ По-гречески «басис, по-славянски же основание, поскольку пением на нем утверждается и основу имеет». Цит. по: *Плотникова Н.Ю.* Партезные гармонизации знаменного и греческого распевов, исследование и публикация. М., 2005. С. 31.

¹⁸ «Это слово производят или от лат. “excellens” – “прекрасный”, “высший”, “развитый”, или от лат. “excellenter canere” – “петь с украшениями”». *Плотникова Н.Ю.* Там же.

¹⁹ Участие в пении мальчиков было традиционным для церковных хоров Западной Европы. Очевидно, вместе с новым видом пения в России распространилась и эта практика.

²⁰ «Предки наши... в партию третьего голоса при исполнении ставили гораздо более певцов, с той целью, чтобы главная мелодия слышна была яснее среди голосов аккомпанирующих». *Прот. Д.Разумовский.* Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения. М., 1867. С. 220.

²¹ Протопоп Аввакум. Цит. по: *Владышевская Т.Ф.* Там же. С. 217.

²² Любопытно, что точно такое же обвинение выдвигает против «мастеров красногласного пения», т. е. исполнителей большого знаменного распева, инок Евфросин.

²³ Если учесть, что трактат Коренева, по всей вероятности, был написан в 80-х гг. XVII в., то нельзя не удивиться такому направлению критики. К этому времени борьба с раздельноречием и кратиматами (в частности, деятельность комиссии А.Мезенца, занимавшейся исправлением текстов «наречь») уже начала приносить свои плоды.

²⁴ Демественное и троестрочное пение имело древние корни и было очень популярно, о чем свидетельствуют многочисленные сохранившиеся рукописи конца XVI – начала XVIII вв.

²⁵ *Рогов А.И.* Там же. С. 109.

²⁶ Цит. по: *Рогов А.И.* Там же. С. 112.

²⁷ Любопытно, что подмеченное протопопом Иваном Нероновым сходство квадратной киевской нотации с клюками нашло продолжение в терминологии современных исполнителей знаменного распева, называющих киевские ноты «топориками» (впрочем, уже в нейтральной коннотации).

²⁸ *Рогов А.И.* Там же. С. 110.

²⁹ Термин предложен Б.П.Карастояновым.

³⁰ *Рогов А.И.* Там же. С. 99.

³¹ Как мы это увидим на примере спора св. Филарета (Дроздова) с директором императорской певческой капеллы А.Ф.Львовым.

³² *Гарднер И.А.* Там же. С. 75.

Беседа четвертая. «ИТАЛЬЯНСКИЙ ПЕРИОД»

Наша очередная беседа посвящена так называемому «итальянскому периоду» в истории русского богослужебного пения. И.А.Гарднер определяет его начало царствованием императрицы Елизаветы Петровны, а окончание – первыми годами царствования Николая I.

Вначале главная роль в формировании данного направления принадлежала заезжим итальянским маэстро. Совершенно очевидно, что творчество этих композиторов не имело ничего общего с коренной русской традицией. Однако в дальнейшем постепенно набирает силу деятельность их учеников из певчих придворной капеллы. Поначалу творчество русских композиторов представляло собой всего лишь копирование приемов итальянской школы. Но в дальнейшем в их творчестве начинают проявляться самобытные черты, иногда заимствованные из народной музыки.

Расцвет итальянского стиля в русской церковной музыке пришелся на царствование императрицы Екатерины II, которая покровительствовала этому направлению. Следует отметить, что именно в данный период происходит серьезный упадок, как в отношении церковного благоустройства, так и в целом в религиозной жизни. На посту обер-прокурора Святейшего Синода в это время появляются такие странные личности, как Мелиссино и Чебышев (первый – открытый масон, второй – безбожник)¹. Проводится сокращение штатов духовенства, отторжение церковных имений, закрываются древние монастыри и пустыни. Все это сопровождается обмирщением церковного пения, иконописи, архитектуры, привнесением чуждых эстетических ориентиров, несвойственных традиционной русской культуре. В простом народе по-прежнему живет любовь к уставному церковному богослужению, но в высшем обществе царят уже откровенно светские настроения.

Искусство нового времени служило, главным образом, развлечению знати. Оперы, концерты, балы – все это стало тем стержнем, вокруг которого вращалась жизнь большинства русских аристократов. Даже в дневниковых записях князя Одоевского – покровителя и исследователя древнерусского церковного пения – содержится масса сообщений о посещении им оперы и балета, суждения о достоинствах тех или иных оперных певцов и тому подобное. Все это говорит о том, что музыкальные вкусы русского дворянства теперь формируются не церковной средой, а светской культурой со всеми ее эксцессами.

По мере знакомства знати с европейским музыкальным искусством и в особенности с итальянской оперой, быстро меняются ее предпочтения в отношении вокального жанра вообще и богослужебного пения в частности. На фоне этих музыкальных достижений прежнее творчество русских композиторов, вдохновлявшихся польской и украинской музыкой, казалось простецким местечковым музицированием. Неудивительно, что при дворе русской императрицы стали появляться итальянские музыканты и композиторы. Так, «в 1736 году для постановки в театре оперы итальянского композитора Франческо Арайи обратились к певчим придворного церковного хора с целью воспользоваться опытными хоровыми певцами, так как отдельного оперного хора не существовало»².

Итак, вначале задачей придворных капельмейстеров была организация оперных представлений и концертов, и вся их деятельность сводилась к светской музыкальной области. Лишь позднее их внимание привлекает богослужебное пение. Неудивительно, что в произведениях, написанных итальянцами и их учениками для церковного клироса, находят отражение черты, характерные для

светского музыкального искусства того времени: «... воздействие на духовную музыку последней трети XVIII – начала XIX вв. оказывали не только родственные ей по духу кантаты и оратории, но и весьма далекие от нее жанры танцевального искусства и даже сонаты и симфонии»³.

Большую роль в становлении отечественной школы композиции и развитии хорового дела в России сыграла упомянутая нами выше Придворная певческая капелла. По отзывам многих современников ее исполнительская техника отличалась совершенством. Однако отточенность вокальной техники не равнозначна церковности репертуара, пониманию задач, стоящих перед клиросом. В описываемый нами период капелла была музыкальным коллективом скорее светского направления, хотя она и ведет свое происхождение от хора государевых певчих дьяков. С этим, безусловно, связаны особенности репертуара придворного хора и его манеры исполнения («в моде» – арии и «бельканто»). В этот период практически стирается граница между светским и богослужебным пением.

Благодаря своему статусу придворного хора, капелла стала законодательницей музыкальной моды для русского клироса на целых два века⁴. Нужно подчеркнуть, что Придворная певческая капелла в значительной степени причастна к господству вначале «итальянского», а позднее и «немецкого» стиля в русском церковном пении. Большинство известных отечественных композиторов «итальянской» школы так или иначе связаны с капеллой. Одни приобретали здесь навыки профессиональных музыкантов, становились учениками и последователями руководителей капеллы, другие вдохновлялись мастерством этого коллектива и копировали стилистику произведений, которые им исполнялись. Так, или иначе, придворная капелла стала первой «кузницей кадров» для отечественной школы композиции.

Скажем несколько слов о составе капеллы. Большинство придворных певчих – выходцы с Украины. Это неудивительно – малороссийские певчие пользовались хорошей репутацией еще со времен Дилецкого, так как были хорошо знакомы с многоголосьем западного склада и обладали более нежными голосами, подходящими для партеса и оперного пения. Многие молодые певцы попадали в капеллу, пройдя обучение и отбор в подготовительной школе. Она располагалась в городе Глухове, на территории Украины. Особенно талантливые певцы и музыканты, поступив в капеллу, изучали теорию композиции, некоторые даже отправлялись для обучения в Италию. По возвращении в Россию даровитых молодых людей часто ждала карьера руководителя крупного хора или оркестра.

Как уже говорилось, в начале «итальянского» периода во главе придворных певчих встают иностранцы. Одним из самых заметных был капельмейстер собора Сан-Марко в Венеции Бальдазаре Галуппи. Этот талантливый композитор и музыкант в течение трех лет (1765–1768) занимался в Санкт-Петербурге обучением придворных певчих и музыкантов, составлением музыкальных композиций, в том числе и на слова православных песнопений. Маэстро не владел русским языком, поэтому славянский текст для него переписывали латиницей. Соответственно и музыка в его произведениях для Православной Церкви соотносилась с текстом песнопений лишь отчасти.

Деятельность Галуппи оказала заметное влияние на развитие «итальянского» направления в нашем церковном пении, хотя его собственные произведения практически не звучат на клиросе⁵. «Галуппи своими композициями практически показал и доказал, что итальянскую музыку можно применить к церковно-славянским богослужебным текстам, без сопровождения инструмента»⁶. Этот композитор обучал композиции Д.С.Бортнянского, с именем которого связывают расцвет «итальянского стиля» в России. Предложенный Галуппи образец концерта копировали практически все последующие русские композиторы этого периода.

Как мы уже говорили в прошлой беседе, в России «концерты» были введены еще в XVII в., благодаря деятельности Н.П.Дилецкого и его учеников. Однако Галуппи придал этому полу-светскому жанру больше стройности. Теперь «концерт» получает строго разграниченную трех- или четырехчастную форму. Эти части, или «пропорции», как их в то время называли сами певчие, сильно отличались по характеру движения. Часто весьма «бурная» первая часть сменялась элегическим звучанием второй «пропорции», вслед за которой взрывалась бравурными, маршевыми интонациями заключительная часть пьесы. «В этих частях «концерта» встречались и соло отдельных голосов, и части для двух голосов, и трио, и тутти... Оканчивался концерт фугой, или фугато»⁷. Эти произведения часто предназначались для исполнения «*a' cappella*»⁸, так что их можно было услышать не только на сцене и в залах императорского дворца, но и в церкви. Во времена расцвета «итальянского стиля» были популярны многохорные произведения, требовавшие огромного, хорошо обученного певческого коллектива, такого например, как придворная певческая капелла времен Екатерины II, или частный хор графа Шереметева, который в то время также славился своим исполнительским мастерством.

Кроме Галуппи, среди именитых итальянцев, повлиявших на развитие церковного пения в России, назовем еще Джузеппе Сарти (1729–1802). Самые известные русские ученики этого композитора – С.А.Дегтярев и С.И.Давыдов (возможно, также А.Л.Ведель).

Как и Галуппи, Сарти плохо знал русский язык (не говоря уж о славянском). Его произведения также принадлежат к итальянской школе. И.А.Гарднер отмечает, что «сочинения Сарти для католической церкви отличаются большей строгостью стиля, нежели его сочинения на богослужебные тексты Русской Церкви»⁹, и связывает это обстоятельство с влиянием вкусов придворных, особенно князя Потемкина.

В клиросном употреблении в настоящее время сохранился, пожалуй, лишь концерт Д.Сарти «Радуйтесь, людие»¹⁰, исполняемый в некоторых храмах на Венчании. По мнению Н.С.Гуляницкой, в этом произведении нашел отражение общий подход к тексту православных песнопений композиторов-итальянцев: «Форма, состоящая из ряда «блоков», складывается не под властью текста, а, наоборот, под властью музыкального образа, что приводит к многочисленным повторам слов и словосочетаний, варьируемых в мелодико-гармонических обо-

ротах. (С этим приемом впоследствии боролись русские музыканты, отстаивавшие примат текста.)»¹¹

Перейдем теперь к описанию творчества «русских итальянцев». Сознвая ограничения журнальной статьи, мы коснемся лишь творчества основных представителей этого периода.

**Артемий Лукьянович Ведель
(1767–1808/1811)**

О ранних годах жизни А.Л.Веделя известно, что он посещал класс философии в Киевской Духовной Академии, увлекался пением духовных стихов и кантов и развил музыкальное дарование, участвуя в пении академического хора. Через некоторое время он, по рекомендации Киевского митрополита, попадает в Москву и возглавляет хор генерала Еропкина, большого любителя музыки и церковного пения. На этом посту Ведель прославился как мастер хорового дела. Современники часто упоминают о том, что Артемий Лукьянович обладал красивым тенором.

По смерти своего покровителя А.Л.Ведель возвращается в Киев и в 1794 г. возглавляет хор генерала Леванидова.

Есть сведения, что Артемий Лукьянович был очень верующим человеком. Так, Леванидов однажды видел Веделя в его келье, стоящим на коленях и поющим перед иконами.

В 1798 г., выйдя в отставку, А.Л.Ведель поступает послушником в Киево-Печерскую Лавру, но затем отказывается от пострига, оставляет обитель и странствует по деревням, пока не оказывается в «смирительном доме»¹², где и оканчивает свои дни. По другим сведениям, композитор вернулся в родительский дом за несколько дней до своей смерти.

В научной литературе установилось мнение, что А.Л.Ведель на склоне лет подвергся душевной болезни, что и стало причиной всех его злоключений. Однако в последнее время появилась противоположная точка зрения, согласно которой под конец жизни Артемий Лукьянович взял на себя подвиг юродства, чем объясняется его необычное поведение в монастыре, странничество и последующее заключение в доме умалишенных¹³.

Произведения А.Л.Веделя не выделяются особенно виртуозной техникой в сравнении с творениями других именитых авторов того времени, и вряд ли этот композитор в полном смысле слова был учеником итальянца Сарти¹⁴, хотя вполне мог брать у него уроки. Вместе с тем в его работах слышны лиризм и задушевность, присущие украинской народной песне¹⁵, что выделяет их среди опусов других учеников «итальянцев».

Среди его произведений не встречается переложений древних распевов, хотя многие из них положены на текст богослужебных песнопений. Работы А.Л.Веделя были впервые изданы в начале XX в. А.Л.Ведель – автор тридцати одночастных церковных песнопений, двух Литургий, всенощного бдения, циклов ирмосов из канона Богородице, на Рождество Христово, на Пасху. Самые известные из его произведений: «Покаяния отверзи ми двери», «Ирмосы Пасхального канона».

Степан Аникиевич Дегтярев¹⁶
(1766–1813)

Этот даровитый композитор был крепостным графа Н.П.Шереметева, в хоре которого еще в отрочестве пел альтом. Граф, желая дать талантливому мальчику хорошее образование, направил его в Москву, где Степан Аникиевич посещал занятия по русской словесности и итальянскому языку в Московском университете и обучался музыке у Сарти. Через некоторое время Дегтярев в сопровождении учителя отправляется в Италию, где продолжает свое образование, затем возвращается в Россию.

Юный музыкант солирует в спектаклях шереметевского театра¹⁷, затем получает должность «учителя пения». Через какое-то время Степан Аникиевич возглавляет всю графскую капеллу и остается на этом посту большую часть своей жизни. Под его управлением этот коллектив получает широкую известность.

С.А.Дегтярев «написал более 140 духовных концертов, свыше 20 Литургий, цикл всенощного бдения, несколько циклов ирмосов и множество одночастных песнопений для различных видов православных богослужений»¹⁸. Наибольшей популярностью пользовались концерты Дегтярева на двенадцатые праздники, особенно такие, как «Преславная днесь», «Днесь всяка тварь», «Взыде Бог», «Вси языцы», «Преславная днесь», «Богоотец убо Давид», «Днесь Христос в Вифлееме раждается»¹⁹.

Не так давно А.В.Лебедева-Емелина опубликовала сочинение Дегтярева «Литургия До мажор»²⁰. По-видимому, это единственная полная Литургия автора, дошедшая до наших дней.

Следует отметить, что Дегтярев при сравнении с многими его современниками выделяется большим вниманием к тексту песнопений. В качестве основы для своих концертов Дегтярев избирал стихиры, ирмосы, тропари канонов, в то время как большинство композиторов той эпохи предпочитало тексты, самостоятельно составленные из стихов Псалтыри. С другой стороны, перу Дегтярева принадлежит концерт «Гряди от Ливана, невесто», текст которого не находится в богослужебных книгах и, вероятно, составлен самим автором. Он представляет собой «импровизацию» на тему библейской Песни песней²¹, однако лишен ее богословского содержания. Такое произвольное сочинительство текстов для концертов²² было настолько распространено в то время, что потребовалось издание императорских указов и синодальных постановлений, чтобы ограничить этот произвол.

Многие критики обвиняли Дегтярева в увлечении виртуозными пассажами в партиях хора. Впрочем, не все находили эти обвинения справедливыми «Строгие критики не одобряют в нем излишнюю склонность к руладам; но, кажется, такое заключение несправедливо, потому что он их употребляет очень кстати и с приличностью к его вкусу, а притом и не всегда. Конечно, не должно руладами отнимать силу священных слов, подводя оные под правила музыки; но где есть они в сочинениях Дегтярева, то служат, так сказать, оттенком слов, отголоском чувства, которое изливается из сердца с сладостным ощущением, и

в таком расположении души чувства текут в различных изгибах голоса и, наконец, во всей полноте своей производят то, что мы называем восторгом»²³. Эти строки весьма точно отражают склад ума образованных людей того времени, их отношение к музыке в богослужебном пении. Семена, посеянные Дилецким, принесли свои плоды. Стремительные переливы мелодии, танцевальный ритм, потрясающее воображение эмоциональное взрыв – вот что пришло на смену внутренней сосредоточенности, плавному течению церковной мелодии. Но и среди мирского шума, театральной мишуры, воцарившейся в области богослужебного пения, уже заметны первые признаки возвращения интереса к древним распевам.

**Дмитрий Степанович Бортнянский
(1751–1825)**

Знаменитый композитор родился на Украине, в Глухове. Он поступает в подготовительную школу капеллы, которая находилась в этом же городе. В отрочестве он обладал превосходным дискантом, благодаря чему был зачислен в штат придворных певчих, где поначалу пел женские оперные партии.

Бортнянский обучался музыке и композиции у Галуппи. После 1769 г. он отправляется в Венецию, где завершает свое музыкальное образование под руководством своего учителя. После десятилетнего пребывания за границей Бортнянского отзывают в Петербург. Основной его деятельностью с этих пор становится руководство капеллой (и занятие, прежде всего, светской музыкой). Лишь в 1796 г. Бортнянский назначается управляющим хором придворных певчих. После смерти Екатерины II капелла переживает известный упадок из-за сокращения количества певцов. Это положение сохраняется на протяжении всего царствования Павла I.

С началом царствования Александра I Бортнянский добивается освобождения хора капеллы от обязанности участвовать в светских выступлениях. Этим, наконец, заканчивается период светской деятельности капеллы, и с этих пор она связана только с церковным пением. Благодаря данной реформе хоровое пение без сопровождения инструментов достигло в России больших высот.

Д.С.Бортнянский написал 50 концертов. Тексты их, как правило, представляют специально подобранные стихи из псалмов. Исключением является «рождественский» концерт «Слава в вышних Богу», в котором музыка положена на слова праздничной стихир. Кроме концертов, большое распространение получили Херувимские Бортнянского. Особенно популярны №7 и №6.

На наш взгляд, наибольшую ценность в наследии Д.С.Бортнянского имеют его переложения уставных мелодий. Обратив внимание на церковные распевы, композитор в некотором смысле пошел наперекор «духу времени».

Как отмечали многие исследователи, в обработках этого автора напев часто удаляется от оригинального звучания (как в просодии, уложенной в рамки строгого метра, так и в сокращении мелодий²⁴). Однако талант композитора все же позволил Бортнянскому в своих переложениях сохранить дух церковности, насколько это было возможно в рамках тогдашнего музыкального искусства²⁵.

Число гармонизаций невелико – всего около десяти²⁶, тогда как концертов и других свободно сочиненных произведений Бортнянским написано более ста. В этом, конечно, отразился дух времени и общее направление музыкального искусства.

Д.С.Бортнянский избрал для обработки поздние распевы: греческий, болгарский. Что касается песнопений киевского распева, переложённых композитором для хорового исполнения, то и они также относятся к позднему периоду и отличаются повторением слов в тексте, упрощением мелодико-ритмических оборотов более древних песнопений. Этот выбор не случаен, так как знаменый распев существенно сложнее для гармонизации теми средствами, которыми располагал композитор XVIII – начала XIX вв. Потребовалась напряжённая работа исследователей



*Дмитрий Степанович
Бортнянский*

древнерусского певческого искусства, развитие независимой от капеллы школы Синодального училища, композиторский гений Кастальского, Чеснокова и других авторов московской школы для того, чтобы приблизиться к задаче создания гармонизаций древнейших распевов: знаменного, демественного, путевого.

Наиболее удачными работами Бортнянского в области гармонизации оказались переложение кондака Рождеству Христову болгарского распева «Дева днесь» и ирмосов покаянного канона, читаемого на повечериях 1-й седмицы Великого поста. Эти песнопения практически стали частью клиросного обихода.

Обращение Бортнянского к древним распевам стало настоящей революцией в музыкальном искусстве того времени. Даже если «Проект об отпечатании древнейшего крюкового пения»²⁷ на самом деле не принадлежал перу Дмитрия Степановича²⁸, сам факт создания им переложений древних напевов, с учетом авторитета и положения автора, стал существенным шагом к преодолению «западного пленения» в сфере нашего богослужебного пения.

Нужно отметить, что труд Д.С.Бортнянского в деле переложения древних распевов удостоился похвалы святителя Филарета (Дроздова): «...ирмосы Великого канона, переложённые Бортнянским, имеют ритм или текст и сохраняют дух древнего церковного пения; гармония в них не только благоприятствует слышанию и разумению слов, но и чувству умиления. Они удовлетворяют любителям древнего церковного пения и народному чувству. Когда их поют на первой неделе Великого поста, в кафедральной церкви Чудова монастыря, она бывает исполнена народом, как в великие праздники»²⁹.

В 1816 г. Бортнянский был назначен цензором духовно-музыкальных произведений, предназначенных для печати. На этом посту Дмитрий Степанович остается до самой смерти. Это назначение оказало большое влияние на развитие

церковного пения в России. Влияние на репертуары церковных хоров, которым впоследствии пользуются директоры придворной певческой капеллы, связано не только с близостью этих лиц к императору, но и с авторитетом, которым пользовался на этом посту Д.С.Бортнянский. Нужно также отметить, что за время цензурства Дмитрия Степановича издавались в основном произведения самого Бортнянского (а также С.И.Давыдова).

Кроме композиторской и издательской деятельности, важен также вклад Бортнянского в развитие хорового дела в России. Капелла становится важнейшим учебным центром, откуда учителя пения и регенты церковных хоров расходятся по всей России.

Бортнянский вводит более внимательное отношение к динамике произведения, совершенствует вокальную технику, добивается «органоподобного» звучания, о котором современники (в том числе приезжавший в Петербург Берлиоз) оставили восторженные отзывы³⁰.

Мы обязаны Дмитрию Степановичу многими начинаниями в области нашего церковного пения, которые впоследствии дали полезные всходы. Это относится, прежде всего, к возвращению древних распевов в сферу внимания русских духовных композиторов, проекту издания крюковых книг (осуществленному протоиереем Д.Разумовским), ограничению авторского произвола в области церковного пения и др. Со смертью Д.С.Бортнянского заканчивается эпоха господства итальянского стиля в русском церковном пении³¹.

Заключение

«Итальянский» период в истории русского церковного пения исключительно противоречив и неоднозначен. С одной стороны, он ознаменовался ростом музыкальной образованности певчих, совершенствованием композиторской техники, нашедшей применение западного музыкального искусства к славянским текстам. С другой – развитие искусства сопровождалось глубоким упадком церковности новой школы. Даже лучшие произведения этого периода характеризуются шумными аффектами, ариозностью, танцевальным ритмом, излишним украшательством вокальных партий (в частности, фиоритурами, группето и подоб.).

Налицо также очевидное удаление новой композиторской школы от коренной русской традиции распевов. В конце XVII – начале XVIII вв. создатели «постоянного многоголосья» уделяли большое внимание гармонизации уставных мелодий (главным образом, знаменного и греческого распева), причем с сохранением основных особенностей, в том числе и ритмических (свободный несимметричный ритм, отсутствие пауз, связанное движение голосов с одновременным произнесением слогов текста). В XVIII в. все это было забыто, и достижения предшествующего периода были «стерты» последователями итальянского направления.

Те переложения, которые все же были созданы трудами Д.С.Бортнянского, отличаются упрощением и искажением древних церковных мелодий и измене-

нием ритмики. Характерно четкое следование размеру, часто в ущерб естественной просодии церковнославянского языка, повторы фрагментов текста.

Преобладание мирян среди композиторов XVIII в. явно указывает на то, что духовенство в то время не прониклось еще новомодными веяниями классической гармонии. Итальянский стиль в России насаждался усилиями богатых помещиков, подражавших придворному «великолепию», а затем часто в форме более «профанных», подражательных сочинений³² «спонсировался» купечеством³³.

Духовенство находилось в стороне от этих процессов. Мы вновь встречаем представителей духовенства среди церковных композиторов только в следующем историческом периоде развития русского богослужебного пения, когда внимание авторов привлекают древние распевы. Не случайно первым духовным лицом, после длительного перерыва получившим широкую известность на поприще композиции, был протоиерей Петр Турчанинов, обративший самое пристальное внимание на наше церковное наследие.

* * *

В конце нашей беседы я вновь хотел бы поделиться своими мыслями по поводу рассмотренного нами периода истории русского церковного пения.

По моему мнению, произведение, написанное А.Л.Веделем на текст тропарей «Покаяния отверзи ми двери», исполняемых в дни Великого поста, заслуживает отдельного слова. Эта работа является как бы символом «концертного стиля», и в наше время часто становится предметом жарких споров. В среде, имеющей отношение к церковному пению, сегодня, пожалуй, не встретишь никого, кто был бы равнодушен к этому произведению. Не является исключением и автор этих строк.

Мне самому приходилось петь «Покаяние» А.Л.Веделя на клиросе и неоднократно присутствовать при его исполнении. Можно догадываться, что Артемий Лукьянович вложил в это произведение свою искреннюю любовь к Богу, стремился передать покаянное чувство, которое им владело (и, вероятно, именно поэтому «Покаяние» прижилось на многих клиросах). Но совершенно очевидно, что средства, которыми располагал автор³⁴, не соответствовали критериям, предъявляемым к церковному пению.

Слушая это песнопение, то чувствуешь себя отчаявшимся грешником, который взывает о прощении к Отцу: «помилуй, помилуй, помилуй мя, Боже!», то вдруг ощущаешь, что ты будто бы сидишь в ложе театра, в разгаре оперы: «но надеясь на милость», «но яко щедр очисти...»³⁵ Некоторые обороты настолько игривы (или, наоборот, карикатурно-трагичны), что начисто отбивают молитвенное чувство. Такая игра контрастов весьма хороша для оперной сцены, но совершенно не подходит для православного богослужения. Одним словом, по моему мнению, «Покаяние» Веделя – исключительно противоречивое произведение, и лучше было бы оставить его употребление на клиросе.

Примерно то же можно сказать и о других произведениях концертного стиля. Они хорошо подходят, скажем, для «исторических концертов», но в храме их исполнение нежелательно.

Приходится с сожалением признать, что мы младенчествуем духовно. Вместо сосредоточенной молитвы и трезвения, ищем утешения «во вне»: в эмоциональных порывах и переживаниях, что, по мнению святых отцов, является крайне опасным состоянием. Конечно, нельзя в приказном порядке запретить исполнение концертов (история показала бесперспективность такого подхода). Однако если каждый из нас будет по мере сил заботиться о том, чтобы приближаться к «неблаженной» молитве, вопрос о «концертах» в храме отпадет сам собой.

Поднятые вопросы, по моему мнению, должны особенно беспокоить духовенство. Ведь именно клирикам надлежит заботиться о здоровой молитвенной атмосфере в храме, следить за строгостью клиросного «репертуара», наконец, объяснять прихожанам церковный взгляд на пение.

Для того, чтобы мой субъективизм не помешал донести важность правильного отношения к клиросному пению, я счел уместным в конце нашей беседы привести мнение некоторых русских святых, касавшихся этого вопроса³⁶.

Святитель Игнатий (Брянчанинов):

«...начинают многие понимать, что итальянское пение не идет для православного богослужения. Оно нахлынуло к нам с Запада и несколько десятилетий тому назад было в особенном употреблении. Причастный стих был заменен концертом, напоминавшим оперу. Ухо светского человека, предающегося развлечениям и увеселениям, не поражается так сильно этою несообразностью, как ухо благочестивого человека, проводящего серьезную жизнь, много рассуждающего о своем спасении и о христианстве, как о средстве к спасению, желающего от всей души, чтоб это средство сохранялось во всей чистоте своей и силе, как сокровище величайшей важности, как наследство самое драгоценное для детей и внуков»³⁷.

Святитель Филарет (Дроздов):

«Пения по нотам я не запрещал, но пения партесного никогда в женских монастырях не находил порядочным, и потому никогда не одобрял. В нем более труда, нежели пользы, более тщеславия мнимым искусством, нежели назидания и помощи молитве»³⁸.

«Церковное пение своим трудом произвела первенствующая Церковь и греческая Церковь последующих веков; российская Церковь заимствовала оное от греческой, в дополнение к тому своим трудом образовала некоторые напевы; для охранения древнего пения заключила его в ноты, сперва крюковые, а потом в более ясные линейные знаки, и учит народ употреблению и сохранению сего пения. Нужно ли более, чтобы признать за нею право собственности на сие пение? Если отнять у нее сие право и отдать церковное пение в совершенно произвольное употребление народа (так как собственностью всякий может располагать по произволу), то легко могло бы случиться, что мирской вкус пения вторгся бы в церкви, возобладал в них и ввел напевы, недостойные святыни. Это уже видим в западной церкви, где театральная музыка употребляется в церквах при богослужении, как будто распорядители церковные приняли на себя должность искусителей, чтобы мысли пришедших молиться увлекать из церкви в театр»³⁹.

Преподобный Варсонофий Оптинский:

«Теперь даже в церковь проникают театральные напевы и мелодии, вытесняя старинное пение, а между тем оно часто бывает высокохудожественным, но его не понимают»⁴⁰.

¹ Выдержка из проекта Мелиссино, направленного в Святейший Синод, пункт 5-й: «Очистить Церковь от суеверий и притворных чудес и суеверий касательно мощей и икон. А для разбора этого дела составить особую комиссию из разных неослепленных предрассудками особ». Пункт 7-й: нечто убавить из «продолжительных церковных обрядов [...] для избежания в молитве языческого многоглаголания», «отменить множество в поздние времена сочиненных стихир, канонов, тропарей и пр.», «отменить многие излишние праздничные дни; вместо вечерен и всенощных назначить краткие моления с полезными поучениями народу». Пункт 11-й: «Не благоразумнее ли совершенно отменить обычай поминовения усопших?..» Пункт 13-й: «Воспрещать причащение младенцев до десятилетнего возраста». Цит. по: *Карташев А.В.* Очерки по истории Русской Церкви. Париж, 1959. С. 485–487.

² *Пенчук А.* Очерк истории русского церковного пения // «О церковном пении» Сборник статей. М., 2001. С. 73–74.

³ *Дегтярев С.* Литургия До мажор. Публикация партитуры, редакция нотного текста, переложение для фортепиано и научное исследование А.В.Лебедевой-Емелиной // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. М., 2004. Вып. 2. С. 113.

⁴ Судить о степени влиянии капеллы на жизнь российского общества можно хотя бы по тому, что фаворит императрицы Елизаветы Петровны А.Г.Разумовский начал свое возвышение к графскому титулу и званию генерал-фельдмаршала с должности простого певчего придворной капеллы.

⁵ Самым известным в России сочинением Галуппи является концерт «Готово сердце мое». Известны также: «Суди, Господи, обидящая мя», «Услышит тя Господь», «Единокродный Сыне», «Благообразный Иосиф», «Плотию уснув».

⁶ *Гарднер И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. МДА, Сергиев Посад, 1998. Т. 2. С. 215.

⁷ Там же. С. 213.

⁸ Впрочем, встречались и концерты для хора с оркестром, и даже в сопровождении пушечной стрельбы. Разумеется, такие произведения не исполнялись в церкви. Уместно здесь вспомнить строчку из письма Екатерины II князю Потемкину по поводу сочинения Сарти «Тебе, Бога, хвалим»: «Жаль, что в церкви петь нельзя по причине инструментов». Цит. по: *Гарднер И.А.* Цит. соч. С. 224.

⁹ *Гарднер И.А.* Там же. С. 216.

¹⁰ Известны также: «Радуйтесь Богу», «Отрыгну сердце», полная Литургия, «Ныне силы небесныя».

¹¹ *Гуляницкая Н.С.* Русская музыка: становление тональной системы XI–XX вв. М., 2005. С. 80.

¹² Есть сведения, что причиной заключения в «смирительный дом» стали заметки Веделея, в которых содержалось нечто, сочтенное «оскорблением величества государя императора».

¹³ В.Ковальджи, который первым опубликовал эти сведения, ссылается в своей статье («Я получил сей дом от Господа». // НГ РЕЛИГИИ. 5 июня 2002 г.) на некие «мемуары П.Турчанинова», однако, к сожалению, не приводит никак ссылок и источников, поэтому мы не можем сказать, насколько достоверны эти данные.

¹⁴ Как предполагали некоторые исследователи, в частности Соневицкий (Игор Соневицкий: Артем Ведель. I. Иого музична спадщина. Нью-Йорк, 1966. Приводится по: *Гарднер И.А.* Цит. соч.).

¹⁵ Например, в его концерте «Слыши, Дщи и виждь».

¹⁶ Иногда сочинения Дегтярева подписывались «Никеев» или «Аникеев» – вариант фамилии автора, образованный из отчества.

¹⁷ «Дезертир» П.Монсиньи, «Три откупщика» Н.Дезеда, «Садовник Кусковский» неизвестного автора.

¹⁸ *Лебедева-Емелина А.В.* Там же. С. 108.

¹⁹ Среди сочинений Дегтярева есть и светское произведение: оратория «Минин и Пожарский». Интересно, что этот композитор не написал ни одной оперы, хотя практически все его современники писали для сцены.

²⁰ *Лебедева-Емелина А.В.* Там же.

²¹ Тексты Песни песней не используются в Православном богослужении.

²² Более распространенным способом сочинения текстов для концертов была комбинация стихов из Псалтыри.

²³ Н.Д.Горчаков, соавтор Дегтярева по оратории «Минин и Пожарский». Цит. по: *Лебедева-Емелина А.В.* Там же. С. 118.

²⁴ Например, приводят пример изменения окончаний фраз и концовки в кондаке Рождеству Христову 3 гласа.

²⁵ Современная исследовательница русской школы композиции Н.С.Гуляницкая, анализируя составленную Бортнянским гармонизацию песнопения «Тело Христово» (а также некоторые другие произведения автора), приходит к следующему заключению: «С одной стороны, композитор «добавляет» в киевский напев хроматические звуки, ориентируя его на тональность, а с другой, реализуя эту тональность, лишает ее главного – тональной централизации. Подобного рода образцы показывают, что Бортнянский все же не «втискивал» напев в западную гармоническую схему, не искажал внутренней структуры мелодии, хотя не нашел возможности предложить то, что он назвал «собственной гармонией» древнего напева». Цит. по: *Гуляницкая Н.С.* Русское «гармоническое пение» (XIX в.). М., 1995. С. 29–30.

²⁶ Номера произведений даны согласно каталогу П.Юргенсона: «Единородный Сыне» (переложение с киевского напева, №10), «Ангел вопияше» (переложение с греческого напева, №19), «Да исполнятся уста наша» (переложение с киевского напева, №23), «Дева днесь» (переложение с болгарского напева, №26), «Ирмосы первой недели Великой Четырдесятницы» (переложение с греческого напева, №29), «Ныне силы небесныя» (переложение с киевского напева, №30), «Ныне силы небесныя» (переложение со старого напева, №31 и киевского напева, №41), «Тело Христово приимите» (переложение с киевского напева, №34), «Чертог твой» (переложение с киевского напева, № 36). Цит. по: *Гуляницкая Н.С.* Русское гармоническое пение (XIX в.). М., 1995. С. 26.

²⁷ Выдержка из неосуществленного проекта Д.С.Бортнянского: «Древнее пение, быв неисчерпаемым источником для образуемого новейшего пения, имело бы равную с древним славяно-русским языком, который породил собственную гармонию – звучную поэзию; а древнее пение возродило бы подавленный тернием отечественный гений, и от возрождения его явился бы свой собственный музыкальный мир». Цит. по: Смоленский С. Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) Александра Мезенца 1668 года. Казань, 1888. С. 27.

²⁸ Некоторые исследователи, например В.Стасов, оспаривали принадлежность этого проекта Д.С.Бортнянскому.

²⁹ *Филарет, митр. Московский*. Собрание мнений и отзывов. СПб., 1885. Т. 3. С. 477–478.

³⁰ Спевки в капелле занимали по три часа в день. Занятия по вокалу для басов проходили раздельно от остальных голосов (в капелле времен Бортнянского было 7 басов-октавистов). Хористы Бортнянского обладали таким уровнем грамотности, что разучивание сложных, объемных произведений занимало всего около двух часов.

³¹ Исследователи называли Бортнянского «последним итальянцем».

³² Чаще всего – плоды творчества «безымянных авторов».

³³ О том, какое впечатление производило пение любительских хоров, исполнивших произведения с такими названиями, как «Отче наш» – «птичка», «Благослови душе моя» – волынка, «Господи помилуй» – «кабинетное», на верующих людей, привыкших к церковным напевам, можно судить по высказыванию современника: «Что пользы Святой Церкви, – говорил один любитель церковного благолепия, – как пели в концерте такой мерзко-скомороший шум: «И возгреме, и возгреме, и возгреме, и возгреме, и возгреме с небесе Господь», – да раз до 30-ти подобных сим речи, иногда же и больше, хор за хором вдогонку через паузы, наступая, усугубляют. Возгремит Страшный Судия, пришед судити живых и мертвых, да не вашим балалаечным шумом (к певчим говорю), но громом ужасным. Нет, чуть ли там не запоем иными голосами: «Горе нам, горе, увы нам, увы, выну увы, навсегда увы, бесконечно увы». А не скоморошьи лады: «И возгреме, и возгреме». Если же, когда поют хотя вышеупомянутыми скоропорывистыми сочинениями, да имеют искусство и к тому натурально хорошие голоса – малороссиянцы, то не столь противно. Но уже и наши великороссиянцы, не только из купечества купцы, из господских домов слуги, да фабрички и сукончики, а разных мастеров художники, многие научившись учению по партесу по тем же многовздорным сочинениям, поют на скороговорных паузах и столь иногда неприятно, что слушать их прескаредно, ибо оный русской дурень басистый, растворя свою широкую пасть, кричит скороговорно, как в набатный колокол бьет; если же случится через паузы с верхней ноты ему взять, то так неискусно возьмет, как жеребец заржет или на отрывах так безчинно оторвет, точно как бык рыкает». Цит. по: *Пенчук А.* Цит. соч. С. 74–75.

³⁴ Надо еще понимать, что современные переложения Веделя, которые мы знаем, – далеко не то же самое, что оригинал, написанный автором для мужского трио. Произведение было серьезно переработано. Так, при подготовке печатного издания были вычищены все форшлаги и группето, позже создано переложение

для смешанного хора. Именно в таком «адаптированном» виде мы знаем это произведение, которое все равно поражает вычурностью некоторых оборотов, ариозностью и крикливостью.

³⁵ И.А.Гарднер считает, что музыка А.Л.Веделя на эти слова совпадает с музыкой французской пасторали-бержеретки, а также пасторали в «Пиковой даме» П.И.Чайковского. См.: *Гарднер И.А.* Цит. соч. С. 235.

³⁶ К этим авторитетным высказываниям следует прибавить постановление Святейшего Синода от 10 мая 1797 г.: «...концертов вместо причастна не употреблять, но петь киноник или псалом». Цит. по: *Гарднер И.А.* Там же. С. 279. В синодском указе от 14 февраля 1816 г. говорится: «Во многих церквах пели по нотам, несоответственно тому роду пения, какое может быть принято в церквах». Цит. по: *Гарднер И.А.* Там же. С. 280. Указ Николая I от 19 апреля 1850 г. также направлен против исполнения концертов: «Не допускать пения в церквах во время божественной Литургии вместо причастного стиха музыкальных произведений новейшего времени, печатных или рукописных, которые существуют под названием концертов...» Цит. по: *Гарднер И.А.* Там же. С. 371.

³⁷ Святитель Игнатий (Брянчанинов). Понятие о ереси и расколе // «Богословские труды». М., 1996. №32, С. 295.

³⁸ Филарета, митрополита Московского и Коломенского творения. М., 1994. С. 356.

³⁹ Цит. по: *Рахманова М.П.* Митрополит Филарет и церковное пение в Москве XIX столетия // Труды московской регентско-певческой семинарии 2000–2001. Сборник статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2002. С. 172.

⁴⁰ *Преподобный Варсонофий Оптинский.* Беседы, келейные записки, духовные творения, воспоминания, письма, «Венок на могилу батюшки». Введенский ставропигиальный мужской монастырь Оптиная Пустынь. 2009. Беседа на Пасху 13 апреля 1911 г. Среда Светлой седмицы. С. 136–137.

Беседа пятая. «НЕМЕЦКИЙ ПЕРИОД»

Историки церковного пения представляют XVIII век как период безраздельного господства итальянского стиля. Однако если мы рассмотрим репертуар профессионального церковного хора того времени, то заметим, что он включал в основном неизменяемые песнопения. Композиторы-«итальянцы» положили на музыку тексты Литургии и всенощного бдения, но песнопения неизменяемые: стихиры, тропари, кондаки и большинство ирмосов все еще исполнялись постаринке (в один-два голоса) церковными дьячками¹.

Вероятно, уже в то время (если не раньше) возникло разделение на правый и левый клиросы, при котором правый получал особый статус «праздничного», концертного, комплектовался певчими, владеющими нотной грамотой, а левый играл роль служебную, заполняя «провалы» между разученными правым клиросом итальянскими пьесами. Это «функциональное» разделение сохранилось во многих храмах до сего дня².

Что же представляло собой «простое пение» в XVIII – начале XIX вв.? Церковные дьячки, в чью обязанность входило пение за вседневным богослужением, обучались у тех клириков и причетников, которые хорошо знали традиционные распевы Русской Православной Церкви. Судя по рукописным сборникам того времени, обиход составляли песнопения знаменного, киевского, греческого и болгарского распевов.

Поскольку большинство песнопений исполнялось клирошанами по памяти, в разных местностях постепенно сформировались свои устные традиции – напевы. Они объединены общей основой – уставными распевами, но несколько отличаются сочетанием древних элементов и вкраплений более поздних, местных традиций. Известны, например, монастырские напевы: троицкий, соловецкий, валаамский, саровский, симоновский и местные напевы: московский, новгородский, ярославский, вяземский и другие. Из сказанного ясно, что не все элементы местных напевов имеют древнее происхождение, а потому и сами они обладают меньшей ценностью, чем уставные распевы³.

Новый период в истории церковного пения охватывает период начиная со второй трети XIX в. и до начала XX в.. Он отмечен большим интересом композиторов и исследователей к древнерусским распевам и местным напевам. В среде композиторов начинает формироваться осознание необходимости поиска особого, русского пути в области духовной музыки. Как мы уже отмечали, «первопроходцем» в этом деле был Д.С.Бортнянский, предложивший свой опыт переложения церковных мелодий на основе классической гармонии. На смену ему приходило новое поколение композиторов, уделивших этому направлению серьезное внимание. Необходимо, однако, отметить, что изучение самих распевов, особенностей их ладовой структуры, тогда еще не началось. Композиторы пытались использовать для хоровой обработки распевов методы, не соответствующие их устройству, что выливалось в потерю характерного, знакомого звучания гласового пения.

Заметной фигурой в деле гармонизации древних распевов является протоирей Петр Иванович Турчанинов (1779–1866). Учителями его были Сарти и Ведель, также большое влияние на формирование его музыкального вкуса и композиторской техники, по-видимому, оказал Д.С.Бортнянский.

Турчанинов продолжил начинание Бортнянского в области гармонизации древнерусских распевов. В его переложениях видна любовь к церковному обиходу, стремление показать непреложную ценность древнерусской традиции. Как отмечает И.А.Гарднер, «главная особенность духовно-музыкального творчества Турчанинова заключается в том, что он посвятил свой труд почти только гармонизациям многих уставных напевов; количество его свободных духовно-музыкальных сочинений по сравнению с гармонизациями уставных напевов невелико»⁴.

Турчанинов приложил много усилий для того, чтобы облечь эти мелодии в формы, понятные современникам, так как представители образованных слоев общества, к сожалению, уже разучились ценить строгость стиля одноголосного уставного пения.

Гармонизации Турчанинова не лишены известных недостатков, отмеченных современниками^{5 6}, но все же они представляют собой большой шаг в направлении от авторского произвола к древней певческой традиции. Эти произведения до сих пор звучат в православных храмах, особенно распространены задостойники двенадцатых праздников⁷.

Творчество прот. Петра Турчанинова стоит как бы на стыке двух эпох. В это время (вторая треть XIX в.) в светской музыке увлечение итальянским стилем уже «выходит из моды» и на смену ему является новая стилистика немецкого романтизма. Это направление проникает в обиход придворного хора и затем распространяется в Русской Церкви при деятельном участии А.Ф.Львова и его последователей.

В переложениях Турчанинова заметны черты обоих направлений. С точки зрения гармонии они примыкают к старой «итальянской» школе, то же можно сказать и о его стремлении к сохранению «правильного» метра. «Если в отношении к древней мелодии Турчанинов оказался «выше» Бортиянского, то в его отношении к гармонии мало что изменилось, и тип звуковысотной организации остался по существу тот же. Сравнив ряд песнопений, нетрудно установить господство мажора и минора, которые как бы «поглощают» древний напев, нейтрализуя его церковную ладовость, древнюю модальность», – пишет Н.С.Гуляницкая⁸.

С другой стороны, налицо более внимательное отношение Турчанинова к тексту, он избегает в нем повторов и искажений. По всей видимости, создавая свои переложения, Турчанинов опирался на хорошо ему известную южнорусскую традицию «народной» гармонизации, например такую, которая существовала в Киево-Печерской Лавре. Ему приписывается выражение: «Надо уметь находить простейшие подходящие аккорды», что характеризует его композиторский метод в отношении гармонизации⁹.

Кроме переложений древних распевов, созданных Турчаниновым и оказавших серьезное влияние на дальнейшее развитие певческого искусства в России, перу этого автора принадлежит также ряд сочинений в «свободном» стиле. В этой области композитор, к сожалению, остается верным канонам «итальянского» периода как в отношении музыкальных приемов, так и в интерпретации богослужебного текста. Автор счел допустимой, например, произвольную замену и сокращение уставных стихов в концерте на слова песнопения Великой Субботы «Воскресни Боже, суди земли». Исполнение этой пьесы столь въелось в богослужебную практику Русской Православной Церкви, что многие священнослужители приходят в замешательство, когда слышат на богослужении это песнопение в изложении другого автора, со стихами, взятыми из Триоди, а не введенными Турчаниновым.

Нужно отметить, что расхождение характера произведений, созданных в «свободном стиле» и созданных теми же авторами гармонизаций древних распевов, свойственно практически всем русским церковным композиторам. Это объясняется тем ограничением, которое накладывает строгая, своеобразная церковная мелодия на творческие порывы автора. Именно поэтому произведения «в

жанре гармонизации» редко содержат крикливые обороты, неожиданные гармонические ходы и в целом отличаются большей сдержанностью и церковностью.

Отметим, что дальнейшее развитие церковного пения в России находилось под влиянием того направления, которое стремился придать русскому обществу император Николай I. Унификация, приведение к единому образцу, немецкий принцип «порядок превыше всего» стали важными чертами этого царствования. Проект реформы церковного пения стал логическим продолжением «казенного упорядочивания» всех сторон жизни русского общества, проводимого государственной властью.

Проведение в жизнь этого управленческого подхода привело к определенному напряжению в обществе. Одним из частных проявлений этого недовольства стало молчаливое (а иногда и открытое) противостояние Церкви новшествам, вводимым государственной властью в области церковного пения.

Первая серьезная попытка приведения к единому образцу русского осмогласия была предпринята под руководством прот. Петра Турчанинова. Однако этот даровитый композитор не сумел достичь значимых результатов в порученной ему работе, так как недолго стоял во главе певческой капеллы. Впрочем, после отставки Турчанинов продолжил свои опыты в гармонизации церковных распева.

Когда руководство капеллой перешло к А.Ф.Львову, реформа наконец начала набирать обороты. Главным направлением преобразований впервые после XVII в. становится введение единообразия в исполнении осмогласных песнопений. Основой для унификации становится гармония немецкого хора в сочетании с мелодиями греческого и киевского распева¹⁰. Для гармонизаций А.Ф.Львова характерно доминирование гармонии над мелодией. По мнению многих критиков, аккордовая звучность в его переложениях заглушает естественное звучание распева. К тому же Львов был непоколебимо уверен в том, что гармония немецкого хора является единственно правильной и возможной в деле переложения русских церковных распева.

И.А.Гарднер отмечает тот факт, что А.Ф.Львов в целом не является самостоятельным автором, он очень зависим от немецкой школы композиции, а в переписке со своими зарубежными учителями и коллегами даже заискивает перед ними. Однако подражательность Львова проявляется только в его привязанности к методам классической европейской гармонии, в отношении же размера он вводит «несимметричный» подход, позволяющий сохранить естественную просодию славянского текста, не навязывая ему какой-либо строгий размер¹¹. Это стало очередным шагом в сторону естественного развития русского хорового церковного пения.

Подытоживая сказанное, можно заключить, что Львов выбрал направление, которое «возрождая ритмический параметр, оставило, однако, без внимания звуковысотную систему, которая по природе своей должна соответствовать ритмической организации песнопений. Более того, «неправильный» ритм Львов облачал в «правильную» западную гармонию, точнее – немецкую, школьную»¹².

Этот подход нашел продолжение в творчестве некоторых композиторов, составивших т. н. «петербургскую школу». В связи с этим в историографии русской церковной музыки сложилась традиция называть этот период «немецким», в отличие от предшествующего «итальянского».

Известная музыкальная одаренность сочеталась у Львова с большим административным рвением. Успех преобразований церковного пения в России был в значительной степени обеспечен умелыми действиями реформатора (и особенно его преемника Н.И.Бахметева) по распространению нового печатного круга богослужебных песнопений и строгим контролем за исполнением этого материала в монастырях и на приходах¹³.

К тому же «значительный чин, приближенность к царской семье и международная музыкальная известность¹⁴ создавали новому директору Придворной певческой капеллы нужный для проведения во всероссийском масштабе реформы церковного пения авторитет, еще усиленный последовавшим вскоре после назначения и.о. директора капеллы производством в генерал-майоры и награждением его высокими степенями некоторых орденов. А положение директора Придворной певческой капеллы создавало Львову ореол всемогущего законодателя хорового церковного пения, по памяти о покойном Д.С.Бортнянском»¹⁵.

Нужно отметить, что переложения Львова пользовались в Санкт-Петербурге известным успехом. Так, петербургский митрополит Антоний (Рафальский) благословил своему хору исполнять ирмосы и другие переложения Львова за богослужением, группа почетных граждан города поднесла Львову благодарственный адрес, сам автор свидетельствовал о притоке молящихся в церковь, где исполнялись его гармонизации.

Однако настойчивость Львова, продвигавшего новый «обиход», неожиданно натывается на непонятное для него сопротивление «московских невежд»¹⁶. По свидетельству И.А.Гарднера, «многие любители и знатоки церковного пения (а таковых в Москве было немало), слышав сделанные Львовым переложения уставных напевов, говорили, что это пение им незнакомо и искренне считали такие переложения свободными сочинениями Львова, а не переложениями знакомых им древних уставных напевов»¹⁷.

«Многие современники Львова восприняли его Обиход как дерзостный модернизм и нарушение церковности богослужебного пения. В Москве бывали случаи, когда некоторые молящиеся выходили из храма, как только певчие начинали петь произведения Львова»¹⁸.

Эти факты, разумеется, объясняются привычкой коренных москвичей к древнему уставному пению, которое сохранялось по традиции во многих московских монастырях и храмах, тогда как в Петербурге эта традиция была во многом утрачена из-за увлечения сначала ранним партесом, затем итальянским стилем и проникшим в приходскую певческую практику «придворным пением», о котором свт. Игнатий (Брянчанинов) говорит, что оно «необыкновенно холодно, безжизненно, какое-то легкомысленное, срочное!»¹⁹.

Львов пытался найти сочувствие в разных слоях московского общества, с тем, чтобы обеспечить успех своей реформы и в древней столице. Например, для

того, чтобы воздействовать на московское купечество, он собирает хор певчих, исполнявших его переложения. Купцы, среди которых было немало ценителей церковного пения, являлись для Львова не просто «целевой аудиторией». Многие из них держали свои собственные хоры, были благотворителями известных певческих коллективов, поэтому их мнение могло повлиять на общее отношение к переложениям Львова.

Однако настроенное отношение к «новым веяниям» из северной столицы было по-прежнему весьма характерно для Москвы. Оно чувствовалось не только у простых людей, но и среди купечества, дворян, духовенства. Несомненно, главной фигурой среди традиционалистов, вставших на защиту древнего пения, был московский святитель Филарет (Дроздов), который одним своим авторитетом сдерживал и ограничивал активность Львова.

В этом противостоянии традиционалисты избрали политику молчаливого сопротивления нововведениям, что объяснимо, учитывая склонность Львова к обращению за поддержкой к самому императору. Эта политика сдерживания основывалась на выводах «комитета» по рассмотрению переложений древних распевов, в заседаниях которого часто принимал участие и сам святитель Филарет. Членами комитета были такие знатоки древнерусского певческого искусства, как князь В.Ф.Одоевский и протоиерей Дмитрий Разумовский.

Дело дошло до того, что Обиход под редакцией Львова уже печатался «по высочайшему дозволению», но Синод не выражал одобрения этому изданию и не давал «официального указа» о повсеместном введении этих гармонизаций. Протесты, поступавшие в Синод по этому поводу, направлялись святителю Филарету, который так и не дал своей окончательной положительной резолюции проекту Львова. Из этого видно, что новый «обиход» был навязан Церкви светской властью.

Почему же свт. Филарет и его единомышленники противились нововведениям? Для того чтобы ответить на этот вопрос, достаточно взглянуть на резолюции и мнения святителя, в которых он опирается на выводы комитета по рассмотрению новых переложений. Совершенно очевидно, что эти произведения не соответствовали критериям сохранности древней мелодии, ясности гармонии, которая не должна затенять мелодическую основу, удобства для исполнения непрофессиональным хором.

«Сличив новопереложенный Ирмолог и стихиры с таковыми же древними, в церкви употребляемыми, – пишет святитель, – комитет сделал замечания и заключения, изложение которых в его донесении есть от слова до слова следующие: при видимом большею частию сходстве нот в новом переложении с нотами в издании духовной типографии замечается слухом, даже незнакомым с наукою пения, ощутительное отступление от гармонии и мелодии; слышится какое-то новое или малознакомое пение. Вникая в причины такого отступления, можно усмотреть, что оно происходит от упущения из вида главного правила, по которому перелагатель, как только приводящий в гармоническую формулу известные данные, а не сочинитель нового, обязуется в одном из четырех голо-сов, им избранном, в строгой точности удерживать древний церковный напев,

как издавна знакомый и приятный церковному слушателю. Но в новом переложении усмотрено, что характер сего главного напева, который здесь большею частью полагается в дисканте, в точности не удерживается... Иногда переложение идет или кончает плачевно или умиленно, вместо того, чтобы идти или оканчивать торжественно и наоборот... Почему требуемое от меня Св. Синодом заключение есть следующее: 1) Относительно тех частей рассматриваемого нотного переложения, которые еще не напечатаны, просить руководствующего сими переложениями, чтобы оные были пересмотрены и были составлены: во-первых, по возможности, точно сходным с древним напевом, который, как замечено в указе Св. Синода, характером спокойной важности и умиления приятен благоговейному слуху, привычен православному народу, и единоверцам, и раскольникам не даст повода к пререканию; во-вторых, по возможности, просто, потому что исполнять оный должны будут частью хоры не довольно современные, а большею частью клирики; и потому переложение, сделанное с таким искусством и превосходное в исполнении совершенным придворным хором, тем более будет обезображиваемо певцами несовершенными и по голосам, и по изучению пения. 2) Те части нотного переложения, которые уже напечатаны, допустить к употреблению в архиерейских и семинарских хорах с тем, чтобы по оному исполнены были стихи, положенные более сходно с древним пением, а в исполнении прочих дозволено было приближаться к древнему, не стесняясь напечатанным переложением»²⁰.

Нужно отметить тот факт, что и святитель Филарет, и А.Ф.Львов одинаково признавали важность сохранения древних мелодий без искажений. Различие – в подходе к гармонизации. Как уже говорилось, Львов считал, что единственно правильной является немецкая хоральная гармония, потому что «такою признает ее вся Европа»²¹. Именно неукоснительное следование выбранному гармоническому стилю определяет у Львова художественное целое. При этом часто напев, по выражению свт. Филарета, «затмевается гармонией», а иногда и сама мелодия искажается. Святитель Филарет, со своей стороны, опирался на знание церковной традиции, подходил к вопросу хоровых переложений древних распевов с практической точки зрения «слушателя» церковного пения. Он считал первостепенной именно древнюю мелодию песнопения, которая должна быть сохранена в том, или ином гармоническом обрамлении²².

Всегда сдержанный в своих высказываниях, свт. Филарет в письме прп. Антонию (Медведеву) пишет: «Смирение посылает нам Бог в том, что генерал хочет всю Церковь переучить пению по-своему. Если в Лавре поют хорошо; если там корень греческого пения, на что же хотеть вырвать сей корень и предлагать четырехголосное пение? Если дадите свои ноты, к ним приложат такую гармонию, что и не узнаете ваших нот и вашего напева.

И когда вы скажете, что это несходно с вашим прежним, то вам скажут, что гармония правильна и такую признает ее вся Европа. Поэтому лучше нам петь, как благословил донныне преподобный Сергий; и это его милость, что о лаврском пении не завелось дела, которое для некоторых других мест не без затруднений было»²³.

Значение позиции свт. Филарета в связи с проводимой А.Ф.Львовым реформой, по мнению многих исследователей, заключается в том, что Придворная капелла впервые сталкивается с серьезным противодействием церковной власти. Святитель подчеркивал, что именно Церковь, а не светская власть, должна принимать решение, в каком направлении должно развиваться церковное пение и какие именно произведения должны исполняться на церковном клиросе²⁴.

Колоссальную работу по гармонизации «всего, что Синодом было издано в одну строку» А.Ф.Львов предпринял не в одиночку. К гармонизации песнопений «Октоиха», «Обихода», «Сокращенного Ирмология» и других ирмосов, «Утрены» были привлечены П.М.Воротников и Г.И.Ломакин. Эти авторы, в отличие от Львова, не были уверены в том, что немецкая хоральная гармония идеально подходит для всех случаев, и стремились отыскать свое решение проблемы гармонизации древних распевов.

Особенно в этом смысле выделялся Гавриил Иоахимович Ломакин (1812–1885). Этот автор, как и Дегтярев, был крепостным графа Шереметева. Г.И.Ломакин изучал теорию музыки под руководством итальянца Сапиенцы, затем стал учителем при капелле. Широкую известность он получил как выдающийся регент Шереметевского хора, в котором пел с детства, и как автор ряда произведений для церковного клироса. Как уже было сказано, композитор был привлечен Львовым к составлению четырехголосного Обихода и стал деятельным участником проекта гармонизации всего русского пения.

По мнению многих исследователей, хотя Г.И.Ломакин находился под сильным влиянием Львова, он все же обладал известной самостоятельностью. «Гармоническое письмо Г.И.Ломакина несет на себе печать обиходных гармонизаций – сдержанность в выборе средств, строгость вертикали (хотя и не без «неаккордовых тонов»), минимум хроматизма...»²⁵

Князь В.Ф.Одоевский характеризовал этого композитора следующим образом: «...глубокий знаток музыки вообще, тщательно изучавший наше песнопение во всех его видах, Ломакин стремился в самом составе наших песнопений открыть тайну их создания и производил в сем отношении в высшей степени замечательные опыты, донныне не напечатанные»²⁶.

Среди произведений Ломакина наибольшей известностью пользуются сочинения на текст Херувимской песни.

Современник и сотрудник Ломакина П.М.Воротников (1806–1876) происходил из дворян Эстляндской губернии и одно время состоял на военной службе. Однако после 1843 г. он вышел в отставку и перешел на службу в капеллу. Кроме работы по составлению четырехголосного Обихода, Воротников известен и своими авторскими сочинениями. В этих произведениях ощущается влияние манеры Бортнянского и Львова. «Примером тому может служить песнопение «Разбойника благоразумного», трехголосная гармония которого (с автентическими оборотами и классическим кадансом) – образец фактурно разработанной и ритмически организованной европейской тональности», – пишет Н.С.Гуляницкая²⁷.

Вместе с тем этот композитор известен тем, что призывал «сохранить дух церковной музыки» и вообще высказывался в защиту древнерусского пения (причем был сторонником одноголосного его исполнения)²⁸.

Среди композиторов петербургского круга своими опытами в области гармонизации древних распевов замечен также прот. Михаил Виноградов (1810–1888). Этот автор изучал церковное пение и богословские предметы в Рязанской Духовной семинарии, где «стал сначала помощником регента архиерейского хора, а затем и регентом»²⁹.

Будучи самоучкой, Виноградов раскрылся как композитор, изучая современные ему теоретические сочинения, разбирая партитуры известных авторов. Во время своего визита в Петербург Виноградов познакомился с Турчаниновым и, как предполагает И.А.Гарднер, сдал при капелле регентский экзамен. Среди сочинений прот. М.А.Виноградова³⁰ находятся 8 догматиков (знаменного распева), стихира «Богоначальным мановением» (осмогласник), стихира на Введение (греческого распева), «О Тебе радуется». О гармонизациях прот. М.А.Виноградова Н.С.Гуляницкая говорит, что их «...характеризует художественная простота, получившая естественное выражение в диатонизме звуковысотной системы»³¹.

Среди сочинений автора в «свободном стиле»³² выделяется «Милость мира». Это сочинение до сих пор исполняется некоторыми церковными хорами. Авторские произведения Виноградова имеют «отпечаток романтической экспрессии и лирического созерцания»³³.

Подводя черту под сказанным о композиторах петербургской школы, главным вдохновителем которой был А.Ф.Львов, отметим общность приемов, использовавшихся представителями этого направления. Сохранение богослужебного текста (отказ от повторов отдельных фраз и выражений), соответствие мелодико-ритмической структуры произведения естественной просодии церковнославянского языка («несимметричный ритм») и применение методов классической европейской гармонии стали характерными чертами произведений петербургской школы. Все эти идеи были выдвинуты А.Ф.Львовым и поддержаны его единомышленниками.

Более подробную характеристику сочинений этого круга авторов дает И.А.Гарднер: «Стилистическая сторона этой композиторской деятельности, судя по сочинениям разных композиторов второй половины XIX в., была типична для не очень взыскательного вкуса, руководимого принципами петербургской школы. Все такие произведения написаны в гомофонном складе; мелодика их носит еще следы итальянской ариозности, тогда как гармония – чисто хоральная, невзыскательная; часто мелодия сопровождается параллельными секстами или терциями. Большим применением (можно сказать – любовью) пользовался доминантсептаккорд с его обращениями, а также квинтсектаккорд второй ступени со стереотипным разрешением его в доминантовое трезвучие»³⁴.

Несмотря на то, что данная Гарднером характеристика справедлива почти для всех авторов петербургского круга, необходимо отметить, что у одних и тех же композиторов заметно различие «жанров»: с одной стороны – известная строгость гармонизаций, с другой – вольность стилистики их авторских сочи-

нений. Как мы уже отметили выше, это различие коренится в характере древнерусских мелодий, которые строгостью церковного звукоряда и особенностями мелодико-ритмической структуры ограничивают авторский произвол и вводят жесткие рамки, в которых может быть осуществлено «облачение» этих мелодий в «гармонические одежды».

Даже несмотря на это различие, в обработках древних распевов петербургской школы чувствуется чуждое влияние протестантского хорала. Многие из окружения Львова понимали, что хоральная гармония не соответствует задаче естественной гармонизации уставных мелодий. Творчество русских духовных композиторов следующего периода показало, что будущее церковной музыки лежит в сфере «почвенной», что звучание народной музыки и древнерусского многоголосья могут (и должны) стать источником «отечественного контрапункта».

¹ Нужно отметить, что в 80-е гг. XIX в. петербургские певчие, по выражению К.П.Победоносцева, «о стихирах... и думать забыли, да певческие хоры не умеют и петь их». Цит. по: *Гарднер И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. МДА, Сергиев Посад, 1998. Т. 2. С. 390–391.

² Это различие в функциональности правого и левого клиросов противоречит уставу и древней церковной традиции антифонного пения. Очевидно, что все дело в репертуаре правого хора. Сложность партесных произведений, исполняемых правым хором, требуют от клирошан большой работы по разучиванию этих пьес, предъявляют высокие требования к подготовке исполнителей. Все это ставит левый «обиходный» клирос в заведомо подчиненное положение. В храмах, где поддерживается традиция пения на два хора и нет увлечения концертным пением, разница между правым и левым клиросами гораздо меньше бросается в глаза.

³ По-видимому, древняя мелодия в этот период либо исполнялась в один голос, либо получала сопровождение в терцию с возможным дублированием мелодии басом и дополнением некоторыми функциональными ходами. Был распространен и другой, более древний, вид многоголосного пения: сопровождение основной мелодии «подголосками». Старообрядцы называли такой способ гармонизации «пением с вавилонами». Такой способ исполнения сохранился в некоторых старообрядческих и единоверческих общинах по сей день.

⁴ *Гарднер И.А.* Там же. С. 252.

⁵ «Широкое голосоведение составляет главный недостаток в произведениях Турчанинова. Трудно и почти невозможно найти такой хор, который бы мог легко и свободно исполнять произведения Турчанинова. Но он, кажется, писал свои произведения собственно для своего хора, а не для всех хоров русских, чрезвычайно разнообразных по составу и качеству», – прот. Д.Разумовский. Цит. по: *Металлов В.М., прот.* Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1995. С. 130–131.

⁶ Из мнений свт. Филарета: «...несколько пьес, обработанных протоиереем Турчаниновым, для опыта слушаны были высокопреосвященным митрополитом Новгородским и мною. Некоторые из них оказались положенными на четыре голоса, согласно с древним напевом, но так искусственно, тяжело для поющих и не

просто, что только огромным и превосходным церковным хором сие пение может быть исполняемо с успехом. Опыты, сделанные находящимся при мне хором, не были удовлетворительны. Следовательно, сие положение пения, как неудобоисполнимое, не достигает положенной цели – поддержать и восстановить древнее церковное пение повсеместно. Другие пьесы, и в большем числе, обработаны протоиереем Турчаниновым так неточно с древними образцами, что в них совсем не можно узнать древнего церковного напева. Это уже совершенное уклонение от предположенной цели...» *Филарет, митр. Московский*. Собрание мнений и отзывов. Т. III. СПб., 1885. С. 245–246; Цит. по: *Сергеев Ю.Ю.* «Чувствовать дух церковного пения»: святитель Филарет (Дроздов) о церковном пении. // Труды московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. М., 2002. С. 178.

⁷ Кроме того, известны херувимские, ирмосы Великого Четверга и Великой Субботы, тропарь «Благообразный Иосиф», «Вечери Твоя», 17-я кафизма, «Тебе одеющагося», «Да молчит», «Егда славнии ученицы», «Се жених», трипеснец «К тебе утренюю» и др.

⁸ *Гуляницкая Н.С.* Русское гармоническое пение (XIX век). М., 1995. С. 31.

⁹ «Ю. Арнольд, вспоминая личные встречи с Турчаниновым, предполагает, что композитор, практически заимствуя традицию Киевской певческой школы (в частности, Веделя), был «мало сведущ в теоретических основах древнего нашего пения», а его изречение «надо уметь находить простейшие подходящие аккорды» красноречиво характеризует композиторский метод». *Арнольд Ю.* Воспоминания. Вып. 3. М., 1893. С. 38; Цит. по: *Гуляницкая Н.С.* Русское гармоническое пение. С. 33.

¹⁰ Знаменный распев с трудом поддается гармонизации средствами классической тональной гармонии, поэтому основное внимание Львова сосредоточилось на обработке более простых в этом отношении распевов.

¹¹ На самом деле подход этот, конечно же, не нов. Еще в XVII – начале XVIII вв. создатели «постоянного многоголосья» в стилистике раннего партеса успешно использовали принцип «несимметричного ритма», который заключается всего лишь в том, что естественная ритмика распева, сложившаяся в течение веков, не нарушается никаким специально навязанным размером. Тот же подход использовался в более ранние времена в строчном и демественном многоголосье.

¹² *Гуляницкая Н.С.* Русская музыка: становление тональной системы. XI–XX вв. Исследование. М., 2005. С. 112.

¹³ Как же различается этот полицейский метод директоров капеллы и полный мудрости, опирающийся на церковную традицию взгляд святителя Филарета! Вот что говорит он о казенной системе управления церковным пением, введенным Львовым и его последователем Бахметевым: «Учите и пусть учат прочих утверждать церковный порядок на благоговении и страхе Божиим. Тогда будет он хорош и без умножения и разнообразия полицейских распоряжений». *Гарднер И.А.* Цит. соч. С. 381.

¹⁴ А.Ф. Львов был талантливым скрипачом и в свое время с успехом концертировал в Европе.

¹⁵ *Гарднер И.А.* Цит. соч. С. 329.

¹⁶ Несколько самонадеянное отношение Львова к московским знатокам древних распевов и их покровителю св. Филарету (Дроздову), по мнению И.А. Гарднера,

было отражено Н.С.Лесковым в его рассказе «Мелочи архиерейской жизни»: «Приехавший из Петербурга и привыкший там к напевам по придворному образцу генерал счел незнакомые ему московские напевы нецерковными». *Гарднер И.А.* Там же. С. 367.

¹⁷ *Гарднер И.А.* Там же. С. 366.

¹⁸ *Сергеев Ю.Ю.* Цит. соч. С. 176.

¹⁹ Святитель Игнатий (Брянчанинов). Понятие о ереси и расколе // Богословские труды. М., 1996. №32. С. 296.

²⁰ Цит. по: *Сергеев Ю.Ю.* Цит.соч. С. 179–180.

²¹ «Система эта – система немецкой гармонии; ей выучился Львов у своего учителя Цейнера, и на всякую музыку с этих пор он мог смотреть лишь глазами своего учителя». *Преображенский А.* Культурная музыка в России. Л., 1924. С. 94; Цит. по: *Гуляницкая Н.С.* Русское гармоническое пение. С. 38.

²² Так, свт. Филарет пишет: «Желаемого единства в мыслях трудно было достигнуть, потому что переложитель и я смотрели на предмет с двух точек зрения, которые трудно было свести в одну: я со стороны известного и привычного церковным чтецам и слушателям напева церковной нотной книги, он со стороны правил гармонии. Когда я предлагал, что в том или другом ирмосе или догматике есть несходство четырехголосного переложения с напевом церковной книги, или иначе, что в четырехголосном пении церковный напев неясно слышен, затмевается гармонией, представляется незнакомым церковному слушателю и, следовательно, производит не то впечатление, к которому привык церковный слушатель и которое желательно сохранить, то мне противоположаемо было, что гармония составлена по правилам, и не может быть иная. Таким образом, рассуждение переходит в область, в которую я не мог следовать. По моему же мнению, как назначение церковного пения есть то, чтобы возбуждать и сохранять благочестивое чувство православного народа при богослужении церковном, и для того поддерживать назидательные впечатления уже привычные, то четвероголосное переложение тогда вполне достигает своего назначения, когда в нем привычный напев древней церковной нотной книги удобно узнает и чувствует не только сведущий в правилах гармонии, но всякий клирик, монах и мирянин, которого ухо способно различать один напев от другого и согласное пение от гармонии». Цит. по: *Сергеев Ю.Ю.* Цит. соч. С. 181.

²³ Цит. по: *Рахманова М.П.* Митрополит Филарет и церковное пение в Москве XIX столетия. // Труды московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. М., 2002. С. 170.

²⁴ В конечном итоге цензурирование духовных песнопений капеллой было отменено. Это произошло после победы издательства Юргенсона в судебной тяжбе по поводу издания им Литургии Чайковского (1879). Данный иск был возбужден Придворной капеллой с целью пресечь частное издательство нот духовных произведений, но был ею проигран. С этих пор де-факто издательство духовных песнопений перестало быть исключительной привилегией Придворной капеллы.

²⁵ *Гуляницкая Н.С.* Там же. С. 42.

²⁶ Там же. С. 41.

²⁷ Там же. С. 42.

²⁸ «Сохранить дух церковной музыки» – вот что, по мнению Воротникова, необходимо для тех, кто не хочет погрешать в гармонизациях «церковно-русской мелодии». Цит. по: *Гуляницкая Н.С.* Русское гармоническое пение. С 42. См. также: *Воротников П.* Заметки по поводу рассуждений о гармонизации церковно-русской мелодии // Труды археологического съезда в Москве (1869). М., 1871. С. 474–475.

²⁹ *Гарднер И.А.* Цит. соч. С. 395.

³⁰ По сведениям И.А.Гарднера, их 37.

³¹ *Гуляницкая Н.С.* Цит. соч. С. 43.

³² Их более двадцати.

³³ Там же.

³⁴ *Гарднер И.А.* Цит. соч. С. 395.

Беседа шестая. ВОЗРОЖДЕНИЕ ИНТЕРЕСА К ДРЕВНЕРУССКОМУ ПЕНИЮ

Очередной этап в развитии церковного пения начался с вступлением на престол императора Александра II. Успешные начинания этого монарха, прежде всего освобождение крестьянства, реформа судопроизводства, армии и других сфер жизни русского общества, весьма способствовали популярности нового царствования. Но для нашего предмета гораздо важнее то обстоятельство, что новый император, в отличие от своего отца, не особенно интересовался церковным пением. В связи с этим внедрение четырехголосного обихода Львова – Бахметева продолжалось как бы «по инерции» и благодаря исключительной настойчивости директоров капеллы, особенно Н.И.Бахметева, который пробыл на посту директора придворной капеллы 22 года (с 1861 по 1883 гг.).

Директорство Бахметева и особенно категорическое неприятие им всего, что выходило за рамки, очерченные Львовым, исследователи связывают с продолжительным застоєм в нашей духовной музыке. В этот период в духовно-музыкальной области не было издано практически ничего значительного, нового. Те же новаторские опыты, которые все же были сделаны, например, Н.М.Потуловым и Г.И.Ломакиным, имели относительный успех вопреки запретительной деятельности директора капеллы.

Строгий запрет, наложенный Бахметевым на пение, отличающееся по стилю от предложенного Львовым, внушали страх даже труженникам самой капеллы. «Ломакин боится Бахметева, – пишет князь В.Ф.Одоевский, – Бахметев приезжал в одно заведение (под начальством генерала Вельяминова-Зернова) где учил Ломакин, с вопросом: какую это там музыку поют? (хотя она и пелась в точности по Обиходу, но не с теми театральными аккордами, которые заведены Бортнянским, а впоследствии Львовым). Хорошо, что Вельяминов отвечал Бахметеву вопросом: какое он имеет право вмешиваться в дела заведения, вверенного его, Вельяминова, надзору, иначе Ломакину было бы худо»¹.

Как мы уже убедились в прошлой беседе, многое в области защиты церковно-певческой традиции и возрождения древних распевов делалось по благословению и с ведома московского святителя Филарета (Дроздова). Исполнение «недозволенных капеллой» переложений на клиросах московских храмов – не исключение.

Диктатура капеллы в области издания духовно-музыкальных произведений ослабевает лишь после 1879 г. в результате неудачи, которую претерпело ее руководство в судебном иске против издательства Юргенсона, о котором говорилось в прошлой беседе.

С музыкальной стороны деятельность Бахметева не принесла ничего нового. При нем продолжалось издание и исправление хорового обихода капеллы, хотя большая часть работы выполнялась сотрудниками капеллы, а не ее директором. Собственные произведения, написанные Бахметевым, не получили популярности, в том числе и потому, что были рассчитаны на большие хоры и опытных певцов².

В это же время в отечественной музыке впервые возникает и начинает обретать все большую силу движение к возрождению народной музыки и изучению древних церковных распевов. Одним из первых выдающихся деятелей, повлиявших на дальнейшее развитие духовно-музыкального творчества в России, был М.И.Глинка. Он, пожалуй, первым осознал и сформулировал приоритеты русской композиции в области церковной музыки. К сожалению, опыты, предпринятые Михаилом Ивановичем в области духовной музыки, были немногочисленны³ и потому не оказали на наше церковное пение того влияния, которое он произвел в сфере светского искусства.

Между тем в 1862 г. в Москву прибывает князь В.Ф.Одоевский (1804–1869), выдающийся музыковед, акустик, исследователь древнерусского церковного пения, археограф, литератор. Его переезд в Москву был связан с желанием сохранить уникальную коллекцию древностей графа Румянцева. Результатом этого переезда стало открытие в древней столице Румянцевского музея и библиотеки. Другими важными следствиями его стало образование Общества древнерусского искусства при музее, а также круга единомышленников, увлеченных древнерусским церковным пением. В этот кружок вошли сам В.Ф.Одоевский, протоиерей Дмитрий Разумовский, Н.М.Потулов и, в некоторой степени, Г.И.Ломакин⁴.

Начало формирования кружка единомышленников началось, по-видимому, еще в бытность В.Ф.Одоевского в Петербурге. Последний поддержал Г.И.Ломакина в его опытах гармонизации древних распевов, в которых автор избегал «септим и итальянских каденц». Вместе они занялись разработкой «церковных тонов». Около 1860 г. к ним присоединяется Н.М.Потулов, который также искал новый подход к гармонизации уставного пения. После переезда в Москву Одоевский познакомился с прот. Дмитрием Разумовским и увлекся исследованием древнерусской крюковой нотации.

Одним из результатов работы кружка становится появление т. н. «строгого стиля» гармонизации, в котором допускаются только консонансы (трезвучия и

их обращения), в строго диатонических последовательностях. В.Ф.Одоевский в своих беседах и статьях неоднократно выступал против использования септаккорда, уговаривал даже светских композиторов избавляться от этих звукосочетаний, так как справедливо считал их чужеродными для русской музыки.

Вторым лицом после В.Ф.Одоевского среди деятелей кружка любителей древнерусского пения по праву следует считать протоиерея Димитрия Васильевича Разумовского (1818–1888). И если первый был идеологом, начертывшим основные направления движения, то второго, без сомнения, следует признать его «научным руководителем». По словам И.А.Гарднера, прот. Димитрий Разумовский «вполне заслужил наименование “отца истории русского церковного пения”»⁵.

Протоиерей Димитрий Разумовский – выпускник Киевской духовной академии, впоследствии преподавал в Вифанской семинарии, получил степень магистра богословия в Московской духовной академии. При содействии В.Ф.Одоевского он стал бессменным руководителем кафедры истории русского церковного пения в Московской консерватории⁶. Все эти занятия он гармонично сочетал с пастырским служением в церкви св. Георгия на Всполье, где был настоятелем, а также с обширной научной, преподавательской и издательской деятельностью.

Как и В.Ф.Одоевский, он был избран членом комиссии для рассмотрения и исправления нотных произведений для церковных хоров, о деятельности, которой уже говорилось в предыдущей беседе. Огромный вклад прот. Д.Разумовский внес в исследование древнерусских безлинейных нотаций и по праву считается основоположником отечественной музыкальной медиевистики. Его капитальные труды по истории церковного пения служили источником ценной информации для поколений отечественных исследователей. Быть может, как первопроходец, отец Димитрий не всегда глубоко погружался в тонкости изучаемых явлений, тем не менее он, обладая энциклопедическими познаниями, а также мощным аналитическим умом, сумел начертать основные направления в исследовании певческого наследия Древней Руси, обозначить периодизацию, дать научный инструментарий своим последователям⁷.

Капитальный труд прот. Д.Разумовского «Церковное пение в России» увидел свет в 1867 г. Это издание представляет исторический обзор обширного музыкального и литургического материала, начиная с первых веков христианства, включая наследие Византии, Запада и Древней Руси. В последней части труда Разумовский опубликовал азбуку крюковой нотации с переводом ее на нотнолинейные знаки, что оказало значительное влияние на дальнейшее развитие русского литургического музыковедения.

Другое важнейшее дело, осуществленное прот. Д. Разумовским, – издание «Круга древнего церковного пения знаменного распева» в 1884 г. Идея о напечатании всего круга богослужебных песнопений Православной Церкви, изложенной древнерусской нотацией, не была новой. Необходимость такого издания была обусловлена не только научной, но и практической потребностью, так как само развитие русского церковного пения в правильном направлении было не-

возможно без рассмотрения самых его основ, что невозможно без серьезного исследования крюковой нотации.

Первая попытка напечатания круга была предпринята второй комиссией по исправлению певческих книг во главе с монахом Александром Мезенцем в XVII в., при царе Алексее Михайловиче. Предприятие это потерпело тогда поражение главным образом из-за несовершенства типографских технологий. Затем, уже в XVIII в. та же мысль была высказана Д.С.Бортнянским⁸ (имеется в виду «Проект об напечатании древнего русского крюкового пения»)⁹. И лишь в конце XIX в. издание наконец осуществляется благодаря трудам прот. Д.В.Разумовского и других любителей древнерусского пения. Издание «Круга древнего церковного пения знаменного распева» стало не только научным достижением, но и вполне практическим подспорьем для изучающих древнерусское церковное пение. Надо также отметить, что до сих пор в среде старообрядцев встречаются общества¹⁰, в которых пение совершается на основе «Морозовского круга», называемого так по имени известного мецената-старообрядца Арсения Ивановича Морозова, сотрудничавшего с прот. Димитрием¹¹ при издании этого труда.

К сказанному выше следует добавить характеристику отца Димитрия Разумовского как пастыря. Так, один из современников его пишет: «Многое из добрых дел протоиерея Димитрия Васильевича сокрыто. Но и того, что нам известно, достаточно, чтобы иметь понятие о его совершенной нестяжательности, редкой доброте души и постоянной готовности помочь всякому нуждающемуся. Покойный директор московской консерватории Н.Г.Рубинштейн говаривал: «Нам все равно, сколько ни платить батюшке, потому что гонорар за свои профессорские занятия он оставит у нас же в пользу недостаточных учеников...». Да и вообще все обращавшиеся к о. Димитрию Васильевичу за советом или воздействием находили у него и то и другое»¹².

Ю.К.Арнольд отмечает исключительное смирение и дружелюбие протоиерея Димитрия, который, несмотря на враждебный поначалу настрой первого, поспешил навестить своего «врага», сгладить противоречия, затем всячески помогал ему в научных трудах¹³.

«Жизнь он вел весьма строгую, можно сказать – истинно постническую – пишет Арнольд, – и во всякое время дня и ночи был готов отправляться к своим прихожанам, когда они нуждались в его присутствии для исправления ли треб, или для совещания с ним о каких-либо духовных или материальных своих нуждах. Христианский стоик в высшем смысле этого понятия, он с величайшим смирением пред Господом Богом перенашивал ниспосланные на него невзгоды, а горя случалось ему немало в его жизни. Никогда о. Димитрий не терял надежды на святое Провидение, и улыбка смиренника и человека со спокойною совестью никогда не исчезала с уст его. В самые тяжелые минуты собственной жизни он всегда, поборов в себе собственное горе, умел утешить страдающего ближнего и никогда не отказывал никому в своей как духовной, так и (по мере сил своих) материальной помощи. Церковные службы отправлял он с глубокою преданностью священному действию и с полнейшим достоинством священнослужителя.

Таковые дорогие, редкие качества духовного отца и истинного человека сделали о. Дмитрия дорогим любимцем всего его прихода, без всякого изъятия»¹⁴.

Таким образом, редкий талант ученого, энциклопедиста сочетался у протоиерея Дмитрия Разумовского с пастырским дарованием и большой человеческой чуткостью.

Если В.Ф.Одоевский и прот. Д.В.Разумовский разрабатывали теорию древнерусского пения, то Н.М.Потулов и Г.И.Ломакин занимались музыкальной стороной, искали решение проблемы гармонизации¹⁵.

Н.М.Потулов (1810–1873) хотя и не получил специального музыкального образования, но уставное пение по «синодальным» квадратно-нотным изданиям знал прекрасно. Первые опыты гармонизации он предпринял еще в своем родном селе Елизино Пензенской губернии, где руководил хором. Около 1857 г. пение Потуловского хора слышал Пензенский Преосвященный Варлаам и был приятно удивлен церковным характером исполнявшихся переложений.

После того как Н.М.Потулов переезжает в Москву и знакомится с В.Ф.Одоевским и прот. Д.В.Разумовским, поле его деятельности расширяется. По благословию московского святителя Филарета (Дроздова) 19 января 1864 г. хором синодальных певчих была впервые исполнена Литургия киевского распева в переложении Потулова¹⁶. Богослужение проходило в церкви св. Георгия на Всполье, где служил прот. Д.В.Разумовский, что не случайно. По отзывам современников, это богослужение произвело сильное впечатление на присутствовавших. В дальнейшем такие службы регулярно совершались в храме св. Георгия, а также в некоторых других московских храмах, в том числе и в Успенском соборе московского Кремля.

Сам Потулов так говорил о своих занятиях в этой области: «Я осмелился взяться за труд не с тем, чтобы преобразовать пение наше, – этот удел может достаться только какому-нибудь вдохновенному таланту, гению, – но с тем, чтобы вызвать хотя суждения об этом важном и многолюбимом мною предмете... В переложении моем я не старался быть музыкальным; ибо, по моему мнению, в древнем пении нашем должно искать не музыки, а только выражения того чувства, которое воодушевляет православного христианина в ту или другую минуту церковной службы»¹⁷. Эти слова весьма созвучны с мнением по данному вопросу св. Филарета, который считал гармонию допустимой лишь в той мере, в какой она не заслоняет собой привычное звучание уставных мелодий и соответствует благоговейному настроению молящихся.

К сожалению, знания древних распевов и известной музыкальной одаренности Н.М.Потулова оказалось недостаточно для того, чтобы представить серьезный противовес произведениям итальянского и немецкого стиля, господствовавшим на церковном клиросе. По отзывам современников, гармонизации Потулова многим казались монотонными, хотя и обладали тем достоинством, что в них хорошо слышался древний напев и само звучание этих произведений соответствовало благочестивому настроению ценителей древнего церковного пения.

«Потуловские переложения» еще пользовались некоторым успехом у москвичей, готовых мириться с некоторым несовершенством хоровой обработки

ради самих церковных мелодий, однако невозможность напечатать эти труды стала непреодолимой преградой для их распространения на церковном клиросе¹⁸. Еще одним ударом для Потулова стали кончина св. Филарета (1867) – покровителя и защитника московской певческой традиции, а затем и В.Ф.Одоевского (1869), обладавшего большим авторитетом и связями в разных слоях русского общества.

Впрочем, труды Н.М.Потулова вовсе не были напрасны, он проложил путь другим композиторам, «предложил особый тип системы многоголосия, отличающийся строгим отбором элементов и связей, и который не есть копия западной модели, а своеобразная гармоническая организация, выросшая на древнем «церковном ладе» и «триестествогласии» Греко-Российской Церкви»¹⁹.

При всей ценности деятельности кружка В.Ф.Одоевского для последующей истории церковного пения, приходится признать, что его члены не смогли отыскать нужного подхода к гармонизации древнерусских напевов. Так, В.Ф.Одоевский считал, что основой для гармонизации могут служить западные церковные лады, будто бы сходные с древнерусскими. «Ошибка заключалась в том, что, вместо того, чтобы сперва исследовать музыкальную природу и мелодические законы знаменного распева, априорно решили, что напевы знаменного и других русских уставных церковных распевов построены на том же тональном основании, как и западное грегорианское пение»²⁰, – считал И.А.Гарднер. Другой ошибкой членов кружка Одоевского он признавал игнорирование материалов, содержащихся в строчных и демественных (а также в ранних партесных) партитурах.

Можно было бы сказать, что деятельность кружка В.Ф.Одоевского дала гораздо больше для истории и теории древнерусского пения, чем для практического возрождения древнего пения в то время. Однако семена, посеянные основоположниками отечественной музыкальной медиевистики, дали свои всходы в трудах следующего поколения энтузиастов, в деятельности Синодального училища и хора, в трудах Смоленского и Металлова, в композиторской деятельности Чеснокова, Кастальского и других представителей «московского направления». Само создание московской школы композиции стало возможным лишь благодаря теоретическому и практическому фундаменту, положенному князем В.Ф.Одоевским, прот. Димитрием Разумовским и их единомышленниками.

В конце этой беседы мне хотелось бы в общих чертах обрисовать ситуацию, которая сложилась у нас в отношении гармонизации древних напевов.

К концу XIX в. в церковной среде наметилось два подхода к исполнению древнерусских распевов на клиросе. Первый из них выражен московским святителем Филаретом (Дроздовым), который, по-видимому, считал гармонизацию древних мелодий допустимой и полезной. Из его комментариев к переложениям А.Ф.Львова можно вывести принципы гармонизации, которые святитель считал важными: «Я предлагал, что в том или другом ирмосе или догматике есть несходство четырехголосного переложения с напевом церковной книги, или иначе, что в четырехголосном пении церковный напев неясно слышен, затмевается гармонией, представляется незнакомым церковному слушателю и, следовательно,

производит не то впечатление, к которому привык церковный слушатель и которое желательно сохранить»²¹.

Рассматривая переложения прот. П. Турчанинова, св. Филарет указывал, что некоторые из предложенных Турчаниновым переложений «оказались положенными на четыре голоса, согласно с древним напевом, но так искусственно, тяжело для поющих и не просто, что только огромным и превосходным церковным хором сие пение может быть исполняемо с успехом. Опыты, сделанные находящимся при мне хором, не были удовлетворительны. Следовательно, сие положение пения, как неудобноисполнимое, не достигает положенной цели – поддержать и восстановить древнее церковное пение повсеместно. Другие пьесы, и в большем числе, обработаны протоиереем Турчаниновым так неточно с древними образцами, что в них совсем не можно узнать древнего церковного напева. Это уже совершенное уклонение от предположенной цели...»²²

Другими словами, первый подход заключался в том, что гармонизация церковных распевов допустима, но лишь в той мере, в которой эта гармонизация не повреждает и не затеняет древней мелодии и является простой и удобоисполнимой. Изменение мелодии в угоду гармонии – неприемлемо.

Другое, более категоричное мнение о гармонизации древних распевов высказал святитель Игнатий Кавказский (Брянчанинов): «Некоторые, заметив, что западный элемент пения никак не может быть согласен с духом Православной Церкви, справедливо признав знаменитые сочинения Бортнянского сладострастными и романтическими, захотели помочь делу. Они переложили, с сохранением всех правил контрапункта, знаменный напев на четыре голоса. Удовлетворил ли труд их требованию Церкви, требованию ее духа? Мы обязаны дать отрицательный ответ. Знаменный напев написан так, чтоб петь одну ноту (в унисон), а не по началам (patheses)... Этот напев должен оставаться неприкосновенным: переложение его есть непременно искажение его. Такой вывод необходим по начальной причине: он оправдывается и самим опытом. Несмотря на правильность переложения, канон Пасхи утратил свой характер торжественной радости и получил характер печальный: это уже не восторг, произведенный воскресением всего рода человеческого во Христе, это плач надгробный. Изменение характера, хотя и не так чувствительное, заметно во всех переложениях знаменного напева и других церковных древних напевов. В некоторые переложения трудившиеся в них внесли свой характер, уничтожив совершенно церковный характер: в них слышна военная музыка, как, например, в «Благослови, душе моя, Господа», коим начинается всенощная. Отчего так? Оттого, что переложение совершалось под руководством военного человека, человека вполне светского, образовавшего свой вкус по музыке антицерковной, вносившего поневоле, по естественной необходимости свой элемент в элемент чисто церковный знаменного напева. Знаменный напев должен оставаться неприкосновенным: неудачное переложение его знатоками музыки доказало эту истину. От всякого переложения характер его должен исказиться»²³.

Судя по вышеприведенному тексту, святитель Игнатий был хорошо знаком с переложениями А.Ф. Львова и его сотруddников и воспринял их опыты сочета-

ния уставных напевов с немецкой гармонией как доказательство невозможности естественной, правильной гармонизации древних распевов²⁴.

В чем сходство позиций двух наших великих святителей? В требовании сохранности древнего церковного напева, в необходимости отказа от концертных сочинений в итальянском и немецком стилях.

Каково же расхождение между ними? В практическом подходе к проблеме. Святитель Игнатий – прежде всего аскет, представитель строгого монашеского направления, справедливо считавший все инородное, несвойственное святоотеческой традиции, бесполезным или прямо вредным делу нашего спасения. С этой точки зрения он отвергает гармонизацию как привнесенную с Запада, искусственную оболочку, препятствующую чистой молитве²⁵.

С другой стороны, святитель Филарет, умудренный долгими годами руководства большой епархией, знакомый с тонкостями приходского служения, хорошо знающий добродетели и немощи своей паствы, стремился привить своим духовным чадам вкус к исконной русской певческой традиции через постепенное погружение в эту звуковую среду. Путь этот не мог быть прямым из-за векового господства западных вкусов, особенно в высших слоях московского общества.

Можно предполагать, что святитель Филарет считал полезной сладкую оболочку гармонизации для тех, кто еще не может принять твердую пищу коренной традиции уставного пения, и потому покровительствовал, например, композиторской деятельности Н.М.Потулова. С другой стороны, как мы видели в прошлой беседе, московский святитель решительно противился нововведениям А.Ф.Львова как противоречащим духу церковного предания и пустил в ход всю силу своего авторитета и пастырской власти для того, чтобы предотвратить разрушение устоявшейся певческой традиции в Москве. Очевидно, святитель Филарет, как и святитель Игнатий, видел в гармонизациях Львова «на немецкий манер» серьезную угрозу сохранности православного церковного пения.

По видимости, эти два подхода – монашеской строгости и приходской икономии – несовместимы, но на самом деле они усиливают и дополняют друг друга. Унисонное строгое пение в монастырях всегда привлекало благочестивых мирян. Паломники, бывавшие до революции в Саровской пустыни, Валаамском монастыре и других обителях, сохранивших древние традиции, свидетельствовали о глубоком воздействии, которое оказывало унисонное пение на людей, ищущих не внешних красот, а духовного утешения. Пение в приходских церквях может и должно иметь своей основой древнерусские распевы. Пусть в каких-то смягченных, адаптированных формах наше клиросное пение необходимо вернуть к его истокам.

Грамотный певчий обязан знать одноголосный обиход Литургии и всенощного бдения, с тем, чтобы при недостатке певчих богослужение могло бы совершаться без ущерба для молитвы и благочиния²⁶. При епархиях необходимо организовывать регентские курсы, где певчие и регенты обучались бы пению одноголосного церковного обихода. На этой одноголосной основе можно, при необходимости, строить простое гармоническое сопровождение в виде подголосков, или «естественной гармонизации», о которых речь пойдет ниже.

Сегодня в Русской Церкви обиходное гласовое пение исполняется наизусть. Почему же неизменяемые песнопения поются по сложным нотным переложениям, требующим больших усилий и от регента, и от певчих? Почему такая пропасть лежит между изменяемыми и неизменяемыми песнопениями? Ответ на этот вопрос в том, что «нотное пение» у нас пошло в разрез с древней традицией и стало существовать автономно, по законам западной хоровой модели, а гласовое пение, хоть и «приодетое» в гармонические одежды, продолжает жить и развиваться в рамках устной церковной традиции.

Какой же путь может привести к преодолению этого разделения? По нашему мнению, одним из возможных ответов на этот вопрос является пение с подголосками, добавляемыми опытными певцами к основной мелодии по слуху.

Подголосочная полифония встречается в пении старообрядческих и единоверческих хоров: «В нашем хоровом пении во всякий момент твердо установившегося исполнения сейчас же начинают слышаться от самых опытных певцов так называемые «вавилонны», т. е. свободно сочиненные подголоски, или, называя научно-технически: свободные контрапункты», – писал С.В.Смоленский – Явление это глубоко народно в нашем церковно-певческом искусстве и значение его, в сущности, – чрезвычайно глубокомысленно. Эти «вавилонны», подголоски, прежде всего – всегда серьезны. Они покоятся именно на том свойственном нам душевном порыве, который в минуту подъема духа мгновенно делает нас свободными сочинителями подголосков, мы украшаем ими слышимый напев; мы тут же, мгновенно развиваем подробности напева рождающимися из напева же контрапунктами. И именно это творчество, появляющееся в лучших сердцах от упоения уставным напевом, доставляет нам высшее наслаждение»²⁷.

С.В.Смоленский, на наш взгляд, переоценил свободу исполнителей подголосков. «Вавилонны» существуют в традиции прихода и не выходят за рамки привычного для прихожан пения. Тем не менее традиция пения с подголосками на основе уставного пения – один из естественных путей решения наших клиросных проблем, хотя это и требует долговременного существования традиции одноголосного пения в конкретном приходе и, желательно, организации общенародного пения под руководством опытного головщика.

Другим путем решения вопроса можно считать старинную традицию «естественной гармонизации», которая, по-видимому, существовала в Москве до начала Львовских реформ²⁸.

О «естественной гармонизации» церковной мелодии говорил еще прот. Димитрий Разумовский: «Исполнители, руководствуясь природною способностью каждого певца сознавать гармонические законы, сами составляют правильные совершенные созвучия или, что то же, сами находят звуки симфонические (согласные) со звуками поющего главный напев. Эти созвучия, разумеется, просты и наиболее вразумительны для слуха, как, например, звуки в интервалах октавы, квинты, терции или сексты... При унисонном исполнении церковная мелодия сохраняет древнее свое построение без всякого изменения; унисонное же исполнение позволяет различным голосам действовать свободно в пределах естественной гармонии, без партий заранее написанных»²⁹. Очевидно, прот.

Д.Разумовскому была хорошо известен этот способ гармонизации древних мелодий из практики церковного служения.

Похожая традиция существовала и в Киево-Печерской лавре в XIX в.³⁰, где пение также совершалось по одноголосной нотной записи, а остальные партии добавлялись «по слуху», а точнее, «по традиции». Возможности данного способа гармонизации нуждаются в дополнительном исследовании, и он, безусловно, имеет право на существование на церковном клиросе.

Третий вариант гармонизации, который получил некоторое распространение, начиная с 1990-х гг.³¹ – пение древнерусской мелодии в сопровождении «исона» (в подражание греческому пению). Этот тип гармонизации не свойствен древнерусскому (и более позднему) церковному пению, не соответствует строению знаменного распева, а потому и употребление его нежелательно³².

Так или иначе, основой естественной или подголосочной гармонизации должно служить хорошее знание певчими древних церковных мелодий. Без выполнения этого условия никакие нотные переложения не могут достигнуть своей цели, и не достигнут.

¹ *Князь Владимир Одоевский*. Дневник. Переписка. Материалы К 200-летию со дня рождения. / Редактор-составитель М.П.Рахманова. М.: Дека-ВС, 2005. (Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М.И.Глинки). Запись от 12 января 1864.

² Известны следующие произведения Н.И.Бахметева: 29 причастных стихов, 9 херувимских, 10 концертов, 17 песнопений на разные случаи, 2 «Достоинно», «Милость мира», «Отче наш», Символ веры, «Ныне силы», «Да исправится», «Под Твою милость».

³ «Херувимская» до-мажор, Великая ектенья, «Да исправится» греческого распева.

⁴ «Итак, нас четверо, я и здесь названные лица, работали более десяти лет каждый отдельно; незнакомые друг с другом, мы не знали, что занимаемся одним и тем же предметом; у каждого был свой исходный пункт и иная область работы. Встретившись нечаянно, мы, к немалому удивлению, удостоверились, что, несмотря на различные направления, на различие источников, на различие самого способа изучения – все мы пришли к одному и тому же выводу. Смею думать, что такая встреча понятий неприготовленная, неожиданная, – может иметь некоторое значение для людей сочувствующих этому делу». *Одоевский В.Ф.* «К вопросу о древнерусском песнопении»; Цит. по: *Рахманова М.П.* Вступительная статья // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников. 1861–1918. М., 2002. С. 34–35.

⁵ *Гарднер И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. МДА, Сергиев Посад, 1998. Т. 2. С. 408.

⁶ Кафедра истории древнерусского церковного пения при консерватории также была учреждена при активном участии В.Ф.Одоевского.

⁷ «Не обладая специальным музыкальным образованием, при суждении по вопросам церковно-певческим, прот. Разумовский иногда впадал в неточность, вы-

сказывал мнения недостаточно проверенные и обоснованные, или такие, которые с развитием музыкальной науки теряют свое значение, – но приобретения и исследования, сделанные им в области крюкового пения и знания, имеют для будущего непреходящее значение, как равно незабвенны будут его труды для отечественной церкви по восстановлению, упрочению в школьном преподавании и богослужебной практике, выяснению значения древнего пения и содействия широкому, повсюдному в Православной Руси распространению древних богослужебных напевов, по тому оживлению научного и практического интереса к вопросам церковного пения, котором характеризует современное их состояние», – пишет прот. Василий Металлов, другой видный исследователь, продолживший великие начинания отца Димитрия. Цит. по: *Гарднер И.А.* Цит. соч. С. 413–414.

⁸ Как уже говорилось, некоторые исследователи, например В.В.Стасов, высказывали сомнения по поводу авторства Дмитрия Степановича.

⁹ Проект Д.С.Бортнянского был опубликован князем П.П.Вяземским в «Приложении к Протоколу Общества Любителей Древней Письменности» 25 апреля 1878 г.

¹⁰ В старообрядческих обществах Новосибирска и Подмосковья.

¹¹ Отец Димитрий написал еще несколько важных работ, посвященных истории и теории древнерусского церковного пения: «О нотных безлинейных рукописях церковного знаменитого пения» // Чтения в Обществе любителей духовного просвещения, 1863, книга I; «Об основных началах богослужебного пения православной Греко-Российской Церкви» // «Сборник на 1866 г.», издание Общества древнерусского искусства; «Об основных началах богослужебного пения православной Греко-Российской Церкви» // «Сборник на 1866 г.», издание Общества древнерусского искусства; «Богослужебное пение православной Греко-Российской Церкви. I. Теория и практика церковного пения», М., 1886.

¹² *Голубинский Д.Ф.* Воспоминания о протоиерее Д.В.Разумовском // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. С. 110.

¹³ «Спустя несколько лишь дней после моих лекций необыкновенный этот, по своему смирению истый последователь Иисуса Христа, сам отыскал мою обитель и, входя ко мне с известной всем вам (я думаю) добродушно-иронической улыбкою на устах и в глазах, приветствовал меня словами: «Приидох ко врагу моему!» Он прямо предложил мне свою дружбу и свою поддержку в начатом моем труде относительно восстановления теоретических основ нашего древнего православного церковного пения». *Арнольд Ю.К.* Воспоминания о протоиерее Д.В.Разумовском // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. С. 112.

¹⁴ *Арнольд Ю.К.* Цит.соч. С. 114.

¹⁵ При этом Г.И.Ломакин не спешил публиковать свои гармонизации в «строгом стиле» (возможно, из-за страха перед Бахметевым), за что постоянно удостоивался упреков со стороны В.Ф.Одоевского, который считал эти опыты исключительно полезными.

¹⁶ «У обедни – у Георгия на Всполье (Димитрий Васильевич Разумовский) – гармонизация Потулова. Певцы, боясь капеллы, не решались петь, – Филарет разрешил». *Князь Владимир Одоевский.* Дневник. Переписка. Материалы к 200-летию со дня рождения. Запись от 19 января 1864 г.

¹⁷ Цит. по: *Рахманова М.П.* Там же. С. 29.

¹⁸ Автор этих строк имел опыт внебогослужебного исполнения переложений Н.М.Потулова во время обучения в МДС. Запомнилось ощущение искусственности голосоведения в сопровождающих партиях, что в сочетании со сложным ритмом знаменного распева представляет серьезное препятствие для исполнения этих переложений любительским хором.

¹⁹ *Гуляницкая Н.С.* Русское «гармоническое пение» (XIX век). М., 1995. С. 57.

²⁰ *И.А.Гарднер.* Цит. соч. С. 407.

²¹ *Филарет, митр. Московский.* Собрание мнений и отзывов. Т. III. СПб., 1885. С. 245–246, цит. по: Сергеев Ю.Ю. «Чувствовать дух церковного пения»: святитель Филарет (Дроздов) о церковном пении. // Труды московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. М. 2002. С. 181.

²² Цит. по: *Сергеев Ю.Ю.* Цит. соч. С. 178.

²³ *Святитель Игнатий (Брянчанинов).* Понятие о ереси и расколе // «Богословские труды». М., 1996. №32. С. 296.

²⁴ Действительно, логика знаменного распева, само его строение и ритмика, противятся «правильной» гармонизации. Удовлетворяя требованию сохранности мелодии, гармонизатор неизбежно нарушает требование простоты, удобоисполнимости песнопения непрофессиональным хором. Если же переложитель стремится к простоте и доступности хоровой обработки, перед ним неизбежно встает вопрос об упрощении уставной мелодии (которая должна оставаться неизменной). Эта проблема неразрешима в рамках классической западной хоровой модели, которой в той или иной степени соответствует почти каждый русский церковный клирос. Одной из особенностей этой модели является исполнение хором всех партий строго по нотам, что практически исключает варьирование или ограниченную импровизацию, затрудняет исполнение песнопений наизусть.

²⁵ К тому же святитель Игнатий, скончавшийся в 1867 г. на покое в Николо-Бабаевском монастыре, скорее всего не был знаком с опытами Потулова и, по видимому, составил свое представление о характере и возможностях гармонизации по переложениям Турчанинова и Львова.

²⁶ Положение с пением в нашей Церкви столь печально, что в одном, не очень даже удаленном от центра приходе можно слышать унисонное пение совершаемое по первому голосу, с нарушением всех ладовых соотношений и наперекор церковной традиции. Происходит это по той причине, что певчие не знают церковной мелодии, а выучили только «свою партию» и, при неудачном стечении обстоятельств, когда на клиросе не нашлось певцов, умеющих петь «вторым голосом», принуждены исполнять вместо мелодии сопровождающую партию, грубо нарушая церковное благочиние. Такой хор напоминает строение без первого этажа или повисшую в воздухе крышу.

²⁷ *Смоленский С.В.* Об указаниях оттенков исполнения и об указаниях музыкально-певческих форм в крюковом письме // Церковное пение. 1909, №3. С. 73–74.

²⁸ Современная традиция обиходного гласового пения есть результат сильного воздействия хоральной гармонии на первоначальную «естественную гармонизацию» предшествующего периода. Впрочем, и в ней, несмотря на усилия Львова и Бахметева, сохранились старые черты, по-прежнему идущие вразрез с классической западной гармонией.

²⁹ *Разумовский Д.В.* Церковно-русское пение (фрагменты). // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. С. 124.

³⁰ Изучением этой интереснейшей традиции занимался Л.Д.Малашкин, автор переложения Литургии и всенощного бдения распева Киево-Печерской лавры.

³¹ «Исон» введен в практику русского клиросного пения в начале 90-х гг. XX в. певчими Валаамского Спасо-Преображенского монастыря. Это – самостоятельно сочиненный ими «бурдон», присоединяемый к мелодии знаменного или, чаще, – валаамского распева. В результате возникает монотонное двухголосье на основе кварттовых и квинтовых созвучий, имеющее мало общего с настоящим греческим исоном.

³² В последнее время получило распространение спорное мнение проф. А.В.Конотопа о значении знака «Э» в древнерусских рукописях, якобы означающего указание на исон. По нашему мнению, этот знак скорее указывал на т. н. «захват», или на служебный, настроенный тон, с которого начиналось исполнение троестрочного или демественного песнопения, или его раздела. То обстоятельство, что знак «Э» встречается и в песнопениях знаменного распева (в рукописях XV в.), на наш взгляд, говорит лишь о том, что эти стихиры, скорее всего, исполнялись «с верхом», т. е. в сопровождении верхнего голоса, а не с «исоном» (упоминания о пении «с верхом» встречаются в Чиновнике Новгородского Софийского собора).

Беседа седьмая.

РАСЦВЕТ СИНОДАЛЬНОГО УЧИЛИЩА И ХОРА

Сторонники нового, «почвенного» направления в русской церковной музыке сознавали, что помимо научной и просветительской работы, помимо опытов гармонизации церковных мелодий, важна также чисто практическая деятельность, включающая воспитание будущих певцов, регентов и композиторов. Придворная капелла заимствовала свои методики обучения, хоровую и композиторскую технику с Запада и потому не могла дать нового импульса развитию нашего церковного пения. Перед сторонниками возрождения древнерусской певческой культуры встал вопрос о новой школе, способной воспитать сильную, грамотную молодежь, преданную своим корням, способную свернуть с проторенной дорожки подражания западным образцам и возродить прочно забытые традиции исконно русского песнотворчества.

Огромный вклад в это начинание внес Степан Васильевич Смоленский (1848–1908), ставший продолжателем дела В.Ф.Одоевского и протоиерея Д.В.Разумовского. Этот блестящий ученый, педагог, церковный композитор оказал огромное влияние на развитие нашего церковного пения. Прежде всего, он поднял на высокий профессиональный уровень деятельность Синодального училища и хора, до этого находившиеся в упадке. Кроме того, он воспитал плеяду талантливых композиторов и регентов и, таким образом, стал основателем московской школы композиции, опубликовал важнейшие научные труды, опередившие время.

С.В.Смоленский родился 8 октября 1848 г. в Казани¹. С юных лет он интересовался светской музыкой, колокольным звоном, русским фольклором. Но настоящим увлечением Степана Васильевича всегда было церковное пение. Еще в гимназии он регентовал хором своих товарищей. И в последствии хоровое дело всегда было для него любимейшим занятием.

По окончании Казанского университета в 1872 г. Смоленский поступает на службу в городскую суд и одновременно начинает заниматься хором Учительской русско-иногородческой семинарии, открытой профессором Н.И.Ильминским. Кроме хорового дела Смоленский преподавал в семинарии историю и географию.

В поисках знаний по хороведению Смоленский несколько раз ездил в придворную капеллу, в Петербург, а также совершил путешествие за границу, где занимался изучением педагогики. Результатом его деятельности стало руководство по теории музыки и начальной гармонии «Курс хорового церковного пения», получивший большое распространение в народных школах. Около этого времени началась многолетняя дружба Смоленского с известным педагогом С.А.Рачинским, давшая большие плоды как для музыкальной педагогики в целом, так и для развития московской школы церковного пения².

В 1876 г. состоялось судьбоносное знакомство Смоленского с протоиереем Д.В.Разумовским, возглавлявшим кафедру истории церковного пения в Московской консерватории. Протоиерей Дмитрий упрекнул Смоленского в незнании крюковой нотации, необходимой для изучения основ русского церковного пения, после чего Смоленский занялся изучением крюков под руководством казанских старообрядцев. Освоив древнерусскую нотацию, Смоленский приступает к изучению рукописей Соловецкой библиотеки, хранившейся тогда в Казани³. Результатом этих научных занятий стало издание его фундаментальных трудов: «Описания рукописей Соловецкой библиотеки» (1885), «Краткое описание рукописи древнего знаменного ирмолога, принадлежащего Воскресенскому «Новый Иерусалим» именуемому монастырю» (1887), публикация памятника древнерусской теории музыки XVII в. «Азбука знаменного пения. Извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца» с комментариями Смоленского (1888).

В 1889 г. С.В.Смоленский переезжает в Москву и становится преемником протоиерея Д.Разумовского по кафедре истории древнерусского церковного пения при Московской консерватории, а с осени 1899 г. принимает руководство Московским синодальным училищем церковного пения. С этих пор Степан Васильевич посвящает большую часть своего времени реорганизации училища, вводит новую педагогическую методику, реализует свой замысел превратить это учебное заведение в «рассадник знатоков древнего церковного пения». Благодаря большой человеческой теплоте и педагогическому таланту Степану Васильевичу удалось сплотить вокруг себя учащихся и преподавателей. Много внимания Смоленский уделял и Синодальному хору, репертуар которого стал меняться в «русском направлении». Именно деятельности Смоленского мы обязаны появлением таких корифеев московской школы, как А.Д.Кастальский и П.Г.Чесноков и др.

За 12 лет своего пребывания во главе Синодального училища С.В.Смоленский собрал превосходную библиотеку древних певческих рукописей, количество которых приближалось к тысяче экземпляров⁴.

К сожалению, столкновение С.В.Смоленского с товарищем обер-прокурора В.К.Саблером и А.А.Ширинским-Шихматовым, своим непосредственным начальником, сделало невозможной дальнейшую работу Степана Васильевича и привела к его добровольной отставке и переводу в Петербург.

В мае 1901 г. Смоленский был назначен управляющим Придворной певческой капеллой. Плачевное положение учебной части и противодействие начальства, графа А.Д.Шереметева, вновь привели к осложнениям.

В 1903 г. Степан Васильевич оставил пост управляющего капеллы.

Некоторое время после этого Смоленский посвятил научной деятельности. Отдельно следует упомянуть такой труд Степана Васильевича, как издание памятника

XVII в. «Азбука Александра Мезенца» с приложением научных комментариев и таблиц, содержащих сопоставление строк из Ирмология, принадлежавших к разным историческим периодам. Это издание было беспрецедентным событием в отечественной музыкальной медиэвистике и задало высокий стандарт для последующих работ в этой области.

Большой ценностью обладало и издание Смоленским фрагментов Воскресенского Ирмология XII в., знакомившее исследователей с одним из древнейших рукописных памятников Руси.

В годы, последовавшие за отставкой с поста управляющего капеллой, Смоленский также совершает поездку на Афон, в Вену и Софию, читает лекции по истории церковного пения в Петербургском университете. В 1907 г. Смоленский открыл в Петербурге Регентское училище, куда принимал всех желающих и имеющих способности к хоровому делу. Однако это начинание столкнулось с недостатком финансирования, и ему не суждено было оставить в истории церковного пения какого-либо заметного следа.

Степан Васильевич также принимал участие в создании известного журнала «Хоровое и регентское дело», в организации I Регентского съезда в Москве летом 1908 г., исторических концертов, пользовавшихся большим успехом.

Сама идея съездов оказалась столь плодотворной, что получила свое продолжение в съездах нашего времени: регентских конференциях конца XX в., а также в съездах любителей древнерусского церковного пения в 2000-х гг. Традиция же исторических концертов продолжилась в новое время фестивалями православного пения, особенно в выступлениях таких коллективов, как хор «Древнерусский распев» А.Гринденко и ансамбль «Сирин».

20 июля 1908 г. С.В.Смоленский скончался в Васильсурске, по дороге в родную Казань, оставив нам бесценное наследие великолепных научных работ и результатов своей неутомимой педагогической деятельности.

Одним из лучших учеников С.В.Смоленского стал Александр Дмитриевич Кастальский (1856–1926), талантливый композитор, которому суждено было совершить настоящий переворот в умах и сердцах своих современников, неравнодушных к церковному пению.

А.Д.Кастальский родился 16 ноября 1856 г. в семье московского протоиерея. Композиторский талант Кастальского сформировался и развился в годы обучения в Московской консерватории, под влиянием таких корифеев русской музыки, как П.И.Чайковский и С.И.Танеев. В Синодальном училище Кастальский появляется в 1887 г., в качестве преподавателя фортепиано. В 1891 г. Кастальский становится помощником регента Синодального хора и активно включается в сотрудничество с В.С.Орловым, выдающимся знатоком хорового дела. В этот период Александр Дмитриевич делает свои первые опыты в гармонизации церковных мелодий.

Яркое, самобытное звучание переложений Кастальского не оставляло слушателей равнодушными. Особенно благоприятное впечатление оказывали произведения этого автора на клириков московского Успенского собора, где гармонизации Кастальского исполнялись Синодальным хором. Сам Кастальский отмечал, что ему приходилось «писать стихиры, иногда, для скорости, литографскими чернилами; на ближайшей спевке стихиры проходятся с хором и на службе уже поются в соборе обоими клиросами, не сходясь. В товарищеском кругу острили, что мои работы попадают в Синодальный хор еще «на корню»⁵.

С другой стороны раздавались критические голоса: любителям произведений в «классическом стиле» петербургской школы не нравились смелые идеи Кастальского, отказавшегося от традиционного гомофонно-гармонического стиля, введенного Львовым. «Преследуя, кроме «типичности и бесхитростности гармоний», и практические цели, композитор стремился к освобождению древнего пения от «безнадежнейшего шаблона» и от привычки «замазывать уши богомольцев музыкальной патокой, в которой вязнут тексты молитв...» – пишет Н.С.Гуляницкая⁶.

Отказ от форм, свойственных западной музыке, от классической тональной системы, стремление использовать интонации, услышанные в древнерусских распевках, в подголосочном пении старообрядцев и единоверцев, в народном песенном творчестве позволили Кастальскому создать совершенно новое звучание богослужбных песнопений, которое в то же время было глубоко русским, узнаваемым, традиционным.

В Синодальном училище Кастальский преподавал фортепиано и народную музыку, разработал курсы «церковный стиль» и «церковные формы». Около двадцати лет Кастальский дирижировал Синодальным хором – вначале как помощник регента, затем – как регент. В 1910 г. А.Д.Кастальский становится во главе Синодального училища. На этом посту он укрепляет и развивает те принципы, которые были заложены при основании училища С.В.Смоленским. Вместе со своими единомышленниками он добивается в том же году его преобразования в высшее хоровое учебное заведение.

Сам Кастальский в своих воспоминаниях даже жалуется на то, что в качестве руководителя училища ему пришлось расшифровывать древнерусские песнопения, готовить материалы для известных исторических концертов – то есть заниматься всем тем, что ранее, в свою бытность директором Синодального училища, делал С.В.Смоленский.

Многие исследователи отмечают, что именно во времена директорства Каастальского Синодальное училище и хор достигают своего наивысшего развития. Курс учебных дисциплин практически не уступает консерваторскому. Мастерство хора получает признание по всей стране и за рубежом.

К сожалению, после революции 1917 г. А.Д.Каастальскому суждено было стать свидетелем разрушения Синодального училища, которому он отдал столько сил и времени. Он продолжал бороться за существование учебного заведения хотя бы в качестве народной хоровой академии, но в 1923 г. академия была преобразована в хоровой подотдел Московской консерватории. К 1926 г. от славного своими традициями Синодального училища осталось лишь отделение общего музыкального образования на иструкторско-педагогическом факультете консерватории.

17 декабря 1926 г. А.Д.Каастальский скончался. Казалось, и дело всей его жизни уничтожено, но это было не так. Произведения этого автора по-прежнему звучат в православных храмах, приемы работы с хором и теоретические труды изучаются современными регентами. Если же говорить о том влиянии, какое оказал Каастальский на развитие нашего церковного пения, то сравнить его можно лишь с вкладом Глинки в развитие нашей светской музыки. Он стал родоначальником нового направления в композиции и последствия этого грандиозного переворота слышатся в творчестве церковных композиторов нашего времени.

Среди клирошан до сего дня пользуются большой популярностью произведения А.Д.Каастальского, написанные для Литургии и Всенощного бдения: Мирная ектения, Единородный сыне, Владимирская Херувимская, Милость мира (киевского распева), Достойно есть, Предначинательный псалом, Блажен муж, Двухголосная гармонизация Догматиков знаменного распева (в особенности, Догматик 2 гласа «Прейде сень законная»), Свете тихий, Ныне отпускаеши, Малое и Великое славословия, Хвалите имя Господне и другие.

Другим известным представителем «нового направления» в церковном пении стал Павел Григорьевич Чесноков (1877–1944). Этот известный композитор родился в семье церковного регента, в Воскресенске Звенигородского уезда Московской губернии.

С пятилетнего возраста он принимал участие в пении церковного хора, которым руководил его отец. В семь лет Чесноков поступил в Синодальное училище церковного пения, которое и закончил в 1895 г. с золотой медалью.

Талант Чеснокова, как и дарование Каастальского, развился и укрепился благодаря большой заботе С.В.Смоленского. Вот как сам П.Г.Чесноков вспоминает об участии, которое принимал директор училища в становлении его как церковного композитора: «Я писал свой первый большой концерт для хора с любовью и прилежанием. Но всякий раз, на очередном уроке композиции и теории С.В.Смоленский спокойно перечеркивал карандашом написанное и говорил:

«Это – не то». В конце концов, я был близок к отчаянию. Но вот однажды я шел по улице, думал о своем неудачном сочинении, и вдруг меня осенило!

Как будто предо мною отворилась закрытая дверь. Я постоял мгновение и затем бросился бежать. Москвичи, вероятно, с удивлением смотрели на долговогого юношу, бегущего со счастливым лицом по Кузнецкому мосту. Всю ночь я писал. А наутро С.В.Смоленский, внимательно проиграв сделанное мною, встал, обнял меня, поцеловал и сказал: «Поздравляю тебя». И действительно, это было одно из лучших моих сочинений!»⁷

Практически всю свою жизнь П.Г.Чесноков был связан с хоровым делом. Начинал он помощником регента в Синодальном училище, затем руководил частными хорами при московских храмах Космы и Дамиана в Шубине, Святой Троицы на Покровке, неоднократно возглавлял хор на богослужениях в храме Христа Спасителя.

Хотя Чесноков создал немало авторских произведений, обработки уставных распева для хора занимали в творчестве композитора особое место. «В этих обработках обнаруживаются большое знание эффектов голосовых тембров в хоре и большая самостоятельность голосоведения, так мало свойственная петербургской школе»⁸, – писал И.А.Гарднер.

Особую любовь певчих и регентов снискали такие произведения П.Г.Чеснокова для исполнения на Божественной Литургии, как: Изобразительные антифоны, Софроньевская и Старо-Симоновская Херувимские, Милость мира (гармонизация киевского распева), Достойно есть, а также песнопения Всенощного бдения: Предначинательный псалом, Блажен муж, Ныне отпускаеши, Хвалите Имя Господне, тропари по Непорочных и другие.

Нужно отметить, что характерной чертой Синодального училища в этот период (конец XIX – начало XX вв.) является тесное сотрудничество теоретиков, тружеников науки и талантливых практиков. Рядом с такими музыкальными талантами, как Кастаньский, Чесноков, Гречанинов, стояли преданные своему делу ученые, находившие в рукописях, дошедших до нас сквозь тьму веков, материалы, необходимые для современного богослужебного пения.

Одним из таких рыцарей науки был протоиерей Василий Михайлович Металлов (1862–1926). Этот известный исследователь древнерусского певческого искусства родился в семье сельского священника в деревне Антиповка Саратовской губернии, учился в Московской духовной академии, затем преподавал церковное пение в Саратовской духовной семинарии.

В 1884 г. Василий Михайлович принимает священный сан и после этого проходит приходское служение в сельских храмах. Впоследствии отец Василий служил в московской церкви св. Василия Кесарийского, и уже в 1915 г. был назначен настоятелем Казанского собора на Красной площади.

В 1885 г. отец Василий был приглашен С.В.Смоленским для помощи в создании известной рукописной библиотеки Синодального училища, а также в качестве преподавателя. К этому времени протоиерей В.Металлов уже был серьезным исследователем, автором нескольких статей по древнерусскому певческому искусству.

После перевода С.В. Смоленского в Петербургскую капеллу протоиерей В.Металлов был приглашен на кафедру истории русского церковного пения в

Московской консерватории и становится преемником протоиерея Димитрия Разумовского и С.В.Смоленского в деле изучения древнерусского певческого искусства. Протоиерей В.Металлов издает несколько фундаментальных трудов, многие из которых сохраняют свою актуальность до сего дня.

Среди наиболее важных работ отца Василия назовем «Осмогласие знаменного распева». В этом труде автору впервые удалось раскрыть основу знаменного распева, т. н. центонный (кентонный), или попевочный принцип. Согласно этому принципу, структура знаменных песнопений определяется сочетанием устойчивых мелодических формул, характерных для гласа, или группы гласов. До этой новаторской работы исследователи считали, что в знаменном распеве определяющее значение для характеристики гласа имеет система господствующих звуков и устоев. Протоиерей Василий исследовал также способы сочетания попевок, их теснейшую связь с текстом песнопения.

Другим важным направлением его работы является издание палеографического атласа «Русская семиография» (1912), где представлены факсимиле из музыкальных рукописей разного времени. Этот труд позволил оценить особенности почерка музыкальных знаков, свойственного для памятников разного времени. Этим трудом протоиерей В.Металлов продолжил направление, заданное С.В.Смоленским, в его сравнительных таблицах ирмосов, прилагавшихся к азбуке Александра Мезенца.

Наконец, третьим важным направлением деятельности отца Василия было исследование вопросов, касающихся истории нашего церковного пения. Среди работ, посвященных данной теме – «Очерк истории православного церковного пения в России» (1893, 1896, 1910, 1915, 1995), «Синодальные, бывшие патриаршие певчие» (1898), «Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский» (1908, 1912), «К вопросу о комиссиях по исправлению богослужбных певческих книг русской церкви в XVII веке» (1912).

Перу отца Василия Металлова принадлежит также несколько простых гармонизаций уставных мелодий, выдержанных в т. н. «строгом стиле». И.А.Гарднер отмечал, что «гармонизации эти сделаны в хоральном стиле, легко исполнимы, но не представляют собой ничего, что бы привлекало особое внимание или было бы даже характерным для московской школы. Их свойства: корректное музыкальное письмо, точное сохранение подлинной мелодии и самая обычная, «школьная» гармония»⁹.

Многогранная деятельность отца Василия включала также исследование рукописных памятников, преподавательскую работу в Синодальном училище и Московской консерватории. Однако важнейшее место в жизни этого пастыря всегда занимало священническое служение. Не может не вызывать удивления, как удавалось этому большому ученому, педагогу сочетать свои многочисленные научные занятия со священническим служением. В этом отношении, как и во многом другом, отец Василий стал продолжателем дела отца Димитрия Разумовского и показал пример самоотверженного служения Богу и Церкви.

Стараясь преодолеть свойственные переложениям Львова и Бахметева недостатки: опору на гармонию западного склада, монотонность и шаблонность звучания, композиторы «новой школы» наконец сумели отыскать приемы гар-

монизации, более подходящие по характеру к древнерусским ладам и во многом близкие и созвучные древнерусскому многоголосью. Вместе с тем стремление к яркости звучания, эмоциональному аффекту часто приводило к тому, что музыкальная палитра новых переложений затмевала смысл богослужебного текста, вносила авторское субъективное осмысление песнопения. Другими словами, большинство произведений авторов «московской школы» не вполне свободно от заблуждений, свойственных их предшественникам. Стремление «изобразить молитву», «передать чувства молящихся» характерно и для Чеснокова, и для Ка-стальского¹⁰ и для других «синодалов».

Меня не оставляет ощущение, что свт. Игнатий (Брянчанинов) предвидел такое развитие событий и потому весьма строго подходил к вопросу о духовном облике церковного композитора: «Святой Дух возвестил, что песнь Господня не может быть воспета «на земли чуждей» (Пс. 136:4). Неспособен к этой песни не только сын мира, но и тот глубоко благочестивый христианин, который не освободил еще от ига страстей своего сердца, сердце которого еще не свободно, еще не принадлежит ему, как поработенное грехом. Не способен еще к тому тот, кто на поприще христианского подвижничества, весь день сетуя ходит, то есть находится еще в постоянном созерцании греха своего и в плаче о нем, во внутренней клети которого еще не раздался глас радования, раздающийся в духовных селениях праведников»¹¹. Именно поэтому, как думается, святитель видел особую важность в сохранении одноголосного исполнения древних распевов.

Наши святые так высоко говорят о древнем одноголосном пении, но почему же нам бывает так тяжело слышать его, если оно не сопровождается гармоническими украшениями? Пожалуй, главной причиной такой неохоты следует назвать нашу леность к молитве и привычку к «молочной пище». Чистое одноголосье лишает наш слух приятной ласки и развлечения, а душу – занимательной эмоциональной игры, которую мы принимаем за молитву. Слезливый минор вызывает у нас «покаянные чувства». Бравурный мажор – «торжество и радость». Нет ли в этом обмана, манипуляции эмоциями, прельщения?

Унисонное пение – это пост души, освобождение от чувственных движений и впечатлений. Первое время, когда мы слышим унисонное пение, перед нами открывается истинное положение вещей: наш внутренний мир оказывается серым, непривлекательным, скучным. Мы остаемся наедине с нашей внутренней пустотой, с нашей немощью и неспособностью к чистой молитве (но разве знаменный распев виноват в этом?). Затем, постепенно, наше ухо начинает привыкать к простоте и внутренней собранности одноголосья. Мы ясно слышим слова богослужебных песнопений, не затененные гармоническим шумом, но напротив, соединенные с мелодиями, служащими по слову св. Григория Нисского истолкованием слов, облегчающими понимание песнопений.

Если мы постараемся трудиться, внутренне осмысливая слова молитвы, соединяя свою сердечную песнь с пением Церкви, то, почувствовав духовную пользу, не станем более сетовать, что знаменный распев плох, что древнее пение Церкви «мешает нам молиться». Наши великие святые недаром признавали знаменный распев глубоко соответствующим внутреннему устройству нашего

богослужения, во всех отношениях полезной и здоровой частью нашего литургического предания.

Устыдимся малодушия, постараемся научиться любить наши древние распевы, которые всегда служили великим утешением для наших святых. Пусть на первом месте у нас будут не наши эстетические привязанности, а польза нашей души.

¹ Отец С.В.Смоленского Василий Герасимович Смоленский в течение пяти лет служил секретарем у казанского архиепископа Григория (Постникова), большого ревнителя просвещения, способствовавшего формированию в Казани сильного научного центра. Позже Василий Герасимович служил секретарем по студенческим делам в Казанском университете. Судьба Смоленского-сына также была связана с Казанской духовной академией и Казанским университетом.

² С.А.Рачинский, большой знаток и любитель «простого пения», был близко знаком с К.П.Победоносцевым. Это знакомство помогло Смоленскому издать азбуку Александра Мезенца. Кроме того, в 1885 г. К.П.Победоносцев пригласил Смоленского участвовать в деятельности комиссий по вопросам преподавания церковного пения в семинариях. Затем последовало назначение Смоленского директором Синодального училища и, позже, – управляющим Придворной капеллой.

³ Ныне большая часть рукописей монастыря находится в Соловецком собрании Российской национальной библиотеки.

⁴ Синодальное собрание ныне входит в состав фондов Государственного исторического музея.

⁵ *Кастальский А.Д.* О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке. // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. I. Синодальный хор и училище церковного пения. М., 1998. С. 236.

⁶ *Гуляницкая Н.С.* Русское «гармоническое пение» (XIX век). М., 1995. С. 87.

⁷ *Гарднер И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. МДА: Сергиев Посад, 1998. Т. 2. С. 539–540.

⁸ Там же. С. 540.

⁹ Там же. С. 561.

¹⁰ Произведения А.Д.Кастальского кажутся более сдержанными благодаря более точному следованию характеру древней мелодии, большей строгости в выборе средств гармонизации.

¹¹ *Святитель Игнатий (Брянчанинов).* Понятие о ереси и расколе // Богословские труды. М., 1996. №32. С. 296.

Беседа восьмая.

МОСКОВСКАЯ ШКОЛА КОМПОЗИЦИИ.

ЦЕРКОВНОЕ ПЕНИЕ ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ 1917 года

В конце XIX в., после успешно проведенной реформы Синодального училища, в истории русского церковного пения начинается период расцвета московской школы композиции. Целая плеяда выпускников и преподавателей Синодального училища трудилась над решением задачи естественной гармонизации

древнерусских уставных мелодий. Как мы уже говорили ранее, найти путь к решению этой проблемы удалось А.Д.Кастальскому и его единомышленникам. Этот композитор использовал созвучия, характерные для древнерусского многоголосья и, отчасти, народного хорового пения. Новый принцип гармонизации оставил мощнейший след в творчестве современников Кастальского и композиторов последующего времени, как в России, так и за рубежом.

Одним из талантливейших композиторов, избравших русское, «почвенническое» направление, был С.В.Рахманинов (1873–1943). Сергей Васильевич, выдающийся композитор и дирижер, известный исполнитель фортепианных произведений, помимо своей деятельности в сфере светской музыки, оставил два крупных произведения, написанных на церковные тексты.

Впрочем, по мнению И.А.Гарднера, «написанная им в 1910 г. Литургия, хотя и принадлежит перу большого мастера, но ничем особенным еще не отличается; в ней Рахманинов придерживается более или менее условной формы, которую приняли для этого рода сочинений П.И.Чайковский и его последователи».

Другое же произведение этого автора, «Всенощное бдение», написанное в 1915 г. явилось развитием направления композиции, предложенного Смоленским и его соратниками, удостоилось самых высоких похвал современников и до сих пор считается непревзойденным образцом хорового письма¹.

Большая часть песнопений «Всенощного» представляют собой обработку уставных мелодий знаменного, греческого и киевского распева. «Рахманинов облек их в блестящую полифонию различных тембров человеческих голосов, мастерски используя богатую палитру голосовых тембров в их полифонно-гомофонном взаимодействии»².

При этом, церковный напев не заслоняется аккордовой звучностью, полифоническим разнообразием, но «наоборот, делается как будто более рельефным и более выразительным. Он как бы ведет за собой все голоса, оставляя при этом каждому его самостоятельность, не сводя хор к «органному звучанию» бессловесного инструмента»³.

Одной из важных характеристик этого произведения Рахманинова критики считали его цельность, связанность всех песнопений одной стилистической линией, но при этом оно было лишено монотонности и повторяемости гармонии. «Всенощная» написана в духе московской школы композиции и следует тем принципам, которые Смоленский и его единомышленники считали важными для хоровой обработки древнерусских распевов, а именно: сохранение напева и соответствие гармонизации характеру древнерусской мелодии.

С другой стороны, с практической точки зрения «Всенощное бдение» Рахманинова обладает особенностями, препятствующими его широкому распространению в церковном обиходе. Это произведение требует большого хора, профессионально подготовленных певчих и высококлассного регента. Следует признать, что «Всенощное бдение» Рахманинова – блестящее музыкальное произведение «на тему» древнерусских распевов, однако, как и другие обработки, оно не может иметь для Церкви того значения, какое имеет, например, наше обиходное гласовое пение, не говоря уже о древних церковных напевах.

Можно сказать, что опыт С.В.Рахманинова с его «Всенощным бдением» является последним заметным событием в этом историческом периоде. Конечно, церковное пение и песнотворчество не прекращается и после революции 1917 г., среди гонений обрушившихся на Русскую Православную Церковь. Вопреки всем трудностям продолжается клиросная традиция, переписываются ноты, создаются переложения для хора. Главная заслуга в деле сохранения традиции церковного пения в эти тяжелые годы легла на плечи регентов и простых певчих. Когда обычная проповедь была категорически запрещена безбожной властью, эти люди, рискуя собственной жизнью продолжали исповеднически нести народу Слово Божие с церковного клироса.

Многие произведения для Церкви в этот период были созданы за границей, где в изгнании трудились талантливые русские композиторы, такие, как М.М.Осоргин, отец и сын Кедровы и др. Однако таких выдающихся фигур, как Кастаньский, Чесноков, Рахманинов, мы уже не встречаем.

Уже через много лет, когда ослабевают узы коммунистического режима, связывавшие творческие силы Церкви, вновь приходит пора рассвета для церковного пения в России. Поворотным пунктом стало празднование 1000-летия Крещения Руси в 1988 г., ознаменовавшее положительные изменения в отношении к Русской Православной Церкви со стороны властей. Это означало прекращение преследований священнослужителей и мирян, открытие храмов и монастырей, возрождение приходской жизни. Одновременно, церковное искусство стало доступно многим еще невоцерковленным людям: церковные произведения зазвучали под сводами концертных залов (так, к празднованию 1000-летия Крещения Руси были приурочены выступления церковных хоров), появились в записи на грампластинках (в частности, запись концертных программ, посвященных 1000-летию Крещения Руси). Для многих такое знакомство с церковным пением стало стимулом к посещению храма, принятию Святого Крещения, началу новой жизни во Христе.

Отдельный интерес для истории церковного пения представляет запись хора под управлением иеромонаха Амвросия Носова. На этой пластинке впервые прозвучали некоторые древнерусские песнопения, реконструированные трудами Н.Д.Успенского. Эта звукозапись, безусловно, способствовала возрождению интереса к древнерусскому церковному пению не только в церковных кругах, но и в целом в Российском обществе.

Среди композиторов, способствовавших возрождению церковного пения в России после многих лет его «полуподпольного» существования, особое место занимает отец Сергей Трубачев (1919–1995).

Родился он 26 марта 1919 г. в селе Подосиновце Архангельской губернии, в семье протоиерея Зосимы Васильевича Трубачева. Сергей с детства пел в церковном хоре и прислуживал в алтаре. После того, как его отца, протоиерея Зосиму расстреляли большевики⁴, его семья переселилась к родственникам в Сергиев Посад. С тех пор судьба Сергея Зосимовича была неразрывно связана с Троице-Сергиевой Лаврой, а заступничество преподобного Сергия сопровождало его всю жизнь.

В 1936 г. будущий композитор поступает в Гнесинское училище, однако его учеба была прервана войной. Сергей Зосимович отправился на фронт, участвовал в освобождении Смоленска, Минска, Витебска, штурме Кенигсберга, был награжден орденами и медалями. После войны он продолжил учебу и поступил в Московскую Государственную консерваторию, которую закончил с отличием в 1954 г.

С 1961 по 1980 гг. С.З.Трубачев преподавал в Институте им. Гнесиных на кафедре дирижирования. Все это время в нем зрело желание оставить светскую суету и посвящать больше времени церковной композиции. В 1980 г. Сергей Зосимович вышел на пенсию и вновь поселился в Сергиевом Посаде. С этого момента начался расцвет его творчества на ниве церковного пения.

Его гармонизации древнерусских распевов и монастырских напевов продолжают традицию Синодального училища, во многом опираясь на теоретические и практические наработки Кастаньского, Чеснокова и других выдающихся композиторов московской школы.

Одним из самых сильных произведений отца Сергия, возможно, является стихира в Великий пяток «Днесъ висит на древе». Очень сдержанное по своему строению произведение звучит вполне в духе простых речитативных мелодий, свойственных гласовому пению, но, вместе с тем, отличается отсутствием жесткой шаблонности, большой молитвенной глубиной, сообщаемой мелодией.

Среди значительных произведений Сергея Зосимовича Трубачева следует также упомянуть цикл песнопений Божественной литургии, в котором особой распространенностью пользуется его «Херувимская песнь» и «Милость мира».

Важную роль в творчестве Сергея Зосимовича сыграло его сотрудничество с архимандритом Матфеем (Мормылем). В этом «дуэте» Сергей Зосимович выступал как талантливый композитор и перелазатель древних распевов. Отец Матфей, сам будучи автором многих произведений для церковного клироса, а также глубоким знатоком хорового дела, оказывал на творчество Сергея Зосимовича самое плодотворное влияние. Он был первым слушателем и критиком его новосоставленных песнопений. С другой стороны, Сергей Зосимович, опираясь на свой богатый дирижерский и педагогический опыт часто давал ценные советы регенту и хору. Его произведения отца Сергия составляли часть репертуара хора Лавры и Академии, которым управлял отец Матфей.

Кроме композиторской деятельности Сергей Зосимович Трубачев также помогал становлению клиросного пения в Черниговском ските и храмах, расположенным вокруг Троице-Сергиевой Лавры.

20 августа 1995 г. Сергей Зосимович сподобился хиротонии в сан диакона и до самой своей смерти оставался благоговейным служителем Алтаря Господня.

Сотрудником и единомышленником отца Сергия, как уже говорилось, был регент хора Троице-Сергиевой Лавры и Московской духовной академии и семинарии Архимандрит Матфей (Мормыль) (1938–2009).

Знаменитый регент и церковный композитор родился 5 марта 1938 г. в станции Архонская, в пригороде Владикавказа, в семье с давними певческими тра-

диями. Еще дед отца Матфея был помощником регента в известном на Кавказе хоре генерал-губернатора И.И.Воронцова-Дашкова. Мать также всю свою жизнь трудилась на клиросе.

Будущий известный регент с семи лет помогал священнослужителям в храме, изучал церковное пение, основы нотной грамоты и премудрости церковного Устава. Поступив в Ставропольскую духовную семинарию, он продолжил свою певческую карьеру в кафедральном соборе Ставрополя.

Обучение в Московской духовной академии с 1959 по 1963 гг. дало отцу Матфею необходимую богословскую подготовку и в дальнейшем он стал заслуженным профессором Академии, преподавал Литургику и Новый Завет. Но, и в академические годы, и позднее, главным делом отца Матфея всегда оставалось церковное пение. Первые два года своей учебы он пел на клиросе, затем (уже в качестве монастырского послушника) руководил народным пением. В декабре

1962 г. он был пострижен в монашество, в марте 1964 г. – сподобился иерейской хиротонии.

Когда отец Матфей стал во главе монастырского хора, ему пришлось столкнуться с косностью клирошан и насельников обители. Изменения, которые он стремился внести в церковное пение, стараясь приблизить его к уставным требованиям, чаще всего принимались неохотно. Например, по словам самого отца Матфея, он столкнулся с трудностями при введении пения стихир «на подобен» (до него это уставное предписание клирошанами не выполнялось). Надо сказать, что знаменитые стихиры «Земле Русская» из службы Всем святым, в земле Российской просиявшим, были положены на подобен «Доме Евфрафов» напева Киево-Печерской Лавры именно отцом Матфеем.

Много сил потратил отец Матфей на введение в лаврский обиход простых гармонизаций древних распевов: Знаменного, Киевского, напевов Соловецкого и Валаамского монастырей, Зосимовой пустыни и других. Характерной чертой произведений, которые отец Матфей отбирал для клироса, почти всегда были простота и близость к древней традиции.

Одним из его достижений стало составление сборника песнопений Постной Триоди. Особенно отец Матфей ценил службу Великого пятка, в которой были положены на ноты не только тропари и стихиры, но и седальны. На этой службе читались только Страстные Евангелия.

Особо примечательно то, что великая вечерня накануне воскресного дня часто сопровождалась одногласным пением «Господи воззвах», первых воскресных стихир и догматика знаменного распева. Хор при этом звучал насыщенно, дружно, пение было выразительным, динамичным. Интересно, что чин исполнения «воззвахов» был, по-видимому взят отцом Матфеем из древнего Устава, с двумя припевами: «Услыши мя, Господи» и «Воззвах к Тебе, спаси мя» (хотя третий припев «Христе Спасе, помилуй нас» все-таки опускался). Также, одногласно, знаменным распевом, исполнялась «храмовая» литийная стихира Успению Пресвятыя Богородицы «Подобаше самовидцам».

В последние годы отцом Матфеем также было введено пение второго и третьего антифонов первой кафизмы, в его же авторском распеве и гармонизации.

Наследие отца Матфея обширно и еще ждет своего исследователя. Часть его трудов была посвящена переложению хоровых произведений для мужского хора. Однако, наибольшую ценность в этом наследии представляют его гармонизации древних распевов и монастырских напевов. Эти переложения не перегружены сложными гармоническими построениями, но исполнены монашеской простоты, умирительны и глубоки. В своем труде отец Матфей (как и отец Сергей Трубачев) нередко пользовался приемами, предложенными А.Д.Кастальским в его труде «Практическое руководство к выразительному пению стихир...»⁵. Особенно это заметно в песнопениях Страстной седмицы, распетых отцом Матфеем.

Наконец, необходимо упомянуть о главном таланте отца Матфея – регентском. Он всегда воспринимал богослужение в его целостности: молитва священника, совершаемая в алтаре, каждение, колокольный звон, богослужбное чтение и пение – все это составляло единую ткань службы и требовало к себе творческого отношения.

На память приходит одно из первых богослужений в Успенском соборе Московского Кремля, в праздник святых равноапостольных Кирилла и Мефодия. Литургию тогда совершал Святейший Патриарх Алексий II, а на клиросе пел хор Троице-Сергиевой Лавры и МДАиС под управлением отца Матфея.

Многие певчие тогда обратили внимание на следующее обстоятельство: в то время, как народ пел «Верую...», отец Матфей задумчиво прислушивался к чему-то, доставал камертон, переходил с места на место...

Все прояснилось, когда пришло время петь «Милость мира». Тут отец Матфей дал хору тон, который, как вскоре выяснилось, совпадал с одним из обертонов «Реута», второго по величине колокола Московского Кремля. Хористам были розданы ноты «Милость мира» Киевского распева в переложении П.Г.Чеснокова, ор. 33 №4 (в этом произведении изобилуют квартово-квинтовые созвучия). Результатом было удивительное впечатление, которое автор этих строк до сих пор вспоминает с удивлением: хор сам вдруг «превратился в колокол» и зазвучал удивительно мощно, свободно. «Реут» как бы приподнял хор, понес его на своих могучих плечах. Отец архимандрит еще умудрялся ритмически координировать пение хора с ударами колокола, в то время, как большая часть певчих почти «утеряла связь с реальностью».

Упомянем еще одну важную черту отца Матфея: он не терпел равнодушного пения. Певчие должны были сперва понять смысл исполняемого песнопения, прочувствовать глубину богослужбного текста, а уже затем приступать к разучиванию нот. Для того, чтобы хористы лучше уяснили требуемый характер звучания, отец Матфей старался придумать какой-нибудь яркий образ, передающий его видение, переживание данного песнопения.

В этой связи уместно вспомнить запись «Рождественского триптиха», тройного альбома, который был задуман отцом Матфеем как приношение к празднику 2000-летия Рождества Христова. В этот сборник вошли многие рождественские песнопения из лаврского репертуара.

Запись происходила в Успенском соборе Лавры, ночью, когда умолкали все посторонние шумы и воцарялась необходимая для работы тишина. В одну из та-

ких ночей, когда дело дошло до прокимна, работа вдруг застопорилась; возможно, дело было в элементарной усталости певчих. Исполнение было лишено той живой искры, которую хотелось видеть в церковном пении отцу Матфею. Что ни предпринимал регент – ничего не помогало. Наконец, хмурый, расстроенный «батя» обратился к хору и сказал с искренней обидой в голосе: «Там НАТО сербов бомбит, а вы петь не хотите!» (запись происходила весной 1999 г., во время печально известной «миротворческой» операции). Сложно передать, что при этих словах произошло с хором. Прежней усталости и след простыл. Братская любовь к страдающему сербскому народу, негодование против вероломных «супостатов» зажгли сердца усталых певцов. Каждый вдруг почувствовал себя на переднем краю великой духовной битвы, ощутил важность своего участия в этой борьбе. Нужно ли говорить, что запись прокимна была вскоре успешно завершена...

Возможно, кто-то будет оспаривать правильность такого подхода к исполнению церковных произведений, кто-то – критиковать методы воспитания, свойственные этому выдающемуся регенту. Но никто не посмеет отрицать того светлого следа, который оставил отец Матфей в сердцах своих учеников, любовно называвших его «батей». Нельзя забыть того благоговейного, творческого отношения к богослужению, которое он прививал всем, кто приходил на его клирос и в его академический класс. «По плодам их узнаете их» (Мф. 7:16), – говорит Господь. Мы узнали в отце Матфее любящего и ревностного пастыря, талантливого педагога, горящего духом певца Славы Божией. Вечная память и Царствие Небесное дорогому отцу Матфею.

Мы подошли к завершению цикла бесед, посвященных истории русского церковного пения. Рассматривая этот живой, динамический процесс, мы убедились, что основной распев нашей Церкви, знаменный, сохранялся в ней в течении веков. Он не ушел совершенно со сцены, не был забыт, хотя по временам и вытеснялся чуждыми, нецерковными формами иноземного происхождения.

Так, вначале его пытались облачить в ризы «постоянного многоголосья» на основе польско-украинской кантовой гармонии. Затем, в XVIII в., когда на клиросе бушевало засилье итальянских пьес, были сделаны первые попытки гармонизации древних мелодий, следующие классическим европейским канонам. Наконец, в XIX в. проводится масштабная реформа А.Ф.Львова, хотя и приведшая к искажению гласового пения и введению в клиросную практику созвучий, характерных для немецкого хора, но потеснившая, наконец, итальянские концерты, давая место гармонизациям киевского, греческого и болгарского распевов.

Наконец, в XX в. трудами наших выдающихся теоретиков готовится почва для создания школы композиции, опирающейся на русскую музыкальную традицию. В этом ключе проводится реформа Синодального училища, ставшего центром нового направления в русском церковном пении.

Все это время знаменный распев в его древнем виде сохранялся во многих наших древних обителях, в Московском Успенском соборе, а также у единоверцев и старообрядцев⁶.

С 90-х гг. XX в. и по настоящее время продолжает расти интерес к уставным распевам, проводятся съезды любителей древнерусского церковного пения, семинары, концерты. Издаются богослужебные книги, в том числе, и нотированные древней крюковой нотацией, пособия для ее изучения. Вновь зазвучали древние распевы во многих храмах и монастырях. Особенного внимания заслуживает тот факт, что уже на протяжении многих лет одногласная знаменная Литургия совершается у гроба преподобного Сергия, в Троице-Сергиевой лавре, сердце Православной Руси. Это вселяет надежду и в сердца всех, кто любит русское церковное пение, дорожит этой жемчужиной, приобретенной дорогой ценой.

¹ Среди любителей хорового пения высокую оценку получило исполнение этого произведения Рахманинова хором А.В.Свешникова, записанное в начале 1970-х гг.

² *Гарднер И.А.* Богослужебное пение Русской Православной Церкви. МДА, Сергиев Посад, 1998. Т. 2. С. 554

³ Там же.

⁴ Протоиерей Зосима расстрелян в феврале 1938 г. в Бутове.

⁵ *Кастальский А.Д.* Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций. Московские Православные регентские курсы. 2005.

⁶ Церковному пению старообрядцев посвящен ряд научных работ: *Денисов Н.Г.* Стрельниковский хор костромской земли. Традиции старообрядческого церковного пения. М., 2005; *Панченко Ф.В.* Певческие книги Выголексинского письма XVIII – первая половина XIX вв. СПб., 2001 и др.

Часть II

О древнерусском ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ

ПЕВЧАЯ ПСАЛТЫРЬ В ПАМЯТНИКАХ XVI–XVII вв.

*«Подобно есть меду пение псалмов.
Песнь избрана есть пред Богом:
всяк грех отгоняет: союз любви
содружает: вся преходит, вся
исполняет, вся научает,
вся показывает...»*

Предисловие к Псалтыри.

Глаголения Августина учителя о силах псалмов.

1

Певческое исполнение Псалтыри берет свое начало в глубокой древности. Псалмы играли имели огромное значение в Ветхозаветном храмовом богослужении: «Псалом при ежедневном жертвоприношении на каждый день недели положен был особый: в субботу 91, воскресенье 23, понедельник 27, вторник 81, среду 93, четверг 80, пятницу 92»¹ «В праздник Пасхи и 50-цы пели галлел малый или египетский, то есть псалмы 113–118, считавшиеся особенно содержательными, так как они прославляют исход из Египта. На Кущи пелся галлел большой, состоявший... из псалмов 117–135, или 119–133 (степенные псалмы), или 134–136»². В ветхозаветном богослужении пение псалмов сопровождалось инструментальной музыкой.

Пение псалмов получило широкое распространение в христианском мире. Апостол Павел обращается к христианам со словами: «...исполняйтесь Духом, назидая самих себя псалмами и славословиями и песнопениями духовными, поя и воспевая в сердцах ваших Господу» (Еф. 5:19). А.П.Голубцов писал о древнем христианском богослужении: «Кроме канона Евхаристии, который произносился словами молитв, выраженных самостоятельно, кроме молитв и ектений, имевших место в других службах, древнейшие известия о богослужении представляют нам псалмы и библейские песни вместе с чтениями из Ветхого и Нового Заветов преобладающей стороной богослужения, а песнопения христи-

анского произведения примыкают к ним, как дополнительная часть, и из них берут свое содержание»³.

Искусство певческого исполнения Псалтыри было усовершенствовано в Византии, откуда оно, по-видимому, и попало на Русь вместе с христианством. В двух древнерусских кондакарях XII–XIII вв. встречается раздел, содержащий певческую Псалтырь. Эта редакция соответствовала Студийскому типу богослужения. В памятниках XIV – начала XVI вв. сохранилось мало свидетельств о певческой традиции исполнения Псалтыри. По всей видимости, она если не пресеклась совершенно, то скорее передавалась изустно, чем письменно. Вероятно, во многих местах она была и вовсе утрачена в результате бедствий, обрушившихся на Русь в связи с монголо-татарским игом. Лишь в конце XVI в., в период расцвета Московской Руси, Певчая Псалтырь занимает прочное место в рукописях. Появление ее в древнерусском певческом искусстве XVI в. исследователи связывают с именем новгородского распевщика Маркела Безбородого. В памятнике: «Предисловие, откуда и от какого времени начая в нашей Русей земли осмогласное пение» говорится об иноке по имени Маркел, «прослутиемъ Безбородой», которым была «Псалтырь распета в Великом Новеграде»⁴. Известно множество списков этой редакции⁵. В издании Н.Д.Успенского⁶ приводится ее расшифровка.

В работах исследователей, посвященных проблематике певческого исполнения Псалтыри на Руси, рассматривается только одна редакция Певческой Псалтыри, а именно, – упомянутая выше. В процессе исследований нам удалось выявить еще одну, до сих пор неизвестную, редакцию Певчей Псалтыри – осмогласную. Она входит в состав певческого сборника, хранящегося в Сергиево-Посадском Государственном историко-художественном музее-заповеднике под номером 274⁷. Рукопись представляет сборник начала XVII в., размером в 2°, нотированный знаменной нотацией. Она написана рукой знаменитого мастера древнерусского певческого искусства – распевщика Логина Шишелова. Об этом свидетельствуют вкладная запись и авторская ремарка на одном из листов памятника. Исторические сведения, касающиеся личности Логина Шишелова, содержатся в житии преподобного Дионисия Радонежского⁸, написанном его келейником Симоном Азарьиным, а также в записке Ивана Наседки «О житии святого архимандрита Дионисия»⁹.

В известном памятнике древнерусского певческого искусства – «Сказании о зарембах»¹⁰, неоднократно уже издававшемся¹¹, перечисляется ряд известнейших мастеров древнерусского певческого искусства. В этом перечне, наряду с именами Феодора Христианина, Ивана Носа и других, упоминается «Логин, прозвище Корова». Современный историк отыскал родовую фамилию Логина в описи монастырских книг (1642), где сказано: «книга стихараль, дачи и письма головщика Логина, въ четверт¹², а имя ему Шишеловской^{13, 14}. Н.П.Парфентьев также обнаружил запись в синодике Троицкого монастыря напротив имени инока Тихона (ум. 1594/95): «Устюжанинь, Логина устюжанина, головщика, отецъ»¹⁵. В рукописи РГБ, ф. 304, №428, написанной рукой самого Логина, он говорит о себе как о клирике Чудова монастыря. Таким образом, мы узнаем, что Логин

Шишелов – уроженец Великого Устюга, постриженник Чудовского монастыря в Москве, впоследствии, – насельник Троицкого Сергиева монастыря. В 1610 г. Логин участвовал в издании первого печатного Устава¹⁶, весь тираж которого был впоследствии сожжен по повелению патр. Филарета Никитича^{17, 18}. Роспевщик сыграл известную роль и в осуждении преподобного Дионисия Зобнинского, одного из справщиков Потребника, который вычеркнул слова «и огнем» из молитвы богоявленского освящения воды¹⁹. Согласно свидетельству Симона Азарьина и Ивана Наседки, Логин обладал неуживчивым характером, ссорился с клирошанами, оскорблял игумена. Несмотря на это, Логин пользовался славой мастера церковного пения, «красен бо ему глас и светел и гремящъ велми». Он обладал и искусством роспевщика, когда «на един стих роспевов пять, или шесть, или десять полагал». Своего племянника Максима мастер «научил пети на семнадцать напевов разными знаменны»²⁰.

Есть основания предполагать наличие связи между двумя певческими центрами XVI–XVII вв.: Александровской слободой и Троицким монастырем. Дьякон Фома, известный в монашестве как Филарет и служивший в Покровском соборе Александровской слободы, при дворе Ивана Грозного, впоследствии сделался уставщиком Троицкого монастыря и другом Логина Шишелова²¹. Исследователь предполагает, что Фома мог перенять мастерство церковного пения у знаменитого дидака Феодора Христианина, бывшего в 60-е гг. XVI в. священником государева Покровского собора в Александрове²². После кончины уставщика Филарета в 1619 г. Логин сам занял эту должность. Знаменитый роспевщик скончался в 1624 г.

2

Осмогласная Псалтырь, находящаяся в рукописи Логина, уникальна и представляет большой интерес для исследователя. Прежде всего, следует упомянуть об отличиях ее от распространенной версии Псалтыри. Для удобства обозначим упомянутые нами редакции как редакции Логина и Маркела, соответственно. У Логина вторая и третья (воскресные) Кафизмы распеты на все 8 гласов²³. В Псалтыри Маркела используется оригинальный принцип организации певческого материала. Смена 4-х гласов происходит на протяжении 2-й и 3-й (воскресных) Кафизм. За ними следуют будничные Кафизмы, распеты по образцу воскресных. Учитывая деление каждой Кафизмы на три «Славы», можно говорить, что в осмогласной Певческой Псалтыри Логина даны 48 самостоятельных напевов, по 6 на каждый глас. У Маркела же имеется только 6 самостоятельных напевов.

Проанализировав псалтырь Логина, нам удалось выяснить, что часть содержащихся в ней напевов идентична напевам 2-й и 3-й Кафизм у Маркела.

2-я Кафизма. Музыкальный ряд всей 2-й Кафизмы 1-го гласа у Логина соответствует редакции 2-й Кафизмы у Маркела, за исключением мелких различий.

а. *Г*о - *с*по - *д*и *к*то *ш* - *б*и - *т*а - *е*тъ *в* *ж*и - *л*и - *н*и
 б. *ш* - *б*и - *т*а - *е*тъ *в* *ж*и - *л*и - *н*и
ш - *б*и - *т*а - *е*тъ *в* *ж*и - *л*и - *н*и

Пример 1.
 3-я Слава 2-й Кафизмы
 а. Редакция Маркела
 (РГБ, Ф. 379. №19);
 б. Редакция Логина
 (СПГИХмз №274)

Нотно-линейная расшифровка
 относится к редакции Логина

При этом во всех Славах имеются попевки знаменного распева. Так, попевки 1-й Славы 2-й Кафизмы близки к тем, что используются при исполнении псалмов «на Господи возвах» 1-го гласа.

А. ...го - спо - ди всѣм се - радцем мо - имъ я - ли - ли - а
 Же - ртва ве - че - рна - а. Оубы слыши ны го - спо - ди
 Б. Пѣ - ти на - вы - ко - хомъ я - ли - ли - а
 В. Бо - же - стве - нно - ю сла - во - ю

Пример 2.
 А. Сравнение стиха и припева
 1-й Славы 2-й Кафизмы (РГБ,
 Ф. 379. №21) и напева «Господи,
 возвах» для 1-го гласа (МДА,
 П213, С23, 231869, напев транс-
 понирован на кварту вверх);
 В. Сравнение попевки «вознос ко-
 нечный» 5-го (1-го) гласа (ОЛДП
 «Знамение осмогласного пения с
 литературными пометами и линейны-
 ми нотами», СПб., 1880) с припе-
 вом 2-й Славы 2-й Кафизмы
 (РГБ, Ф. 379. №21)
 С. Сравнение припева 3-й Славы
 2-й Кафизмы (РГБ, Ф. 379. №21)
 с попевкой «колесо» 1-го гласа
 (ОЛДП, напев транспонирован на
 кварту вверх)

3-я Кафизма. По своей стилистике ее распев в редакции Маркела относится к путевому распеву²⁴. В редакции Логина 3-я Кафизма излагается, в зависимости от гласа, то знаменным, то путевым распевом. Среди всех распевов Слав у Логина лишь два из них соответствуют двум первым Славам 3-й Кафизмы у Маркела. Распев же 3-й Славы у Маркела не имеет аналогов в Певчей Псалтыри Логина.

Принято считать, что Псалтырь Маркела Безбородого не имеет гласовых обозначений и содержит внегласовые песнопения. Однако, нами просмотрен ряд памятников, где такие обозначения есть²⁵. В таблице 1 представлено распределение Слав по гласам у Маркела. Следует обратить внимание на то, что 2-я Слава 3-й Кафизмы обозначается у Маркела, чаще всего, 8-м гласом²⁶, а в рукописи Логина она отнесена ко 2-му гласу.

Таблица 1

Вторая Кафизма:	
Редакция Маркела	Редакция Логина
Распев 2-й Кафизмы 1-го гласа	Распев 2-й Кафизмы 1-го гласа
Третья Кафизма:	
Редакция Маркела	Редакция Логина
Распев 1-й Славы 5-го гласа	Распев 1-й Славы 5-го гласа
Распев 2-й Славы 8-го гласа	Распев 2-й Славы 2-го гласа
Распев 3-й Славы 6-го гласа	***

Сразу скажем, что Слава (или Статия) состоит из распетых стихов псалма и так называемых припевов («припелов»), которыми сопровождаются стихи. Напев стихов «запевов» в Славах 3й Кафизмы Певчих Псалтырей Логина и Маркела характеризуется общностью мелодико-ритмических оборотов. Что же касается припевов, то, несмотря на общую основу, в рукописи Логина есть целый ряд отличий от редакции Маркела. Так, припев 1-й Славы 3-й Кафизмы у Логина представляет собой развод целого лица, который значительно отличается от развода (расшифровки) в Псалтыри Маркела²⁷. (см. Пример 3, строчки b, c). Эти отличия позволяют предположить авторскую причастность Логина к созданию распева данного лица. Припевы 2-й Славы 3-й Кафизмы в редакциях Логина и Маркела в целом – близки. Имеются отдельные замены знамен, или их сочетаний. Припев 3-й Славы 3-й Кафизмы у Маркела, как уже было сказано выше, не имеет ничего общего с припевами, содержащимися в Псалтыри Логина. По всей видимости, Псалтырь, приписываемая Маркелу, древнее Псалтыри Логина. Об этом свидетельствует произведенный сопоставительный анализ двух редакций припевов²⁸. К этой мысли подталкивает и стилистическая неоднородность гласовых вариантов 3-й Кафизмы в Псалтыри Логина. Вероятно, Логин взял широко распространенную редакцию, приписываемую Маркелу Безбородому, и творчески ее переработал. Распев 2-й Славы 3-й Кафизмы из редакции Маркела был отнесен распевщиком ко 2-му гласу. Распев 3-й Славы в редакции Маркела по какой-то причине вообще не привлек внимания мастера. В музыкальную редакцию 1-й и 2-й Слав 3-й Кафизмы редакции Маркела Логин внес изменения. Таким образом, распевщик не просто фиксировал напевы, общепринятые в обиходе, но предпринял авторскую правку и многое распел заново.

В процессе работы удалось выявить еще один интересный источник. Рукопись РГБ Ф.37 №240 содержит редакцию Певчей Псалтыри, отличную от редакций Маркела и Логина. Обозначим данную редакцию, как «Путевая 1»²⁹. Систематическая организация певческого материала в этом памятнике повторяет структуру певчей Псалтыри Маркела³⁰. Что же касается музыкального содержания, то в этом отношении найденная нами редакция певчей Псалтыри имеет много общего с изводами и Маркела, и Логина. 2-я Кафизма в этом памятнике изложена обычной столпковой нотацией и не содержит больших отличий от извода (редакции) Маркела. Повторяем, вся 3-я Кафизма в рукописи РГБ, Ф37, №240 изложена путевой нотацией. Ее сравнение с данными из Псалтирей Логина и Маркела показало, что 1-я и 2-я Славы 3-й Кафизмы во всех трех

изводах стабильны по составу, за исключением тайнозамкненных участков³¹. Редакции Маркела и Путевая несколько расходятся с редакцией Логина в изложении мелодически развитых участков припевов.

По-видимому, здесь мы имеем дело с «ин переводом», созданным рукой Логина. Распев 3-й Славы в рукописи с путевой нотацией практически повторяет распев той же Славы у Маркела. В Псалтыри же Логина похожей редакции найти не удалось. На основании сделанных наблюдений можно сказать, что певчая Псалтырь из рукописи РГБ Ф37, №240 (Путевая 1), хотя и содержит разночтения с Псалтырью Маркела и частично нотирована путевым знаменем, но относится к тому же типу. В то же время, Псал-

The image displays a musical score for the first verse of the 3rd Kathisma, presented in three different editions labeled a, b, and c. Each edition consists of a vocal line with a treble clef and a basso continuo line with a bass clef. The lyrics are written below the notes. Edition 'a' (Putevaya 1) uses a specific notation style with various signs above the notes. Edition 'b' (Markela) uses a different notation style. Edition 'c' (Logina) uses yet another notation style. The lyrics include: 'Го - спо - де', 'рже ни', 'тве рже ни', 'ε', and 'мо'.

Пример 3.

Припев 1-й Славы 3-й Кафизмы

a. Редакция «Путевая 1»;

b. Редакция Маркела;

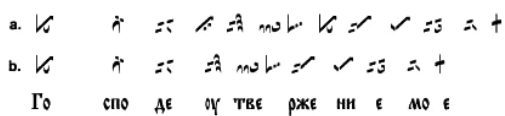
c. Редакция Логина

тырь Логина отличается от двух других как по организации певческого материала, так и по особенностям музыкальной редакции.

Необходимо сказать несколько слов еще об одной рукописи, содержащей редакцию 3-й Кафизмы, нотированную путевым знаменем («Путевая 2»). Она обнаружена в рукописи РГБ, ф. 304, №427³². Сравнение двух путевых редакций 3-й Кафизмы показало, что они почти полностью совпадают. Интерес вызывают, так же, песнопения, «обрамляющие» 3-ю Кафизму в рукописи Путевая 2. Данный раздел памятника начинается лаконичной записью: «Всенощное». Далее следуют по порядку песнопения Вечерни: Предначинательный псалом, 2-я и 3-я Славы 1-й Кафизмы; и Утрени: 3-я Кафизма, величания с избранными стихами и прочее. Все песнопения записаны путевой нотацией. Обратим внимание на то, что в последовательности произведений, соответствующей порядку исполнения песнопений за Всенощным бдением, пропущены 1-я Слава 1-й Кафизмы («Блажен муж»), 2-я Кафизма на Утрени и Непорочны (118-й Псалом). Эти части Псалтыри известны только в знаменной редакции и пропущены в рукописи РГБ ф. 304, №427. Что помешало писцу записать пропущенные фрагменты путевой нотацией? Напрашивается вывод о том, что создателю раздела «Всенощное» была хорошо известна стилистическая принадлежность всех песнопений Всенощного бдения, несмотря на то, что в рукописях она почти никогда не обозначалась. Именно сознание того, что распев 2-й Кафизмы и «Блажен муж» не принадлежат к стилистике Путевого распева, заставило составителя данного раздела рукописи пропустить эти части в своем последовании.

4

В Путевой Псалтыри из рукописи РГБ Ф37, №240 (Путевая 1), на одном из листов находится фрагмент припева 1-й Славы 3-й Кафизмы с текстом: «Господе утверждение мое», выписанный чернилами на верхнем поле и снабженный знаменной нотацией. Рядом находится пометка «усол», что, очевидно, указывает на усольский вариант распева данного фрагмента. Знаменное начертание над данным текстом представляет собой лицо, встречающееся и в других песнопениях знаменного распева. Для этого начертания в справочнике М.В.Бражникова указано наименование «Конец» и дано три варианта его розвода (расшифровки)³³. В основном тексте рукописи над теми же словами находится тайнозамкнутый «узел», который, к сожалению, поддается лишь приблизительной расшифровке, так как 3-я Кафизма, в этом памятнике изложена путевой нотацией. В редакциях Псалтыри и Логина и Маркела над словами «Господе утверждение мое» помещены продолжительные участки распева, напоминающие общеупотребительный розвод «Конца», приведенный у Бражникова. Однако, в некоторых участках напева между редакциями заметны существенные различия. В Псалтыри Логина, наряду с основной версией припева (по-видимому, авторской), приведено начертание, напоминающее Усольское³⁴.



Пример 4.

a. Начертание Лица «Конеч»
из рукописи Логина;
b. Усольское начертание
из рукописи «Путевая 1»

Это обстоятельство может свидетельствовать о знакомстве роспевщика с творчеством мастеров Усольской школы древнерусского певческого искусства. Тем не менее, Логин мог использовать тайнозамкнутую формулу и для сжатой записи собственного авторского роспева. В Псалтыри Маркела данный музыкальный оборот встречается и в тайнозамкнутом виде³⁵, и в розводе. В розводе данный оборот встречается чаще³⁶. В некоторых частях мелодика припева редакции Маркела ближе к Путевой редакции, чем к роспеву Логина. Тем не менее, налицо - связь между всеми редакциями припева, возможно, восходящими к единому прототипу.

Так или иначе, в трех редакциях Певчей Псалтыри находится три разных способа записи лица «Конеч» на слова «Господе утверждение мое»: путевой нотацией, знаменной нотацией в розводе (варианты «Логина» и «Маркела») и знаменной нотацией, тайнозамкнуто. Различия некоторых мелодических оборотов в редакциях Псалтыри Маркела и Логина, очевидно, связаны с бытованием на Руси различных школ древнерусского певческого искусства. Не исключено, также, что Логин был знаком со стилистическими приемами усольской школы и привел лицо усольского роспева как вариант основной версии (по-видимому, авторской).

5

Следует также упомянуть о фактах, могущих пролить свет на проблему авторства осмогласной редакции певчей Псалтыри, находящейся в рукописи Логина. Третья Слава 2-й Кафизмы 7-го гласа³⁷ имеет в заголовке особый комментарий: «Подобен: Се тебе талант». Этот заголовок, очевидно, указывает на Славник³⁸, исполняемый в один из дней Страстной Седмицы³⁹. В каталоге, составленном М.А.Моминой, нет подобна с таким надписанием⁴⁰. В ходе исследований удалось установить соответствие музыкальных редакций первой строки данной Славы и первой строки песнопения «Се тебе талант» (в том виде, в каком последнее приведено в Стихираре Логина).

Остальные строки Славника содержат попевки, отличающиеся от использованных в Псалтыри Логина. Таким образом, указание на Славник «Се тебе талант», как на модель для распевания одного из разделов Певчей Псалтыри, относится только к первой строке данного песнопения. Наиболее вероятным объяснением появления данной ремарки в тексте Певчей Псалтыри может служить предположение, что указание на подобен было внесено Логином в процессе работы над рукописью. По-видимому, создавая новую гласовую редакцию данной Славы, мастер решил использовать напев первой строчки Славника «Се тебе

По се тебе талантъ.

А. Го - спо - ди кто ш - би - та - ет в жи - ли - ци тво - ем.

Я - ам - н - а - н - а.

В. Се - те - бѣ та - ла - нто вла - ды - ка по - рѣ - ча -

Пример 5.

А. 1-я Слава 3-й Кафизмы 7-го гласа, распетая на подобен «Се тебе талант»;
 В. Первые строки Славника «Се тебе талант» из рукописи Лонгина

талант» для создания новой композиции. Данная попевка редко использовалась в песнопениях 7-го гласа (возможно, Славник из Постного Стихираря – вообще единственный случай ее употребления). Это обстоятельство могло затруднять исполнение другими певцами незнакомого певческого материала, какой, несомненно, представляла данная осмогласная редакция Певчей

Псалтыри. Вероятно, поэтому мастер и сделал ссылку на песнопение, из которого он позаимствовал напев. Следует обратить внимание и на то, что Логин своеобразно использует церковно-певческую терминологию в приложении к распеванию новых произведений с использованием «модели». Обычно обозначение «на подобен N» означало тот факт, что между песнопением и его моделью «N» существует почти полное соответствие. У Логина же этот термин приобретает смысл технического указания на сходство небольших фрагментов из распеваемого песнопения и его модели.

Структура каждой Славы в Псалтыри Логина представляет последовательность двух стихов псалма, каждый из которых снабжен одним и тем же припевом. При этом хорошо заметно, что Логин, распевая 3-ю Кафизму на разные гласы, столкнулся с затруднением. Дело в том, что 2-й стих 3-й Славы 3-й Кафизмы в редакции Логина длиннее первого. 1-й стих: «Боже, Боже мой, вонми ми». 2-й стих: «Боже мой, воззову во днех и не услышиши». Для удачного музыкального изложения более длинной текстовой строки второго стиха требовалось каким-то образом «адаптировать» для нее напев первого. В разных гласах Логин по-разному подошел к решению этой задачи. Так, в 7-м и 8-м гласах он укорачивает второй стих, выбрасывая концовку «...и не услышиши», что позволяет ему распеть строку, практически, без введения дополнительных знаков. Во 2-м и 5-м гласах с той же целью он исключает начальные слова «Боже мой...» В 1-м и 6-м гласах распевщик вводит в распев речитативный участок, что позволяет ему «растянуть» распев до требуемой протяженности. Распевая данный стих в 3-м и 4-м гласах, Логин, по-видимому, колебался, не решаясь выбрать какой-нибудь один из известных ему методов редактур. В указанных гласах имеется

лишь первый стих «Боже, Боже мои вонми ми» с припевом: «Вскую остави мя далече от спасения моего». В обоих гласах, на поле, рядом с 3-й Славой, выписана часть текста второго стиха: «Боже мой воззову», снабженная крюками. Таким образом, отпадает еще одна часть стиха – «во днех». В 3-м гласе крюковая строка явно не закончена – недостает статьи с запятой и стрелы трясогласной, имеющихся в распеве 1-го стиха.



Пример 6.

1. 1-й стих 3-го гласа с припевом;
2. Часть второго стиха (выписано на поле рукописи тем же почерком, что и основной текст)

В 4-м гласе, на поле выписана и средняя часть припева: «Далече...», причем, в редакции, которая отличается от основной.



Пример 7.

1. 1-й стих 4-го гласа с припевом;
2. Часть второго стиха с фрагментом припева в редакции, отличной от основной

Несомненно, в процессе записи Певчей Псалтыри Логин продолжал редактирование некоторых ее частей. Об этом говорят: указание на неизвестный в древнерусском певческом искусстве подобен, изменение длины стихов в разных гласах. Все это, очевидно, свидетельствует о том, что автором обнаруженной осмогласной редакции Певчей Псалтыри был сам Логин.

Сделаем некоторые выводы. Певческое исполнение Псалтыри являлось важной частью торжественного богослужения Русской Церкви XVI–XVII вв. Об этом свидетельствует большое количество списков Певчей Псалтыри, относящихся к этому времени. Разнообразие технических приемов, использованных роспевщиками при создании разных ее редакций, свидетельствует о стремлении мастеров певческого искусства украсить псалтырное пение, придать ему торжественный характер. В рукописи Логина была впервые обнаружена осмогласная редакция Певчей Псалтыри, очевидно, составленная на основе более древней, приписываемой Маркелу. Пока не удалось обнаружить ни одного ее аналога в других доступных источниках, что говорит в пользу авторства «списателя» рукописи – Логина. Целый ряд косвенных признаков,

в том числе, ремарки на полях рукописи, так же убедительно свидетельствует об авторстве этого известного распевщика. Открытие осмогласной редакции Певчей Псалтыри расширяет наши представления о псалмопении в древней Руси и свидетельствует о большом значении авторского творчества в данной области древнерусского певческого искусства. Исследование Путевых списков Певчей Псалтыри Маркела проливает некоторый свет на вопрос об источниках этой редакции. В результате проведенного анализа стало ясно, что Псалтырь Маркела Безбородого возникла на стыке двух стилистических пластов – знаменного и путевого. Гармоничное соединение двух распевов свидетельствует о высоком мастерстве автора данной редакции. Очевидно, в творчестве гениального распевщика Маркела Безбородого сказалась передовая роль Великого Новгорода как крупнейшего центра древнерусского певческого искусства. Несмотря на выраженную гласовую структуру Псалтыри Маркела, следует отметить отсутствие обусловленности данного явления уставными требованиями. Скорее, данная структура объясняется творческим замыслом распевщика. Последовательность чередования гласов в Псалтыри Маркела (1-й, 5-й, 8-й, 6-й) напоминает четверогласник. Если же 2-ю Славу 3-й Кафизмы отнести ко 2-му гласу (как у Логина), а не к 8-му, то последовательность гласов в Псалтыри Маркела представит две пары: автентичный - плагальный (1-й – 5-й; 2-й – 6-й). Осмогласная структура Псалтыри Логина, напротив, обусловлена требованиями Устава. Однако, Иерусалимский Устав, использовавшийся в Троицком монастыре в середине XV–XVII вв., не оговаривает гласа, на который следовало бы исполнять утренние Кафизмы⁴¹. Лишь в Студийском Алексеевском Уставе, использовавшемся на Руси в древнейший период, утренние Кафизмы требуется исполнять «на глас Недели». Казалось бы, создание Логином осмогласной версии певчей Псалтыри говорит лишь о желании распевщика привести чин пения Псалтыри в соответствие с древними литургическими традициями Руси. На самом деле, Логин, руководствуясь древними уставными предписаниями, фактически, создает новую редакцию Псалтыри⁴². В результате проведенной работы выявлено не только различие, но и внутреннее единство двух редакций Певчей Псалтыри. В полном соответствии с древнерусскими традициями литургического творчества Логин, взяв за основу более древнюю редакцию, дополнил и переработал ее. На примере творчества Маркела Безбородого и Логина Шишелова проявилась внутренняя преемственность различных явлений древнерусского певческого искусства.

¹ Скабалланович М. Толковый Типикон. М., 1995. С. 5

² Там же. С. 6.

³ Голубцов А.П. Из чтений по церковной археологии. Литургика. С. 189–190.

⁴ РНБ QI.1101, (цит. по: Парфентьев Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI - XVII вв. Свердловск, 1991. С. 32 - 33).

⁵ Например, РГБ Ф.304 № 429.

⁶ Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 155.

⁷ Рукопись Логина была вновь открыта сотрудницей СПГИХмз Спириной Л.М.

⁸ Прп. Дионисий Радонежский – архимандрит Троице-Сергиева монастыря (1610–1633). Вместе с келарем Авраамием Палицыным прп. Дионисий писал патриотические воззвания, призывая русский народ к борьбе с польско-литовской интервенцией. Прп. Дионисий принимал участие в исправлении богослужебной книги Потребник. Собор, созванный для разбора результатов sprawy, счел исправления ересью и подверг преподобного преследованиям.

⁹ См.: *Скворцов Д.* Дионисий Зобниновский, архимандрит Троицкого-Сергиева монастыря. Тверь, 1890.

¹⁰ ГИМ, Син. певч. №219. Л. 352–353.

¹¹ См., например, *Металлов В.М.* Богослужебное пение Русской Церкви в период домонгольский. М., 1912. С. 258–259; *Шабалин Д.* Певческие азбуки Древней Руси. Кемерово, 1991. С. 154–157.

¹² Можно предположить, что в описи говорится о стихираре из Российской государственной библиотеки (РГБ ф. 304, №428), также принадлежащей перу Логина. Размеры этой рукописи именно такие, какие указаны в описи.

¹³ По поводу фамилии Логина в музыковедческих кругах сложилось два мнения. Одни, опираясь на сведения из упомянутой описи, считают, что полное имя распевщика было Логин Шишеловский, другие – Шишелов. Парфентьев утверждает, что «фамилия Шишелов встречается в среде служилых людей XVI в.». Цит. соч. С. 106.

¹⁴ В описи монастырских книг выражением «Шишеловской», очевидно, обозначался стихирарь работы Логина Шишелова, а не его фамилия.

¹⁵ *Парфентьев Н.П.* Цит. соч. С. 106, 121, ссылка 403.

¹⁶ Устав, или Око церковное – богослужебная книга русской Церкви, регламентировавшая состав и порядок совершения богослужений, начиная с XIV–XV вв., вплоть до реформ патриарха Никона, когда его заменил Типикон. Чины и последования, вошедшие в Типикон, претерпели значительные изменения по сравнению с древними, содержащимися в Оке церковном.

¹⁷ См.: *Парфентьев Н.П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре российского государства XVI–XVII вв. Свердловск. 1991. С. 121, сноска 405.

¹⁸ Феодор Никитич Романов, в монашестве Филарет, патриарх Московский и всея Руси (1613–1633), отец царя Михаила Феодоровича Романова. Сослан Борисом Годуновым в Сийский монастырь, где и пострижен в монахи с именем Филарета. Позднее избран на московскую патриаршую кафедру. В исторических трудах традиционно называется Патриархом Филаретом Никитичем.

¹⁹ *Скворцов Д.* Цит. соч. С. 257.

²⁰ *Парфентьев Н.П.* Цит. соч. С. 107.

²¹ Там же. С. 106

²² Там же.

²³ Будничные же кафизмы выделены в особый раздел. Они еще нуждаются в исследовании.

²⁴ Стилистика распева 3-й кафизмы в Псалтыри Маркела, характерные обороты и попевки, использующиеся в ней, свидетельствуют о принадлежности ее к

путевому роспеву. Существует также редакция 3й кафизмы певчей Псалтыри Маркела, записанная путевой нотацией – РГБ Ф. 37 №240. Л. 138 об. Она соответствует по мелодике обычной, знаменной версии певчей Псалтыри Маркела.

²⁵ Так, для 2-й Кафизмы встречается указание на 1-й глас (РГБ Ф. 378. №19. Л. 84 об.). Исследование попевочной структуры 2-й Кафизмы подтверждает справедливость такого обозначения ее гласовой принадлежности. Для 1-й и 3-й Славы 3-й кафизмы указывается 5-й и 6-й гласы, соответственно (Библиотека МДА. Ц 052, 231904; П 213, П23, 231912 и др.).

²⁶ Иногда – шестым.

²⁷ В некоторых поздних списках Псалтыри Маркела (например, РГБ Ф. 304. №19) данное лицо совпадает с приведенным у Логина. Это может говорить о творческой работе переписчиков, заменивших распространенный роспев (Маркела?) на роспев Логина. Пока не удастся обнаружить списков Псалтыри с лицом в розводе Логина, созданных раньше 30–40-х гг. XVII в. Тем не менее, уверенно говорить о том, что Логин был автором данного роспева «Конца», пока еще сложно. Распространенность данного роспева лица может свидетельствовать о том, что переписчики (в том числе и сам Логин) следовали традиции определенной певческой школы (скорее всего, Московской), а не создавали своих авторских редакций «Конца».

²⁸ О.Живаевой выявлены списки псалтыри Маркела, датируемые концом XVI в. Это также говорит о том, что данная редакция древнее содержащейся в рукописи Логина.

²⁹ Как уже было сказано, все списки Псалтыри редакции Маркела содержат в 3-й Кафизме мелодию путевого роспева. Однако, в этой рукописи она еще и нотирована путевой нотацией, в связи с чем кажется целесообразным назвать данную редакцию «Путевой».

³⁰ Как уже было сказано, в Псалтыри Логина среди множества роспевов также содержится «Маркелов» роспев 2-й Кафизмы.

³¹ Т.е. «зашифрованных». С помощью тайнозамкненной крюковой записи «зашифровывался» обширный музыкальный оборот. Тайнозамкненное начертание состояло из небольшого количества знаков, в отличие от «дробного знамени». Последний способ записи обеспечивал достаточно точную фиксацию напева. Расшифровка тайнозамкненных начертаний (лиц и фит) дробным знаменем в древнерусской теории музыки получила название «розвода».

³² Л. 138об.

³³ *Бражников М.В.* Лица и фиты знаменного роспева. Л., 1984. С. 131. Л.5–26/14.

³⁴ Л. 464 (припев ко 2-му стиху 1-й Славы 3-й Кафизмы 5-го гласа).

³⁵ Тайнозамкненное начертание «Конца» в некоторых списках Псалтыри редакции Маркела чаще всего идентично Усольскому.

³⁶ Большинство рукописей, содержащих Певчую Псалтырь в редакции Маркела, включают однотипный розвод «Конца», однако, встречаются и различия.

³⁷ Л. 465.

³⁸ Песнопение, следующее после припева «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу».

³⁹ Великий Вторник, утро, на Стиховне, Слава и ныне, Глас 7.

⁴⁰ *Момина М.А.* Самоподобные песнопения в церковнославянских богослужебных рукописях // Русь и Южные славяне. Спб., 1998. С.?

⁴¹ В Иерусалимском Уставе имеется лишь указание для певческого исполнения Псалтыри в Субботу на Утрени. В разделе «О службе Субботней...» Печатный Устав 1610 г. предлагает: «На Бог Господь тропарь святому, егоже есть день...». Таж стихологисуем Кафизму «Рече Господь Господеви моему», со Аллилуиею. Поюще на глас, иже в седмицы». Для Воскресной же Утрени имеется лишь скупое указание на то, что после тропарей на Бог Господь «поем обычная стихология».

⁴² Сравнение редакции Псалтыри Логина с певчей Псалтырью из Типографского Устава (конец XI – начало XII вв.) позволяет сказать, что эти редакции совершенно отличны друг от друга.

МУЗЫКАЛЬНО-ПЕВЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ САРОВСКОЙ ПУСТЫНИ

*К 100-летию канонизации
преподобного Серафима Саровского, чудотворца*

Саровская мужская пустынь, находящаяся в Тамбовской губернии Темниковского уезда, основана в 1692 г. схимонахом Исаакием (в схиме Иоанном), выходцем из села Красного Арзамасского уезда. Постепенно в пустынь стали собираться и другие монахи, стремящиеся к высоким ступеням духовной жизни. Для многих из них эта обитель стала школой подвижничества. Но славу этому месту принес святой прп. Серафим Саровский, прославленный великими подвигами и чудесами. Здесь он принял свой монашеский постриг, прошел все ступени иноческого совершенствования и сподобился мирной кончины в стенах обители.

Саровская пустынь не была крупным певческим центром. Время ее основания не позволяет говорить о возможности существования здесь основательной певческой школы до начала XVIII столетия. Тем не менее, в Саровской обители, в первой половине XVIII в. сложились свои традиции пения. Об этом свидетельствуют дошедшие до наших дней музыкальные памятники Саровской пустыни. В данной статье мы только приступаем к изучению певческих традиций монастыря. Полное же представление о ней можно составить только после анализа всех сохранившихся певческих источников обители.

Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря и другие источники позволяют нам судить о том, каким было молитвенное правило самого известного насельника Саровской пустыни, прп. Серафима Саровского. Оно основывалось на древнерусском монашеском правиле и содержало многие особенности, характерные для дореформенных богослужебных книг. Так, известно, что преподобный молился по лествице¹, с которой его и донныне изображают на иконах. Все эти факты говорят о тесной связи богослужебного уклада Саровской пустыни с древними традициями русского монашества. Несмотря на изменения, проис-

шедшие в чинах и обрядах Русской Православной Церкви в середине XVII в., в обители продолжал царить дух древнерусского подвижничества².

Немалую роль в этом сыграло сохранение в пустыни традиционного русского церковного пения. Именно укорененность древних традиций способствовала тому, что в Сарове на монастырских клиросах по-прежнему практиковался знаменный распев, в то время как по всей России все большую популярность завоевывали партесные хоры, исполнявшие произведения в духе западной музыкальной культуры. Доказательством этого являются свидетельства посетителей монастыря в XIX в., которые писали, что «пение в Сарове было совершенно особое, *«столбовое»*. Ноты не признавались, пользовались *крюками*. Головщик начинал, к нему присоединялись остальные. Последнее время головщиком состоял иеромонах Иоасаф. Пели громко, прямо кричали. Напевы держались древние, протяжные, напоминали голос ветра, гулявшего по обширному Саровскому лесу»³. Описание певческой традиции в этом отрывке очень напоминает практику старообрядцев – головщик точно так же предначинает пение, а остальные певчие «настраиваются» по первой строке песнопения. Приведем высказывание другого паломника:

«Литургия в летнем соборе поразила меня необычайной величием монастырской службы, особым напевом молитвенных песнопений, никогда еще мной неслыханным. Поваяло на меня от них такую седую древность, что невольно вспомнилась и далекая Византия, давно закончившая свои исторические счеты, и ее монахи, впервые внесшие свет Христова учения в родимую землю. Я не принадлежу к знатокам древлеправославного церковного пения, но мне показалось, что такой напев должны были слышать и Владимир Святой и первые подвижники Киево-Печерской Лавры. Поначалу, пока прислушиваешься, слух, привыкший к итальянизированному пению в городских церквах, даже как будто оскорбляется непривычной суровой монотонностью гармонии, странностью ритма. Но это только сначала, а затем так проникаешься этим истинно монашеским, бесстрастным пением, что слова молитвы и напев соединяются в стройное гармоническое целое, не рассеивая, а напротив, сосредоточивая молитвенное внимание на самом духе слов молитвы»⁴.

По-видимому, определенное влияние на певческую традицию монастыря оказал о. Ефрем⁵, который был переведен сюда в 1727 г. из Гороховского Знаменского монастыря. По отзывам современников о. Ефрем был выдающимся подвижником. «Этот великий монах был особенно замечателен своею строгою жизнью, терпением, твердостью в искушениях и незыблемою надеждою на промысл Божий»⁶. «Незловивый этот старец с самого поступления своего в обитель соблюдал крайнее нестяжание и смиренномудрие во всем; он проникал все духовныя нужды братии своим опытным взором и строго наблюдал, чтобы чтение и пение в церкви отправлялось благочинно и благоговейно; без его присутствия никакая церковная служба не начиналась».

По свидетельствам, собранным священномучеником Серафимом (Чичаговым), составителем Летописи Серафимо-Дивеевского монастыря, Св. Тихон Задонский «питал к старцу Ефрему такую искреннюю любовь и такое глубокое уважение, что имел с ним духовную переписку»⁷.

К сказанному нужно добавить, что о. Ефрем, также как и его учитель о. Иоанн, «подвергся горькой участи по ложно возведенной на него вине, он был взят в тайную канцелярию... лишен своего сана и сослан в 1738 г. в Орскую крепость на заточение»⁸. О. Ефрем был освобожден из крепости только в 1755 г. По некоторым сведениям, осуждение и заключение под стражу этих двух старцев было связано с их привязанностью к старым богослужебным порядкам, поддерживавшимся в монастыре, почему им и было вменено в вину «старообрядчество».

О. Иоанн, бывший в то время строителем Саровской обители, высоко ценил достоинства о. Ефрема и «употреблял его на разныя посылки по общим нуждам, особенно по церковной службе, так как он имел природный дар искусно петь, читать и служил живым правилом и уставом для братствующих. Его собственною рукою были написаны полууставом нотные ирмологии, обиходы и праздничныя стихиры, разные каноники, псалтырь с канонами и келейное правило, которое хранится в обители»⁹.

Из сохранившихся до наших дней рукописей XVIII в., принадлежавших Саровской пустыни, многие могли быть написаны именно о. Ефремом. Эти рукописи представляют традицию крюкового знаменного пения с пореформенной редакцией текста или с редакцией т. н. «переходного периода». Несколько рукописей написаны одним почерком.

Таким образом, данные памятники полностью подтверждают цитировавшиеся свидетельства современников о том, что в Саровской обители в XIX в. пели по крюкам. Это еще раз подтверждает, что обитель в отношении певческой культуры следовала древнерусским традициям.

Сегодня у нас есть уникальная возможность исследовать некоторые певческие рукописи, принадлежавшие Саровской обители. Часть этих книг хранится в Российском Государственном Архиве Древних Актов (РГАДА)¹⁰. Нами рассмотрены четыре рукописи. Приведем краткое описание этих памятников.

1. Ф. 357. Оп. 1. №63 (119). Ирмологий на крюковых нотах, к. XVII в., 4° (19,6 × 15). Штамп библиотеки Саровской пустыни. Полуустав одного почерка. Нотация знаменная с пометами и признаками. Текст истинноречный, пореформенный.

2. Ф. 357. Оп. 1. №65 (143). Праздники – «Праздники с добавлениями на крюковых нотах», нач. XVIII в. 4° (18,8 × 14,6). Штамп библиотеки Саровской пустыни. Полуустав двух почерков. Нотация знаменная с пометами и признаками. Текст истинноречный, пореформенный.

3. Ф. 357. Оп. 1. №73 (62). Октоих с дополнительными статьями на крюковых нотах, к. XVII – нач. XVIII вв., 8° (15,8 × 10,2). Штамп библиотеки Саровской пустыни. Полуустав одного почерка. Нотация знаменная с пометами и признаками. Текст истинноречный, пореформенный.

4. Ф. 357. Оп. 1. №125 (165). Обиход и Праздники на крюковых нотах, 20-е гг. XVIII в., 4° (18,9 × 14,6). Штамп библиотеки Саровской пустыни. Полуустав одного почерка. Нотация знаменная с пометами и признаками. Текст истинноречный, пореформенный.

Теперь рассмотрим более подробно эти рукописи.

Ф. 357. Оп. 1. №65 (143).

Данная рукопись была создана в царствование Феодора Алексеевича, при патриархе Иоакиме, что следует из многолетия, помещенного в конце книги¹¹. Она, (как и №25), написана почерком, напоминающим крюковые рукописи поморского письма¹². Как уже говорилось, текст рукописи пореформенный, истинноречный.

Рукопись богата по репертуару. В ее состав входят: песнопения Дванадцатым Праздникам, песнопения на водосвятие, песнопения Страстной седмицы, Литургия Преждеосвященных Даров, Евангельские стихиры, Задостойники, Служба Воскресению Христову, Две службы св. Николаю (9 мая и 6 декабря), Литургия Св. Иоанна Златоуста (без начала).

Важно отметить, что в рукописи имеются песнопения путевого роспева. К ним относятся: Задостойники¹³, стихира в Неделю Вербную «Днесь Христос входит во град Вифанию»¹⁴ и др.

В сборник также включены песнопения, которые следует отнести к стилю большого знаменного роспева - «Честное Воскресение Твое»¹⁵ и «Приидите ублажим Иосифа»¹⁶.

Литургия же св. Иоанна Златоуста (выписанная в конце сборника¹⁷ другим почерком, отличающимся от основного) представляет собой образец строчного многоголосия. Это – двухголосная крюковая партитура («путь с верхом»), нотированная беспометной путевой нотацией. Трудно сказать – исполнялась ли она в Саровской пустыни. Ведь *искусное* строчное пение, входившее в репертуар придворных хоров Древней Руси, не вполне сочеталось со строгостью Саровского богослужебного устава. Вместе с тем известно, что строчное многоголосье в конце XVII – начале XVIII вв. по-прежнему звучало во многих крупных монастырях России. Не исключено, что под влиянием одной из таких традиций строчное пение могло проникнуть и на саровский клирос. Повторяем, что нотирована она *беспометной* нотацией.

Большой интерес для исследования певческой традиции Саровской пустыни представляет рукопись Ф. 357. Оп. 1. №125 (165).

Как уже было сказано, она создана в 20-е гг. XVIII в.

На Л. 80 об. – 82 об. вписано многолетие царям Иоанну и Петру Алексеевичам¹⁸.

В состав рукописи входят: Всенощное бдение (без начала), Литургия св. Иоанна Златоуста, песнопения Постной Троицы (дважды, на Л. 37об. – 50об. и Л. 61–69об.), Заупокойная служба, Служба Воскресению Христову, Служба на погребение монахов, Стихиры водосвятные, Праздники.

При том, что текст в рукописи пореформенный, в распеве «Предначинательного псалма» используется «Аненайка»¹⁹, традиционная для дореформенных рукописей²⁰.

Многие песнопения в книге также относятся к путевому роспеву: Задостойники²¹, «О Тебе радуется»²², «Духовная моя братия»²³, «Воскресение Твое, Христе Спасе»²⁴, Припев по 50-м псалме Введению Богородицы: «Днесь Храм одушевленный и Великаго Царя»²⁵, «Приидите ублажим Иосифа»²⁶.

Есть и песнопение большого знаменного роспева «Придите последнее целование дадим»²⁷.

В памятнике представлены местные роспевы: Тихвинское «Достойно есть»²⁸ и Опекаловское «Святой Боже»²⁹.

Кроме того, в рукописи выписаны образцы пения силлабического стиля: самогласные стихиры на «Господи возвах» и подобны. Эти песнопения имеют ряд особенностей. Во-первых, сами образцы напевов несколько отличаются от общераспространенной редакции данных песнопений, содержащихся во многих московских рукописях XVII–XVIII вв. Учитывая многократность употребления данных напевов на богослужениях в течение всего года, эти особенности и могут являться показателем местной традиции церковного Обихода Саровской обители. Кроме того, образцы напевов выписаны в рукописи не с текстами воскресных стихир, как обычно принято, а с текстами песнопений из постной Триоди. (См. Пример 1).

Подтвердим это анализом.

Как известно, церковная певческая культура является культурой письменной. Она типологически едина. Поэтому типология гласовых «моделей», или в терминологии древнерусских певчих, «стихир самогласных», в письменных источниках была повсеместно устойчивой на Руси. Вместе с тем, традиции исполнения самогласнов в разных местностях могли иметь некоторые особенности по мелодике и ритмике. Поскольку данный тип пения является уст-

ным (руководитель хора и певцы должны знать образцы напевов наизусть), локальные особенности гласовых моделей проявлялись сильнее, чем в песнопениях столпового роспева, которые пелись по крюкам.

В качестве примера сравним напев самогласна второго гласа «Аз сый древо неплодное» из Саровского обихода с напевом самогласна из рукописи московского Свято-Данилова монастыря (РГБ, Ф. 379, № 40, Л. 250)³⁰.

Пример 1.

РГАДА, Ф. 357. Он. 1. № 125. Л. 3.

Пример 2
РГБ, Ф. 379. №40. Л. 250

Несмотря на то, что напевы самогласнов записаны в разных согласиях обиходного церковного звукоряда, при их сравнении и сопоставлении четко видно, что мелодико-ритмический рисунок в них типологически един. Вместе с тем, в каждой из стихир имеются и характерные особенности.

Так, вторая строка саровского самогласна «умиления плода не ношу отнюд» выделяется тем, что в ее кадансовой части представлена трехслоговая формула, координированная с тремя слогами текста:

Мелодика опекает звук *ре*, являющийся опорным и господствующим в ладовой структуре песнопения.

Московский вариант³¹ данного фрагмента содержит тоже трехслоговую формулу, но совсем другую и координированную с двухслоговым текстовым окончанием.

При этом формула (по типу трехслоговая) расширена за счет введения дополнительного знака, а именно – стопицы перед последним знаком статьи.

Ладовые окончания вторых строк в московском и саровском напевах также разные. В московском окончание делается на *фа*, а в саровском на *ре* (эти звуки не эквивалентны в ладовом отношении). Данные фрагменты саровского и московского напева отличаются и ритмически. Саровский является более простым,

аскетичным, московский витиевато-усложненным. (Интересно, что окончания заключительных строк обоих напевов московского и саровского самогласнов типологически сходны: звуки – *фа* в московском и *до* в саровском – являются эквивалентными и однофункциональными звуками церковного звукоряда, имеющего, как известно, тетрахордную структуру) .

Пятая строка «темже тя молю» в самогласне саровского напева, согласно традиционному чередованию строк во втором гласе, соответствует второй строке и должна повторять ее напев. Однако текст здесь представлен укороченной строкой, что стало причиной сокращения роспева.

Следует также обратить внимание, что предпоследний проходящий звук во второй и пятой строках варьируется: во второй строке это *до*, в пятой – *ми*.



Имеются отличия и в напеве третьей строки. Если в саровском самогласне в середине фразы используется опевание *до-ми-(ре)*,



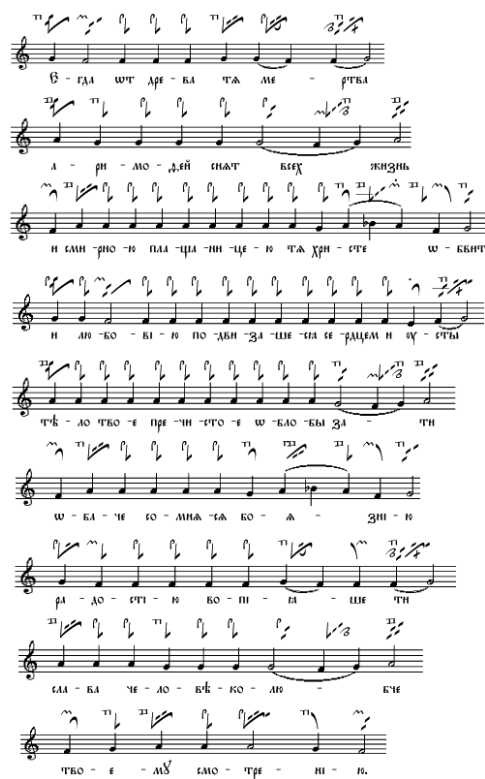
то в московском в этом месте имеется лишь незначительное понижение тона перед кадансом (*соль-фа-соль*).



В целом же напев самогласнов в саровской рукописи проще и, можно сказать, аскетичнее – в них почти отсутствуют развитые «доступки», включающие сочетания стоицы с очком и голубчика, которые мы видим в самогласнах московской традиции.



Интересный пример саровской певческой традиции представлен подобном «Егда от древа». (подчеркнем, что во всех подобных удержана дореформенная редакция текста).



Пример 9.

РГАДА, Ф. 357. Оп. 1. №125. Л. 3об.

Напев подобна представляет характерную для древнерусской культуры второй половины XVII – начала XVIII вв. редакцию, в которой мелодия достаточно упрощена (по сравнению с подобными XVI в.). В песнопении отсутствует характерное опевание речитативного тона в начале первой строки, а вторая строка (принятая в древних образцах) вовсе исключена из напева³².

Перечисленные особенности еще раз свидетельствуют о живом процессе, который продолжался в певческом искусстве, как во всей стране, так и в Саровской пустыни³³.

Рукопись Ф. 357. Оп. 1. №73 (62) отличается от трех вышеупомянутых. Бросается в глаза отличие в почерке. Это не случайно, так как в памятнике

есть владельческая запись, (правда, сохранившаяся частично). Ее содержание свидетельствует о том, что книга создавалась не в монастырском скриптории, а в селе Старое Городище: «Темниковского уезду села Старого городища попа Ивана Гаврилова, а кто в сию тетрадь станет вступаца и мне сию тетрадь Тем/ни/ков...». Село Старое городище находилось в том же уезде, что и Саровская пустынь. Логично предположить, что рукопись была продана, или пожертвована в обитель либо самим священником Иваном Гавриловым, либо кем-то из его близких³⁴.

В состав рукописи входят: Октоих, Светильны, Всенощное бдение, песнопения Повечерия, и некоторые другие песнопения.

В рукописи применяется сокращение некоторых фитных распевов (см. напр.: Фиты: тресветлая, двоечельная, зилотная на Л. 29об.), в чем, очевидно, выразилось стремление к сокращению продолжительности богослужения (напомним, что рукопись первоначально принадлежала священнику сельской церкви).

На Л. 7об. и 8 выписана попевка «переволока с закрытой», в которой знамя «фотиза», или «статья средняя закрытая», распета по-московски.

Четвертая из рассматриваемых рукописей представляет собой Ирмологий Ф. 357. Оп. 1. №63, который был написан в конце XVII в. Почерк писца напоминает письмо в рукописях Ф. 357. Оп. 1. №65 и Ф. 357. Оп. 1. №125.

В целом можно сказать, что три из четырех рассмотренных рукописей (Ф. 357. Оп. 1. №63, Ф. 357. Оп. 1. №65 и Ф. 357. Оп. 1. №125) имеют палеографические признаки, позволяющие судить о том, что все они происходят из скриптории Саровской пустыни. Почерк написания книг и характер содержащихся в них роспевов дают основание считать, что певческие традиции Саровской обители могли быть связаны с традициями северных монастырей. Поэтому необходима дальнейшая специальная работа по сопоставлению этих памятников с рукописями Соловецкого и Кирилло-Белозерского монастырей.

Заканчивая обзор нотированных рукописей из собрания Саровской пустыни, подчеркнем, что, несмотря на повсеместное распространение в России партесного многоголосья по образцу творений западных композиторов, в этой обители продолжали сохраняться сокровенные традиции древнерусского церковного пения. Наряду с пением «на глас» и «на подобен» саровские иноки исполняли песнопения знаменного, путевого и большого знаменного роспевов. В обители пелись и местные варианты некоторых песнопений, например, Тихвинского и Опекаловского роспевов. Можно предположить, что некоторое время здесь пелась и двухголосная строчная Литургия.

Трудно переоценить важность бережного отношения к церковному преданию, царившего в Саровской обители. Именно сохранению в Сарове древних правил общежительных монастырей, всего уклада жизни древнерусского инока, мы обязаны появлением в Русской Церкви нового светильника, преподобного Серафима Саровского. Сам дух обители способствовал возникновению здесь прекрасного цветка святости, к которому и сегодня продолжают прибегать христиане со всего мира.

Как мы уже говорили, устав Саровской пустыни отличался особой строгостью. Местные подвижники с самого основания пустыни прилежали Иисусовой молитве, хранению ума и сердца. Именно поэтому юноша Прохор Мошнин, искавший высоких подвигов иноческой жизни, получил благословение старцев на поступление в эту обитель. Имя, данное Прохору в постриге, теперь с благоговением произносят уста христиан по всему миру. Прп. Серафим, совершив подвиг самоотречения, стяжав величайшее смирение, получил от Бога дар помогать людям, обращающимся к нему за помощью. Обилие благодати, изливающейся из этого источника, и сегодня привлекает к мощам преподобного тысячи верующих.

Подвиги прп. Серафима стали вершиной развития саровской монашеской общины. Тысячедневное стояние на камне, суровый пост, постоянный молитвенный труд помогли святому приобрести совершенство в христианских добродетелях. Прп. Серафим учил приходящих к нему следить за своими помыслами, усердно молиться. Стяжание Святого Духа являлось основной темой его поучений, основной целью его аскетических упражнений:

«Бог есть огонь, согревающий и воспламеняющий сердца и утробы», – писал преподобный. «Итак, если мы ощутим в сердцах своих холод, который от дьявола, ибо дьявол хладен, то призовем Господа: Он пришел согреет наше сердце совершенною любовью не только к Нему, но и к ближним. И от лица теплоты убежит хлад доброненавистника»³⁵.

«Дабы принять и ощутить в сердце своем свет Христов, надобно, сколько можно, отвлечь себя от видимых предметов. Предочистив душу покаянием и добрыми делами, при искренней вере в Распятого, закрыв телесныя очи, должно погрузить ум внутрь сердца и вопиать, непрестанно призывая имя Господа нашего Иисуса Христа... Когда ум с таким упражнением долго пребудет, укоснит сердце, тогда возсияет свет Христов, освещая храмину души божественным сиянием, как говорит от лица Бога св. пророк Малахия: *и возсияет вам, боящимся Имени Моего, солнце правды* (Мал. 4:2)»³⁶.

По свидетельству современников, преподобный Серафим очень любил уединение. «Пустынька», в которой он предавался иноческим подвигам, находилась от обители на значительном расстоянии. Это место окружал густой лес, в котором водилось немало диких зверей. Сама обстановка этого уединенного места побуждала душу к молитве. Преподобный Серафим, подражая древним отцам, сочетал молитвенный труд с телесным.

«На грядках, удобренных мхом, о. Серафим сажал семенами лук и другие овощи, которыми он питался летом. Телесный труд порождал в нем благодушное состояние, и о. Серафим работал с пением молитв, тропарей и канонов. Владея счастливой памятью, он знал наизусть множество церковных песней, которыми и услаждал свой дух. Так он певал, например, *Всемирную славу* в честь Пресвятыя Богородицы, считая Ее покровительницей своей пустыни; чудный антифон *Пустынным непрестанное божественное желание бывает*, представляющий пустынную жизнь; песнь, возносящая душу к великому делу любви Божией, творению мира и человека: *Иже от несущих вся приведый, Словом созидаемая, совершаемая духом*, и т. п.»³⁷.

В этих последних словах содержится бесценное свидетельство, позволяющее нам прикоснуться к тайне высокой жизни святого, жизни, исполненной трудов и подвигов и вместе с тем приносящей радость о Господе, побуждающей к пению и славословию Творца. Весь круг жизни преподобного, таким образом, освящался непрестанной молитвой и благодарением.

Песнопения, которые любил петь преподобный, очевидно, были усвоены им еще во время его жителства в монастыре, из чего становится ясно, что это были песнопения знаменного распева. Да и какой иной напев мог больше соответствовать высокому духовному состоянию святого и обстановке его молитвенного уединения? Величественные, строгие мелодии, исполненные трезвения и глубокого благоговения, несомненно, находили живой отклик в сердце святого, навывкшего непрестанной Иисусовой молитве.

Все, что связано с памятью преподобного Серафима, в том числе и музыкальное наследие Саровской обители, имеет для нас особый смысл. Бог устроил так, что уже сегодня песнопения, вдохновлявшие величайшего святого русской земли, вновь звучат под сводами православных храмов, помогая сегодняшним христианам познать глубину и богатство древних богослужебных традиций святой Руси.

Внимательно изучая подвижническую жизнь святого старца, и еще в большей степени стараясь исполнять его духовные заветы, мы сможем хотя бы в ма-

лой степени вкусить той небесной сладости, от которой сиял лик преподобного. Пусть мелодии древних роспевов вдохновят нас ревностно следовать по пути духовного совершенствования, конец которого – Вечность.

¹ Так назывались древнерусские четки, которые во время жизни святого уже вышли из употребления в большинстве православных монастырей.

² Следует учесть, что один из первых настоятелей пустыни, о. Исаакий, занимался обращением старообрядцев в православие. Вполне возможно, что это могло повлиять на богослужebные традиции пустыни. Среди обращенных о. Исаакием был некто Иван Корелин, впоследствии принявший постриг в пустыни с именем Иринаея. После удаления о. Исаакия в Введенский монастырь и до самой смерти в 1703 г. о. Иринаей, по-видимому, исполнял обязанности настоятеля пустыни. См.: Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря. М., 1991. С. 12. Как известно, старообрядцы в своей среде продолжали культивировать традиции одногласного знаменного пения, поэтому многие миссионерские монастыри Русской Православной Церкви вводили его у себя.

³ Дивеевские предания. М., 1992. С. 42.

⁴ С. Нилус. Великое в малом. М., 1990. С. 67 «Саровская пустынь».

⁵ Он впоследствии был шестым строителем Саровской пустыни.

⁶ Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря. М., 1991. С. 23.

⁷ Там же. С. 24.

⁸ Там же. С. 23–24.

⁹ Там же. С. 23.

¹⁰ Сведения о местонахождении этих рукописей были нам любезно предоставлены Г.Б.Печенкиным.

¹¹ Л. 146–146об.

¹² Преобладание в этих рукописях попевок, лиц и фит, выдержанных в традициях усольского мастеропения, позволяет предположить связь Саровских певческих традиций с традициями северных монастырей. Необходимо отметить, что одна из рукописей конца XVII в., принадлежавшая Арзамасскому монастырю (РГБ, Ф. 379. №75), также отличается преобладанием усольских особенностей, что может свидетельствовать о влиянии северного пения на местные певческие традиции.

¹³ Л. 110–113 об.

¹⁴ Л. 169об.

¹⁵ Л. 65.

¹⁶ Л. 98-99.

¹⁷ Л. 136–150об.

¹⁸ Период совместного правления царей Иоанна и Петра соответствует 1682–1696 гг., т. о. датировка рукописи 20-е гг. XVIII в. несколько противоречит палеографическим данным. Возможно, многолетие было перенесено в рукопись из более раннего памятника.

¹⁹ Особая фонема, вроде «А-не-не-не-на-ни», применявшаяся наряду с «Хабувами» для украшения пения в особо торжественных случаях. Как и «кратимать» в Византии, русские «аненайки» не имели вербального смысла. В начале XVII в. многие ревнители благочестия поднимали вопрос о допустимости использования

«Аненаек» и «Хабув» в церковном пении. После реформ п. Никона пение этих вставок было отменено.

²⁰ Такая же аненайка находится в рукописи второй половины XVII в. РГБ, Ф. 379. №40, принадлежавшей московскому Даниловскому монастырю. Это говорит о том, что во многих русских монастырях после богослужебных реформ патриарха Никона еще долго держались старые певческие традиции (особенно в том, что напямую не касалось измененных обрядов и чинопоследований).

²¹ Л. 33–37об.

²² Л. 37об. – 39.

²³ Л. 48об.

²⁴ Л. 50об.

²⁵ Л. 12об.

²⁶ Л. 76об.

²⁷ Л. 84.

²⁸ Л. 27об.

²⁹ Л. 72.

³⁰ При расшифровке учитывалось устное исполнение самогласнов, поэтому длительность всех звуков сокращена вдвое.

³¹ Аналогичный напев самогласна содержится и в другой рукописи московского происхождения РГБ, Ф. 379. №19.

³² В качестве образца древней редакции можно взять песнопение из рукописи РГБ Ф 304 № 419.

³³ В целом данная рукопись Саровского собрания выдержана в традициях усольского мастеропения (см. например розвод большой кулизмы Л. 55 и др.). Подробнее о школах см.: *Коротких Д.А.* Древнерусские певческие школы XV–XVII вв. Диссертация на соискание степени кандидата богословия. МДА, 2003.

³⁴ К сожалению, вкладных рукописей не сохранилось, поэтому мы не можем точно сказать, как именно данная рукопись попала в монастырскую библиотеку.

³⁵ Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря. С. 113.

³⁶ Там же. С. 126.

³⁷ Там же. С. 63.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МАСТЕРОПЕНИЯ В ДРЕВНЕРУССКОМ ПЕВЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ XVII В.

Вопросы, связанные с мастеропением в древнерусском певческом искусстве, в течение долгого времени привлекают внимание исследователей. Был собран значительный по объему материал, относящийся к певческому словарю известных мастеров¹, делались попытки определить стилистические черты, характерные для той или иной школы². Однако обилие материала не всегда помогает правильно понять суть исследуемых явлений. В этой связи весьма важной пред-

ставляется точная интерпретация полученных данных. Прежде всего, необходимо прояснить некоторые особенности древнерусской певческой терминологии. Это касается, прежде всего, терминов «мастер», «мастерство», «мастеропение».

«Мастер» в обычном смысле означает превосходное владение каким-либо навыком, ремеслом, старшинство в артели. Так, например, мастерами в Древней Руси назывались зодчие: «мастера от грек», строившие Десятинную церковь, «из всех земель вси мастера», возводившие Успенский собор во Владимире и др.³

Мастера упоминаются и поименно: при строительстве Георгиевского собора в Новгородском Юрьеве монастыре «мастер трудился Петр», зодчим Кирилловской церкви в Новгороде «мастер бьяше Коров Якович с Лубяней улице»⁴.

По мнению П.А.Раппопорт, «термин “мастер” использовался для обозначения как зодчего и строителя, так и всякого квалифицированного ремесленника»⁵, например в XIV–XV вв. упоминаются «мастера всякие, спроста реци плотници и горнчары»⁶.

Каково же происхождение этого термина, и каким образом он оказался в древнерусском языке? По мнению А. Поппэ: «наиболее вероятно, что он пришел на Русь вместе с первыми греческими строителями и отвечает средневековому греческому слову *maistor*, которое в свою очередь заимствовано из латыни (в записи: *magistr – magistor*)»⁷.

Что же касается слова «мастер» в его певческом значении, то его бытование на Руси, вероятнее всего, тоже имеет византийские корни. Как нам любезно сообщила Christiana Demetriou (Греция), термин «*maistor*» в греческих рукописях XIII–XV вв. означает «дидакал, учитель»⁸. В профессиональной певческой среде Византии этот термин употреблялся только по отношению к избранным творцам церковных мелодий, и, в первую очередь к прп. Иоанну Кукузелю. Кроме него звания «*maistor*» были удостоены Иоанн Каллист, Мануил Аргиропул, Мануил Хризафис и некоторые другие византийские мелурги.

Весьма вероятно, что данная византийская традиция повлияла на отношение русских певцов к понятию «мастер». Источники свидетельствуют о том, что на Руси, как и в Византии, оно связывалось с именами избранных распевщиков, которые проявили себя как учителя пения, основатели певческих школ. Автор «Сказания о зарембах» пишет о роли мастеров в обучении церковному пению: «Како можем сами познати или, познав, распети и незнаемая стихи знати, и забытныя строки затвержати? – Никакож без мастера никакия художественныя науки познати самому о себе никакову человеку невозможно есть. Бривта ослу познавает⁹, а ученик мастера совзыскует, и о сем да вопрошает, аще восхоцет – и мощно ти есть»¹⁰. Итак, при изучении «всякия художественныя науки» необходим был мастер, учитель.

Как известно, древнерусский памятник «Предисловие, откуда и от коего времени начася быти в нашей рустей земле осмогласное пение...», содержит наиболее последовательную «генеалогию» мастеров церковного пения и их учеников. В этом памятнике мы находим следующую характеристику мастера:

«...Слухи своими от неких слышахом про старых *мастеров* (выделено мной. – *Авт.*), глаголю же про Феодора попа, прозвище Християнин, что был

зде, в царствующем граде Москве славен и пети горазд знаменному пению и мнози от него научишася (выделено мной. – Авт.) и знамя его и до днесь славно...» Здесь, по нашему мнению, учительство выступает, как важная характеристика древнерусского мастера.

В том же источнике содержится еще более явное свидетельство: «а Стефан Гольш... учил Ивана по прозвищу Лукошко... и *мастер его* (выделено мной. – Авт.) Стефан Гольш много знаменного пения распел». Такое словоупотребление: «мастер его» свидетельствует о том, что исследуемый термин не столько указывает на творческие способности распевщика, сколько говорит о наличии у него собственных учеников, последователей.

Интересно, что данная конструкция (существительное мастер + (лично) притяжательное местоимение) неоднократно встречается в разных древнерусских источниках. Еще один пример такого словоупотребления встречается в «Послании к патриарху Гермогену о злоупотреблении в церковном пении “хабува”». Автор этого сочинения обращается к патриарху: «...аще воли твое пречестное великое святительство да воспросишь старых певцов и распевщиков перед собою, иже еще и ныне иныя живы, и в том художестве негли они слышали у *старых своих мастеров* (выделено мной. – Авт.) про сицеву речь, что она подлинно именуется»¹¹.

Наконец, третий памятник, в котором встречается данное словосочетание – известное «Сказание о различных ересьях». Его автор, инок Евфросин, обличая «учителей красногласного пения» в нежелании добросовестно передавать свои знания ученикам, утверждает, что они «егда видят кого остроумна естеством и вскоре познавающа пение их и знамя, тогда они, исполнишесе зависти, сокрывают от учеников своих *древних мастеров своих* добрыя переводы и учат пети по перепорченным...»¹²

Во всех трех перечисленных текстах используется схожий оборот, который, по-видимому, довольно часто использовался в среде профессиональных певчих.

К этим свидетельствам можно добавить еще несколько памятников, в которых термин «мастер» также употребляется в связи с темой учительства, например уже упоминавшееся «Сказание о зарембах»¹³. Однако особый интерес для нас представляет следующий текст, который мы находим в «Извещении... желающим учиться пению» старца Александра Мезенца: «По тех же временех... начаша... знаменного пения *малоискуснии мастера* (выделено мной. – Авт.), койждо всяк от себе исправляти на правую речь пение»¹⁴.

С точки зрения обыкновенной русской речи «малоискуснии мастера» – настоящий «оксиморон», – сочетание противоположных по значению слов, которое здесь не имеет смысла.

Однако, если вместо общего значения слова «мастер» воспользоваться его дополнительным значением, то противоречие снимается: «мастер» вполне может быть назван «малоискусным», если имеется в виду «малоискусный учитель».

Интересно, что Мезенец в том же тексте вновь использует данный термин, на этот раз «малоискусным» противопоставляя других мастеров, «добре ведущих знаменное пение»:

«Царь Алексей Михайлович... полагает совет... паки *мастеров собрати добре ведущих знаменное пение* и знающих того знамени лица и их розводы и попевки, московскаго, что Христианинов и усольских и иных мастеров в попевках преводы имянуются»¹⁵.

Все эти свидетельства подтверждают нашу мысль о том, что в Древней Руси, как и в Византии, понятие «мастер» было тесно связано с педагогической деятельностью распевщика, мелурга.

Исследуя древнерусскую певческую терминологию, нельзя обойти вниманием такой важный термин как «мастерство». Оно достаточно часто встречается в азбучных текстах и несет не менее важную смысловую нагрузку, чем слово «мастер». Грамматическая связь между этими словами подразумевает и сохранение смыслового оттенка, связанного с учительством. Как нам представляется, под «мастерством» древнерусские певчие часто понимали особенный стиль, характерный для последователей того или иного мастера, для представителей певческой школы¹⁶. В дальнейшем мы подробнее коснемся значения этого слова.

Для современных исследователей гораздо более привычным термином, обозначающим школу в древнерусском певческом искусстве, является «мастеропение». Источником этого термина, по-видимому, является известный трактат XVII в. «Извещение... желающим учиться пению» А.Мезенца. Затем этот термин стал использоваться в трудах первых отечественных медиевистов и постепенно распространился в научной среде.

В статье «О сложитиях и различности их» Мезенец пишет: «Во осмом же глазе в некоем лице сия сложития поется в четыре степени, и то Усольским мастеропением. Московским же пением, иже Христианинов перевод именуется, в том же лице и глазе поется сия сложития своим розводом, понеже старый Христианинов перевод во многих лицах и розводах и попевках со Усольским мастеропением имеет различие».

По нашему мнению, использованный в данном тексте термин «мастеропение» был введен самим Мезенцем или кем-то из его окружения¹⁷. Он не встречается в более ранних памятниках (вместо этого, в них традиционно использовался уже упомянутый термин «мастерство», или понятия «перевод», «пение»).

Введение нового термина, вероятно, потребовалось Мезенцу для того, чтобы впервые выделить и осмыслить такое явление, как певческие школы, существовавшие в рамках знаменного распева.

Следует обратить внимание на одну особенность в употреблении Мезенцем термина «мастеропение». Московская школа названа в его трактате «московским пением», «Христианиновым переводом». Усольское же пение оба раза называется «мастеропением». Мы пока затрудняемся однозначно определить, с чем может быть связано такое различие в описании школ¹⁸.

Следует также отметить, что слово «мастеропение» имеет яркую черту, представляющую вспомнить о языке sprawy патриарха Никона. Слияние двух-трех слов в одно было вполне в духе реформ: слова вроде «морепешеходящим» и

«колеснищегонителя» в избытке наполняют новые тексты. Так что «мастеропение» вполне могло появиться на свет как результат увлечения справщиков контаминацией.

На эту же мысль наводит и некоторые разночтения в списках «Извещения...», отмеченные З.М.Гусейновой и Н.П.Парфентьевым¹⁹. Так в списках Тх²⁰ и У2²¹ «сложный» термин заменяется на составляющие его слова. Вместо «Усольским мастеропением» появляется соответственно «Усолским мастерским пением» (У2) и «Усольским мастером пение» (Тх). Вероятно, новый термин не понравился переписчикам, и они заменили его более привычными словами.

По нашему мнению, «Мастеропение» вполне может быть калькой с греческого термина, однако нам пока не удалось обнаружить оригинальное выражение, которое могло послужить образцом для нового русского слова.

2

Мы уже упомянули о таком важном термине древнерусской музыкальной теории как «мастерство». Исследуя вопрос о том, что реально представляло собой это явление, обратим внимание на такой структурный элемент знаменного распева как попевка²². К началу XVII в. она уже была стабильным элементом распева, поэтому малейшие изменения в мелодике или ритмике попевок воспринимались как «произвол», авторская правка, вносимая в канонический извод.

Среди мастеров, имена которых следует связать с правкой попевочного материала, можно назвать Стефана Гольша (по-видимому, именно он заложил основы так называемого «усольского мастеропения», которое со временем выросло в самостоятельную певческую школу), архимандрита Исайю (Лукошко)²³, вологодского игумена Памву²⁴, Кирилла Гомулина²⁵ и других.

Во главе этого списка, безусловно, следует поставить имя Феодора Христианина, деятельность которого в области редактирования попевок отражена в источниках наиболее полно. Как известно, в Азбуке Александра Мезенца содержатся сведения о мелодико-ритмических особенностях некоторых оборотов и попевок в изводе этого мастера. Например, там говорится об особом распеве сложитии перед кулизмой в 8 гласе: «Московским же пением, иже Христианинов перевод именуется, в том же лице и гласе поется сия сложития своим розводом»²⁶ и затем, в заключительной части трактата, приводятся усольский и христианинов переводы этого лица-попевки. В тексте «Извещения...» указываются и другие особенности многих попевок в редакции Христианина²⁷.

Как известно, обычное крюковое письмо конца XVI – начала XVII вв. не конкретизировало все тонкости исполнения попевок. Можно сказать, что нотный текст представлял схематичное изображение напева. В нем, как правило, не было специальных обозначений, уточнявших особенности исполнения песнопений (эти обозначения появились с распространением розводов и, позднее, системы степенных и указательных помет). Другими словами, два певца, принадлежащих к разным школам, могли спеть несколько отличающиеся мелодии, руководствуясь одной и той же последовательностью знаков.

Из сказанного следует, что особенности местных школ в ранний период могли передаваться только в устной форме и в редких письменных комментариях мастеров, записанных учениками. Поэтому особый интерес для нас представляют именно памятники, содержащие комментарии и розводы попевок, лиц, и фит с указанием на авторство²⁸.

Хорошим примером такого источника являются рукописи библиотеки государевых певчих дьяков, и в особенности записи одного из учеников Феодора Христианина. Его имя нам, к сожалению, неизвестно, но комментарии, оставленные им в певческих книгах, представляют большой интерес²⁹. В певческом Октоихе начала XVII в.³⁰ безымянный певчий дьяк оставил пояснительные пометы в сопровождении краткого текста, относящиеся к концовке стихир 6-го гласа «Истлевшая ны древле».



Рис. 1
РГАДА, Ф. 188. №1591, Л. 58.
Фрагмент стихир 6 гласа
«Истлевшая ны древле» с кино-
варными «подобными» помета-
ми сверху и снизу основной стро-
ки (расшифровка. – Авт.).

Роль концовки в стихире выполняет лицо-попевка³¹ «кулизма накончальная», основу которой составляют три знамени: полукулизма меньшая, статья малая закрытая и крыж. Ученик Феодора Христианина развел эти знаки с помощью толковательных знамен, выписанных киноварью, которые в поздней традиции назывались «подобными пометами». Набор знамен, использованных в качестве «подобных помет»³², позволяет определить мелодические контуры попевки и сравнить их с имеющимися образцами авторских розводов³³.



Рис. 2
Усольский и христианинов роз-
воды попевки кулизма накончаль-
ная в азбуке А.Мезенца³⁴.

В результате сравнения мы приходим к выводу, что напев, записанный «подобными пометами», представляет собой Христианинов «перевод» данной попевки³⁵.

Как уже говорилось, за концовкой стихир в рукописи следует текст краткого комментария: «То деи и мастерство держи во весь Стихорал непременно». Отметим, что оборот речи с частицей «деи» обычно используется для указания на косвенный характер передаваемой речи³⁶. Следовательно, эту фразу правильно было бы перевести так: «(Говорит:) это, мол, и есть мастерство, держи (его) во весь Стихирарь непременно»³⁷. Поскольку значительная часть комментариев безымянного певчего дьяка содержит ссылки на Феодора Христианина, логично предположить, что и здесь цитируется его высказывание.

Перечислим выясненные детали:

А. напев концовки стихир, раскрытый «подобными пометами» соответствует «переводу» Христианина.

Б. текст комментария следует непосредственно после концовки стихир (при этом и текст комментария, и «подобные пометы» выполнены киноварью, одним почерком).

В. упоминаемое в комментарии «мастерство» соответствует по смыслу авторскому характеру приведенного напева.

Очевиден вывод: текст данного комментария относится к способу исполнения «кулизмы накончальной»³⁸.

Здесь мы сталкиваемся с тем, что небольшой фрагмент распева, попевка, отредактированная Христианином, получает статус неотъемлемой части певческой традиции: «то деи и мастерство».

По нашему мнению, эта фраза в значительной степени уточняет то, что в Древней Руси понималось под мастерством, а именно: особый мелодико-ритмический «словарь», включающий попевки, лица и фиты³⁹, присущий школе, или конкретному учителю, мастеру.

Вторая же часть фразы, процитированной певчим дьяком: «держи во весь Стихорал непременно», по нашему мнению, говорит о желании Христианина оградить свою, московскую традицию, от постороннего влияния (возможно, от усольского)⁴⁰.

Другой иллюстрацией отношения мастера к различным певческим традициям, по нашему мнению, является известная реплика Христианина «не пою по-мирски “Песнь всяку духовну”», записанная тем же певчим дьяком⁴¹. К сожалению, эта фраза была неточно интерпретирована в одной из работ современных исследователей⁴². Подразумевается, что этой фразой Христианин защищает свои «переводы» от обвинения в использовании в них элементов народного пения⁴³.

На наш взгляд реплика Христианина «не пою де по-мирски...» относится вовсе не к народному («мирскому») песенному творчеству, а к конкретной редакции церковного песнопения «Песнь всяку духовную» особого «мирского перевода».

В рукописи данный фрагмент выглядит следующим образом. «Я лета 1603 вспрашивол Христианина и он сказал: не пою де по-мирски песнь всяку духовну». Однако на этом текст комментария не заканчивается. Следующая фраза продолжает текст: «Сие помечено по-мирски. Помяни Господи Давыда и всю кростость его»⁴⁴. Далее следует песнопение «Песнь всяку духовную», нотированное столповой нотацией.

лѣта зрѣи въспрашивахъ христианина і ѿсказалъ не поуде
по мирскы пѣсѣ всакъ дѣховнѣ

Сѣ помѣчено по мирски.

Помани Господи Давида и всю кротость его.

Пѣснь вса коуду ховъ ве ноу ю оу при не
се мо в бо го ро дн н цы

Рис. 3

РГАДА, Ф. 188.

№1584. Л. 4об.

Реконструкция –

по пометным спискам конца XVII в.: РГБ, Ф. 379.

№19 (Л. 109об.),

№40 (Л. 268об.)

Многие рукописи содержат данное песнопение в двух редакциях: обычной знаменной и путевой⁴⁵. Сравнивая эти списки, мы можем с уверенностью сказать, что «мирской» перевод в рукописи РГАДА представляет оригинальный вариант второй, путевой редакции песнопения «Песнь всяку духовную».

Некоторые Обиходы первой половины XVII века содержат «путевой перевод»⁴⁶ данного песнопения (путь столповой):

Пѣснь вса коуду ховъ ве ноу ю оу при не
се мо в бо го ро дн н цы

Рис. 4. МДА П213

С23 №231869.

Лл. 398 (на «брезе»

– пометка: «путь»).

См. так же: МДА

П213 П23 №231907.

Лл. 242об. – 243.

Кроме «путевого» перевода в источниках встречается и «мирской»⁴⁷, практически идентичный приведенному по рукописи РГАДА.

Для облегчения работы приведем еще основную путевую редакцию песнопения (путь путевой).

Пѣснь вса коуду ховъ ве ноу ю оу
при не се мо в бо го ро дн н цы

Рис. 5. МДА П213 П23

№231912. Л.227об.; см. так же:

РГБ, Ф. 304. №433. Л. 54. Ро-

снев и нотация – путь. Рекон-

струкция – на основе сравнения

различных путевых песнопений

в записи путевой и знаменной

нотацией, а также путевых

азбук и кокизников.

Перечислим наиболее яркие отличия «путевого» (Рис. 4) и «мирского» (Рис. 3) переводов. Очевидно, что они сводятся к различной интерпретации основной путевой редакции (Рис. 5).

1. В слове «всяку» на слог «вся» в основной путевой редакции приходится путевой крюк. В «путевом» переводе он передается с помощью знаменной светлой статьи (целая длительность), а в «мирском» – знаменного крюка (половинная). Согласно путевым азбукам, путевой крюк простой приравнивается к знаменной статье (целая длительность)⁴⁸. Таким образом, «путевой» перевод соответствует основной редакции песнопения. В «мирском» же переводе напев приближается к речитативу с помощью замены статьи на крюк.

2. В слове «духовную» на слог «хо» в основной редакции приходится путевое знамя палка. При этом «путевой» перевод интерпретирует ее как знаменную статью мрачную (целая), а «мирской» – статью малую закрытую (половина + четверть *pe* и четверть *do*). Согласно азбукам, путевой палке ставится в соответствие знаменная статья с запятой (целая)⁴⁹. Таким образом, вновь «путевой» перевод точно передает напев основной редакции, а «мирской» изменяет (на этот раз усложняя его).

3. В слове «принесемо» на слог «се» в основной редакции приходится путевой «крюк мрачный с подчашием» (в азбучной терминологии: «подчашие мрачное»). В «путевом» переводе он разводится как полукулизма средняя⁵⁰, а в «мирском» – как крюк и столица с очком (или подчашие/крюк с подчашием). Первый вновь следует «азбучной букве», а второй вводит разночтение.

4. Наконец, в концовке песнопения мирской перевод содержит «хамилу», тогда как в путевом приводится стандартное прочтение путевой попевки⁵¹.

Сделанные наблюдения позволяют говорить о том, что в «путевом» переводе дается рядовая транскрипция путевых знаков основной путевой редакции, тогда как в «мирском» – налицо оригинальное прочтение отдельных путевых знамен, варьирование ритма, привнесение «украшений», по-видимому, возникших в устной традиции. Другими словами, «мирской перевод» это, по нашему мнению, – запись «напевки», бытовавшей в приходских церквях.

Если встать на эту точку зрения, то отношение Христианина к данной версии путевого песнопения, содержащей «искажения», становится понятнее. Говоря «не пою по-мирски “Песнь всяку духовную”», известный роспевщик, вероятно, имел в виду, что эта редакция была «немастерской» и потому не соответствовала высокому статусу школы.

Следует отметить, что важной чертой «мастерства» был не только оригинальный певческий словарь, но и особый исполнительский стиль. Он складывался из малозаметных штрихов, которые перенимались учениками «с голоса» мастера. Это подразумевало владение особыми приемами исполнения отдельных знаков. Так, один из древнерусских мастеров советует: «...в строке во вся-

кой, где стоит палка, да статья простая з голубчика или з запятой и ты ея придай аки крюковое простое подчашие. А палку пред статейкою ударяй больше *и будет мастеровито, так в мастерстве ведется* (выделено мной. – Авт.)»⁵².

В этом отрывке речь идет об исполнении попевки «повертка» 2 и 6 гласа⁵³. Автор текста советует особым образом исполнять палку и статью, входящие в состав этой попевки. Акцентированное исполнение палки (с «ударением») описывается во многих азбуках⁵⁴ но только в этом тексте оно связывается с «мастерством».

Что касается распева статьи, то в более древней редакции, (так называемом «старом распеве»), статья в концовке данной попевки исполнялась как целая⁵⁵.



Рис. 6. Попевка переволока «старого распева» в южнорусской и московской традиции.

1. Украинский Ирмологий, посл. треть XVII в., на квадратной ноте, МДА, П-214 П-23. Инв. 231908. Л. 188.

2. Лаврский Стихирарь XVI в., на крюках. РГБ,

3. Ф. 304. №419. Л. 47об.

«Мастерский» же распев, согласно цитировавшемуся тексту, предусматривает исполнение статьи «аки крюковое простое подчашие»⁵⁶, то есть нисходящим движением двух половинных нот.



Рис. 7. Попевка переволока в поздней редакции. Статья разведена «аки крюковое подчашие». МДА, ЦИ-82. Инв. 231897. Л. 41. Конец XVII в.

Такой способ исполнения статьи оказался столь естественным, что, по видимому, вытеснил старый⁵⁷. К сожалению, автор азбуки не называет ни имени мастера, ни школы, в которой впервые возникла эта особенность распева⁵⁸.



Рис. 8. МДА, П-213 П-23. №231912. Л. 42 Пример роспева простой статьи в попевке «переволока», (близка к «повертке»). Сверху киноварью проставлен поздний роз-вод статьи «за крюковое простое подчашие». Следует также обратить внимание на помету «ударка» у крюка светлого.

В пении мастеров древнерусского певческого искусства можно выделить еще одну специфическую черту. Азбучный текст «Сие толкование вкратце полагается еже о столповом знамени» в комментарии к розводам сложных знамен содержит интересные сведения о разнообразных вариантах их роспева, которые принадлежат мастерам (к сожалению, не указанным поименно)⁵⁹. Так, в одном из приведенных в тексте примеров разбирается роспев стрелы громокрыжевой со облачком и оттяжкой. Согласно памятнику, общее музыкальное время, приходящееся на эту стрелу, может быть разным: целая + половинная, или только целая: «мера во всех сих едина – по полторы статьи. *А инии мастера* (выделено мной. – *Авт.*) поют другою мерою... мера в сих едина – по стати». Таким образом, ритмическая специфика при исполнении отдельных знамен была важной характеристикой «мастерского» стиля певца⁶⁰.

Итак, мы снова уточнили значение древнерусского термина «мастерство», который означал не только владение оригинальным певческим словарем, но и особым стилем пения, исполнительскими штрихами, характерными для школы. Следует отметить, что совокупность профессиональных навыков, «мастерство», которым обладали представители различных певческих школ, не только высоко ценилось современниками, но порой даже служило предметом хвастовства: «Себе же кождо величает и хваля глаголет: “Аз есмь Шайдуров ученик”. А ин хвалится: “Лукошково учение”, и ин же: “Баскаков перевод”, а ин: “Дуткино пение”, а ин: “Усольской”; а ин: “Крестьянинов”, а прочии – прочих...»⁶¹. Заслуживает особого внимания ряд терминов, использованных Евфросином в качестве синонимов: «учение», «перевод», «пение». По-видимому среди них именно «учение» ближе других по смыслу к рассматриваемому нами термину «мастерство».

4

Как известно, для мастеров местных школ предметом профессионального интереса часто становилась не только своя, коренная традиция, но и приемы композиции, характерные для отдаленных певческих центров. Иногда непосредственно в рукописи удается обнаружить комментарии, свидетельствующие об интересе мастеров и их учеников к пению в других местностях московской Руси⁶².

Интереснейшим памятником такого рода является рукопись библиотеки МДА⁶³ П-213 П-23. Инв. 231912. Памятник датируется 30-ми гг. XVII в. и содер-

жит Праздники и Обиход. Некоторые мелодические обороты в данной рукописи атрибутируются мастерам, чьи имена встречаются в источниках довольно редко, например: вологодского игумена Памвы и Кирилла Гомулина⁶⁴, указание на ро-спев «пиняж» (Пинежский?) и др.

Наибольший же интерес здесь вызывает следующий комментарий: «По-усольски поют в величаниях простых скочки тихо, еже есть сице: «Святителю Христов Николае» – везде так (?), а по-верховски скоро поют»⁶⁵.

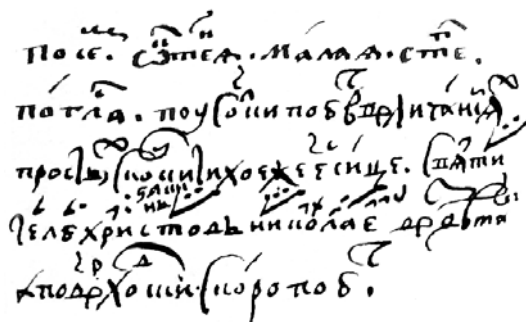


Рис. 9. Комментарий в тексте певческой рукописи МДА П-213 П-23. Инв. 231912. Л. 198об.

Очевидно, переписчик-редактор называет «верховской» традицию пения, распространенную в верхнем течении реки, на которой стоит его родной город. Есть основания предположить, что это – Устюг Великий⁶⁶. В этом случае термин «по-верховски» означает местность в верховьях р. Сухоны, то есть Вологду и Белозерье. Как уже говорилось, в рукописи встречается ссылка «Памва», что указывает на «вологженю, Павлова монастыря игумена Памву»⁶⁷, что может служить косвенным подтверждением нашего предположения⁶⁸.

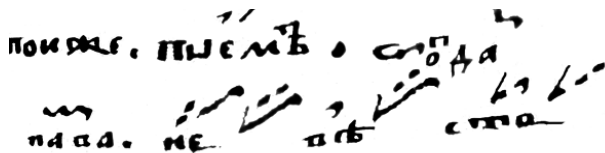


Рис. 10. Ссылка на оборот, распетый игуменом Памвой. МДА П-213 П-23. Инв. 231912. Л. 317.

С другой стороны, ссылка на усольскую традицию также говорит о близости к Сольвычегодску той местности, где была создана данная рукопись⁶⁹.

В приведенном фрагменте мы сталкиваемся с попыткой фиксации усольского мастеропения. С этой целью непосредственно в тексте комментария приводится розвод попевки «скачок» с ремаркой, касающейся характера исполнения («закинь»), а также дается описание устойчивости описанного приема исполнения: «везде так». Данный комментарий по своему содержанию напоминает уже цитированную запись «то деи и мастерство, держи во весь стихораль *непременно*».

Интересно, что в данном памятнике наряду с указательными пометами встречаются более пространственные пометки: «отд» («отдай»), «закинь» и другие, уточняющие специфику исполнения отдельных знаков. Очевидно, в начале XVII в. такие списки создавались мастером и учениками в процессе обучения⁷⁰.

Вопрос о киноварных пометах имеет прямое отношение к теме мастеропения. Известно, что в некоторых источниках степенные пометы называются «мастерскими». Так, например, в «Сказании о зарембрах» говорится: «тако ж и питие мреятя на чаши, поставы – на локти, а земля – на сажени, потому ж и сие церковное пение богодухновенных песней розмерены всякия стихи, и фиты, и строки – сими мастерскими зарембрами, сииречь пометками (далее идет перечисление степенных помет. – *Авт.*)»⁷¹. В другой рукописи мы находим «роспись пометкам мастерским»⁷², которая представляет собой перечень нотированных строк-образцов для запоминания степенных помет.

Именованье степенных помет «мастерскими» обычно объясняют тем, что их введение было связано с именами известных мастеров, которые творили «после литовского разоренья»⁷³. Впрочем, принимая во внимание уточненное нами значение слова «мастер», можно предложить второй вариант объяснения: «мастерские» пометы – значит «учительские», предназначенные для обучения. Видимо, по этой причине древнерусский мастер советует ученикам: «аще где в пении будут подметки прямые мастерские, то противо сих подметок отнюд не разнить. Аще ли же кто, *не научася* (выделено мной. – *Авт.*), о себе мудрует и ставит подметки /62об./ в знамени своим безумным изволением, и таковии яко во тме шатаются, не ведая истинны и не зная в пении согласия, сеют яко плевелы посреде пшеницы»⁷⁴.

Заметим, что в данном тексте «прямые мастерские подметки» противопоставляются тем, которые проставляются «своим безумным изволением» и являются плодом самостоятельной деятельности отдельных редакторов.

Такое противопоставление наводит на мысль о соборном характере труда мастеров, создавших «прямые» степенные пометы. Некоторые исследователи видят в упомянутых автором «Сказания о зарембрах» мастерах, во главе с Иоанном Иоакимовым (Шайдуром), представителей т. н. «1-ой комиссии» справщиков наречного пения, о которых говорил А. Мезенец.

В других текстах деятельность мастеров связывается с простановкой указательных помет. Так, в уже цитированном памятнике «Сие толкование вкратце полагается еже о столповом знамени» простановка тихой пометы у знамени связывается с деятельностью мастеров. Один из розводов громокрыжевой стрелы со облачком комментируется здесь следующим образом: «сия же стрела полагается у знаменотворцев в “Достойне” бго гласа, иже поется по часех, а поется она сим розводом ... Мера во всех (розводах. – *Авт.*) едина – по две статьи. *Признак же у сей стрелы, полагают мастеры, помете, под знаменем – чертицу /8б/ красную*, (выделено мной. – *Авт.*) значит же тая чертица в пении стреле той тихость»⁷⁵.

Как мы видим, деятельность мастеров была многогранной и включала не только творческую переработку музыкального материала, но и уточнение древней нотации путем введения вспомогательных обозначений.

По-видимому, быстрое развитие музыкальной теории в XVII в. привело к возникновению некоторых коллизий между различными «слоями» нововведений. Например, автор «Сказания о зарембах» видит угрозу уже сложившейся системе «мастерских помет» в новой системе «признаков», введенной А.Мезенцем и его единомышленниками: «а в нынешних в новых в наречных в церковных певчих переводах мастера предреченныя дробныя зарембы, сииречь пометки, и какизы отставливают и в то число ставят иныя, свои признаки и другим неким воображением начертание ново творят, якож они восхотят, и разнство имяни постовляють, знамя ж и речи, на многие образцы переключавая, измешали, а истинны еще не изыскали...»⁷⁶.

По-видимому, и сама система киноварных помет не везде приживалась легко. Даже в конце XVII в. находились учителя, в некоторых случаях считавшие использование помет не соответствующим «мастерству». Например, автор «Указа знамени столповому...» так пишет об особенностях исполнения попеvky «мережа с поддержкой»⁷⁷: «а в тех в дву гласех, в 2-м и в 6-м, в той строчке (мережа с поддержкой. – *Авт.*) скамейца задерживается. Инии же, не сведая сего, ставят над нею (пометы. – *Авт.*) тихо и добро. /148/ Ты же, любимиче, зри по строке: толко едина чашка – ино тихо, а толко две, ино ты пой борзо, якоже и в ыных гласех. *А подметов над нею не ставь, занеже то – не мастерски* (выделено мной. – *Авт.*)»⁷⁸.

Очевидно, в среде мастеров XVII в. были как новаторы, вводящие новые методы фиксации напева, оригинальные системы обучения церковному пению, так и консерваторы, стремившиеся удержать традиционные способы записи и обучения. Эти группы учителей могли по-разному понимать значение термина «мастерство». Консерватор, скорее всего, понимал его как понятие, описывающее традиционный для данной школы корпус попевок, лиц и фит, объединенный спецификой конкретного «перевода», в сочетании с устойчивыми приемами их исполнения. Мастерство было «ценностью в себе», предметом профессиональной гордости, его необходимо было оберегать от посторонних влияний, «держатъ во весь Стихорал непременно», петь «езде так».

Для новатора же традиционное «мастерство» было скорее канонем, сверяясь с которым, он строил здание новой системы (будь то способ пояснения заменной нотации для учеников, или новые исполнительские приемы). Такой мастер призывает «лучшее избирати и худьшее отривати»⁷⁹, стремится приумножить богатства, созданные предыдущими поколениями певцов.

Каков же «жизненный цикл» локальной певческой традиции, «мастеропения»? Очевидно, он начинается в недрах более старой школы (например, знаменитые московские распевщики получили свои профессиональные навыки у «старых мастеров» Великого Новгорода). Затем, переходя в другие области, города, сталкиваясь с местными особенностями пения, воспитанники старой школы начинают по-новому осмысливать свое профессиональное наследие. Новое «мастеропение», родившееся на этой почве, по-видимому, является сплавом

местных особенностей, школьной выучки мастера и особых авторских штрихов, привнесенных им в ткань песнопений.

Следующий этап – воспитание учеников, которым мастер передает свое видение распева (одновременно продолжая активно расширять рамки «мастеропения», распевая новые песнопения, создавая авторские версии попевок, лиц и фит). Обучение начинается с заучивания простейших элементов – знамен и попевок. При этом сразу закладывается исполнительская техника – некоторые штрихи даже «придаются письму» с тем, чтобы ученики лучше запомнили «мастерскую технику» пения. В процессе обучения составляются теоретические пособия: азбуки, кокизники, фитники. Под руководством своих мастеров молодые певцы создают «учебные» рукописи, в которых находят применение новейшие дидактические методики.

С появлением «второго поколения» учеников, процессы внутри певческой школы становятся все более консервативными, охранительными. Достижения «старых мастеров» идеализируются. Ученики «первого поколения» (консерваторы) призывают молодежь подражать старым учителям, «держат мастерство».

Несмотря на это, изменения все же происходят. Певцы знакомятся с наследием других школ, что часто приводит к размыванию «мастерства». Наконец, в рамках «мастеропения» начинает зарождаться новое творческое движение, которое со временем может выделиться в самостоятельную школу.

В заключении хотелось бы еще раз подчеркнуть важность углубления наших представлений о мастеропении. Уточнение терминологии, всесторонний анализ рукописных материалов являются важнейшими направлениями этой работы. Нуждается в дополнительной разработке и вопрос об отдельных «переводах», таких как «мирской», «клирошский», «монастырский» и др. Это позволит нам точнее представить особенности среды, в которой творили древнерусские мастера, очертить границы явления, описываемого древнерусским термином «мастерство».

¹ См. напр.: *Парфентьев Н.П., Парфентьева Н.В.* Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI–XVII веков. Челябинск, 1993.

² Там же.

³ *П.А.Раннопорт.* Строительное производство Древней Руси (X–XIII вв.). СПб., 1994. С. 127.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Цит. по: *Там же.*

⁷ Цит. по: *Там же.*

⁸ См. также: *Stathes G. Th.* Oi anagrammatismoi kai ta mathemata tes byzantines melopoiias. Athen, 1992. P. 28–29.

⁹ Т. е. бритва оселком испытывается (перевод Д.С.Шабалина).

¹⁰ «Сказание о зарембах» ГИМ, Синод. собр. №219, 3-я четв. XVII в. Лл. 369–384об. Цит. по: *Шабалин Д.С.* Певческие азбуки древней Руси. Краснодар, 2003. т. I, С. 166.

¹¹ Цит. по: *Рогов А.И.* Музыкальная эстетика России. ЛЛ. 369–384об.; Цит. по: *Шабалин Д.С.* Певческие азбуки древней Руси. Краснодар, 2003. Т. I, С. 166.

¹² Там же. С. 69–70 .

¹³ «А старые де *мастера...* поп Федор Москвитин, а прозвище Крестьянин, и Уsoleц Исаия, а прозвище Лукошко, и Логин, прозвище Корова, и *их ученики* пели для науку какизник и подобник наизусть...» (*Шабалин*, С. 168–169). Другой текст «О житии святого архимарита Дионисия» написан Иваном Наседкой. Здесь также упоминается известный распевщик Логин (Шишелов): «...пению убо мастер сын и ученики многи уча а знамя налагая на един стих и пять, шесть и десять и болши розныя попевки и розныя знамя напевая. И еже и сами ученики его егда сойдутся, а по неведению не спевся то у всех рознь слышати есть» (РГБ, Ф. 304-1-700. Л. 111)».

¹⁴ *Александр Мезенец и прочие.* Извещение... желающих учиться пению (1670 г.) / введ., публ. и пер. памятника, ист. исслед.: *Парфентьев Н.П.*; коммент., исслед. памятника, расшифр. знаменной нотации: *Гусейнова З.М.* Челябинск, 1996, С. 118.

¹⁵ Там же.

¹⁶ В чем есть сходство с современной традицией греческого богослужебного пения.

¹⁷ Возможно также, что термин был введен самими усольскими певцами.

¹⁸ Вероятно, различие названий объясняется тем, что в 70-х г. XVII в., когда создавалось «Извещение...», усольская школа была весьма ярким явлением. Судя по рукописям этого периода, усольские особенности проникли в пение практически всех областей центральной Руси, вытесняя локальные традиции. Подробнее см.: *Коротких Д.А.* Древнерусские певческие школы XV-XVII веков. Диссертация на соискание степени кандидата богословия, МДА, ТСЛ, 2003 г.

¹⁹ Там же.

²⁰ ГБЛ, собр. Тихонравова, №284.

²¹ ГБЛ, собр. Ундольского, №1218. Л. 1–26

²² Именно попевка иллюстрирует различие усольского и христианинова «переводов» у Мезенца. То же самое касается, отчасти, и других источников, например «Выписки строкам мудрым и мелким дробям».

²³ Известно довольно много оборотов, лиц и попевок, отредактированных Лукошко: см. напр. «Выписку строкам мудрым» РГАДА, Ф. 181. №600.

²⁴ Некоторые строки его авторства содержит тот же памятник «Выписка строкам мудрым», а также рукопись МДА П-213 П-23. Инв. 231912.

²⁵ МДА П-213 П-23. Инв. 231912.

²⁶ *Мезенец. А.* Цит. соч. С. 30–131, комментарии к Л. 92об.

²⁷ См.: напр.: цит. соч. С. 167.

²⁸ Большинство источников, использованных нами в данной работе, было введено в научный оборот Н.П.Парфентьевым и Н.В.Парфентьевой

²⁹ Данные источники были введены в научный обиход Н.П.Парфентьевым (цит. соч.).

³⁰ Следует отметить, что сам Октоих находится в корпусе книг библиотеки Государевых певчих дьяков, а в тексте находятся многочисленные ссылки на пение Феодора Христианина, как на образец для подражания.

³¹ То есть попевка, обладающая свойством тайнозамкнутости

³² Стрела мрачная, или, как вариант, запятая и стрела простая, а также подчасшие простое и статья мрачная.

³³ При этом очевидно, что подчасшие, которое в конце XVI – начале XVII вв. смешивалось со знаменем «крюк с подчасшием», следует расшифровать как две половины.

³⁴ *Мезенец А.* Цит. соч. С. 187.

³⁵ Помета «н», проставленная мастером у полукулизмы, не должна вводить нас в заблуждение относительно высоты звуков, входящих в состав знамени. Данная рукопись относится к самому началу XVII в., когда система киноварных помет еще не получила окончательного оформления и буквенные обозначения не ассоциировались с определенными ступенями звукоряда. В данном случае «н» читается как «низко», а не как европейское «d».

³⁶ Словарь русского языка 11–17 вв., М., Наука, 1975, Вып. 26: ДЕИ (ДЪИ), *частица. То же, что де.* Прежде слышахъ отъ вашихъ пословъ, что дей нѣкотории суть въ васъ отъ супостата врага диавола. АИ I, 65. XVI в.

³⁷ «Весь Стихирарь» – устойчивый термин, который означает не «Стихирарь минейный», а весь круг произведений, исполняемых певчески.

³⁸ Данное обстоятельство, к сожалению, не привлекло внимания Н.П.Парфентьева, что стало причиной неправильного истолкования смысла комментария мастера (см.: *Парфентьев Н.П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре российского государства XVI–XVII вв: Школы, центры, мастера. Свердловск, 1991. С. 103).

³⁹ За недостатком места, мы не будем здесь останавливаться на фитном пении в связи с «мастерством». Более подробно эта тема раскрыта в работе: *Коротких Д.А.* Цит. соч.

⁴⁰ Подробнее см.: *Коротких Д.А.* Цит. соч.

⁴¹ «Вспрашивол Християнина и он сказал не пою де по-мирски “Песнь всяку духовну”».

⁴² *Парфентьев Н.П.* цит. соч. С. 98.

⁴³ То есть, под «песнью всякой духовной» (в источнике – без кавычек) следует понимать церковное пение вообще.

⁴⁴ Фраза «Помяни Господи Давыда...» представляет собой стих, припеваемый к припеву «Песнь всяку духовную». В данном случае приведен только его текст, хотя в других рукописях он снабжен нотацией.

⁴⁵ Например, РГБ, Ф. 379. №19 (Л. 109об.), №40 (Л. 268об.) (кон. XVII в., истиннореч.), МДА П213 С23 №231869. Л. 398 (1640–1660-е гг., раздельнореч.).

⁴⁶ Этот термин вводится с тем, чтобы различать основную путевую редакцию, записанную путевой нотацией, и ее «перевод», записанный знаменной нотацией («путь путевой» и «путь столповой», соответственно)

⁴⁷ Например, МДА ЧО-52 №231904. Лл. 218об. – 219; РГБ, Ф. 379. №19. Л. 109об., №40. Л. 268об.

⁴⁸ См. напр.: *Христофор.* Ключь знаменной // Памятники Русского музыкально-го искусства. Вып. 9. Публ., перевод М.Бражникова и Г.Никишова, М., 1983, С. 41.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Розвод из трех звуков d-f-e, приведенный нами, подтверждается данными, полученными в процессе сравнения различных песнопений, записанных путевой нотацией с их знаменными транскрипциями XVII в., а также азбуки ГИМ, Син.-певч., 1240. Л. 593об. «подчашие мрачное» (см.: *Шабалин Д.С.* Цит. соч. С. 284).

⁵¹ Та же попевка встречается в стихире прп. Сергию «Иже по образу» на слова «якоже мощно», см. напр.: РГБ, Ф. 304. №426. Л. 281 (путь путевой); РГБ, Ф. 379. №75 (см. *Пожидаева Г.А.* Избранные стихиры из службы преподобному Сергию Радонежскому. М., 1992. С. 19–20 (путь столповой).

⁵² *Шабалин Д.С.* Певческие азбуки древней Руси. Краснодар, 2003. Т. I. С. 156–157.

⁵³ Палка со статьей «з голубчика, или з запятой» означает последовательность: голубчик (запятая), палка, статья, что соответствует концовке попевки «повертка». Предлагаемый автором азбуки развод статьи как крюк с подчашием не оставляет в этом сомнения.

⁵⁴ «Палка ударяется, пред кулизою, пред хамилою тянется аки статья мрачная». (РГБ, Ф. 379. №15. Л. 2об. – 5об.; Цит. по: *Шабалин Д.С.* Цит. соч. С. 111).

⁵⁵ Это видно, например, по рукописям допетровского периода, в которых не фигурировала подвертка (она появилась уже позднее, в поместный период, в качестве дополнительного знака), а также по украинским Ирмологиям XVI–XVII вв.

⁵⁶ То есть за крюк простой с подчашием.

⁵⁷ Со временем изменилась и семиография – к статье была добавлена киноварная подвертка.

⁵⁸ Можно лишь предположить, что появление этой особенности связано с творчеством Феодора Христианина. Как заметил А.Лукашевич, в фитнике этого мастера некоторые фиты, традиционно оканчивающиеся статьей *ми*, получают оригинальную авторскую концовку в виде простого подчашия (*ми-ре*), что указывает на возможное авторство Христианина и в рассматриваемом случае с попевкой «повертка».

⁵⁹ РНБ О. XII.1, 80-е гг. XVII в. Л. 93–108, 83–92об. См.: *Шабалин Д.С.* Цит. соч. С. 98–99.

⁶⁰ Весьма интересным представляется описание в памятнике роспева сложитии с запятой в 8 гласе. Здесь представлены 7(!) вариантов роспева сложитии. При этом один из вариантов соответствует Христианинову переводу из «Извещения...» А.Мезенца.

⁶¹ *Евфросин, инок.* «Сказание о различных ересех»; Цит. по: *Рогов А.И.* Цит. соч. С. 70.

⁶² По-видимому полемические заметки Евфросина: «...тяя краснопевцы укоряющеся друг другу поносят. Себе же кождо величает» не вполне соответствовали действительности.

⁶³ Московская Духовная Академия.

⁶⁴ К сожалению, в данном случае речь не идет о целых произведениях этих роспевщиков, а лишь об отдельных фрагментах напева, которые атрибутированы этим мастерам.

⁶⁵ При увеличении данного фрагмента видно, что последняя выносная буква действительно напоминает «к», а лигатура «ве» встречается в этом же фрагменте,

в слове «величанияхъ». Штрихи в средней части фрагмента интерпретированы как «выносная з» и верхняя часть «ять».

⁶⁶ В рукописи имеется величание блаж. Прокопию Устюжскому.

⁶⁷ «Сказание о зарембах».

⁶⁸ Если предположение о происхождении рукописи подтвердится, то, возможно, она принадлежала кому-то из учеников устюжанина Федора Копыла.

⁶⁹ В рукописи имеется еще одно указание на песнопение усольского роспева.

⁷⁰ В этом был уверен еще прот. Д.Разумовский: «Киноварные пометы более полувека (по-видимому 1600–1650 гг. – *Авт.*) были принадлежностью одних школ, служили только учебным пособием. В них имели нужду только ученики певческих школ и их руководители». (*Разумовский Д.В., прот.* Богослужбное пение Православной Греко-Российской Церкви. М., 1886. С. 49)

⁷¹ *Шабалин Д.С.* Цит. соч. С. 166.

⁷² РГБ, Ф. 299. №212. Цит. по: *Шабалин Д.С.* Цит. соч. С. 160.

⁷³ См.: «Сказание о зарембах».

⁷⁴ РНБ О. XVII. 19, сер. XVII в. Цит. по: *Шабалин Д.С.* Цит. соч. С. 171.

⁷⁵ «Сие толкование вкратце полагается еже о столповом знамени». РНБ О. XII.1, 80-е гг. XVII в. Л. 93–108, 83–92об. Цит. по: *Шабалин Д.С.* Цит. соч. С. 98–99.

⁷⁶ «Сказание о зарембах». Цит. по: *Шабалин Д.С.* Цит. соч. С. 169.

⁷⁷ То, что речь здесь идет именно об этой попевке, ясно из последующего описания. Наличие одной или двух чашек в начертании мережи соответствует двум типам этой попевки: мережи с поддержкой и полной мережи. При этом вторая чашка всегда входит в архетип любой мережи, а первая – только как часть доступки в полной мереже. Соответственно различается и исполнение: с задержкой в напеве (только для 2 и 6 гласов) и с быстрым (борзым) движением четвертями («якоже и в ыных гласех»).

⁷⁸ РГБ, Ф. 299. №212. Л. 147 об – 148.

⁷⁹ «Сказание божественного пения о пометных словех, еже пишутся над знаменем», РНБ О. XVII.19, сер. XVII в. Цит. по: *Шабалин Д.С.* Цит. соч. С. 162.

РАЗВИТИЕ ПРИНЦИПА ПОДОБИЯ В ПЕСНОПЕНИЯХ ЗНАМЕННОГО РОСПЕВА

В трудах ряда отечественных медиевистов были описаны особенности, которыми обладала традиция пения на подобен в Древней Руси. В богослужбных текстах, переведенных с греческого на славянский, в некоторой мере менялось количество слогов в строках и положение акцентов. На практике это привело к возникновению трудностей исполнения подобнов «изусту», наизусть и, вероятно, стало одной из причин возникновения в древнерусских певческих минеях комплексов полностью нотированных песнопений, распетых «на подобен»¹. Отметим, что нотирование подобных песнопений (а не самоподобнов) совершенно нехарактерно для византийской традиции. Как мы увидим, эта древнерусская традиция сплошного нотирования подобных песнопений была продолжена в последующее время.

Очевидно, существовало только два способа решения данной проблемы:

1. *Отказ от устного исполнения подобнов, т. е. сплошное нотирование всех песнопений, исполняемых на подобен.*

2. *Упрощение самих моделей, самоподобнов для облегчения распева «изусту», наизусть.*

Скорее всего, оба вида пения на подобен (условно их можно назвать книжной и устной традицией) шли рука об руку всю историю существования богослужебного пения на Руси. Первая – в качестве «канонической», образцовой версии, а вторая – как утилитарная, приспособленная к повседневной практике.

В XVI в. «книжная версия» была зафиксирована в некоторых стихирах. Эти рукописи содержат рядовые песнопения самых разных подобнов (Киими похвальными, Званный свыше, Яко добля, Прехвальнии мученицы, Все возложше, О прехвальное чудо и др.), записанные знаменной нотацией². *Для этих рукописей характерно более-менее точное следование образцу-самоподобну. Эта традиция существенным образом отличается от более поздней практики, характерной для конца XVI–XVII вв., связанной с т. н. «знаменными» подобнами (о них – далее).*

Второй подход (упрощение модели-самоподобна) проявился в том, что в начале XVII в. из числа самоподобнов выделяется группа т. н. «приимощных». Они были созданы путем упрощения напева некоторых самоподобнов XV–XVI вв. и предназначались именно для пения наизусть. Сам термин «приимощные подобны» встречается в рукописях середины XVII в.³ и впоследствии был усвоен старообрядцами. Именно приимощные самоподобны по сей день используются в пении различных старообрядческих согласий.

Происхождение термина от древнерусского «приимати» дает возможность для его двоякого истолкования. С одной стороны, как «общепринятое всеми», с другой – как «принимаемое», в смысле «передаваемое», т. е. относящееся к устной традиции.

Сам процесс формирования этого типа подобнов, возможно, связан с именем известного Троицкого распевщика Логина Шишелова. Как установила исследовательница Л.Ф.Морохова, в рукописи Кирилло-Белозерского инок Варфоломея (РНБ Кир.-Бел. №647/904, рубеж XVI–XVII вв.) поверх основной редакции писцом нанесена киноарная версия некоторых подобнов, атрибутированных Логину (помечено «крас лог»)⁴.

Характерно то обстоятельство, что Логин отредактировал не все песнопения подобника, а, по-видимому, лишь те, что укрепились в клиросной практике Троицкого Сергиева монастыря (обозначены таинственным «соч», «не соч»). Некоторые обороты, использованные Логинем, представляют собой упрощение более древней мелодии (особенно это касается кадансов). Это позволяют предположить, что именно редакция Логина могла стать основой для «приимощных подобнов» позднейшего периода⁵.

Вот перечень «приимощных» самоподобнов, типичный для рукописей середины XVII в.:

В 1 гласе: Небесным чином, Прехвальнии мученицы.

Во 2 гласе: Егда от древа, Доме Евфрафов.

В 3 гласе: нет.

В 4 гласе: Дал еси знамение (даст знамение), Яко добля, Званный свыше, Хотех слезами омыти.

В 5 гласе: Радуйся живоносный Кресте.

В 6 гласе: Все упование, Третий день.

В 7 гласе: нет.

В 8 гласе: О преславное чудо, Что вас наречем.

Характерная черта подборки «приимощных»: в ней отсутствуют самоподобны 3 и 7 гласов.

Многие вопросы, связанные с практикой исполнения стихир «на подобен», помогают прояснить письменные указания, содержащиеся в некоторых певческих рукописях.

Отдельный раздел, содержащий информацию об исполнении песнопений на подобен, озаглавленный «Въследование стих[е]рам[ъ] и ирмосом[ъ] въ ох[тае]»⁶ содержит рукопись пер. пол. XVI в (РГБ Ф304 №411)⁷. «Воследование», как видно из названия, регламентирует исполнение стихир и ирмосов в Октоихе. Некоторые особенности текста касаются устной традиции исполнения подобнов в Троицком Сергиевом монастыре.

Например, «в ... нед[елю] веч[ера]» на «Господи воззвах» поются стихиры 4 гласа на подобен «Даст знамение», а также «ины» на подобен «Яко добля». Указания для 4 гласа (а также для 2, 6 и 8) полностью соответствуют указаниям Октоиха и Устава. Однако, в 1, 3, 5 и 7 гласах монастырская практика отходит от обычного порядка.

Например, в 1 гласе в неделю вечера поется подобен «Прехвалнии мученицы», что вполне обычно, однако далее следует обобщение: «сии подобен поется чрез всю седмицу». Это указание расходится с уставным, поскольку часть седмичных стихир Октоиха должна исполняться на подобен «Небесным чином». Такие же расхождения находятся в 3 и 5 гласах. В седьмом же гласе «чрез всю седмицу поются стихиры самогласны», несмотря на то, что Октоих указывает для 7 гласа подобны «Днесь бдит Июда» и «Нектому возбраняеми есмы», а также подобен «Нерадивше» в субботу утра.

Очевидно, перед нами – свидетельство значительного упрощения устава пения подобнов. Оно, по-видимому, было закреплено в письменном виде в начале XVI в., но вошло в практику несколько ранее.

Очевидно, эта рукопись фиксирует «переходный» период, в котором некоторые подобны начинают переходить из разряда «устных» в категорию «книжных», «письменных». Об этом говорит то, что для 3 гласа указан подобен «Велия Креста Твоего», который «поется чрез всю седмицу». Однако, в 7 гласе: указано: «чрез всю седмицу поются стихиры на самогласен».

В книге, принадлежавшей Строгановым, РГБ, Ф. 209. №665 (нач. XVII в.) имеется раздел «Указ подобны на колико строк который подобен поется и на канон, который глас как поется». В нем перечисляются подобны, которые испол-

нялись клирошанами (по-видимому, речь идет о Благовещенском соборе Сольвычегодска). Как и следовало ожидать, в 3 гласе «на подобен не поют, точию на самогласен», «Глас 7 подобна несть». Для других гласов полагаются подобны, например: «Глас 6 Подобен “Все упование” на 12 строк». Надо сказать, что в древних подобниках есть самоподобны и для упомянутых 3 и 7 гласов. Они выходят из употребления только в устном пении, и по-видимому уже во второй половине XVI в.

В рукописи РГБ Ф. 379. №22. Л. 333. (I пол. XVII в.) тоже говорится о том, что в повседневном пении использовались только некоторые из известных подобнов: «Сии подобники, *которые на соборе поют, тако и знаменаны*» (выделено мной. – *Авт.*). Следует обратить внимание на эту формулировку – в ней содержится прямое указание на то, что следующие после заглавия самоподобны представляют собой *запись устной традиции* соборного пения.

В этой подборке самоподобнов, как и в усольской рукописи, нет подобнов в 3 и 7 гласах. В этом подобнике отсутствуют сложные самоподобны, вместо этого в рукописи дается комментарий «не поется» и ставится ссылка на место, где можно найти данный самоподобен «на ряду». Напр.: «Киими похвальными не поется. Пис[ан] июн[я] 29»⁸.

Скорее всего, данная рукопись принадлежала клирику небольшой церкви, приписанной к одному из городских соборов. Клирики приписных и приходских церквей в XVI–XVII вв. были обязаны исполнять «череду» в соборном храме. В будние дни они пели на клиросах и служили требы⁹. Автор рукописи создает особое заглавие раздела самоподобнов, чтобы подчеркнуть отличие практики соборного храма от традиции его собственной приходской церкви.

В подобники конца XV – начала XVII века включались самоподобны, которые впоследствии не вошли в отдельную подборку «приимощных». К этим подобнам можно отнести такие как: «О дивное чудо», «Киими похвальными», «Преподобне отче» и др. Позднее все они выходят из устного употребления и перестают фиксироваться в подобниках. Сначала остаются только ссылки на них, как в рукописи РГБ Ф.370 №22, а затем исчезают и ссылки. Основной причиной этого явления, очевидно, является сложность мелодического строения этих самоподобнов, относящихся к силлабо-мелизматическому стилю пения. Некоторые из них даже содержат лица и фиты (например, самоподобен «Терпяще мучения»). Однако, кроме этого фактора, по-видимому, действовал и другой – употребительность подобнов. Так, стихиры подобна «Ангельския предыдите» в 6 гласе встречается реже, чем стихиры на другие подобны того же гласа. То же можно сказать и о стихирах на подобен «Господи, аще и на судиши» 8 гласа. Оба самоподобна обладают силлабической структурой и просты для запоминания. Несмотря на это, они перестают фиксироваться в подобниках второй половины XVII в.¹⁰

Такие силлабические образцы, не вошедшие в основную группу «приимощных» самоподобнов, были дополнены древними «знаменными» самоподобными («знаменные» в данном случае означает: «те, которые поются по знаменам»), то

есть, письменные), например, «Терпяще мучения». В эту группу были также добавлены вновь распетые образцы самоподобнов в невматическом стиле (т. н. «среднего распева»), тексты которых соответствуют «приимощным» в основной подборке (например, самоподобен 4 гласа «Яко добля»). Все эти песнопения могли приводиться в Стихирарях в виде отдельного «распевочного», или «знаменного» подобника.

Таким образом, в некоторых рукописях первой половины XVII в. встречается по два подобника, один из которых содержит «приимощные», упрощенные подобны, а другой – «распевочные», «знаменные». Название второго типа подобников говорит о том, что самоподобны, входившие в них, предназначались не для устного пения, а представляли образцы для распевания стихир, связанного с их одновременной фиксацией крюками¹¹.

«Распевочные» подобны обычно отличает большая сложность напева, использование лиц и фит. Этот тип пения на подобен продолжает в XVII в. более раннюю традицию «сплошной нотации», когда подобные песнопения выписывались целиком наряду. Однако есть существенное различие в способе распева: в более поздних рукописях принцип подобия размывается, часто в подобное песнопение вводятся строки, которые отсутствуют в самоподобне. *Таким образом, пение «на подобен» в данном случае уходит в область чисто письменной традиции, и песнопения, распетые на «знаменный» самоподобен, напоминают скорее самогласны. При этом, «старые» самоподобны, вошедшие в раздел «распевочных», сохраняют свою прежнюю структуру и мелодику.*

Надо сказать, что в традиции старообрядцев эти две ветви пения «на подобен» до сих пор существуют параллельно, хотя «знаменные» подобны практически превратились в самогласные песнопения, исполняемые только в дни больших праздников по знамени, и только в общинах, обладающих грамотными певцами.

О пении на самогласен.

В древнерусских рукописях термин самогласен, кроме общеизвестного (означающий уникальное сочетание мелодических строк в каждом самогласном песнопении) приобретает новое значение, а именно: мелодический шаблон, с помощью которого распеваются гласовые тексты, не имеющие указания на подобен¹². Подборки самогласнов появляются достаточно поздно (см. напр.: РГБ, Ф. 113. №238. Лл. 215–216 об. XVI в.). В рукописях XVII в. раздел, содержащий самогласны, часто соседствуют с Подобником. С точки зрения типологии древнерусские «самогласны» мало чем отличаются от самоподобнов. Они точно так же служат образцом для исполнения ненотированных текстов, причем воспроизведение мелодического образца происходит исключительно «по памяти», наизусть, без всякой опоры на нотацию. Точно так же, как в «безстрочных» самоподобнах¹³, в самогласнах используется прием многократного чередования последовательности из нескольких мелодических фраз в средней части песнопения.

В сознании древнерусских певцов самоподобен и самогласен также, по видимому, не отделялись друг от друга совершенно. Например, допускалась

замена одного вида модели другой. Как уже говорилось выше, «Воследование стихирам и ирмосом» нач. XVI в. указывает в 3 гласе петь «чрез всю седмицу» подобен «Велия Креста Твоего»¹⁴, а в 7 гласе все седмичные стихиры поются «... на самогласен»¹⁵. При этом, и в первом и во втором случаях вместо положенных по Уставу подобнов употребляется другая модель: соответственно, самоподобен (отличающийся от уставного) и самогласен (вместо самоподобна).

Очевидно, что при определенных условиях исполнение «подобных» стихир могло заменяться на «самогласное», т. е. модель-самоподобен заменялся моделью-самогласном. Это могло происходить, например, при условии, что певцы не знали самоподобна, указанного в заглавии стихир, которые необходимо было исполнять по непевческой книге. С тем же успехом эти стихирьы могли быть исполнены на другой подходящий по структуре подобен данного гласа¹⁶.

Впрочем, речь не идет об «односторонней» замене напева подобна на напев самогласна. В некоторых случаях могло происходить и обратное¹⁷. Например, «тропари на водоосвящение», по определению не имевшие указания на подобен, в XVII в. могли исполняться на самоподобен 6 гласа «Третий день»: «Конархист же сказывает сия стихирьы священию. Глас 6. Мы же поем на «Тридневен» сице: «Радуйся яже от ангела...». (Представлен только первый тропарь из последования водоосвящения. – *Авт.*). *На сей стих поем и прочая стихирьы* (выделено мной. – *Авт.*). Или на произвол поем знам[енныя] сице»¹⁸. Далее следуют тропари, нотированные знаменной нотацией и распетые столповым роспевом.

Судя по всему, «накладывать знамя изусту», создавая силлабомелизматические версии песнопений «экспромтом», могли только высокопрофессиональные распевщики, вроде Феодора Христианина. Рядовые же певцы в повседневном пении, по-видимому, использовали упрощенную схему, применяя самоподобны и «самогласны» в качестве мелодических шаблонов для распевания ненотированных текстов.

К середине XVII в. система певческих моделей охватывает практически весь круг церковного пения. Это касается и стихир (самогласны и подобны), и тропарей с седальнами, концы которых распевались особыми строками, собранными в специальном разделе обихода, прокимнов и стихов причастных.

Что же касается такой важной части богослужения как канон, то в классической византийской традиции тропари каждой песни исполняются по образцу ирмоса этой песни (который различается, например, для 3 песни Воскресного и Крестовоскресного канонов одного и того же гласа, что создает дополнительное разнообразие мелодических образцов).

Во множестве древнерусских певческих рукописей все тропари канонов (например, канонов Пасхи, Лазаревой Субботы, Воскресных) полностью нотированы, что соответствует «книжной» составляющей певческой традиции. Исполнение же тропарей канонов по ненотированным книгам, как можно было бы предположить исходя из современной практики, состояло в чтении этих текстов.

Однако, в уже упомянутой рукописи Строгановых нами были обнаружены т. н. «Самогласны на канон». Этот раздел содержит первый тропарь воскресного канона каждого из 8 гласов. «Самогласны на канон» представляют собой про-

стые образцы для распевания тропарей канонов и имеют черты, напоминающие «самогласны» на «Господи возвах». Сходство заглавий этих разделов Стихиаря указывает на их, по крайней мере, типологическую связь между собой. Причем, у слова «самогласны» в обоих заглавиях – вполне очевидная семантика, характерная именно для русской певческой традиции.

Как было показано выше, принцип подобия в Древнерусской традиции иногда распространялся на песнопения, которые в Византии всегда связывались с понятием «самогласен». Мы уже рассмотрели ряд примеров такого расширенного понимания принципа подобия.

Иногда среди этих песнопений встречаются архаичные подобны еще студийского периода, такие например, как «Славную и чистую почтим», «Паче ума» и др. При этом иногда принцип подобия охватывает целые группы песнопений.

Так, например, в стихиаре Иова Лупанды (второй пол. XVI в., РГБ, Ф. 304. №414) стихиры Нерукотворному Образу Спасителя снабжены инципитом «Господи Лазарева» и распеты на основе целой группы стихир, находящихся в службе пятка 6 недели Великого Поста. При этом распев довольно значительно варьируется по сравнению с образцом.

Таким же образом, в службе Сретения Владимирской иконы Божией Матери имеются «Ины стихиры» с инципитом «Преславная днесь», распев которых заимствован от хвалитных стихир праздника Св. Троицы. Время создания данной рукописи и упоминание в Многолетии царя Иоанна Васильевича позволяют предположить, что к созданию этих циклов, возможно, причастны государевы певчие дьяки, или другие известные распевщики, приближенные к Грозному.

Уже упоминавшийся здесь головщик Логин Шишелов активно пользовался принципом подобия при создании собственных композиций.

В качестве примера можно привести обнаруженную нами Осмогласную Псалтырь Логина¹⁹.

Третья Слава 2-й Кафизмы 7-го гласа в этом памятнике имеет особый комментарий: «Подобен: Се тебе талант». Этот заголовок указывает на Славник, исполняемый в один из дней Страстной Седмицы. В каталоге, составленном М.А.Моминой, нет подобна с таким надписанием. Нам удалось установить соответствие музыкальных редакций первой строки данной Славы и первой строки песнопения «Се тебе талант» (в том виде, в каком последнее приведено в Стихиаре Логина).

Остальные строки Славника содержат попевки, отличающиеся от использованных в Псалтыри Логина. Таким образом, указание на «подобен» «Се тебе талант» как на модель для распевания одного из разделов Певчей Псалтыри относится только к первой строке данного славника-образца, а не ко всему песнопению. Наиболее вероятным объяснением появления данной ремарки в тексте Певчей Псалтыри может служить предположение, что указание на подобен было внесено Логиним в процессе работы над рукописью. По-видимому, создавая новую гласовую редакцию данной Славы, мастер решил использовать напев первой строчки Славника «Се тебе талант» для создания новой композиции. Данная попевка редко использовалась в песнопениях 7-го гласа (возможно, Славник

По се тебе талантъ.

A. 
 Го - спо - ди кто о - би - та - ет в жи - ли - ции тво - еи.


 я - ли - ли - н - а.

B. 
 Се те - бя та - ла - нто вла - ды ка по - рѣ - ча -


 - е - те дѣ - ше мо - а.

*А. 1-я Слава 3-й
Кафизмы 7-го гласа,
распетая на подо-
бен «Се тебе та-
лант»;*

*В. Первые строки
Славника
«Се тебе талант»
из рукописи Лонгина*

из Постного Стихираря – вообще единственный случай ее употребления). Это обстоятельство могло затруднять исполнение другими певцами незнакомого певческого материала, какой, несомненно, представляла данная осмогласная редакция Певчей Псалтыри. Вероятно, поэтому мастер и сделал ссылку на песнопение, из которого он позаимствовал напев. Следует обратить внимание и на то, что Логин своеобразно использует церковно-певческую терминологию в приложении к распеванию новых произведений с использованием «модели». Обычно обозначение «на подобен N» означало тот факт, что между песнопением и его моделью «N» существует почти полное соответствие. У Логина же этот термин приобретает смысл технического указания на сходство небольших фрагментов из распеваемого песнопения и его модели.

Для музыкальной обработки 3 кафизмы 5 гласа Логин позаимствовал певки из Степенных Антифонов Октоиха, которые редко используются в других песнопениях.

Из этих примеров видно, что для древнерусского мастера весь круг богослужебных песнопений представлял собой рабочий материал для создания новых произведений. Древнерусского распевщика можно уподобить художнику, который подбирает подходящие фрагменты смальты для того, чтобы создать новую мозаику.

Заключение

Древнерусская традиция в целом держится в русле византийских представлений о пении на подобен.

Средневековое творчество подразумевало следование канону, в котором важную роль играл именно принцип подобия. Характерный набор образцов и приемов (от подобия отдельных мелодических формул до целых комплексов песнопений) обеспечивает мелодическое единство всего круга церковных песнопений. В силу специфических факторов (особенностей славянского перевода) принцип подобия стал пониматься шире, чем это было изначально. Так, термин «самогласен» обозначал не только песнопение, обладающее уникальным музыкальным оформлением, но и образец-шаблон гласового напева, входивший в специальный раздел «самогласник», часто соседствовавший с «подобником».

Развитие принципа подобия на Руси шло несколькими путями:

1. Распространение принципа подобия на круг песнопений, не связанных с жанром, собственно, стихирных «подобнов»: каноны (упоминавшиеся «самогласны на канон»), самогласные стихирны (распеты по образцу более древних самогласнов), тропари (например, тропари на водосвятие, распеты на подобен «Третьи день»).

2. Сокращение, упрощение напева самоподобнов-моделей (самогласнов-моделей). Приимощные самоподобны, предназначенные для устного пения, выделяются в особую группу.

3. Преобразование самоподобнов в модели, обладающие изменяемой структурой. В этом случае подобен отличается от самоподобна. Примером такого изменения роли самоподобна мы видим в «знаменных подобнах» XVII в., в которых сильно варьируются средние строки песнопения.

4. Принцип подобия начинает пониматься не только как классическое соответствие модели-самоподобна и воспроизведения-подобна. Он приобретает все большее значение как универсальный способ создания новых композиций. На примере Певчей Псалтыри Логина модель не обязательно является общепринятой моделью.

Очевидно, для древнерусского мастера весь круг богослужебных песнопений представлял собой как бы свод образцов для создания новых произведений. Стремление придерживаться канона и, одновременно, внутренняя свобода в отношении принципа подобия позволили нашим мастерам достичь большого разнообразия и выразительности богослужебного пения.

¹ Напр.: стихирны 2 декабря прор. Аввакуму подобна «Яко добля» ЦГАДА, Ф. 381. №96. XIII в.

² См. напр.: РГБ ф 304 №414, 416.

³ См. напр.: РГБ, 354. №144.

⁴ По мнению Мороховой, киноарная версия подобнов, возможно, выполнена рукой Варфоломея.

⁵ Это соображение не противоречит и хронологическим данным: стихирарь

Варфоломея написан в конце XVI – начале XVII в. Т. о. появление в нем сокращенной редакции Логина могло быть одним из самых ранних случаев записи «приимощных» самоподобнов.

⁶ РГБ, Ф. 304. №411. Лл. 451–468.

⁷ То же самое указание содержится в более ранней рукописи РГБ, Ф. 304. №419.

⁸ РГБ, Ф. 379 №22. Л. 334об.

⁹ См. напр.: *Голубцов А.* Соборные Чиновники и особенности службы по ним. М., 1907.

¹⁰ Впрочем, все это может быть связано и с чисто внешними факторами, например, «смутным временем» и смертью многих выдающихся распевщиков, в совершенстве владевших техникой пения на подобен.

¹¹ В этом случае «роspěв» – безусловно, термин, связанный с письменной фиксацией готового материала, как в случае, скажем с термином «ин распев».

¹² Обычно в качестве самогласнов в подборку включают первые Воскресные стихиры Октоиха на «Господи воззвах» соответствующих гласов.

¹³ Безстрочные самоподобны вместо заглавия «на N строк» часто озаглавливаются «на колико хочешь», т. е. «на сколько хочешь строк». Т. о. на данный самоподобен можно исполнять стихиры с разным количеством строк. Старообрядцы сохранили эту традицию до наших дней, позволяя судить о технике исполнения безстрочных подобнов и самогласнов в Древней Руси.

¹⁴ РГБ, Ф. 304. №319. Л. 295об.

¹⁵ Там же. Л. 299.

¹⁶ Так, например, происходит в 5 гласе, где на подобен Радуйся предписано исполнять стихиры, имеющие в богослужебных Октоихах надписание «Преподобне отче», «Радуйся постником».

¹⁷ Впрочем, следует отметить, что исполнение на мелодию самоподобна стихир, относящихся к разряду самогласнов, все же не практиковалось. Основной причиной «односторонности» этого процесса является то, что для него характерно упрощение певческой практики. Исполнение текста самогласной стихирой на подобен было бы явным усложнением пения, не говоря о том, что этому препятствует сама структура большинства самоподобнов, предназначенных для пения текстов с определенным количеством строк.

¹⁸ РГБ, Ф. 379. №66. Л. 432об.

¹⁹ Статья об этом памятнике опубликована в журнале Музыкальная академия за 2001 год. №4.

РАННИЕ ФОРМЫ ПОПЕВОК В ПЕСНОПЕНИЯХ ИРМОЛОГИЯ И ОБИХОДА

Задача данной статьи – предложить метод изучения мелодики попевок в древнейших источниках древнерусского церковного пения. Также будет затронута тема ирмологического стиля в обиходных песнопениях.

Древнерусский Ирмологий в своей основе содержит простые попевки силлабического типа (хотя используются и попевки невматические), которые оказались удобны для пения многих обиходных песнопений. Это касается прежде всего пения по ненотированным книгам, в т. н. пении «на самогласен» и на подобен.

В таком пении «изусту», очевидно, использовались некоторые устойчивые сочетания строк. Однако, это не были «шаблоны», в которых одна и та же последовательность попевок повторяется снова и снова (последний способ сохранился в пении старообрядческих общин и еще в более упрощенной форме в «обиходном» пении РПЦ). Вполне вероятно, что первоначально русское пение «на самогласен» походило на современную византийскую традицию, когда ненотированные стихирь распеваются с помощью определенных устойчивых комбинаций попевок, выбор которых варьируется в довольно широких пределах.

Следы этого древнего способа пения обнаруживаются в Обиходе. Однако, очевидно, что «ирмологические» попевки использовались для пения обиходных песнопений задолго до того, как сформировался сам Обиход. Мы можем обнаружить такую практику, например, в отдельных песнопениях Постной Триоди, в Подобнах. Когда песнопения Обихода были впервые записаны, они уже представляли собой вполне сформировавшиеся произведения, что говорит о том, что до этого они долгое время существовали в устной традиции.

При распеве обиходных песнопений часто использовались попевки 6 гласа. Это песнопения «Свете тихий (Святыя славы)», «Достойно есть» («меньшого» распева), «Молитв ради апостол», «Множицею содеянных ми зол», «Господи сил», «Заутра услыши глас мой» и др. Сопоставление попевок Ирмология и Обихода позволяют прояснить структуру многих обиходных песнопений.

Самогласны и самоподобны представляют особый интерес как образцы для пения ненотированных текстов и основаны (особенно самогласны) на силлабических попевках.

Что же представляют собой напевы самоподобнов и самогласнов? Вряд ли это были совершенно особенные строки, не использующиеся в других осмогласных песнопениях.

Древние прототипы, из которых выросли те осмогласные попевки, которые мы все знаем: мережи, скачки, переволоки и проч., скорее всего, служили и материалом для обиходных песнопений (самогласнов, подобнов, некоторых песнопений Триодного цикла). Предположим, что у тех и у других существовали общие прототипы. Речь идет о «прото-попевках», записанных дореформенной нотацией XI – третьей четверти XV вв.

Избирая в качестве объекта исследования самогласны (образцы для пения «на самогласен»), попробуем сделать предположения относительно их генезиса.

1. Исходим из того, что напев самогласнов должен был возникнуть на основе ранее известного осмогласного материала.

2. Эти попевки должны быть простыми, широко известными и постоянно используемыми в практике.

Попевки, используемые в ирмосах, вполне соответствует этим критериям. Ирмосы исполняются на каждой утрени и повечерии в течении всего года, обу-

чение молодых певцов традиционно начиналось именно с разучивания ирмосов, поэтому эти мелодии были хорошо известны всем певцам. Стиль распева большей части ирмосов – силлабический. Таким образом, ирмосные строки представляют наиболее удобный материал для распевания новых текстов.

Пение «на самогласен» было изустным, и долгое время образцы для пения на самогласен если и существовали, то не записывались. На наш взгляд, эти «шаблоны» примерно до середины XVI в. еще не были нужны, так как была жива традиция «живого» распева на основе известных сочетаний силлабических строк. Надо отметить, что и в поздней традиции «шаблонного» пения сохраняется как элемент определенное варьирование строк в зависимости от конкретного текста¹.

Когда в конце XVI – начале XVII вв. впервые появляются «самогласники»², в этой поздней записи мы не встречаем знакомых графических формул, «кокиз». Тем не менее, весьма показательно, что, несмотря на то, что запись попевок не соответствует, например, классической семиографии скачка, мережи и т.д., напев многих строк «самогласнов» является весьма близким к известным нам «классическим» попевкам.

Что касается подобнов, то они стоят гораздо ближе к «книжной», письменной культуре, чем «самогласны». Первые образцы были записаны еще в Типографском уставе конца XI – начала XII вв. и поэтому уже в ранний период многие строки в подобнах были четко соотнесены с устойчивыми графическими формулами, известными нам по поздним рукописям.

Хорошим примером сохранности семиографии древней попевки является мережа в самоподобне 8 гласа «Что вы наречем».

Приведем сопоставление отдельных строк из ирмосов со строками из Подобнов и Самогласнов, подтверждающее наши предположения.

Попевка «мережа полная» 6 гласа.

Классическая формула известна из самых ранних рукописей, однако, запись не всегда была стабильной. В некоторых случаях напев мережи так и не был однозначно сопоставлен с известной графической формулой и записывался разнообразными последовательностями знаков.

Как могла звучать мережа в дореформенных рукописях? Можно попробовать найти сохранившиеся примеры древнего напева. Но все осложняется тем обстоятельством, что крюковые кокизы часто не дают представления о реальном напеве, который стоит за ними. Поэтому необходимо найти примеры, в которых классические «кокизы» по какой-то причине заменены другими, более конкретными начертаниями, а древний распев сохранился.

Наиболее ярким примером таких «скрытых» попевок являются две строки в ирмосе 6 гласа «Бога Отца Содетеля» (8 песнь). Строка «Сына и Духа Божия» содержит первый пример прото-мережи. В дореформенной нотации XV в. (напр., РГБ 304. №407) эта попевка близка к канонической форме. Здесь даже имеется чашка в средней зоне (хотя она и не стоит на обычном месте). В более поздних рукописях классическая формула почти всегда «теряется». Нам, однако, удалось обнаружить две рукописи, в которых данный мелодико-ритмический оборот все же записан с помощью классической формулы «мережи»: РГБ 304 №412 (посл. четв. XV в.) и ГПНТБ Тих. 428 (нач. XVII в.). См. Рис. 1, строка 4.



Рис. 1

1. РГБ Ф. 304.1.407 (1437 г.)
2. РГБ Ф304.1.408 (1462–1473 гг.)
3. РГБ Ф304.1.419 (кон. XV – нач. XVI вв.)
4. РГБ Ф304.1.412 (посл. четв. XV в.), ГПНТБ Тих. 428 (нач. XVII в.)
5. МДА 231869 (серед. XVII в.)



Рис. 2.

1. Супрасльський ирмологион. БАН Литвы. F. 19. 116 (Ф. 16, №116) (1638–1639)
2. МДА П-214 П-23. Инв. 231908 (посл. треть. XVII в.)

Вариантность, обнаруженная в записи данной строки, позволяет говорить о том, что перед нами действительно сеть, которая по-разному записывалась в разное время. Встает вопрос: как же она исполнялась певчески?

Здесь мне хотелось бы подчеркнуть важность использования такого источника, как Украинские ирмологионы XVI–XVIII вв. при попытке реконструкции до-реформенных песнопений. Киевский распев, зафиксированный в этих памятниках, несомненно, восходит к древним образцам и представляет одно из направлений, по которым пошло развитие древнего столпового распева (другое направление представлено знаменным распевом). Хорошая сохранность древних напевов в этих Ирмологионах и точность записи, которую дает пятилинейная нотация, позволяют использовать их для косвенного подтверждения данных из крюковых рукописей Северной Руси более раннего времени. Следует признать, что южнорусские нотные Ирмологионы не представляют собой «расшифровку» более древних крюко-



Рис. 3

1. РГБ Ф. 304.1.407 (1437 г.)
2. РГБ Ф. 304.1.408 (1462–1473 гг.)
3. РГБ Ф. 304.1.419 (кон. XV – нач. XVI вв.)
4. РГБ Ф. 304.1.412 (пос. четв. XV в.), ГПНТБ Тих. 428 (нач. XVII в.)
5. МДА 231869 (сер. XVII в.)



Рис. 4

1. Супрасльський ирмологион. БАН Литвы. F. 19. 116 (фонд 16, номер 116) (1638–1639 гг.)
2. МДА П-214 П-23. Инв. 231908 (3-я треть XVII в.)

вых рукописей. Напевы в нотных украинских Ирмологионах сами претерпевали изменения, поэтому необходимо выверять данные по многим спискам и сверять эти данные с результатами изучения более поздних крюковых рукописей. Часто такое сравнение приводит к неожиданным результатам, как в данном случае.

Особенно поражает то, что напев в древнейших памятниках XV–XVI вв. (Рис. 1, первые три строки) по рисунку совпадает с напевом в поздних украинских Ирмологионах³. Это не случайное совпадение, так как сходство напевов подтверждается другими примерами.

Очевидно, в дореформенной нотации запись мережи с помощью стрелы простой и статьи (вариант – запятой с крыжем) была распространенной альтернативой «канонической» форме мережи. Эту форму мы видим в дореформенной



Рис. 5

1. РГБ Ф. 304.1.407 (1437 г.)
2. РГБ Ф. 304.1.408 (1462–1473 гг.)
3. РГБ Ф. 304.1.419 (кон. XV – нач. XVI вв.)
4. РГБ Ф. 304.1.412 (пос. четв. XV в.),
5. ГПНТБ Тих. 428 (нач. XVII в.)



Рис. 6

1. Супрасльський ирмологион. БАН Литвы. F. 19. 116 (фонд 16, номер 116) (1638–1639 гг.)
2. МДА П-214 П-23. Инв. 231908 (3-я треть XVII в.)

записи (РГБ Ф. 304. №407) второй мережи из того же ирмоса на слова «пети повелевааху»:

И вновь украинские Ирмологионы представляют материал для сопоставления напевов.

Становится очевидной варьированность средней зоны напева мережи и стабильность каданса.

Еще один пример «скрытой» мережи находим в ирмосе 9 песни «Честнейшую». Попевка не вполне «каноническая», что отражается и в записи каденционной зоны: окончание напева, по-видимому, не опускается на *до*:

И снова заметно варьирование средней зоны мережи как в древних крюковых рукописях, так и в нотной-линейных украинских Ирмологионах.

В самогласнах/подобнах старый напев мережи сохранился, но традиционная для XVI–XVII вв. семиография мережи по какой-то причине здесь не применяется стабильно. Как уже говорилось, в подобне 8 гласа «Что вы наречем» ме-



Рис. 7
 1. Типографский устав ГТГК-5349 (кон. XI – нач. XII вв.)
 2. РГБ Ф. 304.1.408 (1462–1473 гг.)
 3. РГБ Ф. 304.1.414 (3-я четв. XVI в.), РГБ Ф. 304.1.415 (3-я четв. XVI в.)
 4. Стихирарь инок Христофора РНБ Кур.-Бел. 665/922



Рис. 8. Супрасльский ирмологион. БАН Литвы. F. 19. 116 (фонд 16, номер 116) (1638–1639 гг.)

режа записывается в «классической» форме уже в Типографском уставе, однако напев ее во многих поздних рукописях сходен с древним прототипом, который мы показали в предшествующих примерах:

В этом примере также ясно видно, что мережа из украинской рукописи вполне вписывается в картину, наблюдаемую в крюковых «Подобниках».

В «самогласне» б гласа мы также находим «прото-мережу» (2 повторения):

Наличие двух начертаний мережи в древнейших памятниках наводит на мысль о том, что, возможно, существовало не один, а два прототипа современной мережи. К сожалению, пока сложно сказать, как исполнялась в древности «каноническая» форма мережи, кроме того, что ее напев отличался от современного в средней части. Возможно, что этот напев совпадал с напевом обнаруженного нами прототипа: e–f–d–c.



Рис. 9
 1. РНБ Q.I.898 (1573 г.)
 2. РГБ Ф304.1.431 (нач. XVII в.)
 3. РГБ Ф354.144 (3-я четв. XVI в.)

Рассмотрим попевку «скачок».

Крюковая запись скачка в ирмосах в целом единообразна и мало отличается от поздних образцов⁴. Однако, это не касается дореформенных рукописей, где «классическая» формула скачка не используется, а применяемые формы записи довольно разнообразны. По-видимому, графика скачка как отдельной попевки сформировалась поздно, уже в пореформенных рукописях. Напев скачка также варьировался. Об этом говорит, в частности, разнообразие распева скачка в украинских Ирмологиях и даже его замена на другой (наиболее часто – на переволоку).

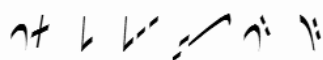
Пример скачка из ирмосов:



НЕСТЬ БО СВЛТА



НЕСТЬ БО ПРЕСВЛТА



НЕ СТЕ БО ПРЕ СВЛТА

Рис. 10

1. РГБ Ф. 304.1.407 (1437 г.)

2. РГБ Ф. 304.1.408 (1462–1473 гг.)

3. РГБ Ф. 304.1.419 (кон. XV – нач. XVI вв.)



НЕ СТЬ БО ПРЕ СВЛ ТА



НЕ СТЬ БО ПРЕ СВЛ - ТА

Рис. 11.

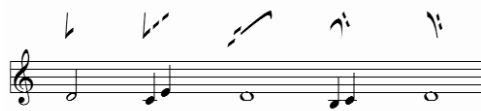
1. Супрасльский ирмологийон. БАН Литвы. Ф. 19. 116 (Ф. 16, №116) (1638–1639)

2. ОРК КГКУНБ (Красноярская библиот.) В-674273 (1827 г.)

Два отрывка из нотной линейной Ирмологии отражают два наиболее употребительных способа представления скачка в украинских рукописях. Оба они, скорее всего, восходят к древности.



ДѢ ВЕ СТВЕ НЫ И



ДѢ ВЕ СТВЕ НЫ И

В крюковой рукописи нач. XVII в. РГБ Ф. 178. №875 Л. 333, также приводятся два скачка (к сожалению без опомечивания). Ко второму варианту подписано «ино».

Рис. 12

РГБ Ф. 178. №875. Л. 333

(расшифровка. – Авт.)

В первом примере крюк мрачный скорее всего указывает на строку *ми*, во втором – стопица *ре*. Даже если наша реконструкция этого фрагмента неверна, перед нами – свидетельство того, что в русской традиции, как и в украинской, существовало, по крайней мере, два основных варианта скачка.

Использование скачка в обиходных песнопениях:

«Множицею содеянных ми зол».

Многие песнопения Постной Триоди, вошедшие впоследствии в книгу Обиход, содержат попевку «скачок». Пример данной стихире нам интересен прежде всего потому, что запись скачка даже в одной и той же рукописи может быть представлена и древней формулой и известной нам «классической». То же самое касается песнопения «Молитв ради апостол», исполняемого на Всенощном бдении.

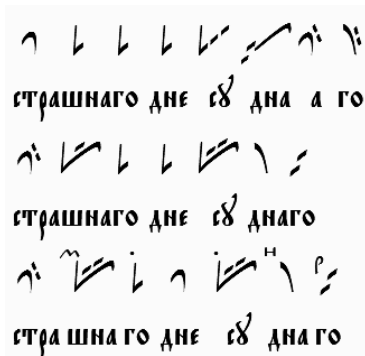


Рис. 13.

1. Библиотека Печерского монастыря №747 (кон. XVI – нач. XVII вв).
2. РНБ Q.1.898.
3. РГБ Ф354.144.

Самоподобен «Все возложше».



Рис. 14.

1. Типографский устав ГТГ К-5349 (кон. XI – нач. XII вв.).
2. РГБ Ф. 304.1.418; РГБ Ф. 304.1.413 (посл. четв. XV в.).
3. РГБ Ф. 354.144.



Рис. 15. Супрасльський ирмологион. БАН Литвы. F. 19. 116 (фонд 16, номер 116) (1638–1639 гг.)

В древнейшем списке (Типографский устав) в данной попевке даже имеется палка с двумя очками (хотя она и отличается по начертанию от «палки воздержной»), входящей в «классическое» начертание скачка).

Самогласен:



Рис. 16

1. РНБ Q.1.898
2. РГБ Ф. 304.1.431
3. РГБ Ф. 354.144

В этом примере, как и в предыдущем, основные очертания попевки сохраняются и в древних крюковых списках, и в нотном ирмологионе.

Заключение

Метод, предложенный нами для установления мелодико-ритмического содержания древних попевок, можно назвать синтетическим. Первым шагом является сопоставление древнейших и более поздних вариантов крюковой записи попевки, затем сравнение этого материала с нотной записью в украинских ирмологионах. В перспективе – увеличение количества источников для составления более полного каталога попевок-прототипов.

В данной работе нами была обнаружена тесная связь мелодико-ритмических оборотов в ирмосах и в обиходных песнопениях. Было также показано, что изучение обиходных песнопений позволяет многое сказать о древнейших попевочных формулах-прототипах.

¹ Напр., «праздничная» 3я строка в самогласне 4 гласа в традиции многих старообрядческих хоров используется только в отдельных случаях, а во всех остальных количество чередующихся строк – меньше. Другим примером нестабильного чередования строк является перестановка строк в «самогласном» напеве 2 гласа, зафиксированная в распеве «Воззвахов» в Синодальном обиходе.

² Разделы стихираря, содержащие образы пения на самогласен.

³ Приведенные здесь нотные примеры указывают на прочтение мережи со средней зоной *ми*, *фа-ми*. Однако, в этих книгах встречается и мережи с средней зоной *ми*, *ре-до*. Можно эти разночтения отнести к вариантности напева.

⁴ За исключением стопицы и переводки, переставленных местами в поздних рукописях.

**«СЕДМИЧНЫЕ» СТИХИРЫ ОКТОИХА
В СИСТЕМЕ ДРЕВНЕРУССКИХ ПЕСНОПЕНИЙ XV–XVII вв.**

1

Говоря об исполнении седмичных стихир Октоиха в древнерусском богослужении, необходимо принимать во внимание не только предписания Устава, но и указания в певческих рукописях, описывающие реальную практику пения этих текстов. К таким указаниям относится, в первую очередь, «Воследование стихерам и ирмосом во Охтаех» (далее – «Воследовние»). Нами были обнаружены два списка в рукописях №№411 и 419 собрания Троице-Сергиевой Лавры РГБ, датируемых концом XV – началом XVI вв. Вероятно, этот памятник отражает практику, сложившуюся в Троице-Сергиевом монастыре, по крайней мере, на полвека раньше.

Из приведенных в этой рубрике указаний (см.: Приложение 2) видно, что «Воследование» регламентирует пение стихир Октоиха в разные дни седмицы, кроме недели. Поскольку седмичные стиховные стихир Октоиха являются самогласными, очевидно, что указания «Воследовния», предписывающие использование подобнов, относятся к седмичным стихирам на «Господи воззвах» и хвалитным стихирам субботней утрени. Стихиры же «на стиховне», снабженные нотацией, приводятся в полном Октоихе на ряду¹.

Для каждого из гласов Октоиха «Воследование» предлагает набор подобнов, на которые следует исполнять стихир. Впрочем, в седьмом гласе мы встречаемся с указанием на «самогласен»: «Чрез всю седмицу поются стихир самогласны». Однако, стихир седьмого гласа на «Господи воззвах» не были распеты и отсутствуют в большом певческом Октоихе, как и «воззвашные» стихир других гласов. Все это указывает на то, что указанные песнопения исполнялись «на самогласен», т. е. согласно гласовому образцу. Позже, в XVII в., собрания таких образцов-самогласнов появляются в особом разделе Стихираря. Таким образом, перед нами, возможно, одно из самых ранних указаний на «самогласны» в качестве музыкальной модели (особенность русской певческой традиции).

Итак, «Воследование» не интересуется стиховными стихирами: см. например, рубрики 4 и 6 гласов, где оговариваются «ины стихир» на «Господи воззвах», но ничего не говорится о стиховнах вечерни и утрени (т. к. эти стихир по уставу исполняются на самогласен).

С другой стороны, материал певческих Октоихов содержит исключительно стиховные стихир и их богородичны/крестобогородичны. Стихиры на «Господи воззвах» в них не включаются. Таким образом, эти две части Стихираря («Воследование» и полный Октай) взаимно дополняют друг друга.

Заметим, что в разделе «Воследования», посвященного 3 гласу, указан подобен. Судя по этому указанию и по содержанию подобников, в конце XV–XVI вв. сохранялась практика устного исполнения подобна «Велия Креста» 3 гласа. Позднее этот подобен вышел из употребления, так как в «Подобниках» с начала XVII в. все чаще встречаются сообщения о том, что в 3 гласе «подобна несть»,

т. е. все стихирьы 3 гласа (как и 7 гласа) в «изустном» пении исполняются «на самогласен».

Обратим более пристальное внимание на особенности богослужебной практики, зафиксированной в «Воследовании». Из сопоставления содержания этого памятника с указаниями в непевческих книгах следует, что «Воследование» игнорирует многие подобны, указанные в Октоихе для стихир на «Господи воззвах». Так, в нечетных гласах указан только один подобен, а в 7 гласе указано исполнение «на самогласен», тогда, как ненотированный Октоих предписывает во всех этих случаях использовать соответствующие подобны (См. Таблицу 1).

Вместе с тем, в четных гласах указания «Воследования» повторяют указания ненотированной книги.

Покажем различия практики «Воследования» и указаний Октоиха на примере 3 гласа.

В 3м гласе ненотированного Октоиха большая часть подобнов имеет надпись «Велия мученик твоих», единственное указание на подобен «Креста образно», и в субботу утра, на стиховне – на подобен «Велия Креста».

Эти подобны, кроме «Велия креста», не встречаются в Подобниках. В каталоге подобнов М.А.Моминой² отсутствует инципит «Велия мученик твоих». Данный текст представляет собой мученичен и находится в Октоихе в понедельник вечера, на стиховне³.

Согласно «Воследованию», все «воззвашные» стихирьы третьего гласа должны петься на подобен «Велия креста». Другие подобны вообще не упоминаются. Такая практика объясняется, видимо, тем, что в русском певческом Октоихе XV–XVI вв. подобен «Велия мученик Твоих» по своей музыкальной форме мало отличается от подобна «Велия Креста»⁴. Исключение составляют наличие второй дербицы в конце песнопения «Велия мученик Твоих» и некоторое сокращение его заключительной части.

Итак, подобны «Велия мученик твоих» и «Креста образно», очевидно, не употреблялись на практике.

«Воследование» ставит перед нами много вопросов, на которые пока не найдены ответы. Например, не удастся установить, почему «Воследование» в 1 гласе игнорирует подобен «Небесным чином», а в 7 – «Не ктому (уже) держава смертная». Оба образца присутствуют в древнейших Подобниках, эти песнопения достаточно самобытны, напев их не сложен для запоминания. Тем не менее, согласно «Воследованию», при пении седмичных стихир Октоиха данные подобны не применялись.

В отдельных случаях такие особенности практики еще можно было бы объяснить техническими сложностями (например, певцы не владели некоторыми подобнами, или сами эти модели были слишком сложны для устного использования). Однако, приведенный выше пример говорит о том, что в большинстве случаев единственным объяснением упомянутых особенностей будет характерное выражение распевщика Лонгина Шишелова: «так исстари повелось у Святой Троицы».

Другим интереснейшим памятником, фиксирующим особенности реальной клиросной практики пения стихир в Древней Руси, является «Указ подобны на колико строк который подобен поется и на канон, который глас как поется» (далее – «Указ»).

Рукопись РГБ Ф. 209. №665, в которой нами обнаружен этот памятник, датируется началом XVII в. Соответственно, богослужebная практика, которая в нем описывается, относится, вероятно, к концу XVI в.

Важной особенностью рукописи является владельческая запись, свидетельствующая о том, что книга принадлежала Строгановым и, следовательно, отражает музыкальную традицию Усоля.

Рассматривая содержание памятника, прежде всего, заметим, что в «Указе» нет ссылок на дни недели, как в «Воследовании», следовательно, перед нами – общее указание для исполнения стихир (и других песнопений).

Различия в практике, описываемой «Указом», от предписаний «Воследования», а также от указаний, находящихся на ряду в непевческом Октоихе, можно проследить по Таблице 1 (см. Приложение).

«Указ» отличается от «Воследования» предписанием в 1 гласе исполнять стихиры не только на подобен «Прехвальнии мученицы», но и «Небесным чином», что вполне логично (и заставляет еще раз удивиться отсутствию второго подобна в указаниях «Воследования»).

В шестом гласе рядовые стихиры согласно «Указу» исполняются только на подобен «Все упование» (можно также допустить, что упоминание подобна «Тридневен» в той же рубрике относится не только к пению крестобогородичнов, но и к другим стихирам). Однако в этом гласе отсутствует упоминание подобнов «Ангельския» и «Неначаемая», которые встречаются в ненотированном Октоихе и приводятся в «Воследовании». Отсутствие этих песнопений в Подобнике является характерной особенностью поздних певческих памятников и означает, что эти подобны вышли из употребления примерно с середины XVII в. или несколько раньше. По этой же причине в «Указе» отсутствует упоминание о подобне 8 гласа «Мученицы Господни», который имеется в непевческом Октоихе и упомянут в «Воследовании».

Другой важной особенностью «Указа», характерной для поздних памятников, является предписание для третьего гласа: «на подобен не поют. Точию на самогласен». При этом, «Воследование» (кон. XV в.) еще имеет указание на подобен в третьем гласе. В седьмом же гласе «Указ» говорит то же, что и «Воследование»: подобна нет, а стихиры исполняются «на самогласен»⁵.

Что касается крестобогородичнов, то Указ особо оговаривает их исполнение, при этом в некоторых гласах количество употребляемых подобнов уменьшается (см. Таблицу 1).

В первом гласе (и во втором) «Указ» предписывает: «и крестоб[о]гъ[родичен] по самогласне и по подобне»⁶. Интересно, что здесь певцу предоставляется из-

вестная свобода в выборе модели – петь по образцу «самогласна», или «самоподобна».

Следующее замечание также говорит о большой свободе исполнителя, который мог выбирать образец для крестобогородична, в зависимости от размеров текста: «Глас 6. подо[бен] Все упование на 12 строк. А крестобог[ородичен] на тогож. Подо[бен] *ащели стих мал на Трдневен...*». То есть: «если стихира небольшая, ее следует петь на «Трдневен».

С другой стороны, в восьмом гласе выбор исполнителя наоборот искусственно ограничивается: «Глас 8. А на крестобог[ородичен] на О преславное чудо. *За все три подобна сказывается*». «Указ» здесь ссылается на самые распространенные подобны 8 гласа: «О преславное чудо», «Что вы наречем» и «Господи, аще на судищи», которые упомянуты в предыдущей фразе, регламентирующей пение рядовых стихир⁷.

Заключение

Рассмотренные нами памятники являют разнообразие традиций, которые складывались в конкретных монастырях и церквях. Эти документы описывают устную практику Троице-Сергиева монастыря («Воследование») и Благовещенского собора Сольвычегодска («Указ») 8. Не случайно музыкальные модели, использованные при распеве нотированных богородичнов и крестобогородичнов, встречающихся в Октоихах разного времени, часто не соответствуют указанным как в «Воследовании», так и в «Указе». Например, нотированный Октоих обычно содержит в четвертом гласе несколько крестобогородичнов, распетых на подобны «Даст знамение» и «Яко добля», тогда как «Указ» предписывает «А крестобогородичен на Яко добля и на Даст знамение не поется».

Еще раз хочется подчеркнуть необычную свободу, с которой древнерусские певчие относились к указаниям на подобен, помещенным в церковном Уставе и «канорхистных», нотированных книгах (в данном случае, Октоихе). Очевидно, древность этих источников, уходящих корнями в Византию, была причиной того, что певцам не удавалось в полноте исполнять их указания. Ведь многие древние подобны были впоследствии забыты, либо оказались неудобными для исполнения «изусту», наизусть.

Достойно удивления и то, насколько далеко устная практика могла уходить от письменной традиции, зафиксированной в певческих рукописях.

¹ Полный (большой) Октоих входил в состав Стихирарей конца XV – начала XVII вв. и включал седмичные стихиры, их богородичны и крестобогородичны.

² *Момина М.А.* Самоподобные песнопения в церковнославянских богослужебных рукописях // Русь и Южные славяне. СПб., 1998.

³ См. напр. РГБ Ф. 304-1. №416, л. 475.

⁴ См. напр. РГБ Ф. 304-1. №416. Там же.

⁵ РГБ Ф. 209. №665. Л. 321об.

⁶ Проведенный нами анализ богородичнов и крестобогородичнов, содержащихся на ряду в старопечатных Минеях, показал, что в ненотированных книгах одни и те же песнопения часто имеют указание на разные подобны.

⁷ Приходится оставить в стороне интереснейшее сообщение «Указа» о темпе исполнения канона и блаженн в разных гласах, так как они не относятся к теме настоящего исследования.

⁸ Наше предположение о том, особенности богослужения какой именно церкви были отражены в «Указе» основывается на владельческой записи Строгановых, найденной в рукописи, содержащей «Указ».

Таблица 1. Сопоставление указаний «Воследования», «Указа» и ненотированного Октоиха.

Глас	«Воследование». РГБ Ф304 №411 Л.451 об., №419 Л. 294.	Печатный Октай 1618, РГБ Ф304, №№20-21.	«Указ подобнам» РГБ 209.665, л. 321 об.
1	Прехвальнии мученицы	Небесным чином, Прехвальнии муч.	Небесным чином, Прехвальнии муч. Крестобогородичен по самогласне и по подобне
2	Егда от древа	Егда от древа	Егда от древа Крестобогородичен по самогласне и по подобне
3	Велия Креста Твоего	Велия мученик, Креста образно, Велия Креста Твоего	На подобен не поют. Точию на самогласен.
4	Дал еси знамение, Яко добля, Хотех слезами	Дал еси знамение, Яко добля, Хотех слезами	Яко добля, Даст знамение, Званный свыше. А крестобогородичен на Яко добля и на Даст знамение не поется.
5	Радуйся [живоносный Кресте]	Радуйся постником, Радуйся [живоносный Кресте], Преподобне отче	Радуйся [живоносный Кресте] А крестобог. На тоиж подобен.
6	Ангельския, Третии день, Неначаемая, Все упование	Ангельския, Тридневно, Неначаемая, Все отложше (Все упование).	Все упование... А крестобог на тогож [Все упование]. Аще ли стих мал[,] на Тридневен
7	Самогласны	Днесь бдит Июда, Не ктому возбраняеми, Нерадивше	Подобна несть
8	О преславное чудо, Мученицы Господни, [Господи] аще на судищи, Что вы наречем.	Господи, аще на судищи, О преславное чудо, Мученицы Господни, Что вы наречем.	О преславное чудо, Что вас наречем, Господи аще и на судищи предста, А на крестобог на О преславное чудо. За все три подобна сказывается.

«Воследование стихерам и ирмосом во Охтаех».
(Выписаны только указания, относящиеся к пению стихир).
РГБ Ф. 304-1. №411. Л.451об.

Глас 1

Л. 451об. – 452.

В туж неделю вечер. Стихиры глас 1 прехвалнии мученицы. сииж подобен поется чрез всю седмицю.

Глас 2

Л. 452об.

В туж неделю вечер. Стихиры глас 2 под. Егда от древа. И сииж подобен поется чрез всю седмицю.

Глас 3

Л. 453об.

В туж неделю вечер. Стихиры глас 3 под. Велия креста твоег. Сииж подобен поется чрез всю седмицю.

Глас 4

Л. 454

В туж неделю вечер. Стихиры глас 4 под. Даст знамение ины Яко добля.

Л. 454об.

В понед веч. стихиры подоб Хотех слезами.

В вторк. веч. подобен Яко добля.

В среду веч. стихиры под. Яко добля.

В чет. веч. стихиры под. Дал еси знамение,

В пят веч. стихиры под Дал еси знамение.

Глас 5

Л. 455

В туж неделю вечер. Стихиры глас 5 под. Радуися. Сииж подобен поется чрез всю седмицю.

Глас 6

Л. 455об.

В туж неделю вечер. Стихиры глас 6 под. Ангелския ины подоб Третии день.

В пон веч стихиры подоб неначаемаа.

Л. 456.

Втор веч. стих под Третии день.

В сред веч стих под Третии день

Труды Коломенской Духовной семинарии

в чет веч стих под Ангельския
в пят веч стих 6 под Все упование

Глас 7

Л. 455об.

В нед веч стихиры глас 7 Чрез всю седмицю поются стихиры самогласны

Глас 8

Л. 456.

В нед вечера стихиры подоб О преславное чудо.

Л. 456об.

Во втор веч стихиры подоб Мученицы Господни

В сред веч стихиры глас 8 под Аще на судищи

В чек веч стихиры под О преславное

В пят веч стихиры под Что вы наречем

В суб на хвал под Что вы наречем.

*«Указ подобны на колико строк который подобен поется и на канон,
который глас как поется»
РГБ Ф. 209. №665. Л. 321об.*

Глас 1. Стихиры подо Небесным чином. На 7 строк. Прехвальнии мученицы на 8 строк \л 322\ и крестобгъ по самогласне и по подобне. На Прехвальнии мученицы.

А канон и блаженна сказовати скоро а часто отдыхати.

Глас 2. Подо Егда от древа на колико хочешь. Подо Дом Ефрантов на 5 строк непременно а крестобогородичен по самогласне и по подобне На егда от древа. И канон и блаженна по обычаю.

Глас 3. На подобен не поют. Точию на самогласен. А канон и блаженна сказывати тихо, якож и самогласен.

Глас 4. Подо Яко добля на 9 строк. Даст знамение на 9 строк. Званный свыше на 12 строк. А крестобогородичен на Яко добля и на Даст знамение не поется. А канон и блаженна скоро говорят.

Глас 5. Подо. Радуйся. На колико хочешь. А крестобог. На тоиж подобен. А каноны и блаженны скоро. А первая строка сказати невелика, понеж тянется.

Глас 6. подо Все упование на 12 строк. А крестобог на тогож. Подо[бен] ащели стих мал на Тридневен. \л 322 об\ а канон и блаженна тихо. Якож и третий глас.

Глас 7. Подобна несть. А канон и блаженна тихо якож 3-й и 6-й глас.

Глас 8. О преславное чюдо. На 9 строк. Что вас наречем також. Господи аще и на судищи предста 8 строк. А на крестобог на О преславное чюдо. За все три подобна сказывается. А канон и блаженна первую строку скажи невелику. Якож 5-й и 6-й глас. Також и 8 глас.

Труды Коломенской Духовной семинарии

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

Часть I
БЕСЕДЫ О ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ

- Беседа первая. ВСТУПЛЕНИЕ
- Беседа вторая. РАСПЕВЫ ДРЕВНЕЙ РУСИ
- Беседа третья. РАСПРОСТРАНЕНИЕ ПАРТЕСНОГО ПЕНИЯ В РОССИИ
- Беседа четвертая. «ИТАЛЬЯНСКИЙ» ПЕРИОД
- Беседа пятая. «НЕМЕЦКИЙ» ПЕРИОД
- Беседа шестая. ВОЗРОЖДЕНИЕ ИНТЕРЕСА
К ДРЕВНЕРУССКОМУ ПЕНИЮ
- Беседа седьмая. РАСЦВЕТ СИНОДАЛЬНОГО УЧИЛИЩА И ХОРА
- Беседа восьмая. МОСКОВСКАЯ ШКОЛА КОМПОЗИЦИИ.
ЦЕРКОВНОЕ ПЕНИЕ ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ 1917 ГОДА

Часть II
О ДРЕВНЕРУССКОМ ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ

- ПЕВЧАЯ ПСАЛТИРЬ В ПАМЯТНИКАХ XVI–XVII ВВ.
- МУЗЫКАЛЬНО-ПЕВЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ САРОВСКОЙ ПУСТЫНИ .
- НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МАСТЕРОПЕНИЯ
В ДРЕВНЕРУССКОМ ПЕВЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ XVII В.
- РАЗВИТИЕ ПРИНЦИПА ПОДОБИЯ В ПЕСНОПЕНИЯХ
ЗНАМЕННОГО РОСПЕВА.
- РАННИЕ ФОРМЫ ПОПЕВОК В ПЕСНОПЕНИЯХ
ИРМОЛОГИЯ И ОБИХОДА.
- «СЕДМИЧНЫЕ» СТИХИРЫ ОКТОИХА В СИСТЕМЕ
ДРЕВНЕРУССКИХ ПЕСНОПЕНИЙ XV–XVII ВВ.

Для заметок

Для заметок

ТРУДЫ
КОЛОМЕНСКОЙ ДУХОВНОЙ СЕМИНАРИИ

Выпуск 5

Подписано в печать 20.08.10. Формат 70 x 100 1/16.
Печ. л. 10. Тираж 500 экз. Заказ № .

Издательско-производственный центр «Русский раритет».
119002 Москва, Денежный пер., 22.

Отпечатано в ОАО «Типография «Новости»».
105005 Москва, ул. Фр. Энгельса, 46