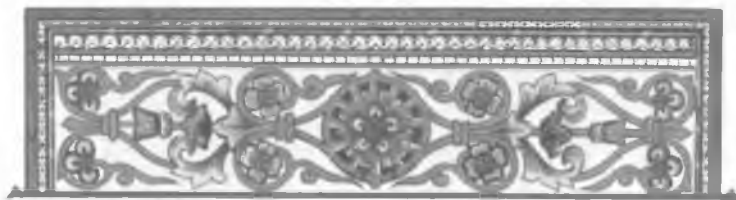




Борис Кутузов

РУССКОЕ
ЗНАМЕННОЕ
ПЕНИЕ





Борис Кутузов

**РУССКОЕ
ЗНАМЕННОЕ
ПЕНИЕ**



**Издатель Андрей Рублёв
Москва
2008**

УДК 27-284
ББК 86.37
К 95

Макет, обложка
Е.М. Фомкина

Кутузов Б. П.

К 95 Русское знаменное пение. Изд. 2-е. — М., 2008. — 304 с.

ISBN 978-5-9901442-1-7

Автор «Русского знаменного пения» — публицист, головщик (регент) Спасского собора Андроникова монастыря в Москве.

Эта книга о затонувшей Атлантиде знаменного пения с ее огромными музыкальными богатствами, о главных центрах и ведущих школах знаменного пения — московской, новгородской, усольской и др. Книга предназначена для историков, филологов, музыковедов и всех интересующихся судьбами русского певческого искусства.

© Кутузов Б.П., текст, 2008
© ИП Рублёв А.В., оформление, 2008

Автор выражает благодарность рецензенту своей книги А.Н.Кручининой, ценные критические замечания которой были им учтены при подготовке книги к изданию

ИЗ РЕЦЕНЗИИ ПО КНИГЕ Б.П. КУТУЗОВА «РУССКОЕ ЗНАМЕННОЕ ПЕНИЕ»

Книга знатока певческого искусства, головщика, несколько десятилетий работающего на ниве практического освоения древнерусского пения, исследователя, популяризатора, горячего патриота христианской Руси Б.П. Кутузова, отвечает запросам времени и позволит внимательным читателям вникнуть в «тонкость и дробь» средневекового певческого искусства...

Отдадим должное смелости автора, позволившего себе подвести итоги не столько развитию древнерусского певческого искусства, сколько науки о нем, и при этом сохранить эпический стиль изложения, красоту и убедительность речи, соответствующие предмету изложения, совместить популяризаторский и научный тон, богословский и строго музыковедческий аспекты, представить певческое искусство в контексте истории и культуры Древней Руси, высказать ряд своих, оригинальных суждений о природе церковного пения и путях его развития, о судьбах певческого гения и об отражении истории Руси, ее исторической памяти в творчестве русских распевщиков...

Убедителен план работы, ее главы раскрывают «затонувшую Атлантиду» (выражение Б.П. Кутузова) в доступной автору полноте, причем раскрытие идет не по вертикали — историческому реальному времени — существования того или иного явления, а по особой системе координат, свойственной времени христианскому, где Вечность — главный признак истинности, главная точка отсчета. Эта монография, отличаясь оригинальным планом и методом изложения, тем не менее опирается на ранее опубликованные работы: крупных исследователей XIX в., молодых музыковедов, авторов учебников и учебных пособий...

Книга полностью отвечает своей задаче — ввести в круг проблем материала древнерусского пения, определить приоритетность древнерусской монодии

в круге всех стилей церковного пения, выявить связь церковных искусств, определяемых одним словом — Красота...

Независимо от недостатков (некоторая расплывчатость плана, не вполне четкая жанровая направленность), а также спорности некоторых суждений, в частности, о путно-демественном многоголосии, о взаимодействии устного и письменного творчества в Древней Руси, Б.П. Кутузов написал нужную, интересную, содержательную книгу, которая послужит прекрасным подспорьем для всех истинных ревнителей о судьбах русского певческого искусства.

А. Кручинина, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

16 октября 1999 г.



ГЛАВА I

АЛЕКСАНДР ЮРЛОВ. КОНЦЕРТ В БОЛЬШОМ ЗАЛЕ КОНСЕРВАТОРИИ

Он коснулся самых глубин Руси
и так ее воспел, так поднял!..

Б. Равенских

Попасть на концерт простому смертному практически было невозможно. Лишние билетки спрашивали уже у Манежа и далее по улице Герцена вплоть до консерватории. Выступала знаменитая Академическая русская хоровая капелла под управлением А.А.Юрлова. Ажиотаж московских любителей хоровой музыки объяснялся не только высоким авторитетом заслуженного хорового коллектива и его дирижера, но, пожалуй, главным образом ошеломляющей для того времени программой концерта: русская церковная музыка XVI—XVIII веков. Шел 1966 год, глухое время, когда все церковное в лучшем случае замалчивалось, игнорировалось и, уж конечно, не пропускалось на концертную эстраду. А тут такой концерт! Невольно напрашивался вопрос: как такую программу могла пропустить бдительная идеологическая цензура? Впрочем, рядовые любители музыки не особенно над этим задумывались тогда, а норовили перехватить у кого-нибудь лишний билетик (хотя бы входной!), толпясь в последней надежде у входа в Большой зал консерватории.

Александр Юрлов со своей капеллой не посрамил ожиданий

московских меломанов — впечатление от концерта, по отзывам знатоков, было потрясающим. Известный музыковед Вл. Протопопов писал: «Помню, какое ошеломляющее впечатление произвел проходивший в Большом зале Московской консерватории концерт из русских произведений XVI—XVIII веков (по существу, генеральная репетиция к Конгрессу по старинной музыке восточноевропейских стран в польском городе Быдгоше — 1966 г.). Это незабываемо. Хотя я старательно изучал древнерусскую профессиональную музыку, но в исполнении слышал ее тогда впервые, и не только я, но все мы, бывшие в зале. И в каком исполнении — поразительно звучном и тонком, жизнерадостном...»¹

Отсюда становится понятным, почему пропустила партийная цензура концерт с русской церковной тематикой — в Польше соби­рался Конгресс по старинной музыке восточноевропейских стран, и хор Юрлова должен был там петь, достойно представлять советское хоровое искусство. Запретить Юрлову с его хором участвовать в Конгрессе означало выставить себя перед всей Европой обскурантами и гасильниками культуры.

Итак, Александр Юрлов со своей капеллой пел в советско-атеистической Москве 60-х годов церковные православные песнопения «Иже херувимы», «Не отвержи мене во время старости», «Да воскреснет Бог и расточатся врази Его».

Это было воистину потрясающе! Кроме сочинений таких церковных композиторов, как Бортнянский, Березовский и др., впервые за последние три века в Москве исполнялась профессиональным хором древняя музыка, восходящая к XVI, а корнями своими и к еще более ранним векам, — одноголосный русский знаменный распев.

Церковная православная музыка в великолепном профессиональном исполнении, на славянском языке — русские корни, отзвук ушедшей великой России... Понятно, почему лиш­ний билетик спрашивали еще у Манежа.

То, что власти разрешили концерт, было также большой заслугой самого А. Юрлова, «пробивавшего» неоднократно (были потом и еще концерты) в идеологических инстанциях выступления своего коллектива. Это был немалый труд, тем более для человека, страдавшего сердечной болезнью (знаменитый дирижер умер на 46-м году жизни).

Сам А. Юрлов писал, может быть, несколько декларативно (ибо был человеком своего времени) следующее: «Русское певческое искусство... Как родной язык, оно понятно и близко каждому русскому человеку. В нем — древнем и нестареющем — живая связь времен. В нем — обостренное и взволнованное чувство России. Родины».

Ностальгия по России была уделом многих русских, живших в СССР, и, возможно, именно поиски России увлекли русского человека Александра Юрлова вглубь истории, к старой русской хоровой музыке.

В древних унисонных распевах Юрлов доносил до слушателей выразительную мощь чистой мелодии. Он никогда не относился к этим произведениям как к «памятникам», вспоминает Т. Шепталинская, и трудно было определить, как он это осуществлял, но дистанция времени исчезала. И это естественно, ибо если великое искусство вневременно, то тем паче искусство подлинно церковное.

И вот старинная русская хоровая музыка уже звучит в концертах; слушатели, затаив дыхание, участвуют фактически в новом рождении великого национального искусства, подстать всемирно известной древнерусской иконописи.

Сам Юрлов с восхищением отзывался о древнерусских песнопениях: «Ведь это же необыкновенно здорово! Вот это музыка!»

В оценке этих концертов рецензенты были единодушны: «Ошеломляюще... восторженная публика... Успех! Огромный успех!»²

Много усилий и энергии приложил Юрлов к тому, чтобы дать возможность широкой музыкальной общественности услышать шедевры старинной русской хоровой музыки. Немало труда также потребовалось, чтобы записать эту музыку. «Юрловиана» в грамзаписи велика и содержательна. Юрловская капелла — это единственный наш хоровой коллектив, грампластинки которого удостоены шести международных премий Гран-при.

Из всей «юрловианы» запись одноголосного знаменного распева умещается всего лишь на одной стороне грампластинки, однако значение этих песнопений трудно переоценить. Сам этот факт имеет прежде всего историческое значение: впервые за последние три века в России пробудился практический интерес к изучению древнего русского знаменного пения. Реставрация знаменного распева, этой поистине иконописной музыки, дело архитрудное, и лишь такой могучей творческой личности, какой был А. Юрлов,

удалось буквально воскресить, вызвать из небытия несколько знаменных песнопений в назидание современникам и потомкам. Прошло уже достаточно много лет после его кончины, последовавшей в 1973 году, но и до сих пор к этим записанным Юрловым немногим знаменным песнопениям фактически ничего не прибавилось, равного по убедительности и мастерству исполнения. Можно сказать, что и сегодняшние попытки концертирующих хоров исполнять одноголосные знаменные песнопения оставляют желать много лучшего, в один уровень с А. Юрловым еще никто не встал. И, по-видимому, прав оказался театральный режиссер Б. Равенских, когда сказал: «Я не вижу человека, способного заменить его».

«Бывая на репетициях Юрлова, — вспоминает Равенских, — я всегда был ошеломлен, как-то раздавлен, уничтожен и одновременно приподнят... Я говорил актерам — Смоктуновскому, Самойлову, Хохрякову, Кирюшиной: как нам подняться на такой уровень вдохновения? Тогда, в Большом зале консерватории, мне казалось, что я работаю с существом нечеловеческой энергии».

Специалисты по звукозаписи И. Вепринцев и Е. Бунеева говорят, что Юрлов на сеансах грамзаписи умел мобилизовать, собрать, спаять воедино все творческие индивидуальности своего коллектива, бросая их волей полководца в нужном направлении, чтобы выявить всю творческую «мощность» хора. «Александр Александрович создавал во время записи такое напряженное «электрическое поле», что его заряду невозможно было не подчиниться»³.

Но, пожалуй, самым важным представляется то, о чем сказал Вл. Протопопов: «А. Юрлов открыл нам неизвестную, «озвученную» эпоху древнерусской музыкальной культуры, которую мы знали только по книгам».

А. Юрлов вместе с М. Бражниковым разрушили своими трудами миф о «культуре великого молчания» Древней Руси, как именовали много лет древнерусскую культуру некоторые ученые, которые, признавая непреходящие ценности в области «молчаливых» искусств, архитектуры и живописи, долго отрицали древнерусское словесное искусство, музыкальное искусство, философию.

Музыкальные медиевисты, исследователи средневековой музыки, уже давно говорили о «музыкальных кладах» древнерусского певческого искусства, однако никакое кабинетное изучение знаменного распева не может заменить прямого эстетического и этического

(а для людей верующих — прежде всего религиозного) воздействия этой музыки. Много получил тот, кому посчастливилось побывать на концертах древнерусской музыки знаменитого дирижера.

«Я знаю, что хоровая музыка может поднять человека на недосягаемую духовную высоту, и в этом убедило меня искусство Юрлова», — пишет Б. Равенских.

Об Александре Юрлове и его капелле был создан фильм «Роспев» (режиссер — В.И. Матвеева, Ленинградская студия научно-популярных фильмов).

Темный просмотровый зал. Хор повторяет одну и ту же музыкальную фразу. По лицу Юрлова катится пот, мокрый платок зажат в кулаке. Все устали. Снова и снова Юрлов заставляет петь. Он делает язвительные замечания, иногда вышучивает кого-то. Но в хоре никто не смеется. Не смеется и Юрлов, он напряженно смотрит и только шепчет: «Хорошо, хорошо, пусть они знают, каким потом и кровью нам это достается...»

При подготовке съемок в Спасском соборе Андроникова монастыря возникли непредвиденные затруднения — на это требовалось специальное разрешение, и дело затягивалось.

А. Юрлов — режиссеру фильма: «Надо действовать иначе». — «Как?!» — «По-партизански. Завтра завозите осветительную аппаратуру в собор». — «Но разрешение?» — «Я вам разрешаю! Часа вам хватит на установку?»

Материал был отснят. «Официально он (Юрлов) — консультант фильма, — вспоминает В. Матвеева, — но фильм стал нашим общим детищем».

Музыканты, говоря о Юрлове-художнике, дают, как правило, оценки в превосходной степени.

Е. Светланов: «Александр Юрлов — явление гигантского масштаба... Все, к чему прикасался Юрлов — все было наивысшего качества... Имя Юрлова было для нас синонимом наивысшего мастерства и вдохновения. Все знали: если Юрлов — то это всегда замечательно! Сделанное им в искусстве — это героический подвиг».

И. Вепринцев: «Ослепительная фигура в современном хоровом исполнительстве».

Вл. Протопопов: «Можно сказать без всякого преувеличения, что его исполнительские достижения в сфере старинного русского искусства были художественным подвигом».

Б. Равенских: «Юрлов — это талант национальный... Он коснулся самых глубин Руси и так ее воспел, так поднял!.. Теперь, когда его нет, я не вижу человека, способного заменить его. Если бы он прожил еще несколько лет и был в этой же форме, его капелла воспела бы Россию на весь мир».

¹ А. Юрлов. Статьи и воспоминания (о нем). Материалы. Ред. И. Марисова. М., 1983.

² Там же.

³ Там же.



ГЛАВА 2

МОСКВА 60-х

И пенья нет, но ясно слышу я
Незримых певчих пенья хоровое...

Н. Рубцов

Русская интеллигенция 60-х годов ищет Россию. Малоизвестный тогда и знаменитый ныне художник Константин Васильев, по псевдониму Великоросс, ушедший из жизни в 1976 году, писал: «Нужно вернуться к истокам родного языка и родной поэзии, освобождая былую силу и былой возвышенный дух, который дремлет в памятниках национальной древности».

Москва 60-х устремлялась в музеи к русской старине: на выставки древнерусских икон, на концерты старинной русской музыки. Музей Андрея Рублева, Третьяковка, Коломенское, Донской и Новодевичий монастыри-музеи. Абрамцево — к Аксакову, Мураново — к Тютчеву, Загорск — в Троицкую лавру, к Сергию Радонежскому, Архангельское, наконец, где можно было порой и на концерт юрловской капеллы попасть.

В это время выпускаются прекрасно оформленные монографии об Андрее Рублеве, Троице-Сергиевой лавре, собрании икон Павла Корина и т.п.

Владимир Солоухин после знаменитых «Писем из Русского музея» о преступно поруганной и порушенной русской старине пишет не менее знаменитые «Черные доски» о высоком и загадочно-

таинственном мире древнерусской иконы. Обе эти книги получают в 1975 году премию польского общества «Пакс». Русская тематика выставок художника И. Глазунова привлекает огромное количество зрителей. Подсоветские русские ищут свои корни, национальные истоки, и эти поиски приводят в итоге к Православию.

К.С. Аксаков: «Христианская вера — главное основание всей (русской) жизни».

Москвич-интеллигент 60-х годов два раза в год посещал церковь Всех Скорбящих Радость на Большой Ордынке, чтобы услышать там в исполнении хора Н. Матвеева «Всенощную» Рахманинова (под последнее мартовское воскресенье) и литургию Чайковского (8 ноября). Это был, разумеется, запретный плод и потому вдвойне сладкий.

Странные это были богослужения. Огромный храм бывал заполнен в основном явно нецерковными людьми с редкими вкраплениями молящихся старушек. Музыкальная интеллигенция столицы, консерваторцы, гнесинцы, ипполитовцы в некотором обалдении, так и не перекрестив лба за всю службу, удивленно и с любопытством взирали на столь противоположный советской действительности церковный мир. Диакон с его ектениями, время от времени выходящий на амвон, кадило, аромат ладана — все это настоящее, не бутафорское. Чувство нереальности происходящего охватывало, вероятно, многих, впервые переступивших церковный порог. В середине службы архиепископ Киприан (Зернов) произнес проповедь — умно, тактично, с превосходной дикцией, отнюдь не обличая стоящих перед ним язычников, и, заканчивая, говорил: «Если после этой службы вы захотите служить добру, а не злу, мы будем считать свою задачу выполненной». Думается, владыка Киприан свою задачу выполнил.

Читая лекции о древнерусской музыке в клубе МГУ на ул. Герцена (Большая Никитская), Ю. Келдыш сопровождает их магнитофонными записями юрловского хора. В перерыве — после прослушивания «Не отвержи мене во время старости» М. Березовского — взволнованный спор с Келдышем:

«Изумительная музыка!» — «Да». — «Это выше «Реквиема» Моцарта!» — «Нет, «Реквием» выше».

Оба спорщика по-своему правы. По чисто музыкальным достоинствам, несомненно, выше моцартовский «Реквием», однако для подсоветского русского 60-х годов, испытывающего острую

ностальгию по России, конечно, церковно-православные произведения Березовского и даже Бортнянского — хлеб насущный.

Знаменный распев — несколько одноголосных песнопений, записанных Юрловым на грампластинку — еще за семью печатями, слишком это необычно, непривычно, иное мироощущение. Однако именно это-то и есть истинно русские духовные корни. Осваивать русское знаменное пение придется исподволь, не сразу, постепенно привыкая к новым музыкальным интонациям и закономерностям, открывая для себя и входя в новый музыкальный мир, столь чуждый не только советской действительности, но и церковному пению всего синодального периода, заимствовавшего основополагающие принципы западной мажоро-минорной музыкальной системы.

Особенно непонятным, потусторонним будет казаться поначалу одно из этих записанных Юрловым песнопений — Евангельская стихира большого знаменного распева Федора Христианина (XVI в.). Воистину потусторонняя музыка — непривычные интонационные обороты, а самое главное, непривычный дух надмирного покоя, отрешенности от земной суеты, от игры эмоций и страстей.

Если о вполне мирском искусстве сказано: «служенье муз не терпит суеты, прекрасное должно быть величаво», — то здесь, в стихирах большого знаменного распева, религиозном искусстве наивысшей духовности, этот принцип получает также свое наивысшее развитие, где «Прекрасное» следует уже писать с большой буквы как имя Самого Бога.

Протяжные, неторопливые русские народные песни, несомненно, много взяли от большого знаменного распева, интонационное их родство неоднократно подчеркивал М.В. Бразников, правда, на наш взгляд, ошибочно поменяв местами причины и следствия.

Знаменный распев — подлинно народное творчество, или, говоря по иному, творчество соборное. Это, несомненно, главный и основной ствол, от которого затем пошли побеги и ветви паралитургического творчества. Однако внецерковное творчество, будь то бытовая песня, а тем более скоморошество, не поощрялось на Московской Руси. Из истории известно, что со скоморошеством велась прямая борьба, как с проявлением антицерковной или даже бесовской стихии. Эпизоды этой борьбы красочно описаны протопопом Аввакумом в его «Житии».

Вообще, как писал Павел Флоренский, изящные искусства — «исторически суть выпавшие из гнезд или выскочившие звенья более серьезного и более творческого искусства — искусства Богоделания, Феургии». А сама Феургия во времена древнейшие «была материнским лоном всех наук и всех искусств... Автономное существование внефеургических деятельностей было кощунственным преступлением и рассматривалось именно так. А во времена еще более давние самая мысль о возможности самостоятельности их не возникала и не могла возникнуть: в крепком и здоровом сознании исключается и проблеск безумия»¹.

Автономное существование этих исторически «выскочивших звеньев» более серьезного делания имело свое начало на Московской Руси в середине XVII века, когда указом царя Алексея Михайловича, в подражание Западу, был создан первый театр на Руси, а при дворе и в обществе стараниями того же государя получает развитие «свободная пиитика», насаждавшаяся царским любимцем, униатом Симеоном Полоцким.

По мере расцерковления общества культура постепенно становилась «самозаконною в отношении человеческой личности», а потом, наконец, «ринулась по своим путям, поборая человека».

Но, как говорил В. Жуковский, наша звезда, Святая Русь, сияет высоко, и тем ярче, чем гуще тьма вокруг. И корни знаменного распева звучат и во «Всенощной» Рахманинова, и в лучших образцах церковной музыки.

¹ Из богословского наследия свящ. Павла Флоренского // Богословские труды. 1977. № 17.



ГЛАВА 3

МАКСИМ БРАЖНИКОВ

То что он сделал, можно сравнить разве что с раскопками Трои Шлиманом, от чего мировая общественность пришла в шок. Восторги не утихали, фигура Шлимана сделалась легендарной. Но мы, советские люди, в подобных ситуациях отличаемся скромностью.

Н. Кожевникова¹

После никоно-алексеевской «реформы» (середина XVII века) и затем раскола на старое русское церковное искусство было положено клеймо «старообрядчества». Русская икона с ее традициями написания, восходящими к преп. Андрею Рублеву и Дионисию, а также русское знаменное пение объявлялись устаревшими, изгонялись из храмов и заменялись западными образцами живописи и партесного пения в католическо-протестантском духе. «Реформа» спровоцировала и запрограммировала на все будущее время гонение на все русское, которое шельмовалось, объявлялось устаревшим, ничтожным, требующим замены современными иностранными образцами. Уже в будущем веке дворянское сословие, воспитанное в космополитическом духе иностранными гувернерами, смотрело на русское пение (тогда именно так называли знаменный распев) как на музыку для черни, холопов, потребностью

же «благородных» посетителей храмов стало церковное пение в западном стиле.

Если благодаря работам исследователей, взгляд на русскую икону с начала XX века радикально изменился в сторону признания ее величайшим искусством, то реабилитация древнерусского богослужебного пения шла с большим запозданием по разным причинам, первая из которых, и, вероятно, главная — специфика самого певческого искусства. Во всяком случае, даже в период празднования 1000-летия Крещения Руси наши ведущие хоровые коллективы полностью игнорировали русское знаменное пение. Шедевров знаменного распева мы не услышали. Впору и усомниться неискушенному слушателю: да есть ли они, эти шедевры?.. Есть!.. И какие! Вровень с творениями Андрея Рублева, Дионисия, Даниила Черного. Знанием этого мы и обязаны прежде всего Максиму Викторовичу Бражникову, крупнейшему специалисту советского периода по древнерусской музыке, музыковеду и палеографу, посвятившему всю свою жизнь изучению музыкальной культуры Древней Руси.

«Бражников совершил в нашей музыкальной культуре тот же переворот, — пишет Н. Кожевникова, — что произошел в живописи, когда реставраторами был снят на иконах слой за слоем олифы и глянули первозданные краски — Рублев, Дионисий, Феофан Грек».

Если говорить точнее, с «первозданными красками» знаменного распева мир смог познакомиться лишь благодаря сотрудничеству М. Бражникова с хоровой капеллой А. Юрлова, ибо мало расшифровать музыкальные крюковые древние рукописи, надо еще, чтобы они зазвучали, были донесены до слушателя, причем донесены аутентично своему содержанию.

Специфика певческого искусства прежде всего в том, что музыка звучит во времени, и именно это и ограничивает возможности изучения древних ее образцов. Если древнерусские храмы и иконы, благодаря реставраторам как бы вновь пришедшие из небытия, теперь постоянно доступны для их обозрения и изучения, то с музыкой прошедших веков дело обстоит иначе. Оглядываясь назад, можно сказать, что одному лишь Александру Юрлову с его хоровой капеллой оказалось по плечу дело реставрации одногласного русского знаменного пения в тесном сотрудничестве с М. Бражниковым и по его расшифровкам.

Основной корпус знаменного распева был переведен на пятилинейную нотацию еще в третьей четверти XVIII века. Это пять так называемых Синодальных сборников знаменного пения, неоднократно переиздававшихся с сугубо практически-богослужебными целями вплоть до 1917 года. Однако отсутствие указаний на рукописные первоисточники (ныне известно, что расшифровки делались по крюковым рукописям Успенского Кремлевского собора), а также отказ от сопровождения расшифровок крюковой нотацией по методу двознаменников поставили эти издания, несмотря на интереснейший и богатейший материал, заключенный в них, как бы вне научного оборота вплоть до наших дней.

Добрая половина, если не более, существующих крюковых певческих рукописей до сих пор не расшифрована и не издана. Причем речь идет лишь о рукописях пометных (с сер. XVII в.), поддающихся прочтению, нечитаема же группа с беспометным знаменем, охватывающая период почти шести столетий, давно лежит мертвым грузом в наших архивах и книгохранилищах, даже не имея никакой перспективы на расшифровку, по крайней мере в ближайшие годы, поскольку ключ к прочтению русской беспометной нотации еще не найден. К слову сказать, западные ученые-медиевисты, обогнавшие нас в этой области, в настоящее время в состоянии расшифровывать невменную византийскую нотацию уже с XIII века.

Высокая степень точности расшифровок М. Бражникова неоднократно отмечалась учеными, но, кроме стремления к максимально точной передаче напевов, как палеограф и музыковед, ученый умел из огромного количества рукописей выявить все самое ценное и первостепенное. Вариант Пасхальных стихир, обнаруженных и расшифрованных Бражниковым, а затем озвученных Юрловым, далеко превосходит по своим музыкальным достоинствам аналогичные стихиры Синодального издания. То же можно сказать и о Рождественской стихире, также записанной Юрловым. Первая Евангельская стихира Федора Христианина большого распева, единственная озвученная из цикла одиннадцати стихир, расшифрованных Бражниковым, — явление уникальное и исключительно важное в плане реставрации древнерусского знаменного пения, о чем более подробно будет сказано позднее.

И Юрлов, и Бражников ушли в мир иной почти одновременно, в один год, по-видимому, выполнив в своей земной жизни то, что

им предназначалось. М. Бражникову удалось сделать так много за отпущенный ему срок, что жизненный путь его многие склонны считать подвигом.

«Все работы М.В. Бражникова — и опубликованные, и еще ждущие своего опубликования — показывают нам, — пишет академик Д. Лихачев, — какой целеустремленной, какой целенаправленной была вся деятельность этого выдающегося ученого. М.В. Бражников был человек, действительно подчинивший все свои интересы одной цели. Она заключалась в научном восстановлении музыкальной культуры Древней Руси. Это цель замечательная, исключительно важная... Много лет древнерусская культура объявлялась «культурой великого молчания». Историки единодушно признавали непреходящие ценности в области «молчаливых» искусств — архитектуры и живописи. Это ценности, которые признает весь мир. Но долго отрицались древнерусское словесное искусство, музыкальное искусство, философия. Бражников разрушил своими трудами ошибочное представление о культуре Древней Руси. Он показал, что древнерусская культура не является культурой только зрительно воспринимаемой. Это чрезвычайно важно. Сейчас идет реабилитация средневековой музыкальной культуры. Мы можем с этим встретиться в Западной Европе, и в Грузии, и в Армении — всюду. И если бы Древняя Русь осталась вне этой реабилитации, это дало бы еще больше оснований считать ее культуру «культурой молчания». Подвижническая деятельность Бражникова была удивительно своевременной»².

Именно Бражников не дал оборваться традиции изучения и реставрации русского знаменного пения в самое трудное время, когда это, мягко говоря, никак не поощрялось. Порой научные изыскания в области древнерусской церковной музыки ему приходилось совмещать с работой в артели по изготовлению пуговиц ради заработка хлеба насущного.

Максим Викторович Бражников родился 1 апреля 1902 года в Петербурге, где и закончил консерваторию по классу фортепиано в 1925-м и по классу теории композиции в 1927 году. Древнерусскую музыку и палеографию он изучал у А.В. Преображенского. До войны работал в отделе истории музыкальной культуры Эрмитажа, после войны — в Институте театра и музыки в качестве научного сотрудника. Преподавал в Ленинградской консерватории музыкальную палеографию. С 1971 года он — доктор искусствоведения, профессор.

М. Бражников — человек долга, не давший погибнуть великой идее реставрации русского национального певческого искусства, пронесший эстафету сквозь самые мрачные годы (из класса А.В. Преображенского он один сохранил верность своему предмету) и не только не давший погаснуть слабо тлевшему огоньку отечественной музыкальной медиевистики, но и значительно приумноживший наш багаж теоретических знаний по русскому знаменному пению.

«Даже если бы он не продолжил исследовательской традиции своих предшественников, — пишет С.В. Фролов, — и не сделал всех своих научных открытий, а просто сохранил и передал в те страшные годы свои уникальные знания следующему поколению, создав на рубеже 1960–1970-х годов целую научную школу, заслуживало бы глубочайшего уважения и признательности потомков»³.

Школа М. Бражникова, созданная им в Петербургской консерватории, ныне активно работает: это и ежегодные научные симпозиумы, «Бражниковские чтения», и публикации научных статей, и издание текстов рукописей, и многое другое.

Научный подвиг М. Бражникова получил должную оценку также и за рубежом⁴.

Еще в 1939 году М. Бражникову удалось опубликовать неустаревшую и по сей день статью «Новые задачи исследования памятников древнерусской музыки». В 1949 году он издает книгу «Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII веков», в которой научно обосновывает эволюционный характер развития мелодики знаменного пения. Новаторски используя статистические методы с построением диаграмм и «кривых», ученый рисует убедительную картину мелодического развития русской церковной музыки от первых времен христианства на Руси до XVIII века. Статистические подсчеты как методологический прием станут впоследствии основным методом исследования древнейших знаменных рукописей.

Главной задачей современной ему музыкальной медиевистики М. Бражников считал отыскание ключа к расшифровке беспометных памятников русского знаменного пения XII–XVI веков. Как уже говорилось, вопрос этот остается открытым и в наши дни. «Говорить о том, что сулит прочтение беспометного знамени и какие огромные музыкальные богатства откроются перед русским музы-

коведением — говорить не приходится... заманчивая цель», — замечал ученый⁵.

В 1966 году на Международном музыковедческом конгрессе старинной музыки стран Восточной Европы в Быдгощи (Польша) М. Бражников делает доклад под заголовком «Русское церковное пение XII — XVIII веков». На родине этот доклад, имеющий принципиально важное значение для науки, будет напечатан лишь через девять лет, уже после смерти ученого в сборнике его разрозненных статей.

В этом докладе Бражников подчеркнул, что в русских музыкальных рукописях конца XVI и XVII веков заключены огромные музыкально-художественные богатства, изложенные графическими средствами, вполне поддающимися прочтению. Примерно более половины этих богатств еще не переведены на современную нотацию, не опубликованы и, следовательно, «остаются доступными только для крайне ограниченного круга лиц, владеющих искусством чтения знаменной нотации по крюковым рукописям»⁶. Докладчик указал также на поистине огромное значение нечитаемой группы рукописей XII — XVI веков (беспометное письмо), поскольку она охватывает период пяти столетий развития русского знаменного пения.

Знаменные рукописи известны лишь с XII века, однако не исключено, что более древние знаменные памятники еще будут обнаружены.

Заслуга открытия большого знаменного распева принадлежит также М. Бражникову. В 1955 году известный собиратель древних рукописей В.И. Малышев нашел в селе Усть-Цильма на Печере крюковую певческую рукопись, содержащую Евангельские стихиры большого распева знаменитого распевщика XVI века священника Федора Христианина.

Изучая этот Усть-Цилемский знаменный сборник, Бражников понял, что перед ним сокровище, предчувствием обретения которого он жил многие годы.

Большой знаменный распев — наивысшая ступень развития русского знаменного пения, явление наивысшего духовного и художественного уровня. Именно в шедеврах большого распева запечатлен музыкальными средствами образ священного безмолвия («исихия»), то, что удалось выразить при помощи красок и кисти

Андрею Рублеву и его последователям. Большой распев весьма сложен по форме и исключительно труден для исполнения, вероятно, поэтому главным образом он и вышел из употребления у современных старообрядцев, не имеющих высокопрофессиональных хоров в связи с почти трехвековыми гонениями.

Оставшиеся годы жизни М. Бражников посвятит в основном изучению большого знаменного распева. В 1958 году он публикует в сборнике «Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы» статью об Усть-Цилемской находке под названием «Неизвестные произведения певца и распевщика XVI века Федора Крестьянина». В 1966 году на Конгрессе старинной музыки в Польше Бражников в своем докладе говорит уже о большом распеве как системе и форме изложения напева и его внутренней музыкально-теоретической организации, характеризуя его как «новую эпоху в развитии всего русского певческого искусства, новый вид знаменного распева»⁷.

Свои первые расшифровки большого знаменного распева М. Бражников публикует в 1967 году в сборнике «Новые памятники знаменного распева», выражая надежду в комментариях, что «опубликование документов столь высокой и неоспоримой музыкально-художественной и музыкально-исторической ценности привлечет к ним внимание и, сделав их доступными, послужит толчком к их чисто научному исследованию»⁸.

Надежды ученого, к сожалению, мало оправдались, его публикация образцов большого знаменного распева осталась почти незамеченной как музыковедами, так и в еще меньшей мере тружущимися на ниве нашего современного церковного пения. Вряд ли следует ожидать, что реабилитация русского знаменного пения придет от ученых искусствоведов, как это было в начале XX века при «открытии» русской иконы. Реставрация знаменного распева ныне, по-видимому, возможна лишь в церковной среде путем его практического возрождения в повседневной богослужебной практике, и, как показывает жизнь, этот процесс медленно, но верно идет. Поэтому люди, от которых напрямую зависят судьбы русского богослужебного пения, регенты (головщики) и певчие, должны повернуться лицом к знаменному распеву и всерьез заняться его изучением. Как очень верно сказано, ученые-медиевисты должны стать церковными певцами, а церковные певцы — медиевистами, и

только тогда дело пойдет на лад, затонувшая Атлантида будет обретаена.

В сборнике «Новые памятники знаменного распева» М. Бражников поместил свои частичные расшифровки большого знаменного распева рукописи № 663/920 Кирилло-Белозерского собрания, РНБ, — «Блаженны» на восемь гласов и одиннадцать стихир четырех двенадцатых праздников. В отношении Евангельских стихир Федора Христианина ученый заметил, что они составят предмет особой монографии, которая нам ныне известна, из чего можно сделать вывод, что Бражников постоянно работал над Усть-Цилемской рукописью со времени ее находки.

Ученый исключительно высоко оценил «Блаженны» большого распева, один из видов тропарей, которые положено петь на воскресной литургии, чередуя их с пением (чтением) Евангельских стихов о блаженствах, заметив, что эти песнопения являются высокоразвитым образчиком большого распева, в отдельных частностях даже превосходящими Евангельские стихиры Федора Христианина.

Расшифровки стихир большого распева остальных восьми двенадцатых праздников будут опубликованы в 1974 году под заголовком «Памятники знаменного распева». В аннотации автор подчеркивал, что это лишь начало изучения большого распева, который еще ждет своих исследователей, ибо еще многое нужно расшифровать и сделать доступным для изучения.

В 1972 году вышел из печати капитальный труд М. Бражникова «Древнерусская теория музыки», монография, созданная на базе изучения русских певческих рукописей XV–XVIII веков. Каждая из двенадцати глав книги посвящена отдельному, самостоятельному виду теоретических руководств того времени, проливающих свет на проблемы расшифровки знаменной нотации. Подчеркивая самобытность и глубину древнерусской музыкально-теоретической мысли, автор также формулирует и ставит задачи перед будущими исследователями знаменного пения. Свою книгу-исследование, которую он защитил в качестве докторской диссертации, М. Бражников заканчивает словами: «Русский народ, в далеком прошлом принявший греческое богослужбное пение, усилиями своих высокоодаренных певцов-исполнителей и музыкантов-теоретиков создал самостоятельную и самобытную

теорию певческого искусства, достойную великого национального музыкального сокровища — знаменного распева»⁹.

Обещанная монография по Евангельским стихирам большого распева из Усть-Цилемской крюковой рукописи, над которой он работал уже много лет, явилась последней работой ученого. Подготовив расшифровки и научные комментарии к печати, М. Бражников ушел из жизни в 1973 году. Монография его будет напечатана в следующем году в серии «Памятники русского музыкального искусства» под заголовком «Федор Крестьянин. Стихиры», хотя собственно научные комментарии сам автор озаглавил «Федор Крестьянин — русский распевщик XVI века». Труд этот требует особого обстоятельного разговора.

Как уже говорилось, М. Бражникову в своей подвижнической деятельности приходилось преодолевать огромное сопротивление окружающей среды. Длительный период его исследовательские труды по древнерусскому пению просто не печатали. Его фундаментальный труд «Лица и фиты знаменного распева», дающий ключ к прочтению наиболее сложных знаковых начертаний крюковой нотации и тем самым являющийся основой для дальнейших исследований, написанный еще в 1949 году, будет опубликован лишь в 1984 году, через десять лет после смерти автора.

Исследование «Многоголосие знаменных партитур», защищенное Бражниковым в качестве диссертации в 1945 году, где он блестяще доказывает искусственность происхождения и чужеродность русскому знаменному распеву так называемого строчного пения, до сих пор полностью отдельным изданием не опубликовано.

Труд М. Бражникова «Русская певческая палеография», законченный им в 1972 году и долгие годы пролежавший в издательском отделе Московской Патриархии, издан лишь в 2002 году, благодаря поддержке University of Copenhagen Institute for Greek and Latin.

В одной из своих статей начала 60-х годов Бражников писал о знаменном распеве: «Его попросту не знают, вернее, не хотят знать»¹⁰.

Однако человек долга, знающий правду о своем предмете, ученый упорно продолжал свои исследования, и то что он сделал для реабилитации и возрождения русского знаменного пения, куда важнее для нас, чем подтверждение Г. Шлиманом существования полумифической Трои. Своими научно-исследовательскими рабо-

тами М. Бражников нанес сокрушительный удар по музыкально-иконоборчеству, некогда ошельмовавшему и оклеветавшему русское знаменное пение и уже почти три века навязывающему русским православным людям свои западноевропейские музыкальные концепции, чуждые и даже враждебные самому духу православия. И поныне Русская Православная Церковь находится в состоянии некоего вавилонского пленения стереотипами продолжающейся эпохи музыкального иконоборчества, формы светской музыки маскируются под богослужebное пение, однако правда о величественной системе русского знаменного пения все больше пробивает себе дорогу.

Возрожденный знаменный распев в живой практике Русской Православной Церкви был бы, несомненно, лучшим памятником Максиму Викторовичу Бражникову.

¹ Кожевникова Н. Хор ангелов доносится с земли // Советская культура. 2 марта 1991 г.

² Лихачев Д. Слово об авторе // Бражников М.В. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984.

³ Фролов С.В. Жизнь, отданная одному делу // Лебединская М.В. День за днем... (воспоминания о М.В. Бражникове). СПб., 1994.

⁴ Велемирович М. Изучение русской средневековой музыки в Западной Европе и Америке // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2. М., 1991.

⁵ Бражников М.В. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII—XVIII веков. Л. — М., 1949.

⁶ Бражников М.В. Русское церковное пение XII—XVIII веков. // Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975.

⁷ Там же.

⁸ Бражников М. Новые памятники знаменного распева. Л., 1967.

⁹ Бражников М. Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 413.

¹⁰ Бражников М. Певческие рукописи собраний Д. Разумовского и В. Одоевского // Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975.



ГЛАВА 4

ШКОЛА РУССКОГО ЗНАМЕННОГО МАСТЕРОПЕНИЯ. ИСТОКИ. СТАРЫЕ МАСТЕРА

И слухи своими от неких слышахом про старых мастеров, глаголю же про Федора-попа, прозвище Христианин, что был зде в царствующем граде Москве славен и пети горазд знаменному пению, и мнози от него научишася, и знамя его и до днесь славно.

Русская летопись XVII века¹

Из летописей, из древних рукописей, которые пощадило время, познаются истоки, «откуда и от коего времени начася быти в нашей Русстей земли осмогласное и на оба лика в церкви пети».

Федор Христианин (Крестьянин) — знаменитый еще при жизни московский распевщик эпохи Ивана Грозного, времени расцвета на Руси знаменного пения, перевод стихир которого посчастливилось найти в 1955 году В. Малышеву в далеком северном селении Усть-Цильма.

«И от его учеников, — пишет летописец, — слышахом, котории нам знаеми бяху, что де он, Христианин, сказывал своим учеником, что в Великом Нове граде были старые мастера: Сава Рогов да брат

его Василий, во иноцех Варлам, родом кореляне (Корела — город на берегу Ладожского озера, ныне Приозерск. — Б.К.). И после де того тот Варлам был митрополит во граде Ростове, вельми был муж благоговейн и мудр зело, пети был горазд, знаменному, и троестрочному, и демественному пению был распевщик и творец. И у того брата его, у Савы, были ученики, вышереченный поп Федор по реклу (прозванием) Христианин, да Иоанн Нос, да Стефан прослутием (по прозвищу) Голыш. И тот Иоанн Нос да поп Федор Христианин быша во царство благочестиваго царя и великаго князя Иоанна Васильевича всеа Руси. И бяху с ним в любимом его селе, в слободе Александрове. А Стефан Голыш с ним не бысть, хождаше по градом и учаще учеников в Усольстей стране и у Строгановых учил Иоанна по реклу Лукошко, а во иноцех бысть Исаия. И дидаскал (учитель) его Стефан Голыш много знаменного пения распространил и наполнил. И от тех же Христианиновых учеников слышахом, что де он им сказывал про стихеры Евангельския: был де некто во Твери диякон зело вельми мудр и благоговейн, тот де распел стихеры Евангельския. А Псалтырь распета в Великом Нове граде: некто бысть инок именем Маркел, прослутием Безбородой. Да он же сложил канон Никите архиепископу Новгородскому вельми изящен. А Триоди распел и изъяснил Иоанн Нос, как был в слободе Александрове у царя Иоанна Васильевича; и святым многим стихеры и славник распел. Да он же Иоанн распел крестобогородичны и богородичны минейные»².

Итак, в корне родословного древа русских распевщиков XVI века, судя по именам, которые дошли до нас, следует поставить новгородца Савву Рогова. У него-то и учился знаменитый в будущем московский распевщик Федор Христианин, «знамя» которого (распев) «до днесь славно». Славно его «знамя» ныне во многом благодаря исследовательским трудам М. Бражникова и отчасти хоровой деятельности А. Юрлова, который озвучил в конце 60-х годов и записал на грампластинку первую из одиннадцати Евангельских стихир большого распева знаменитого московского головщика.

У Саввы же Рогова учился Иван Нос, распевший постную и цветную Триоди, возможно, в тот период времени, когда он вместе со священником Федором Христианином находился в числе государевых певчих дьяков самого Ивана Грозного, двор которого с конца 1564-го по 1582 год переместился из Москвы в Александрову

слободу. По мнению М. Бражникова, упомянутые распевщики весь этот период, около семнадцати лет, могли находиться в Александровой слободе, и, возможно, именно там были распеты Федором Христианином Евангельские стихиры.

Третий ученик Саввы Рогова, Стефан Голыш, насаждал знаменное пение на Северном Урале в усольских владениях Строгановых. Родовое гнездо династии купцов Строгановых — Сольвычегодск (Усолье Вычегодское) со знаменитым Благовещенским собором, для украшения которого они не жалели сил и средств. По-видимому, здесь и учил Стефан Голыш искусству знаменного пения Ивана (в иночестве Исаию) Лукошко, будущего архимандрита Владимирского Рождественского монастыря.

Таким образом, можно говорить о существовании у нас в XVI веке в хронологическом порядке Новгородской, Московской и Усольской школ знаменного пения, виднейшими представителями которых были соотвественно Савва Рогов, Федор Христианин и Стефан Голыш.

Можно с уверенностью сказать, что существовали также и иные школы русского знаменного пения: Владимиро (Ростово)-Суздальская, Тверская, Псковская, Соловецкая, а на самом первом этапе, конечно, Киевская. Как пишет Александр Мезенец в своем «Извещении о согласнейших пометах»: «Первие же убо беша в начале сего знамени творцы и церковнии песнорачители во столичном Российския державы богоспасаемом граде Киеве... По неколиких же летех от Киева сие пение и знамя некими люборачители принесесея до Великаго Нова Града. От Великаго же Нова Града разпростресея и умножися толиким долговременством сего пения учение во вся грады и монастыри великороссийския епархии и во вся пределы их»³.

Если ученик новгородца Саввы Рогова Стефан Голыш основал школу Усольского «мастеропения», получившую вскоре всероссийское признание, то его ученик Иван (Исаия) Лукошко, ставший впоследствии архимандритом очень значительного по тому времени Владимирского Рождественского монастыря, мог быть если не основателем Владимиро-Суздальской школы знаменного пения, то, во всяком случае, не мог не оказать весьма значительного влияния на церковно-певческую культуру этого края, ибо по свидетельству летописи он «вельми знаменного пения распел и наполнил». В крюковых рукописях, хранящихся в наших архивах, часто можно встретить отметку «Лукошков распев».

Архимандрит (или «архимарит», как говорили и писали в то время) Исаия Лукошко возглавлял Владимирский Рождественский монастырь с 1602-го по 1621 год. Из истории известно, что настоятели этого монастыря с древнейших времен играли на Руси важную роль не только в церковных, но и в государственных делах. До 60-х годов XVI века Владимиро-Рождественские архимандриты первыми из настоятелей монастырей подписывались под решениями Соборов и другими документами государственной важности; затем — вторыми, после Троице-Сергиевских. Так, в 1613 году при избрании Михаила Романова на царство архимандрит Исаия подписался в утвердительной грамоте первым из монастырских иерархов. Через год царь Михаил поручает ему возглавить чин погребения престарелой царицы Александры. Вместе с другими высокопоставленными лицами архимандрит Исаия Лукошко в 1619 году участвует также в избрании, наречении и поставлении на патриаршество Филарета (Федора Романова, отца царя)⁴.

Известный «роспевщик и творец», «вельми муж благоговейн и мудр зело, пети горазд», митрополит Ростовский Варлаам (Василий Рогов), брат новгородского мастера Саввы, также оставил заметный след в церковно-певческой культуре Ростова Великого и его пределов. «Стихиры крестные Варламовские» большого распева, хранящиеся в Российском государственном архиве древних актов, являются предположительно его произведениями.

Известен также еще один Ростовский архиепископ, Вассиан (XVI век), распевший Октай и Ирмолой, которые держали в монастыре «на список», то есть в качестве образца, что свидетельствует об особой ценности этих крюковых рукописей и о высоком мастерстве распевщика. Переписывали крюковые певческие книги «на список» — и, вероятно, сами были распевщиками — архиепископ Новгородский и Псковский Феодосий и епископ Крутицкий Савва Черный (1544 г.).

Существовала ли Ростовская школа знаменного пения? После всех Батыевых нашествий на Русь, после Петровской эпохи, которая для нашей национальной культуры явилась хуже и пагубнее всех иноземных нашествий, ответить однозначно на этот вопрос трудно. От огромного духовного богатства уцелели разрозненные крохи. В настоящее время в библиотеке Ростовского кремля-музея находятся лишь пять (!) крюковых певческих рукописей. И неуди-

вительно, если на протяжении двух веков такие книги под предлогом борьбы со старообрядчеством просто уничтожали.

До своего переезда в Ростов на архиерейскую кафедру митрополит Варлаам (Василий Рогов) с 1563 года с перерывами был игуменом Кирилло-Белозерского монастыря. Известно послание к нему царя Ивана Грозного, датированное 1584 годом. До 1584 года Василий Рогов некоторое время пребывал также во Владимиро-Рождественском монастыре в чине архимандрита.

Кирилло-Белозерский монастырь был в XVI веке одним из крупнейших культурных центров Северо-Восточной Руси с высоко развитыми традициями знаменного пения. В крюковых певческих рукописях наряду с распевами соловецким, псковским, тихвинским, усольским, троицким и др. встречаются также распевы кирилловские. Конечно, не случайно именно в Кирилло-Белозерском монастыре было написано в 1604 году иноком Христофором выдающееся музыкально-теоретическое руководство «Ключ знаменный», являющееся, по свидетельству специалистов, ценнейшим памятником древнерусского певческого искусства. О новгородском пении есть упоминания в летописях: «а вечерню, и всеношное, и заутреню, и литургию поют певцы новгородцкой весь обиход» или: «поют певцы обиход роспев новгородцкой»⁵.

Из новгородских мастеров-распевщиков, кроме братьев Роговых, известно также имя игумена Хутынского монастыря Маркелла Безбородова, распевшего Псалтырь, как гласит рукопись, а также сложившего канон святителю новгородскому Никите «вельми изящен». Во второй Новгородской рукописи об игумене Маркеле можно прочесть следующее: «В лето 7060 (1552) шестого месяца октября 28 в четверток игумен Спасско Маркел Хутынского монастыря, оставя игуменство, жил в Онътонове монастыре 6 месяц при игумене Варламе при Антоновском при Царици. Да сотвори Маркел житие Никите епископу Новгородцкому и канун, да поехал Марко из Новаграда к Московб»⁶.

Маркелл Безбородый переселяется из Новгорода в Москву в 1557 году, возможно, вслед за Федором Христианином и Иваном Носом, взятыми в качестве мастеров знаменного пения в царский хор. Столица — центр притяжения культурных сил страны. Москва объединяет, синтезирует различные местные школы, вырабатывая свой, московский, или общерусский стиль, в то же время стимулирует и

поощряя местные школы, из которых известны также Ярославская, Вологодская, Великоустюжская, Нижегородская, Казанская и др. Если ныне известна Тверская иконописная школа, то, несомненно, существовала и Тверская школа знаменного пения, о чем свидетельствуют и воспоминания Федора Христианина о тверском диаконе «зело вельми» мудром и благоговейном, распевшем Евангельские стихиры, а также опекаловский распев: одна из блестящих вершин русского знаменного пения, — творчество распевщиков Опекаловского монастыря Тверской губернии (Старицкий уезд). Ранее опекаловский распев ошибочно приписывался некоему мастеру-новгородцу⁷. В Тверском музее хранится крюковая певческая рукопись с песнопениями опекаловского распева, которые ждут своих исследователей и расшифровщиков.

Русские города XVI века, то есть периода расцвета певческого искусства на Руси, имели высоко развитую музыкальную культуру, способствовавшую появлению мастеров пения, получавших общерусскую известность. Известны имена распевщиков Ивана Шайдура (Великий Новгород), Федора Копыла (Великий Устюг), Семена Баскакова (Нижний Новгород), Постника Агеева (Ярославль), Кирилла Гомулина, Льва Зуба, Петра Грабова, головщика Троице-Сергиевой Лавры Ивана Шишелова (Логгина) и др. Найде-ны и произведения некоторых из них⁸.

Знаменное пение на Руси звучало не только в церкви, но и дома, певческая культура была широко распространена и любима. Рукописная крюковая книга бытовала во всех слоях населения — от великокняжеской и боярской среды до последнего раба. Пели по крюкам великие князья, средние и мелкие служилые люди в городах и посадах, пели простые крестьяне, кабальные работники и холопы, о чем свидетельствуют исторические документы⁹.

О распространении на Руси знаменного пения в светской среде можно судить по описанию в Воскресенской летописи смерти князя Дмитрия Красного в 1441 году. Умиравший князь, как сказано, придя в сознание, «начат пети демеством: «Господа пойте и перевозносите Его во веки», таже «Аллилуия», но сем же стих Богородичный 4-го гласа, 1 песнь: «Жилище свое живый в вышних», таже иные Богородичники¹⁰.

Пение знаменных песнопений на смертном одре, вероятно, в полубессознательном состоянии свидетельствует о прекрасном

владении князем Димитрием церковно-певческим искусством. Тем более что демественный распев — это один самых сложных стилей знаменного пения, которым пели лишь высокопрофессиональные певцы.

Святой страстотерпец князь Борис пел перед своею кончиною, мученики князь Михаил Черниговский с воеводою Феодором также пели в плену монгольском. О князе Михаиле Ярославиче Тверском летопись говорит, что «он бе зело любя пение церковное». При переносе мощей святых Бориса и Глеба в 1072-м и 1115 годах пел простой народ, то есть низшее сословие, что свидетельствует о том, что уже в XI веке церковное знаменное пение имело широкое распространение на Руси. Страницы истории доносят до нас сведения о том, что звенигородцы пели в минуту избавления их от врагов в 1146 году, пели полки киевские после окончания битвы в 1151 году под предводительством князя Изяслава Мстиславича, внука Владимира Мономаха. Народное пение, стихийно разрастаясь, по-видимому, стало входить в конфликт со строгой церковной уставностью, в связи с чем Поместный Собор 1274 года, проходивший во Владимире, постановил, чтобы церковное пение и чтение отправлялось людьми, исключительно посвященными на это дело¹¹. Именно с этого времени, когда церковным певчим дьяком можно было стать только по благословению и посвящению от архиерея, вероятно, и можно говорить о профессионализме в древнерусском певческом искусстве.

Церковный клирос (или, как раньше говорили, «крылос»), место, где стоят певчие, и ныне устраивается, как правило, на уровне солеи, то есть на одну ступень выше уровня пола, на котором стоят прихожане храма, что имеет символическое значение, указывая на посвященность «крылошан», принадлежащих к сословию людей, освященных на служение церкви. Певчие дьяки отныне также облачаются в «белые малые ризицы», но с течением времени форма этих облачений видоизменяется, в начале XVII века это уже полукафтаны. С. Смоленский пишет, что когда в конце XVII века реформаторский дух коснулся и клироса, «даже внешность церковных певцов, прежде бородатых и одетых в полукафтаны, была изменена переодеванием их в польскую одежду с закинутыми назад разрезными рукавами»¹².

Столь широкое распространение культуры знаменного пения в Древней Руси было бы невозможно без существования широ-

кой сети певческих школ. Школы знаменного пения, несомненно, существовали на Руси с самого начала принятия ею христианства. Святой равноапостольный князь Владимир, как гласит летопись, десятую часть дохода выделял на содержание главного Киевского Десятинного храма, что давало возможность содержать солидный хор певчих, а также и школу для обучения пению. По-видимому, это был первый центр певческого искусства на Руси. Летопись упоминает также о дворе домостиков, руководителей хоров, близ церкви Богородицы в Киеве¹³.

Однако истоки Киевской школы знаменного пения следует искать в деятельности преподобных Антония и Феодосия Печерских, основателей Киево-Печерского монастыря, являвшегося в то время центром просвещения и культуры страны. Недаром в Киеве впоследствии стал известен как домостик ученик преподобного Феодосия Стефан (XI в.). В своей монографии «Богослужбное пение Русской Церкви в период домонгольский» прот. В. Металлов пишет: «В Киеве, несомненно, было положено начало организации русского церковного пения, установления осмогласия и основных напевов, выработки соответствующей певческой семиографии собственно русской... Из Киева пошла певческая теория, семиография и практика, певческая церковная письменность, певческие богослужбные книги в оригиналах и копиях». Именно оттуда затем воспринял «церковную книжность и письменность, знания и опыт преемник киевской грамотности, богослужбного строя, чинов и порядков, второй за Киевом книжный город — Новгород»¹⁴.

Удивляющий ученых факт, что за почти трехвековой домонгольский период не сохранилось ни одной богослужбной певческой рукописи киевского извода, требует особого исследования.

Известно, что дочь великого князя киевского Всеволода Ярославича завела в Киевском Андреевском (Янчин) монастыре училище, где девицы обучались также и пению. «Это училище, — замечает Д. Разумовский, — было, без сомнения, не первое и не единственное, иначе летописи не замедлили бы упомянуть об этом»¹⁵.

После распада Киевской Руси очагами хоровой культуры становятся стольные города удельных княжеств — Новгород, Суздаль, Владимир, Псков, Полоцк, Рязань, Чернигов и др. При соборном храме каждого стольного города был хор, кроме своего прямого назначения бывший также и школой знаменного пения. Одна такая

школа, «Луцина чадь», по имени владимирского domestика Луки, упоминается в Лаврентьевской летописи под 1175 годом в связи с упоминанием похорон князя Андрея Боголюбского¹⁶.

Владимирская школа знаменного пения была в то время, вероятно, одной из лучших, но далеко не единственной. Летописи сообщают также о хорах киевском, новгородском, московском, псковском, Боголюбова монастыря и др., причем некоторые из них пользовались особой славой, так, например, ростовский клирос именуется «пресветлым». Упоминается domestик Новгород-Юрьева монастыря иеродиакон Кирик (1134), а также некий domestик Св. Софии в Новгороде (1387).

Хотя корни русского богослужебного пения, несомненно, византийские, причем ученые все более склоняются к мнению, что на первом этапе христианизация Руси шла через болгар, русские чрезвычайно быстро ассимилировали иностранные культурные влияния и уже в XI веке можно говорить о собственно русском певческом искусстве. Стихиры русским святым, Феодосию Печерскому (1095), князьям Борису и Глебу (1072), а также в память перенесения мощей св. Николы-Чудотворца в Бар-град (1087) составлены уже русскими песнотворцами и находятся в наших древнейших певческих богослужебных книгах (XII в.). В конце XI века уже известен на Руси свой песнописец, «творец канонов», преподобный Григорий Печерский¹⁷.

В отношении наших исторических музыкальных памятников прот. В. Металлов в 1912 году писал следующее: «В конце XI и в начале XII века, на первых порах развития нашего знаменного пения и возникновения знаменной семиографии, мы встречаем только одну певческую рукопись, но уже в первой половине XII века мы видим их четыре и четыре в средние того же века; во второй же половине XII века, исключая Лаврский кондакарь, находим уже около 20 рукописей. XIII и XIV века по известным тяжелым историческим условиям тогдашней русской жизни бедны певческими рукописями, но уже с XV века начинается быстрое прогрессивное нарастание их количества до позднейшего времени, измеряемое ныне более чем тысячью экземпляров. Производство рукописей и распространение знаменной семиографии географически совершалось по Руси от Киева и Переяславля на Новгород, Суздаль, Владимир и Смоленск, а затем на Москву, Пермь и Вологду, по

мере распространения христианства, гражданственности и торговых сношений на Руси»¹⁸.

Москва, впервые упомянутая в летописи под 1147 годом, постепенно становится центром исконно русских земель и складывавшейся великорусской народности. В XIV веке Москва уже центр Великого княжества Московского, а со второй половины XV века — столица Русского государства. Идет исторический процесс объединения всех русских земель вокруг Москвы как единого политического и культурного центра, создается единая национальная культура путем синтеза местных культур — новгородской, псковской, ярославской, владими́ро-суздальской и др. Певческое искусство также развивалось на основе объединения и синтеза местных певческих школ, откуда и возник общерусский знаменный распев, или проще — русское пение.

Митрополичий хор существовал, очевидно, со времени основания митрополии на Руси (988). После установления в 1589 году патриаршества хор стал именоваться патриаршим. Государев придворный хор певчих дьяков возник у нас, как считают некоторые исследователи, в XV веке при Иване III, а наибольшее значение приобрел в XVI веке при Иване Грозном, который его укрепил и расширил¹⁹.

Известно, что принимались меры к открытию певческих школ в 1496 — 1504 годах, а также к укреплению церковных клиросов опытными певцами — вдовыми священниками и диаконами.

Кроме хоров великокняжеских и архиерейских, каждый храм, которых на Руси было множество, также имел свой хор. На тех приходах, где по ограниченности средств не было возможности содержать штат певчих, на клиросе пели свободные от службы священники, диаконы, дьячки. Но и такие приходские хоры отличались высокой певческой культурой и богатством репертуара, о чем свидетельствует значительное количество крюковых певческих сборников, бытовавших в их среде, с весьма сложными для исполнения песнопениями и уникальными распевами²⁰.

В домовых церквях знати пели так называемые крестовые дьяки. Документы XVI — XVII веков доносят до нас сведения о певчих крестовых дьяках таких известных фамилий, как Годуновы, Щелкаловы, Трубецкие, Шереметёвы, Нарышкины и др.

Многовековое бытование знаменного пения в различных социальных слоях Руси говорит о его общенациональном харак-

тере, и недаром в XVII—XVIII вв. его называли русским пением, а невменную знаменную нотацию — российским крюковым знаменем. («Для чего ты от прочих архиереев пение в церкви имеши отменное, поют у тебя с партес, а не *русским согласием*», — указывала Смоленскому митрополиту инспекционно-церковная комиссия в 1685 году²¹.)

И, конечно, главными хорами на Руси, в которых пели лучшие певцы страны, были государевы и митрополичий (патриарший с 1589 г.) хоры. Государевы певчие дьяки и поддьяки имели преимущество перед митрополичьими (патриаршими). Когда оба эти хора совместно отправляли богослужение, то государевы певчие всегда занимали в храме правый клирос, а митрополичьи (патриаршие) — левый. Однако в крестных ходах и других подобных торжествах государевы певчие шли после певцов патриарших.

В исторических документах встречаются упоминания о певчих дьяках и поддьяках у царя, патриарха, митрополитов, архиепископов и епископов. Эти певцы считались *служилыми лицами* и имели особые привилегии, в частности, были ограждены законом от оскорблений и бесчестия.

Весьма важную роль в расцвете русского певческого искусства в XVI веке сыграл царь Иван Грозный. Именно он в числе других вопросов, подлежащих рассмотрению на Стоглавом Соборе (1551), указал на неудовлетворительное, по его мнению, современное состояние церковного пения из-за отсутствия певческих школ: «Преже сего в Росийском царствии на Москве и в Великом Новгороде, и по иным городом многая училища бывали, грамоте, и писати, и пети, и чести гораздых много было, но певцы и четцы, и добры писцы славны были по всей земли и до днесь». Речь, впрочем, шла о всем христианском комплексе, куда входило важной частью и знаменное пение.

В соборном ответе говорилось: «И мы о том соборне уложили, по царскому совету: в царствующем граде Москве и по всем градом... избрати добрых духовных священников и дияконов, и дияков женатых и благочестивых, имущих в сердцах страх Божий, могущих и иных пользовати, и грамоте чести, и пети, и писати гораздивы; и у тех священников, и у дияконов, и у дияков учинити в домех училища, чтобы... все православные христиане в коемждо граде давали своих детей на учение грамоте, книжнаго письма, и церков-

наго пения, и чтения наложного, и те бы священники, и дьяконы, и дьяки избранные учили своих учеников страху Божию, и грамоте, и писати, и пети, и чести со всяким духовным наказанием»²².

Или, как более кратко сформулировал это прот. В.Металлов: «Стоглавый Собор составил проект учреждения *книжных училищ*, где бы изучались чтение, письмо и пение, и поручил открытие и устройство этих училищ священнослужителям на дому у себя»²³. Наказные списки (циркулярные указания) об этом были разосланы во все пределы русского царства. Певческие школы учредились быстро и повсеместно (за рекомендациями церковного Собора стояла гражданская государственная власть в лице царя Ивана Грозного), и результаты не заставили себя ждать — они были самые благотворные для русского церковно-певческого искусства. К именам уже перечисленных нами знаменитых распевщиков XVI века можно добавить много других. Особенно славились школы новгородские и московские.

Сам царь Иван Грозный прекрасно знал и любил знаменное пение, часто пел в составе своего хора, и, более того, ему приписывается авторство распева стихир из служб Владимирской Божией Матери и митрополиту Петру. По-видимому, служба святителю Петру была написана около 1547 года в связи с его канонизацией в этом году. В стихираре первой четверти XVII века перед этой службой имеется надпись: «Творение царя Иоанна деспота Росийскаго», перед второй службой надпись — «Творение царево». Эти стихиры, имеющие беспометное знамя, были расшифрованы старообрядцем-головщиком И.А.Фортовым совместно с прот. Д.Разумовским и опубликованы архимандритом Леонидом Кавелиным в 1886 году. В предисловии отмечено, что стихирарь «Око дьячее» переписан в 20-х или 30-х годах XVII века клириком Чудова монастыря Лонгином, то есть всего лишь через 70–80 лет после создания стихир Иваном Грозным.

Современные исследователи дают высокую оценку творчеству Ивана Грозного. Н.Д.Успенский относит царя к мастерам знаменного пения: «Из московских мастеров пения первым в хронологическом порядке следует назвать Ивана Грозного». Анализируя одну из его стихир, он замечает, что «Иван Грозный выступает перед нами не как заурядный мастер, знающий гласовые попевки и умеющий «накладывать знамя» к тексту по мере его изложения, а как

художник, умеющий подчинить все выразительные средства своим творческим намерениям»²⁴.

Н.С.Серегина, производившая расшифровки из этих служб уже в наше время, также отмечает, что «по творческому почерку в этих стихирах ощущается рука большого мастера, мыслящего широко и масштабно как в художественном, так и в политическом отношении»²⁵.

Царь Иван Грозный берет уже упоминавшихся мастеров знаменного пения Федора Христианина и Ивана Носа, учившихся у новгородца Саввы Рогова, в свой придворный хор, что приравнялось к государевой службе. Именно эти мастера и являются выдающимися представителями Московской школы знаменного пения как особого творческого направления. Распевы Федора Христианина уже в XVII веке станут именовать «московским пением». Распевщик Александр Мезенец в своем «Извещении о согласнейших пометах» пишет: «Московским же пением, иже Христианинов перевод именуется, в том же лице и гласе поется сия сложития своим розводом; понеже старый Христианинов перевод во многих лицах и розводах и попевах со усольским мастеропением имеет различие»²⁶.

В Списке служилых людей 1573 года Федор Христианин не числится, поэтому можно предположить, что к этому времени он уже был священником и потому мог служить в одном из трех храмов Александровой слободы. И, конечно, в его обязанности как мастера знаменного пения входило обучение царских певчих, что он продолжал делать и после переезда двора в Москву, служа при дворе в Благовещенском соборе²⁷.

Певчие дьяки (церковные певцы) вообще пользовались на Руси уважением и почетом за их знания и искусство. Даже в монастырях они имели некоторое преимущество перед остальной братией. Певчие государева и патриаршего хоров, разумеется, были на особо привилегированном положении, отличаясь высоким жалованием деньгами и натурой и столь же высоким социальным положением, владея порой обширными поместьями. Государевы певчие дьяки из хора могли быть пожалованы в приказные чины и даже в думные дьяки.

Государев и патриарший хоры, состоявшие из лучших певцов страны, отличались высоким профессионализмом и играли ведущую роль в развитии русской музыкальной культуры. Это были

два мощных, тесно связанных между собой художественных центра, объединявших лучшие музыкально-творческие силы страны. Эти хоры и являлись главными творцами музыкальных традиций Московской школы знаменного пения, вырабатывающей общерусский стиль знаменного пения, который назовут в будущем просто *русским пением*.

Кроме поименованных, трудами также многочисленных безвестных распевщиков и мастеров и произрастало на протяжении восьми столетий величественное древо русского знаменного пения, «монументальнейший свод мелодических сокровищ» (акад. Б. Асафьев), равноценный по своему этико-художественному достоинству прославленной древнерусской иконописи.

¹ ГИМ, собр. Уварова, № 152, «Предисловие, откуда и от коего времени начаса быти в нашей Русей земли осмогласное и на оба лика в церкви пети» // Бражников М. Федор Крестьянин. Стихиры. М., 1974.

² Там же.

³ Мезенец Александр. Извещение о согласнейших пометах // Смоленский С. Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца. Казань, 1888.

⁴ Парфентьев Н.П. Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI–XVII вв. и произведения ее мастеров в памятниках письменности // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985.

⁵ Голубцов А. Чиновник Новгородского Софийского собора. М., 1899.

⁶ Полное собрание русских летописей. Т. 30. М., 1965. С. 183. — Цит. по: Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.

⁷ Безуглова И.Ф. Опекаловский распев // Памятники культуры. Новые открытия. Л., 1979.

⁸ Парфентьев Н.П. Профессиональное певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв. Автореферат диссертации. Екатеринбург, 1990.

⁹ Там же.

¹⁰ ПСРЛ. Т. VIII. Воскресенская летопись. СПб., 1859. С. 110. — Цит. по: Успенский Н.Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971.

¹¹ Разумовский Д. Церковное пение в России. М., 1867. С. 61.

¹² Смоленский С. Указ. соч.

¹³ Повесть временных лет. Ч. 1. М. — Л., 1950. С. 85. — Цит. по: Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство.

¹⁴ Металлов В.М. Богослужбное пение Русской Церкви в период домонгольский. М., 1912. С. 179.

¹⁵ Разумовский. Указ. соч. С. 60.

¹⁶ ПСРЛ. Т. 1. Лаврентьевская летопись. М., 1962. С. 370. — По: Успенский. Указ. соч.

¹⁷ Макарий (Булгаков), архиеп. История Русской Церкви. Т.2. М., 1994. С. 248.

¹⁸ Металлов. Указ. соч. С. 240.

¹⁹ Зверева С.Г. О хоре государевых певчих дьяков в XVI веке // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1987.

²⁰ Парфентьев Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI—XVII вв. Екатеринбург, 1991.

²¹ Рогов А.И. Музыкальная эстетика России XI—XVIII вв. М., 1973.

²² Стоглав. Казань, 1912. С. 59.

²³ Металлов В.М. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1915. С. 46.

²⁴ Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.

²⁵ Серегина Н.С. Отражение исторических событий в стихире о Темир-Аксаке и в других песнопениях Владимирской иконе и проблема авторства Ивана Грозного // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1985.

²⁶ Мезенец Александр. Извещение о согласнейших пометах. — Цит. по: Бражников М. Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 350.

²⁷ Парфентьев. Указ. соч.



ГЛАВА 5

ЗНАМЕННОЕ ПЕНИЕ — ИКОНОПИСНАЯ МУЗЫКА. ЗАТОНУВШАЯ АТЛАНТИДА

Русские не подозревают, каким художественным богатством они владеют.

Анри Матисс

Интересно, что столь высокую оценку искусству русской иконы дал представитель так называемого фовизма, течения во французской живописи, главными принципами которого являлись динамика письма, острота ритмов и интенсивность цвета. Как известно, именно эти формальные принципы искусства нашли яркое воплощение как в русской иконе, так и в знаменном распеве.

Русская икона как духовный и эстетико-художественный феномен была открыта совсем недавно, «черные доски» заговорили в основном в начале нашего века. Древнерусскую икону спасла от забвения, по-видимому, красота, которую почувствовали в ней люди, хотя и порой достаточно далекие от православия, но имеющие развитый художественный вкус и понимающие язык изобразительного искусства.

В. Васнецов так писал об открытии древнерусской иконы: «Мы должны гордиться нашей древней иконой, нашей древней живописью: тут никого нет выше нас...»¹

В отношении знаменного пения можно сказать, перефразируя В. Васнецова: мы должны гордиться нашим древним знаменным пением, тут никого нет выше нас. Это подтверждают музыкальные медиевисты, ученые, изучающие древнерусское певческое искусство. Они единогласно свидетельствуют, что знаменное пение является искусством того же этико-художественного уровня, что и прославленная русская икона и зодчество, и занимает почетное место в русской и мировой музыкальной культуре.

Эта высокая оценка художественных достоинств знаменного распева касается также и духовных глубин явления, поскольку красота сама по себе, иерархически возвышаясь поступенчато, приближается к Красоте Абсолютной. Красота древнерусской иконы и знаменного распева где-то на самом верху иерархической лестницы — это высшая, духовная Красота.

Говорят, что икона не изображает, а *являет* (Л.А. Успенский). Она являет преображенную, обоженную тварь, являет вечный прославленный лик человека, а не его обычное повседневное лицо. Икона создается в молитве и для молитвы, она сама молитва, творческой силой которой является стремление к Богу как совершенной Красоте и Святости. Задача иконы не в том, чтобы расчувствовать зрителя, вызвать в нем те или иные естественные человеческие эмоции, а в том, чтобы направить на путь преображения все чувства и свойства человеческой природы.

Знаменный распев, или *роспев*, как писали и, вероятно, говорили, окая, в старину — музыка иконописная, это, можно сказать, звучащая икона. Недаром в одном из богослужебных текстов сказано: «списав, яко на иконе песнь». Знаменное песнопение — это молитва, выраженная в звуках, музыкально, где мы напрасно будем искать игру эмоциональных тонов. Задача знаменного пения та же, что и у иконы: не реалистическое отображение внутренней жизни земного человека с его переживаниями и чувствами, а очищение души от страстей, отражение образов духовного, невидимого мира.

Еще на заре христианства св. Климент Александрийский призвал изгнать из церковного пения хроматические мелодии, используемые в светской музыке особенно при изображении человеческих эмоций. В знаменном распеве нет изнеживающих хроматизмов, звукоряд его диатоничен (строго говоря, при широком диапазоне мелодии это миксодиатоника), то есть образуется последователь-

ностью основных ступеней лада, отсюда строгость, величие и бесстрастность напева. Это поистине надмирная музыка. И если иконе присуще катарсическое (очистительное) начало, то знаменному распеву это свойство присуще в высшей степени, поскольку музыкальное искусство по своей природе более активно, чем изобразительное и способно воздействовать на самые сокровенные стороны человеческой природы.

Современное же церковное партесное пение, имеющее язык светского западного музыкального искусства реалистического направления, снова, как во времена язычества, использует хроматические лады, отвергнутые еще древней церковью.

Истинно церковное искусство всегда строго канонично. Иконописный канон определяет не только сюжет иконы, но и средства изображения. Православная икона в общем плоскостна, двухмерна, поскольку объем, пространство неминуемо связаны с понятием материальности, плоти видимого мира, но плоть, как известно из Писания, «противится духу», «плоть и кровь не могут наследовать Царствия Божия» (1 Кор. 15, 50), поэтому все, что напоминает тленную плоть человека, противно самой природе иконы. Именно поэтому мирской портрет святого не может быть его иконой, поскольку отражает не преображенное, а житейское, плотское его состояние. И если «Никон... умыслил, будто живые писать», в чем обличал его протопоп Аввакум, то это, конечно, грубое непонимание духовной сущности иконы.

Богослужебно-певческий канон во многом аналогичен иконописному. Мелодический рисунок русского знаменного пения, благодаря одноголосию также, можно сказать, плоскостен в противоположность объемному звучанию аккордов многоголосного пения, дающему ощущение пространства, материальности. Вселенская Церковь с самого начала своего существования не знала многоголосного пения, а современная греческая церковь сохранила одноголосие и до наших дней.

В Большом Потребнике Патриарха Филарета (первая половина XVII века) существует прямой запрет на многоголосный стиль пения: «Ниже некими доброгласии, неприличными церковному составлению и исследованию (поют), якова же суть мусикийская пения и излишняя различия гласовом (италийских разногласий любителю, внимай). Ведомо ти буди и сие правило, како възбраняет органы и прегудная пения». Одноголосие — принципиальное

свойство чисто модалной музыкальной системы, каковой и является знаменный распев.

Именно монодийный стиль пения позволил создать иконописную музыку, русское знаменное пение, включающее в себя столповой, путевой и демественный распевы с их модификациями малого, среднего (обычного) и больших распевов. Это пение повсеместно звучало на Руси с начала принятия христианства и до конца XVII века, а на периферии и позже. Временем начала борьбы со знаменным пением, возглавленной царем и патриархом (что с полным основанием можно квалифицировать как музыкальное иконоборчество), является период никоно-алексеевской «реформы», то есть середина XVII века.

Аналогично плотному письму и интенсивности цвета каноничной иконы одноголосный стиль пения позволяет создать плотное, интенсивное звучание, что обеспечивает активное суггестивное воздействие на слушателя. Одноголосие особенно способствует концентрации ума и внимания, само слово «унисон» (единение, согласие) свидетельствует о тенденции к интроверзии, то есть центростремительном направлении ума, в противоположность экстраверзии, рассеянности, разбросанности. Эти специфические особенности монодийного пения полностью соответствуют православно-богословскому учению о внимании и молитве и призыву прославлять Бога «едиными устами и единым сердцем».

Знаменный распев характерен попевочной техникой в отличие от западноевропейской музыки, основанной на личностно-субъективном композиторском творчестве.

Как уже отмечалось, красота иерархична, она присутствует на всех уровнях бытия. И мирская живопись и музыка могут быть прекрасны в своем роде, однако их приемы и средства, призванные изображать либо иллюзию земной реальности, либо многообразный мир человеческих эмоций, переживаний и страстей, непригодны для церковной иконописи и богослужебного пения. Так, если трехмерное пространство в мирской картине создается иллюзией пространственной глубины, то иллюзия в иконе недопустима в силу самой ее природы и назначения. Икона преимущественно плоскостна, двухмерна и более того: вместо пространственной перспективы в ней часто можно увидеть явление так называемой обратной перспективы, когда предметы, изображенные на первом

плане, оказываются значительно меньше тех, которые изображены за ними, а удаленные предметы пишутся большими. Иконописный канон также требует, чтобы в изображении не было игры света и тени, ибо Бог есть Свет и в Нем нет никакой тьмы².

Нет игры света и тени также и в знаменном пении в соответствии с канонам певческого церковного искусства. И наоборот, в западноевропейской мажоро-минорной тональной музыкальной системе мажор обычно ассоциируется со светом, а минор — с тенью; более того, ощущение цветовых изменений возникает также при модуляциях, то есть при переходах из одной тональности в другую. Хотя цветовосприятие тональностей достаточно субъективно, и музыканты, обладающие «цветным» слухом, не всегда одинаково воспринимают тональности по окраске (например, для Римского-Корсакова тональность до-мажор была связана с белым цветом, а для Скрябина — с красным), однако установлено, что различие окраски между тональностями несомненно существует, а значит, и смена тональной окраски при музыкальных модуляциях создает определенный колористический эффект.

Будучи модальной музыкальной системой, не имея «сквозного тонального тяготения» (Ю. Холопов), русский знаменный распев свободен также от модуляций и связанной с ними цветовой игры. Знаменные песнопения имеют ровную, приглушенную матовую окраску, что вполне соответствует спокойному и величественному характеру православного богослужения.

Говоря о связи между звуком и цветом, которая была известна еще народам древности, следует также отметить, что в многоголосной музыке созвучия сами по себе имеют определенную окраску, например, уменьшенные септаккорды, увеличенные трезвучия, секундакорды и им подобные созвучия характерны сложным сочетанием цветов. Некоторые музыканты различают по колориту диэзные тональности (яркие, насыщенные по цвету) и бемольные (металлические, со стальным блеском). Хроматические — диэзные — ступени звукоряда также воспринимаются как окрашенные, и изгнание хроматизмов («цвет», «окраска» — в переводе с греческого) из богослужебного пения в первые века христианства, несомненно, способствовало установлению более ровного и спокойного колорита звучания церковного хора. Античная эстетика оценивала хроматический строй как «изящный»,

«обладающий нежной прелестью», способный доставлять наслаждение слушателям, но именно поэтому, как считал св. Климент Александрийский, он и не соответствует духу христианского богослужения.

Русское знаменное пение, развивавшееся в русле святоотеческого учения, базируется на диатоническом строе, чуждом изнеженности и расслабленности, вполне соответствующем мужественному характеру православного мироощущения.

Шедевры древнерусской музыки, как и древние иконы, пленяют своей величественной простотой, спокойствием движения, четким чеканным ритмом, законченностью построения, вытекающей из совершенной внутренней гармонии.

О типологических параллелях в формообразующих принципах иконописи и знаменного распева допетровской Руси говорит, например, отзыв об иконе св. Иоанна Предтечи XVI века: «Лоб, нос, подбородок как бы высечены из камня сильными и точными ударами резца»³. Столь же динамично и совершенно письмо Сольвычегодской иконы Богородицы XVI в. — это, можно сказать, знаменный распев в красках и линиях с его острыми синкопами и чеканным ритмом. Кстати сказать, Сольвычегодск в XVI–XVII вв. являлся центром школы Усольского знаменного пения, одного из ведущих творческих направлений русского церковного певческого искусства.

Когда научились понимать достаточно сложный и утонченный язык древней иконописи, выявилась несостоятельность рассуждений о ее якобы примитивности. Не менее сложны и своеобразны, несмотря на одноголосие, законы древнерусского музыкального искусства, и мнения о его примитивности и однообразии также несостоятельны. Исследователи еще прошлого века отмечали «изумительное богатство, свободу и разнообразие ритма и совершенно своеобразное голосоведение»⁴.

Указывая на первостепенную роль ритма в знаменном распеве, современный музыковед В.Н.Холопова пишет, что «по объему материала, поименованного специальными названиями, знаменные ритмоформулы не имеют аналогов в современной им западноевропейской ритмике. В культуре Европы их можно сравнить лишь с античными стопами и стихами, классикой европейского ритма. Не уступая последним в количестве, ритмоформулы Древней Руси

превосходят их разнообразием принципов организации, составляя самобытную ритмическую культуру, пока еще совершенно не оцененную... Основной столповой распев по своему ритмическому течению сложен, многообразен, художественно «искусен»⁵.

Знаменный (столповой) распев — это основной и старейший вид древнерусского церковного пения, существующий и поныне. Поэтому, говоря о русском богослужебном пении, часто имеют в виду прежде всего собственно знаменный распев.

В течение многих веков трудами в основном безымянных музыкантов-распевщиков создавался «монументальнейший свод мелодических сокровищ», годовой цикл богослужебного русского знаменного пения. Говоря о необходимости дальнейших исследований в области древнерусской музыки, один из современных музыковедов писал: «Быть может, дальнейшие розыски в этом направлении позволят установить существование в музыке творческих личностей такого масштаба, как Андрей Рублев и Феофан Грек или гениальные создатели храма Василия Блаженного Постник и Барма»⁶.

Можно с уверенностью сказать, что творческие личности такого же уровня, как Андрей Рублев, Дионисий или Феофан Грек, существовали и в древнерусской музыке. Духовный уровень эпохи в основном одинаково отражается во всех искусствах, и если в допетровской Руси были созданы высокие шедевры иконописи и зодчества, то необходимо должны существовать и столь же значительные шедевры музыкального творчества той эпохи.

Говоря конкретно о шедеврах знаменного пения, вероятно, можно указать на такие песнопения, как стихира на литии восьмого гласа «Днесь тварь просвещается» из службы Богоявлению, стихира тоже восьмого гласа «Днесь неприкосновенный существом» из службы Воздвижению Креста, «Блажен муж» демеством, Евангельские стихиры большого распева перевода Федора Христианина, «Блаженны» большого распева, опубликованные М. Бражниковым в переводе на линейную нотацию, недавно расшифрованные догматики большого распева и т.д. Список предполагаемых шедевров знаменного пения можно значительно продолжить: в годовом певческом цикле пяти Синодальных сборников знаменного пения, печатавшихся вплоть до 1917 года, можно насчитать около пятидесяти выдающихся из общего ряда песнопений.

Но ведь, как известно, расшифровано всего лишь около 50

процентов знаменных рукописей (конец XVI—XVII вв.). Какие же шедевры скрыты в нерасшифрованной части пометного знамени, а главное, в пока еще нечитаемых рукописях беспометного периода, охватывающего шесть (!) веков, можно лишь предполагать. Во всяком случае, это заманчивая перспектива, о которой неоднократно напоминал М. Бражников, призывая активизировать усилия в изучении древнерусского пения.

Немые пока крюковые рукописи шестисот лет русского знаменного пения с предполагаемыми в них музыкальными кладами волнуют воображение, кажется, более на Западе, чем у нас дома. Западные ученые успешно занимаются исследованиями древнерусской музыки, несмотря на немалые затруднения в связи с тем, что 99 процентов певческих рукописей находится в России. Более того, западная наука благодаря своим успехам в расшифровке ранневизантийских нотаций предлагает ряд методов для расшифровки древних русских крюковых рукописей⁷.

Если М. Бражников в 1966 году писал, что у нас очень мало делается в направлении изучения древнерусского музыкального наследия, то положение мало изменилось и в наши дни. В 1992 г. в Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова была открыта кафедра древнерусского певческого искусства, однако, на наш взгляд, этого недостаточно. По-видимому, нужен новый зарубежный авторитет вроде Анри Матисса, который заявит уже о знаменном распеве: «Русские не подозревают, каким художественным богатством они владеют».

По древнегреческому преданию, Атлантида — это огромный и богатый остров или материк с высокоразвитой человеческой цивилизацией и культурой, опустившийся со всеми своими богатствами в результате землетрясения на дно Атлантического океана. Поиски полубогатой Атлантиды с ее сокровищами не прекращаются и в наши дни.

Русский знаменный распев — это духовная Атлантида, погружившаяся со своими богатствами в волны истории относительно недавно, всего лишь около трех веков назад. Роль землетрясения сыграли революционные преобразования, известные в истории под названием никоно-алексеевской «реформы». Огромный музыкальный мир высочайшего художественного уровня и вдохновения был вычеркнут из мировой цивилизации.

Если одним из величайших открытий XX века в плане духовном и художественном Л.А. Успенский считает открытие православной иконы как одного из величайших сокровищ мирового искусства и объективного свидетельства о православии, то, по-видимому, одним из величайших открытий века грядущего будет открытие русского знаменного распева.

Н. Кожевникова предвосхищает будущее, когда уподобляет открытия М. Бражникова в древнерусской музыкальной культуре открытию православной иконы. Собственно открытия знаменного пения пока еще не произошло, Бражников лишь указал на это сокровище, рассказал о нем и собрал достаточно большой подготовительный материал для будущих исследований. При участии М. Бражникова горстка драгоценностей из всего «монументальнейшего свода мелодических сокровищ» была представлена слушателям хором А. Юрлова. После Юрлова достаточно убедительных хоровых интерпретаций одноголосного знаменного пения, можно сказать, не было.

Если открытие иконы не было каким-то единовременным актом, но происходило медленное, постепенное проникновение в ее художественный и духовный смысл, то открытие знаменного распева возможно также только путем постепенной музыкально-психологической адаптации, постепенного вживания в ладово-интонационный строй древнерусской модальной музыкальной системы, столь отличной от привычной нам мажоро-минорной европейской тональной музыки. Современный слушатель порой плохо воспринимает знаменный распев по причине скудости своего «слухового запаса» знаменных интонаций, непривычных мелодических оборотов модальной музыкальной системы с ее логикой линейно-попевочного развития, где вместо «сквозного тонального тяготения» используется принцип опевания опорных тонов.

Проблема скудости «слухового запаса» знаменных интонаций решается весьма просто — следует больше слушать и петь знаменные песнопения.

Если Византия богословствовала по преимуществу словом, то Россия — образом. Восприняв христианство от греков, русские, молодой народ, не были отягощены наследием многовековой античной культуры с ее последующим влиянием на позднейшее искусство, и, может быть, поэтому Руси дано было именно в художественном

образе выразить то, что было главным в византийском богословии этого периода. Именно на русской почве православное христианство практически нашло наиболее полное воплощение как в жизни, так и в искусстве. Древнерусская культура, до недавних пор несправедливо объявляемая «культурой великого молчания», потому и не создала богословия в схоластической дискурсивной форме, поскольку создала икону и знаменный распев, и не только как формы художественного мышления, а как проявления самой христианской жизни. «В пределах художественного языка именно России дано было явить глубину содержания иконы, высшую степень ее духоносности», — пишет Л.А. Успенский. Но, добавим, может быть, еще более высокая степени духоносности явлена Россией на языке музыкальном, в знаменном пении.

«Именно в русском искусстве достигнуто наиболее адекватное выражение внутренней гармонии человека, примиренного с Богом, с самим собою и с миром, наглядное показание того, что исихасты называют «священным безмолвием». В знаменном пении образ «священного безмолвия» наиболее полно передают произведения так называемого большого распева, одной из ветвей основного, столпового знаменного распева.

При необычайной глубине содержания русская икона «по-детски радостна и легка, полна безмятежного покоя и теплоты. И можно утверждать, что нигде жизнерадостное и жизнеутверждающее христианское мировоззрение не нашло столь яркого выражения, как в русской иконе» (Л.А. Успенский)⁸.

Не менее ярко, а может быть, и более светлое жизнеутверждающее начало и внутренняя гармония выражены в русском знаменном пении. Говорить о суровости, мрачности, почти траурности древнерусской музыки можно лишь по невежеству. Отсутствие чувственного сентиментализма и изнеженных хроматических гармоний не есть признак суровости и мрачности, а признак духовного здоровья, соответствующего христианскому «мужественному умонастроению» (св. Климент Александрийский).

Даже светское истинно великое искусство вневременно, оно на все века. Истинно церковное искусство вневременно уже по своей природе, поскольку являет и отражает вечные истины, его нельзя ставить в зависимость от эпохи и моды, как это делают римско-католическая церковь и современная наука, считающая,

что с исчезновением средневековой культуры ушли в прошлое и каноничная икона, и знаменное пение. К сожалению, пишет Л.А. Успенский, «с усвоением западного искусства в православии оказалась усвоенной и эта установка»⁹.

Впрочем, в изданной в 1983 году издательством Московской Патриархии «Настольной книге священнослужителя» написано: «Православный церковный образ, икона, определяется не как искусство той или иной исторической эпохи или как выражение национальных особенностей того или иного народа, а исключительно соответствием своему назначению, столь же вселенскому, как само православие»¹⁰.

Во времена VII Вселенского Собора, подведшего черту под эпохой иконоборчества, художественный язык церкви был тем же самым, что и позже, пусть еще и недостаточно очищенным и целенаправленным. «Изначала вырабатываемый церковью художественный язык иконы, — пишет Л.А. Успенский, — становится достоянием христианских народов, вне каких-либо национальных, социальных и культурных границ, потому что единство его достигается не общностью культуры и не административными мерами, а общностью веры и мировоззрения... «Стиль» иконы был достоянием всего христианского мира на протяжении тысячи лет его истории, как на Востоке, так и на Западе: другого «стиля» не было»¹¹.

То же самое можно сказать и о церковно-певческом искусстве, имеющем единые общие корни у различных христианских народов, как доказывают исследования западных медиевистов. Э. Веллес утверждает, что по крайней мере до IX века церковный стиль пения на Западе был таким же, как и на Востоке, приводя в доказательство наличие большого количества двуязычных церковных песнопений того времени на греческом и латинском языках, имеющих одну и ту же мелодию¹².

При всем резком ритмико-интонационном различии византийского и русского знаменного пения исследования Э. Веллеса и Г. Тильярда позволяют сделать выводы о наличии в них общих типологических принципов — одноголосия, диатонического звукоряда и попевочной структуры. Эти же принципы присущи сербскому и болгарскому богослужебному пению, являющемуся, как византийское, так и древнерусское (допетровское), модальной музыкальной системой. Именно эти принципы, этот стиль цер-

ковного пения приняли русские от греков, по-видимому, через болгар (Иоакимовская летопись) вместе с христианской верой, и эти принципы музыкального искусства Вселенской Церкви стали основополагающими для русского знаменного пения на многие века его развития.

Если художественный язык церковного искусства и подвержен изменениям, то это изменения «внутри иконного стиля, как мы видим это на протяжении почти двухтысячелетней его истории» (Л.А. Успенский).

Однако отношение к иконе как к одной из возможных форм церковного искусства приводит к тому, что «для большинства верующих, духовенства и епископата никакого открытия ее собственно не произошло». То же самое можно сказать и о русском знаменном пении: открытие знаменного распева, борьба за него еще только начинается.

Борьба за церковный образ есть по сути борьба за веру, борьба за Православие. Если заимствованное живописное реалистическое направление церковного изобразительного искусства внесло лжесвидетельство о Православии (свящ. Павел Флоренский), то это лжесвидетельство, по словам Л.А. Успенского, «могло только утверждать неверующих в неверии, а верующим внушать искаженное понимание о Православии и способствовать расцерковлению сознания».

После торжества Православия (IX в.) иконоборческая ересь не была изжита окончательно, она тлеет все время и выливается наружу во все последующие века, изменяя свою личину, меняя свои формы. Иконоборчество может быть не только злостным и открытым, пользуясь непониманием и равнодушием, оно может быть и бессознательным, непреднамеренным и даже «благочестивым». Однако любое иконоборчество, в каких бы формах оно ни проявлялось, способствует расцерковлению Церкви.

Борьба за образ Божий никогда не прекращалась, «а в новое время, — пишет Л.А. Успенский, — особенно обостряется потому, что иконоборчество проявляется не только в намеренном уничтожении икон и в отказе от них в ересях протестантствующего типа; оно сказывается еще и в стремлении к уничтожению образа Божия в человеке, в самых различных экономических, социальных, философских и других идеологиях»¹³.

Борьба с Красотой, в попытках создать культ безобразного, — иконоборчество наших дней, точнее, крайняя степень богоборчества, ибо нецерковный мир, вообще теряющий чувство красоты, безнадежен, поскольку утрачивается последняя возможность постижения Бога хотя бы через многоступенчатую иерархию красоты через законы прекрасного.

Красоту православной иконы (образа) и знаменного распева противопоставить безобразию (без-образию), распаду, разложению, хаосу современного мира с его культурой — таков один из девизов борьбы за возрождение иконы и русского знаменного пения, что является жизненной необходимостью нашего времени.

¹ Маковская С. Иконописцы и художники. Журнал «Русская жизнь». 3 ноября 1965 г., № 5940. С. 4. — Цит. по: Успенский Л.А. Указ. соч. С. 174.

² Настольная книга священнослужителя. Т. 4. М., 1983. С. 57.

³ Евсева Л.М., Сергеев В.Н. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. (Путеводитель). М., 1971. С. 49.

⁴ Смоленский С. Азбука знаменного пения. Казань, 1888.

⁵ Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.

⁶ Келдыш Ю. Об изучении древнерусского певческого искусства // Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. Предисловие. М., 1971. С. 15.

⁷ Белоненко А.С. М.В. Бражников — исследователь древнерусской профессиональной музыки // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1978.

⁸ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж. 1989. С. 223.

⁹ Там же. С. 419.

¹⁰ Настольная книга... С. 171.

¹¹ Успенский Л.А. Указ. соч. С. 405.

¹² Wellesz Egon. Melody construction in Byzantine chant. Oxford (Belgrade — 1961). P. 139.

¹³ Успенский Л.А. Указ. соч. С. 430.



ГЛАВА 6

ДВА ПОНИМАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА*

Реалистическая живопись — это характерно грешное восприятие мира.

Свящ. Александр Ельчанинов

Красота двусмысленная и обольстительная розовым облаком застилает мир духовный... Язычествующее христианство...

Свящ. Сергей Булгаков

Западная и Восточная церкви с давних пор по-разному понимали художественный образ. Все началось с того, что римский папа Сергий отказался подписать решения VI Вселенского Собора (692) с изложенным там учением о церковном образе. В этом отказе, по-видимому, сыграли роль также и прочие расхождения во взглядах Рима и всей Церкви.

Запад в отличие от православного Востока пошел по облегченному пути как в богословии, так и в искусстве, что выразилось в «снижении Евангельских истин до категорий земного обще-

*См. Б. Кутузов. Почему в русском православном храме должен звучать одноголосный знаменный распев, а не многоголосный партес // Знаменный распев — поющее богословие. М., 2001. С. 134.

ства» — это «основной грех римской церкви», в чем ее всегда обличали православные богословы¹.

Если православие видело в обожении твари основную и конечную цель, то римокатоличество отвергло саму возможность обожения, приравнивая Откровение к природным человеческим данным.

Соответственно, если образ в православии — явление преображенной, обоженной твари, имеющий назначение очищать души от страстей, то римокатолический образ с его «живоподобием» — всего лишь возбудитель естественных эмоций.

«С внедрением филиокве и в дальнейшем с принижением личного начала, вместе с учением о тварности благодати, — пишет Л.А. Успенский, — утверждается иное, не православное соотношение человека и Бога, человека и мира. Автономность от Бога человека утверждает автономность его разума и других сторон его деятельности. Уже Фомой Аквинским естественный разум был признан вполне самостоятельным и независимым от веры».

Подтверждение этому находим у В. Зеньковского: «Именно от Фомы Аквината и нужно вести разрыв христианства и культуры, который оказался столь роковым для всей христианской культуры Запада... весь трагический смысл чего обнаружился ныне с полной силой»².

Западная церковь постепенно возвращается к чувственности и иллюзорности в искусстве, то есть к тем элементам, с которыми долго и упорно боролось раннее христианство. Западный Ренессанс есть не что иное, как возврат к языческому мироощущению, «где красота двусмысленная и обольстительная розовым облаком застилает мир духовный». Вся религиозная живопись Ренессанса «есть очеловечение, обмирщение Божественного: эстетизм — в качестве мистики, мистическая эротика — в качестве религии, натурализм — как средство иконографии»³.

Вышесказанное в полной мере можно отнести и к западной религиозной музыке Возрождения, вполне языческой по форме, когда в церковное употребление даже были введены оркестровые инструменты. Католический историк Гюррес писал: «Эта новая церковная музыка с ее нахальным шумом инструментов, с ее бесстыдством во всех формах и движениях, ее фривольною легкостью, пустым кокетством подобна баядерке, которая, качаясь и танцуя, приносит жертву индийскому божеству низшего разбора»⁴.

Сам принцип западного искусства противоположен тому, что

требует от образа Церковь. Западное богословие и западное искусство отказываются от обожения человека.

Л.А.Успенский: «Религиозное искусство Запада оказалось неспособным выявить новозаветное Откровение»⁵.

Автономное от Церкви искусство ограничивается тем, что не превышает свойств человека — это просто картина, просто музыка (не икона, не иконописная музыка). Передача иллюзии видимого мира, от которой с самого начала решительно отвернулось христианство, теперь становится самоцелью. Однако, по православному пониманию, иллюзия в образе так же нетерпима, как и в духовной жизни, в аскетических нормах и молитве, здесь она именуется прелестью, то есть большим или меньшим уклонением от истины.

Божественная трансцендентность в западном искусстве снижается до уровня житейских понятий. При изображении Спасителя подчеркивается Его человеческая сущность, а не Божественная, как в Православии. Таково, например, изображение плачущего Христа в терновом венце, полагаемое на аналои во многих наших храмах в период Страстной седмицы, — искусство, взятое напрокат у католицизма.

Соблазн «живоподобия», реализма затопляет западное церковное искусство в эпоху Ренессанса, а «с увлечением античностью вместо преображения человеческого тела утверждается культ плоти». «По мере того как человеческое внедряется в искусство, все мельчает и профанируется; то, что было откровением, сводится к иллюзии, стирается знак священного, произведение искусства уже только средство наслаждения и удобства: человек в своем искусстве встретил сам себя и поклоняется себе» (Ж. Онимус). «Образ откровения подменяется «преходящим образом мира сего»⁶.

Однако налицо парадокс «живоподобия» — оказывается, по данным современной науки, вблизи мы видим не так, как рисовал Рафаэль, а так, как рисовал Андрей Рублев и древнерусские мастера. «Рафаэль проводил природные свойства человеческого глаза через контроль своего автономного разума и тем самым отступал» от естественного закона зрительного восприятия, «подчиняя видимое законам оптической перспективы. Иконописцы же не отклонялись от этого природного свойства человеческого зрения...»⁷

Исследования П.А.Флоренского, Л.Ф.Жегина, Б.В.Раушенбаха, В.Н.Холоповой и др. позволяют сделать вывод о явном превосходстве иконы и знаменного распева над искусством «нового времени» в богат-

стве и разнообразии изобразительных приемов и принципов художественного построения. В расшифровке построения образа икона требует гораздо более мощного математического аппарата, чем живопись Ренессанса, хотя последняя и кичится тем, что вооружена «единственно научным правильным методом передачи видимого мира»⁸.

Настоящее состояние западного религиозного искусства — это «образ пустоты, уже не имеющий никакого отношения ни к догмату Седьмого Собора, ни к христианской антропологии». И «центральный вопрос нашего времени — человек, заведенный в тупик возросшим на римокатолической почве секуляризованным гуманизмом»⁹.

В современном мире при больших достижениях науки и техники наблюдается все большее духовное одичание человека. Вопрос ставится уже о сохранении в человеке самой его человечности. И если «культуре распада и фальши Православие противопоставляется как ее антитеза, как истина, единство и подлинность», то икона и знаменный распев свидетельствуют об этой истине, единстве и подлинности, свидетельствуют о победе человека над распадом и разложением, дают иное ведение и видение мира, возвещают высшую радость — сверхбиологический смысл жизни¹⁰.

¹ Мейендорф И. Брак и Евхаристия // Вестник РХД. Париж, 1969. № 93. — Цит. по: Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 463.

² Зеньковский В. Основы христианской философии. Франкфурт-на-Майне, 1960. Т. 1. С. 9. — Цит. по: Успенский. Указ. соч. С. 418.

³ Булгаков С. Автобиографические заметки. Париж, 1946. С. 106–111. — Цит. по: Успенский. Указ. соч. С. 465–466.

⁴ Преображенский А. В. Реформа богослужебного пения в католической церкви. СПб., 1897. С. 11.

⁵ Успенский. Указ. соч. С. 464.

⁶ Там же. С. 419.

⁷ Там же. С. 422.

⁸ Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М., 1990. Обратная перспектива; Жегин Л. Ф. Язык живописного построения. М., 1970; Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975; Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.

⁹ Успенский. Указ. соч. С. 464, 411.

¹⁰ Там же. С. 413.



ГЛАВА 7

ЗНАМЕННОЕ ПЕНИЕ — ЕДИНАЯ СИСТЕМА РАСПЕВОВ

Знаменное пение допетровской Руси представляло из себя единую музыкальную систему, включающую в себя собственно знаменный (столповой), демественный и путевой распевы.









а) Знаменный (столповой) распев

Знаменный, или столповой, распев (роспев) — основной вид, старейшая и исконная форма русского богослужебного пения. Церковное пение на Руси, получив первые импульсы от Византии или, что более вероятно, опосредованно, через балканских славян, возникло именно как знаменное пение. И, как пишет один из исследователей, «в то время, как другие распевы возникали и сходили на нет, знаменный распев продолжал существовать на протяжении всей истории русского богослужебного пения и продолжает существовать в наши дни. Вот почему понятие «знаменный распев» порой сливается и становится идентичным в нашем сознании с понятием «русское богослужебное пение»¹.

Преодолев первоначальное византийское влияние, русское богослужебное пение удивительно быстро обрело свой собственный музыкальный язык, что некоторые ученые оценивают как творческий подвиг².

Уже в первой половине XI века русским митрополитом Иоанном была составлена праздничная служба первым русским святым Борису и Глебу («творение Ивана митрополита руськаго»), что и является самым ранним памятником древнерусского певческого искусства. И это отнюдь не примитивное пение, как можно было бы подумать о начальном периоде. Анализируя одну из стихир службы, «Плотьскую богатыща», современный болгарский исследователь Б. Карастоянов называет ее выдающимся образцом древнерусского певческого искусства, имеющим сложную и «богато украшенную композицию напева»³.

Знаменный распев развивался в рамках системы осмогласия, структурно связывающего различные церковные песнопения с определенными для каждого гласа напевами. Восемь гласов составляют столп, то есть цикл, повторяющийся каждые восемь недель, поэтому знаменный распев еще называют столповым. Знамена, крюки (отсюда также крюковое пение) — знаки безлинейной нотации, применяющиеся для записи напевов.

-  параклит, разновидность крюка, самого распространенного знака, давшего название всей системе (половинная нота);
-  статья (целая нота);
-  подчашие (две четвертные ноты в нисходящем движении);
-  чашка (то же значение);
-  стопица (половинная нота);
-  переводка (две четверти в восходящем движении);
-  хамило (встречается во всех гласах, кроме третьего и седьмого, — до четырех нот);
-  дербица (четыре четвертных ноты в восходящем движении) и т.п.

Четыре и более знамен, объединенных в одно особое семейство, образуют так называемые *лица* и *фиты*. Лица знаменного распева могут менять свое певческое значение в зависимости от места, которое они занимают в песнопении, а также в зависимости от предшествующих и последующих знамен.

Музыкальная структура знаменного распева обусловлена применением попевок: кратких мелодических оборотов диатонического склада в объеме терции или кварты. Подобный же тип музыкальной композиции с использованием кратких мелодических формул был присущ и византийскому, и западному грегорианскому пению.

Попевки (кокизы), в которые отчасти входят и лица, имеют самые разнообразные названия: *возвод*, *возгласка*, *возмер*, *гроза*, *грунка*, *дуда*, *жалостная*, *затинка*, *качалка*, *паук*, *оброн*, *орлик*, *оетка*, *переключка*, *пригласка*, *ромжа*, *стеязя*, *уломец*, *ясница* и многие другие.

Имеют свои названия и фиты наиболее развитые и мелодически богатые продолжительные музыкальные построения: *поводна*, *двоечельна*, *хотева*, *окосердная*, *светлотихая*, *троичная*, *высокогласна* и пр.

Начало системе осмогласия положил обычай (IV в.) в каждый из дней Светлой седмицы, начиная с Пасхи (воскресение), исполнять песнопения на свой глас, с первого по восьмой. Затем восьмидневный цикл напевов был распространен на восемь седмиц (недель) по порядку, считая от первого воскресенья после Пасхи.

Уже в V веке на восемь гласов пишут свои церковные песнопения константинопольский патриарх Анатолий и Роман Сладкопевец, а в начале VIII века — епископ Едесский Иаков. В виде стройной системы впервые изложил древнее осмогласие святой Иоанн Дамаскин (дата кончины — 760 г.), создав теорию церковного пения и установив полный цикл церковных песнопений. Восемь кругов этих песнопений были расположены попарно, причем напевы параллельных гласов были родственны и некоторые их мелодические строки имели одинаковое движение (1–5, 2–6, 3–7, 4–8), а все вместе составляли осмогласник, октоих (октай).

Древняя Церковь знала только одноголосное (унисонное) пение. Западные христиане придерживались одноголосия до своего отпадения от Православия (X в.), а восточные, в лице греков, и ныне поют одноголосно.

Традиция одноголосного знаменного пения вопреки широко распространенному мнению никогда не прерывалась в Русской Православной Церкви (не говоря уж о старообрядцах) во многих монастырях и приходских храмах вплоть до закрытия их уже при советской власти. Это Московский Кремлевский Успенский собор, монастыри Соловецкий, Валаамский, Саровский, Спасо-Андроников, Новгород-Юрьевский, Николо-Песношский, Иосифо-Волоколамский, Стефано-Ульяновский, Киево-Печерская лавра, Гецсиманский скит, церковь Грузинской Божией Матери, что на Воронцовом поле (Москва), и, вероятно, многие иные наши монастыри и храмы.

Как наиболее чистая модальная музыкальная система, русский знаменный распев принципиально строго одноголосен, чему вполне соответствует также знаменная крюковая нотация. Если в начале XVII века были попытки по веяниям западной моды записывать русскими крюками многоголосные песнопения, то эти попытки успеха не имели, так как знаменная нотация не приспособлена для фиксации многоголосной музыки⁴.

Церкви, образовывавшиеся за пределами Византии, принимали византийское пение в том виде, какой оно тогда имело. По мере роста национального самосознания и культуры народов, принявших это пение, последнее, освобождаясь от элементов византийского характера, постепенно принимало национальные формы.

Дело в том, что в основе каждой национальной музыкальной культуры лежат специфические для каждого языка речевые интонации с их закономерностями и звуковысотными отношениями. Таким образом, истоки русского знаменного распева следует искать в распевно произнесенном слове, изначальном распевном чтении, выработка национальных форм которого обуславливалась особенностями церковнославянского языка, его синтаксисом, просодией, интонациями. К XII веку русское богослужбное пение, благодаря национальному творчеству, уже вполне самобытно.

Исследователи русского церковного пения XIX века (прот. Д.В. Разумовский, прот. И.И. Вознесенский, Ю.К. Арнольд, А.В. Преображенский, А. Игнатьев и др.), исходя из распространенного в их время представления об универсальном значении античной музыкальной системы, пытались анализировать знаменный распев, подходя к нему с мерками древнегреческой теории музыки, однако

попытки отождествления русских гласов с древнегреческими ладами оказались несостоятельными. Позднее профессор Московской консерватории прот. В.М.Металлов установил, что в основе русского осмогласия лежит не система звукорядов с различными господствующими и конечными тонами, а сумма попевок. Сущность русского гласа В.Металлов видел в совокупности характерных для него попевок и в различии приемов изложения одних и тех же попевок в различных гласах. Этот же взгляд на русское осмогласие в основном разделял М.В.Бражников. Современной музыкальной медиевистикой твердо установлено, что попевочная (центонная) техника — главный принцип русского знаменного пения.

Мелодии знаменного распева лишены тонального единства, поскольку строки распеваются на основе попевок, изложенных в тетрахордах и пентахордах различной диатонической последовательности, и конечные тоны, за очень редким исключением, находятся на разных ступенях звукоряда⁵. Русская народная песня, где перемещение опорности с одной ступени звукоряда на другую составляет один из приемов музыкального развития и где часто отсутствует ощущение единства лада, в этом отношении приближается к знаменной мелодии.

Научное изучение попевок знаменного распева имеет свою поучительную историю. Еще С.Смоленский насчитывал их до 1500, М.Бражников — до 1000, современная музыкальная медиевистика до недавнего времени останавливалась на числе 1500 (1-й, 2-й и 4-й гласы — по 200 попевок; 3-й, 5-й, 6-й, 7-й — по 150 и 8-й глас — около 200).

В научной литературе в связи с таким большим количеством знаменных попевок сложилось мнение, что «количественное разбухание попевок привело к потере ими своей характерности», что якобы является свидетельством вырождения знаменного распева. Высказал этот суровый приговор знаменному распеву не кто иной, как его верный рыцарь, посвятивший изучению древнерусского пения всю свою жизнь, М.В.Бражников. Несомненно, М.Бражников был бы рад убедиться в своей ошибке, доживи он до 1979 года, когда была опубликована научная статья его ученицы А.Н.Кручиной «О семиографии попевок знаменного распева в музыкально-теоретических руководствах конца XV — середины XVII века», где она полностью реабилитирует знаменный распев от «вырожденческих» обвинений, убедительно доказывая, что вся система знамен-

ных попевок строится на вариантном преобразовании всего лишь 24 попевок-архетипов, фиксируемых в рукописях тремя знаками крюковой нотации. «Каждая попевка-архетип, вариантно преобразуясь, создает группу родственных попевок. Попевки одной группы образуются при помощи добавления знаков перед архетипом»⁶.

Эти научные выводы получили признание в нашем официальном музыковедении и были внесены в учебники для музыкальных вузов⁷.

Заговорив о реабилитации знаменного распева нельзя также не упомянуть о научной статье известного музыковеда Ю.Н. Холопова «Странные бемоли» в связи с модальными функциями в русской монодии», напечатанной в 1987 году.

Дело в том, что изучение «странных помет», «странных голосов», особых ладовых оборотов типа мелодической транспозиции, этого одного из загадочных явлений в системе древнерусского пения, привело некоторых исследователей к грубо ошибочной мысли об аналогии этого явления с модуляциями (смена тональностей) в европейской мажоро-минорной тональной музыке. Отсюда делались еще более ложные выводы о якобы заимствовании знаменным распевом уже в конце XVI века приемов модуляции из партесного многоголосного пения⁸.

Профессор Ю.Н. Холопов в своей исследовательской работе блестяще доказывает (и практика знаменного пения полностью подтверждает его выводы), что «странные голоса», «странные попевки», «странные согласия» — отнюдь не модуляции, появившиеся в знаменном распеве под влиянием западного партесного многоголосия, а мутации (метаболы), органически присущие модальной природе одноголосного русского пения⁹.

У светских музыкантов никогда не ослабевал интерес к русскому знаменному распеву. К нему обращались в своих сочинениях Рахманинов, Римский-Корсаков, Балакирев, Мусоргский, Гречанинов, Ипполитов-Иванов, Мясковский, Смоленский, Чесноков и другие композиторы. Однако утверждать, что гармонизации знаменных мелодий «раскрыли красоту» древнерусской музыки, значит, ничего не понимать в самом знаменном распеве. Гармонизация знаменных мелодий по законам европейской тональной музыки в результате дает ту же музыку, хотя бы и на темы знаменного распева. В лучшем случае это лишь напоминание о знаменном распеве или, по определению проф. Ю. Холопова, это распев в изгнании.

б) Демественный распев

Демественный распев является стилевым подвидом русского знаменного пения, составной и неотъемлемой частью всей знаменной системы распевов. Сравнивая демественное пение со столповым, А.В. Преображенский писал: «За демественным пением... сохраняется — за все продолжение его истории — значение лучшего, наиболее торжественного, во многих отношениях стоящего выше знаменного распева, пения. Если знаменный распев — устав, строгость, неизменность и необходимость, то демественное пение — торжество, украшение и свобода. Демественное в певчих памятниках противопоставляется «столповому», то есть «гласовому» пению, составляющему будничную основу певческого изложения богослужения»¹⁰.

По своей торжественности и сложности демественный распев употреблялся в праздничных или архиерейских богослужениях, а также в придворных церемониях при различного рода торжествах, встречах и венчании русских царей, праздновании военных побед и т.п.

Демеством распеты задостойники двенадцатых праздников, а также стихиры по 50-м псалме, величания, воскресные прокимны и блаженны. Существует также полностью демественная литургия.

Демественный распев стоит вне осмогласия, это, можно сказать, торжественный праздничный чин, праздничный стиль. Говоря о песнопении «Единородный Сыне» демественного распева из рукописи XVIII века, Н.Д. Успенский замечает: «Не будет преувеличением сказать, что это был шедевр русского певческого искусства мирового значения, потому что ни у одного западного композитора времени расцвета демественного распева (XVI—XVII вв.) мы не встречаем столь эффектных и впечатляющих мелодий»¹¹.

По сравнению со столповым демественное пение отличается более богатой и распевной, нередко прихотливой мелодикой, обилием украшений, более частым использованием широких скачков, большим ладовым и ритмическим разнообразием, своеобразие которого проявляется в том, что симметрия движения постоянно нарушается синкопами и «оттяжками», изменяющими длительность не в полтора раза, как это в основном принято в столповом распеве, а на одну восьмую их номинальной протяженности. Пульсирующие пунктирные ритмы, свойственные и обычной знаменной

мелодике, в демественном распеве встречаются постоянно. Вообще можно сказать, что ритмика демественного распева своеобразна, оригинальна, сложна, динамична и подвижна.

Демественный распев отличает также оригинальность конечных попевок, построенных на скачках голоса, сменяющихся поступенным движением, без опевания заключительного тона. Он как бы замаскирован, появляясь в синкопированном движении только в самом конце фразы, создавая таким образом «эффект неожиданности»¹².

В печати высказывалось мнение, что в конечных попевках демественного распева якобы можно наблюдать отход от знаменной стилистики, «формирование мелодики гомофонного стиля»¹³. Однако нет оснований говорить о «музыке Нового времени», это лишь специфика конечных попевок демественного распева, не выходящая из рамок модальной системы, с опеванием опорных тонов, из которых последний исключительно устойчив.

В данном случае более приемлемо следующее: «Для демественных напевов свойственна переменность ладовых наклонов в кокизах, благодаря которой возникает эффект ладо-тонального развития монодии»¹⁴.

При столь сложной и изощренной музыкальной структуре демественный распев, конечно, не мог быть, как когда-то считалось, всего лишь домашним, внехрамовым пением, наоборот, демественные песнопения могли исполнять лишь высококвалифицированные хоры, что также подтверждает певческая практика.

Дореволюционная русская музыкальная медиэвистика временем появления демества на Руси считала XI век, что подтверждают и старообрядческие источники, но современная наука оспорила это положение и, отметив устойчивость музыкальных традиций демественного пения на протяжении нескольких столетий, отнесла его зарождение на Руси ко второй четверти XV века, мотивируя это тем, что самое раннее упоминание о демественном пении встречается под 1441 годом в Воскресенской летописи. Это уже упоминавшееся описание смерти князя Димитрия Красного, когда умирающий, придя в сознание (или в бреду), «начат пети демеством» сначала «Господа пойте», а затем различные «Богородичны».

Однако некоторые из современных исследователей отмечают, что Воскресенская летопись «не является наиболее ранним источником, свидетельствующим о распространении демественно-

го пения в XV веке», поскольку составители летописных сводов использовали разнообразные источники, среди которых «важное место занимали более ранние летописи»¹⁵.

Сообщение о смерти князя Дмитрия Красного в Галиче содержится в восемнадцати летописных сводах, из которых в пятнадцати подробно описано пение князя. То, что умирающий, в проблесках сознания, поет чрезвычайно трудным для исполнения демественным стилем пения, говорит о том, что демественное пение во второй четверти XV века не только еще зарождалось, а уже имело на Руси глубокие и давние традиции практического пения, иначе даже отменный певец вряд ли спел бы в полубессознательном состоянии (следовательно, автоматически) даже не одно, а несколько песнопений этого блестящего стиля. Все это говорит в пользу мнения старых медиевистов и старообрядцев о раннем бытовании на Руси демества.

Профессор И.А.Гарднер считает, что демественный распев «по крайней мере в некоторых чертах является дальнейшим развитием и модификацией кондакарного вида пения», существовавшего на Руси наряду со знаменным в XI–XIII веках. Эта точка зрения также предполагает возникновение демества в Русской Церкви значительно ранее XV века, с чем в принципе соглашается и Н.Д.Успенский, указывая на манеру в отдельных ранних демественных записях вносить в текст чуждые ему фонемы, в чем он видит архаизм, явно унаследованный от кондакарного пения¹⁶.

Вполне вероятной считает Н.Д.Успенский и указанную И.А.Гарднером генетическую связь демественного распева с «песенными последованиями», особого вида богослужениями (распевное исполнение избранных стихов из псалмов, внегласовое пение), которые совершались при древнерусских кафедральных соборах в конце XIV — начале XV века.

В предисловии старообрядческого издания «Азбуки демественного пения», изданной Л.Калашниковым в 1911 году, говорится о древнем происхождении демественного пения, восходящего, судя по летописным данным, к XI веку. Под летописью имеется в виду «Степенная книга» с ее сказанием о «богогласном пении от грек». Однако критика «Степенной книги» как надежного источника летописных сведений, развернутая в XIX веке, поставила под сомнение достоверность приводимых ею сведений.

Наиболее ранняя запись демественного распева обнаружена в певческой рукописи конца XV—начала XVI века. Создание устойчивой письменной традиции, а также демественной нотации исследователи относят к последней трети XVI века.

Широкое распространение в Новгородской и затем в Московской Руси демественный распев получает в XV—XVII веках. Усовершенствовал музыкальный язык демества и формы его записи, возможно, митрополит Ростовский Варлаам (Василий Рогов), «демественному пению роспевщик и творец» (ум. в 1602 г.).

Существует также большой демественный распев, например, «Всяко дыхание да хвалит Господа», а также демество «красное» — праздничные, особо развитые, широкой распевности и богатейшей ритмики песнопения, по-видимому, вершина, шедевры демественного пения.

Относительно небольшой репертуар, небольшое количество списков демественного пения, позднее возникновение письменной традиции и специальной нотации можно объяснить обычаем петь торжественным и блестящим демественным стилем лишь особо важные отдельные песнопения праздничных служб, то есть достаточно редко и особо подготовленным хором.

в) Путевой распев

Путевой распев, или «путь», — это наряду с демеством еще один стилевой подвид русского знаменного пения, возникший, как считают, в последней четверти XV века. В своем развитии этот особый вид пения опирался на традиции столпового распева. Подчиненность как путевого, так и демественного видов пения обычному знаменному (столповому) проявлялась прежде всего в их фиксации: до появления специальных демественных и путевых нотаций песнопения этих стилей пения записывались столповыми знаменами.

Если современной науке известно всего лишь 15 песнопений путевого распева в XV веке, то к концу XVI века их насчитывается уже несколько тысяч. Из второстепенного малоразвитого певческого стиля путь выделился в значительную ветвь русского знаменного пения. О широком его распространении говорит тот факт, что практически все виды певческих книг XVI века известны

в записи путевой нотацией, то есть путевой репертуар в это время дублировал репертуар знаменного распева. Путевая нотация, как полагают, была создана где-то на рубеже XV—XVI столетий на основе знаменной¹⁷.

Если знаменная (столповая) нотация занимает господствующее положение среди всех остальных невменных русских нотаций, то, как пишет М. Бражников, «по степени распространенности разных (второстепенных) видов безлинейного нотного письма на первое место должна быть поставлена путевая нотация (путевое знамя), на второе — демественная (демественное знамя)¹⁸.

Путь, как и демество, также торжественный, праздничный стиль пения, представляющий из себя усложненный вид обычного столпового, особым образом преобразованного, особенно в песнопениях крупного масштаба. Этот напев характерен строгостью, твердостью, динамизмом и большей ритмической сложностью по сравнению с обычным столповым вследствие применения сложных синкоп. Путевой распев подчинен системе осмогласия, структура мелодики его попевочная; как и в столповом распеве используются приемы опевания опорных тонов и перемещения их с сильных времен на слабые, а также вариационная разработка мотивов с образованием неких мелодических волн то нарастающих, то уменьшающихся.

В богослужении путевой распев обычно чередуется с обычным знаменным (столповым) и демественным, что создает некую стилевую контрастность пения, выделяя праздничную службу из обиходных и придавая ей большую торжественность.

Путевым распевом поются в праздники «славники» и «богородичны», которыми завершаются отдельные циклы стихир, изложенных обычным столповым распевом, а также величания и задостойники. «Славники» и «богородичны» из числа стихир, приписываемых Ивану Грозному, также распеты путевым распевом.

На рубеже XVI—XVII вв., когда путевой распев достиг вершины своего развития, началась интонационная разработка мелодического стиля, в результате которой появились различные «ин переводы» (то есть иные варианты), местные версии путевых песнопений, а также «путь большой». Первые путевые азбуки, то есть учебные пособия для изучения путевой нотации, в которых получили систематизацию основные структурные единицы путевого пения, появились

в начале XVII века. Известный «Ключ знаменный», написанный в 1604 году иноком Кирилло-Белозерского монастыря Христофором, в одном из своих разделов также имеет путевую азбуку.

По словам М. Бражникова, сравнение путевого и столпового «алфавитов» показало, что более четверти их наименований совпадают, причем «этим наименованиям в большинстве случаев соответствуют общие начертания знамен»¹⁹.

Это дополнительно свидетельствует о том, что генетические корни путевого пения лежат в столповом распеве.

г) Кондакарное пение

Этот особый древний стиль пения ныне совершенно забыт. Наряду со знаменным распевом он существовал в Киевской Руси с XI по XIII век включительно, имея свою оригинальную нотацию. В настоящее время лишь делаются попытки расшифровки кондакарной нотации. Как полагают исследователи, это был род виртуозного, трудного для исполнения пения, с обилием пышной, цветистой мелизматики и длительных внутрислоговых распевов, что придавало мелодии особую торжественность и нарочитую усложненность рисунка. Исполнение таких песнопений было под силу только хорошо обученным певцам высокой квалификации.

Происхождение кондакарного пения долгое время оставалось неясным и вызывало разные толкования, лишь совсем недавно ему была найдена аналогия в греческом мелизматическом пении²⁰.

Не говоря уж о том, что наша наука пока еще не имеет ключа к прочтению беспометных знаменных песнопений, трудность расшифровки кондакарных невм связана с тем, что это была особая нотация, сохранившая архаичные формы палеовизантийского невменного письма, уже вышедшие из употребления в XI веке. В византийских источниках невменная запись, послужившая основой для формирования русской кондакарной нотации, известна под названием «Шартрез».

Для русской знаменной (столповой) нотации отправной точкой явился второй тип византийского невменного письма «Куален», позже развившийся у греков в средневизантийскую нотацию²¹.

В Византии кондакарное пение считалось вершиной певческого искусства, которое достигло наибольшего развития в творчестве

знаменитого гимнографа VI века св. Романа Сладкопевца. Певческих рукописей с кондакарной нотацией киевского периода у нас сохранилось всего пять, из которых самой ценной, древнейшей, наиболее полной и сохранной является известный Благовещенский кондакарь XI века, находящийся в Русской национальной библиотеке (Петербург). Оценивая этот памятник с певческой точки зрения, М. Бражников назвал его «уникальным сокровищем, имеющим мировое значение»²².

Понятие о стиле кондакарного пения в некоторой мере может дать изучение кондакарей со стороны их содержания, языка и начертания знамен, и Благовещенский кондакарь в этом плане представляет исключительный интерес.

В последнее время попытки расшифровок кондакарной нотации шли по линии метода «транскрипции по параллельному тексту». Западные медиевисты в настоящее время уже обладают умением расшифровки византийских неvm, начиная с XIII века. Используя читаемую византийскую нотацию в качестве отправной точки, сравнивая параллельные отрывки в славянских и греческих песнопениях, они пытаются предположительно установить если не полные мелодии, то хотя бы общий мелодический рисунок песнопений в русских крюковых рукописях²³.

Стиль кондакарного пения вместе с его нотацией оказал известное влияние на знаменный (столповой) распев, что выразилось, как отмечает М. Бражников, в заимствовании знаменной нотацией отдельных кондакарных начертаний, а также нередко и в целых небольших вставках участков кондакарного пения в знаменных песнопениях²⁴.

Так называемые «аненайки» и «хабувы», вставные звукосочетания, облегчавшие исполнение хором пространственных мелизматических построений, из-за которых у нас в XVII веке развернулась острая полемика даже с обвинениями русских распевщиков в невежестве, несомненно, пришли в знаменный распев из кондакарного пения, где они широко применялись. Установлено, что «аненайки» происходят от византийских формул «ихимат», причем Г. Тильярд считает, что они восходят к древнегреческой музыкальной практике и теории²⁵.

Известный ученый Э. Веллес, исследуя происхождение и употребление слогосочетаний «ананеанес», «неанес», «нана» и т.п. в

византийском и греческом пении, отмечал, что певческое сочетание гласных с «и» употреблялось многими народами, например, тунисскими бедуинами.

Н.Д. Успенский объясняет «аненайки» как прием звукоподачи, или «как прием логического акцентирования отдельных слов текста», а также прием «балансирования силлабики строф и в целях опоры звука при исполнении широкой кантилены», приводя в пример русскую народную песню, где при широком мелодическом распеве в текст вставляются междометия и отдельные краткие возгласы, вроде «эхы», «ох да», «ой да», «да вот» и т.п.²⁶.

«Хабувы», «аненайки» и подобные им звуко сочетания, не выражая какого-то определенного смысла, имели чисто исполнительское назначение.

Исследуя один насыщенный «хабувами» киноник Благовещенского кондакаря, Н.Д. Успенский отмечает, что «хабувы» — это «приемы звукоподачи, основанные на произношении отдельных гортанных и губных звуков». Он также приходит к выводу о византийской первооснове самого Благовещенского кондакаря, ссылаясь на американского исследователя К. Леви, установившего, что прототипом русских кондакарей является «Азматикон» — византийская певческая книга, употреблявшаяся в Константинопольском храме Св. Софии²⁷.

В. Металлов называет кондакари «памятниками греческого пения»²⁸. Византийской по происхождению считал кондакарную нотацию также А.В. Преображенский. Чужеродность кондакарных музыкальных интонаций русскому знаменному пению подтверждает опыт расшифровки кондакарного песнопения в издании В. Морозана («1000 лет русской церковной музыки», Вашингтон, 1991 г.).

Остается признать справедливой версию, что кондакарное пение на Киевской Руси — памятник эпохи греческого засилья, когда «существовала тенденция к буквальному насаждению византийского пения во всех его элементах до приемов исполнительства включительно»²⁹.

О «расистских» претензиях греков во взаимоотношениях с Киевской Русью пишет А.В. Карташев в «Очерках по истории Русской Церкви» (т. 1, с. 159). Вероятно, недаром кондакарное пение ушло почти бесследно из русской жизни одновременно с исчезновением непосредственного греческого влияния.

Г.А. Никишов, говоря о чисто фоническом, а не смысловом значении «аненаек» и «хабув», замечает, что согласная «х» вставлялась между гласными звуками для усиления атаки звука, чтобы избежать глоссандирования при продолжительном распеве гласной. «При этом согласная «х» произносилась как звук, средний между «х» и «г» (но не заднеязычный ротовой, а грудной, на опоре), дающий поддержку гласным и помогающий включению при пении грудного и головного резонаторов». По мнению этого исследователя, согласная «н», использовавшаяся в «аненайках», помогала «оптимальному использованию головного резонатора (особенно при частом повторении гласных звуков) и играла роль своеобразной настройки на резонатор»³⁰.

Таким образом, в проблеме «аненаек» и «хабув» не все было так просто, как представлялось это суровым, но, по-видимому, неискушенным в певческом искусстве критикам, одним махом объявлявшим эти вокализационные элементы «порчей», проникшей в певческие книги по невежеству русских распевщиков. Оказалось, что это были «вполне грамотные в вокальном отношении исполнительские приемы» (Г. Никишов), которые использовали в своем творчестве такие знаменитые и авторитетные распевщики, как священник Федор Христианин, митрополит Варлаам (Рогов), архимандрит Исаия (Лукошко) и др.

д) Большой знаменный распев

Иже земная на земли оставивше... придите, воспрянем и на высоту возведем очи и разумы, вперим виды вкупе и чувства на Небесная Врата, смертнии, непщuem быти на Масличней горе и взирати на Избавляющего, на облацех носима...

*Из икоса службы
Вознесению Господню*

Большой распев — это взлет в духовную «стратосферу» в отрыве от всего земного к «Небесным Вратам», это приглашение сосредоточить все мысли и чувства на Небесном, приглашение к молитвенному созерцанию Божества.

Большой распев является модификацией или, точнее, дальнейшим развитием каждого стиливого подвида русского знаменного пения — столпового, демественного и путевого. Однако, поскольку большой демественный и большой путевой распевы еще мало изучены, речь пойдет лишь о стиливой модификации столпового распева, о так называемом большом знаменном распеве.

Большой знаменный распев является кульминацией развития русского знаменного пения, его наивысшим расцветом как по прямому своему назначению — созданию музыкального образа молитвы, так и с точки зрения художественного совершенства. Шедевры большого знаменного распева — это образы священного безмолвия, явления исихазма, то, что в красках и линиях удалось запечатлеть Андрею Рублеву и ученикам его школы.

Учитывая, что цикл Евангельских стихир большого знаменного распева был создан (вероятно, заново отредактирован, отсюда — «перевод») Федором Христианином в александрослободской период (1565—1582 гг.), можно сказать, что этот стиль пения в XVI веке был уже достаточно известен. И если XVI век — период расцвета знаменного пения, то его высшему проявлению, большому распеву — по логике и следовало развиваться и окончательно оформиться именно в это время.

Большой знаменный распев как стиль был выработан трудом и талантом многих русских распевщиков, среди которых Федор Христианин занимает одно из самых почетных мест. Среди в основном анонимных авторов многих песнопений большого распева ныне известны также имена архимандрита Исаии, упоминаемого чаще в отечественной медиевистике по его мирскому имени Иван Лукошко, митрополита Варлаама (Василия Рогова), Фаддея Суботина, Ивана (Логина) Шишелова по прозвищу Корова и др.

Еще прот. Д. Разумовский обнаружил в одной из рукописей начала XVII века «перевод большой Лукошков» песнопений «Волсви персидстии» и «Благовествует Гавриил»³¹. В библиотеке Академии наук хранится песнопение «Царю небесный» большого распева также авторства Ивана Лукошки³².

В Карельском республиканском архиве недавно обнаружены «ипакои воскресны на осмь гласов Лукошкова переводу» также большого распева³³.

Автор этих песнопений архимандрит Исаия (Иван Трофимович Лукошко) почти 20 лет, с 1602 г., возглавлял Владимирский Рождественский монастырь, предположительная дата его кончины — 1621 г.

«Стихеры крестные Варламовские» большого распева, хранящиеся в Российском государственном архиве древних актов, являются, по-видимому, творением митрополита Ростовского Варлаама (Василия Рогова)³⁴.

Знаменитый троицкий головщик Иван (Логин) Шишелов распел большим знаменем несколько стихир из службы святителю Николе³⁵.

Расшифровка стихиры Архистратигу Михаилу большого распева усольца Фаддея Суботина опубликована М. Бражниковым в 1967 году в нотном знаменном сборнике³⁶.

Среди анонимных песнопений большого знаменного распева — догматики, праздничные «богородичны», «славники», «аллилуйя», «трисвятое», «Достойно есть», задостойники, прокимны и др. песнопения.

Большой распев самим названием своим говорит о его большой протяженности, торжественности, праздничности. Отличительные его черты — широкая распевность, плавность движения, неторопливость, обилие развернутых мелизматических построений с внутрислоговыми распевами, достигающими большой протяженности, включая до 30–40 звуков и более. Длительности звуков, как правило, вдвое превышают длительности обычного столпового пения. Одна стихира большого распева поется, в зависимости от ее текстового размера, от 5 до 7–8 минут (а при замедленном темпе — и до 10 минут), в связи с чем на богослужении по певческому уставу полагается петь не более 2–3 таких песнопений. Как правило, это важнейшие моменты богослужения — догматики, заключающие вариационное развитие стихир текущего гласа на воскресной всенощной на «Господи воззвах», праздничные «богородичны», заключающие стихир на «стиховне», «славник» нарочито святому, одна из стихир на литии во время сугубой молитвы, стихира после чтения Евангелия и 50-го псалма, воскресная Евангельская стихира, завершающая цикл стихир на «хвалитех». Большим знаменным распевом поется также на воскресной литургии первый тропарь «блаженн», остальные 7 тропарей поются обычным столповым распевом.

Фиты являются одним из главных устоев большого знаменного распева, что говорит о его более высоком качественном уровне по сравнению со столповым. Отсутствие тематизма, орнаментальное мышление, почти полное отсутствие тональных принципов, свобода звукотворчества и гибкая пластичность — таков большой распев.

Большой знаменный распев чрезвычайно труден для исполнения, несмотря на медленность и плавность движения, «донести» его до слушателей могут лишь высококвалифицированные хоры. Изощренная ритмика тончайших оттенков, оригинальный мелодический рисунок разнообразных попевок, скачки мелодии на сексту, септиму, октаву и даже нону — таковы некоторые особенности этой принципиально новой по сравнению с обычным столповым распевом, хотя и выросшей из него музыкально-стилистической системы.

Создать музыкальную икону, образ «священного безмолвия» — очень непростая задача и для высокопрофессиональных певцов, даже если они постоянно поют на церковном клиросе в монодийном стиле. Сугубая концентрация мелодического материала, необходимо требующая повышенной, исключительной концентрации внимания певцов, приводит к тому, что при исполнении песнопений большого распева «перегрузки» в этом каллофоническом мелодическом полете, пользуясь терминологией космонавтов, во много раз возрастают по сравнению с обычным пением. Пение на «цепном» дыхании, диктуемое широкой распевностью, требующей широкого же дыхания, довольно частая смена певческих регистров, длительная протяженность звучания при весьма напряженном пении — таковы трудности для исполнителей.

Следует отметить, что особая плотность архитектоники, концентрация мелодического материала, а, следовательно, также и повышенная концентрация ума и внимания, требуемая от исполнителя и слушателя, присущи и обычному столповому распеву, если сравнивать его с современным церковным партесным многоголосным пением, однако «перегрузки», как сказано, во много раз возрастают при пении большого распева.

Вообще профессиональные церковные певцы отмечают, что петь в русской знаменной музыкальной системе значительно трудней,

чем в современной европейской (партесной). И это понятно — написать икону значительно труднее, чем картину в живописно-реалистическом стиле, это хорошо известно художникам.

¹ Мартынов В.И. История богослужебного пения. М., 1994. С. 129.

² Тысяча лет русской церковной музыки // Глав. ред. В.П. Морозан. Вашингтон, 1991.

³ Карастоянов Б. Стихира Борису и Глебу «Плотскую богатяща» — выдающийся образец древнерусского певческого искусства // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2. М., 1992.

⁴ Бражников М.В. Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979.

⁵ Музыкальная энциклопедия. Осмогласие. Знаменный распев. М., 1978.

⁶ Кручинина А.Н. О семиографии попевок знаменного роспева в музыкально-теоретических руководствах конца XV — середины XVII века // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979.

⁷ История русской музыки. М., 1990. Вып. 1.

⁸ Конотоп А.В. О «странных голосах» двознаменного музыкально-теоретического руководства конца XVII века // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979.

⁹ Холопов Ю.Н. «Странные бемоли» в связи с модальными функциями в русской монодии // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л. 1987.

¹⁰ Преображенский А.В. Культурная музыка в России. Л., 1924. С. 23.

¹¹ Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 212.

¹² Там же.

¹³ Шиндин Б.А., Ефимова Е.И. Демественный роспев. Монодия и многоголосие. Новосибирск, 1991. С. 95.

¹⁴ Пожидаева Г.А. Пространные распевы Древней Руси XI—XVII веков. М., 1999. С. 96.

¹⁵ Шиндин Б.А. Проблема происхождения демественного роспева в отечественном музыкознании // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979.

¹⁶ Успенский. Указ. соч. Примечание. С. 212.

¹⁷ Богомолова М.В. Путевой распев и его место в древнерусском певческом искусстве // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2. М., 1992.

¹⁸ Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 369.

¹⁹ Там же. С. 371.

²⁰ История русской музыки. М., 1990. Вып. 1. С. 50.

²¹ Тысяча лет русской церковной музыки...

²² Бражников М.В. Русские певческие рукописи и русская певческая палеография // Он же. Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975. С. 39.

²³ Тысяча лет русской церковной музыки...

²⁴ Бражников. Указ. соч. С. 40.

²⁵ Фролов С.В. Из истории демественного пения // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979.

²⁶ Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство... С. 52.

²⁷ Там же. С. 53.

²⁸ Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1915. С. 42.

²⁹ Успенский. Указ. соч. С. 54.

³⁰ Никишов Г.А. Инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор // Христофор. Ключ знаменной. М., 1983. С. 231.

³¹ РГБ. № 210. № 1. Л. 202 об. 209. — По: Парфентьев Н.П. Усольская школа в Древнерусском певческом искусстве // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985. С. 60.

³² БАН. Осн. 32.16.18. Лл. 205 об. — По: Парфентьев...

³³ Ратькова А.М. Развитие самостоятельной творческой мысли русских распевищиков в древнерусском богослужбном пении XII—XVII вв. // Древнерусская книжность. Л., 1975. С. 28.

³⁴ РГАДА. ф.188. № 1683. Л. 80—87 об.

³⁵ Парфентьев Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI—XVII вв. Екатеринбург, 1991.

³⁶ Бражников М.В. Новые памятники знаменного распева. Л., 1967.



ГЛАВА 8

НАОННОЕ ПЕНИЕ

Нучше понять природу наонного («раздельноречного», «хомового») пения позволяет практика пения большого знаменного распева.

При так называемом наонном пении, до сих пор сохраняющемся у старообрядцев-старопоморцев, применяется особая огласовка певческих текстов, установившаяся с конца XV века. Начало наонному пению было положено, по-видимому, заменой существовавших в древнеславянском языке полугласных, или «глухих» гласных, «ъ» и «ь» на полные гласные «о» и «е».

Если до недавнего времени большинство исследователей склонны были объяснять раздельноречие эволюцией славянского языка, приведшей к выпадению полугласных, то современное музыковедение радикально изменило свою точку зрения по этому вопросу. «Подобное объяснение, — пишет в учебнике для музыкальных вузов Ю. Келдыш, — не может быть убедительным, потому что так называемое падение полугласных произошло в языке восточных славян по крайней мере на три столетия раньше, чем появилась «хомония». Это явление специфически певческое, оно не может быть объяснено с чисто лингвистических позиций и находится в прямой связи с гипертрофированным ростом распевности в певческом искусстве»¹.

Эту новую точку зрения современного музыковедения на происхождение наонного пения полностью подтверждает практика пения

знаменных песнопений и особенно большого столпового распева, широкая напевность которого просто немислима без приемов раздельноречного, или растяжноречного, как его иногда называли, пения, когда для ясного звучания нескольких сгруппированных согласных между ними вставляются в пении дополнительные полугласные или гласные звуки, чем обеспечивается также «гладкое» пение, непрерывность звукового потока, кантилена, сплошная вокализация (стык 3–4 согласных, неудобный для произношения и особенно пения, растягивается, отсюда — растяжноречие). Это, можно сказать, русское *belcanto*, и прием наонного пения хорошо известен русским опытным певцам, например, им широко пользовался Ф.И. Шаляпин.

Конечно, никакого «гипертрофированного» роста распевности в знаменном пении не было, широкая напевность большого распева — это отнюдь не гипертрофия, а главная и закономерная особенность нового, монументального стиля знаменного пения, аналогичного достаточно уже изученному монументальному стилю церковного изобразительного искусства.

Попытки привести раздельноречный текст стихир большого распева к так называемому истинноречию путем удаления дополнительных вокальных гласных привели к тому, что эти песнопения просто невозможно стало спеть, и, вероятно, прежде всего поэтому большой распев вышел из употребления у старообрядцев, принявших реформу по переводу наонного пения на наречное.

Прием округления гласных в современной вокальной школе имеет много общего с наонным пением как в своих целях, так и в средствах. Современные певцы, ораторы и декламаторы в целях достижения звуковой ровности в пении или речи несколько деформируют гласные в сторону их округления и выравнивания. Звук «а» порой приближается к звуку «о», «е» — к «э», «и» — к «ы» и т.д. Мастера вокального искусства пользуются этим приемом в полной мере, но с таким умением и чувством меры, что никто из слушателей не замечает этого неизбежного «компромисса». Вероятно, с таким же мастерством и чувством меры следует пользоваться и приемом наонного пения особенно в наше время, когда оно уже достаточно давно вышло из употребления в церковной практике. «Денесе», «ото всех» надо пропеть так, чтобы при всех вокальных «плюсах» наонного пения все же звучало бы «днесь», «от всех», то есть не надо

делать акценты на вводимые дополнительные гласные, а, наоборот, затушевывать их, превращая методом округления в неопределенные полугласные. Кроме того, как видно из крюковых рукописей, певческое раздельноречие было слабо выраженным и сильно выраженным, причем, по-видимому, были и злоупотребления, когда оно применялось порой без особой нужды, лишь по традиции.

Практика знаменного пения, реабилитируя наонное пение как грамотный в вокальном отношении прием и даже абсолютно необходимый в большом знаменном распеве, свидетельствует также о необходимости весьма умеренного его употребления в обычном столповом пении.

В защиту наонного пения можно также сказать, что великие русские распевщики священник Федор Христианин, митрополит Варлаам (Рогов), архимандрит Исаия (Лукошко) — все они придерживались традиции наонного, раздельноречного пения, умело ее используя и развивая.

Так называемого *старого истинноречия* (период с момента Крещения Руси и до середины XIV века) в действительности никогда не существовало, о чем свидетельствуют древние певческие рукописи, из которых видно, что буквы «ъ» и «ь» пропевались, поскольку над ними стоят крюковые знамена. «С точки зрения произношения текстов традиция богослужебного пения не менялась на протяжении XI—XVII веков, менялся лишь способ записи»².

Даже и современное *истинноречие* — это всего лишь относительное *истинноречие*, мы не только поем, но и говорим часто совсем не по его жестким предписаниям: пишем «солнце», «что», а говорим «сонце», «што» и т.п. Правила современной вокальной орфоэпии, правильного произношения в пении именно обязывают петь: «што», «скушно», «конешно», «виделса», «склоняющца», «страшус», чтобы смягчить жесткое звучание некоторых согласных³. Причем певческая орфоэпия отличается от речевой, что определяется условиями певческого образования гласных, спецификой музыкальной нотации и пр.⁴. Дополнительные гласные-полугласные слышатся во многих народных песнях, они могут появляться в пении или в живом разговоре даже произвольно, например: «Куреск» вместо «Курск», «рубель» вместо «рубль» и т.п.

Итак, несомненно, правильно употребляемое раздельноречие, наонное пение, не только имеет право на существование, но яв-

ляется неотъемлемым свойством правильно организованного богослужебного пения.

Реформа по переводу наонного пения на наречное была в 1649 году затеяна и проведена царем Алексеем Михайловичем при активном участии Никона, бывшего тогда митрополитом новгородским. Эта кампания явилась как бы некоей прелюдией к главной их преступной церковной «реформе», ставшей катастрофой для Русской Церкви и России.

¹ История русской музыки (Учебник для музыкальных вузов под ред. А.Кандинского). Вып. 1. М., 1990. С. 66.

² Распутина М.В. Проблемы изучения и прочтения знаменной нотации в трудах отечественных и зарубежных исследователей. Опыт систематизации. М., 1995. Московская консерватория им. П.И.Чайковского. Дипломная работа.

³ Курочкин В.И. Краткое руководство по сольному пению. М., 1952. С. 34.

⁴ Садовников В.И. Орфоэпия в пении. М., 1958. С. 5.



ГЛАВА 9

МОСКОВСКАЯ ШКОЛА ЗНАМЕННОГО ПЕНИЯ

Москва — бьет с носка.
Поговорка

Основы политического и экономического могущества Москвы заложил сын святого благоверного князя Даниила Московского и внук святого князя Александра Невского Иван Калита, или просто Иван I (умер в 1340 г.). Именно при нем в 1328 году митрополичья кафедра была перенесена из Владимира в Москву в связи с тем, что центральное положение новой столицы прикрывало ее со всех сторон от внешних врагов. Если внешние удары падали на соседние княжества — Рязанское, Нижегородское, Ростовское, Ярославское, Смоленское, то очень редко достигали Москвы. Таким образом, Московская область стала убежищем для окрайного русского населения, страдавшего от внешних нападений¹.

Шел процесс объединения разрозненных русских земель в единое мощное государство. В княжение сына Ивана II, героя Куликовской битвы, Дмитрия Донского Москва утвердила свое руководящее положение в русских землях. При нем в 1367 году в Москве был построен белокаменный Кремль. Дмитрий Донской впервые без санкции Золотой Орды передал великое княжение своему сыну Василию I, который впоследствии присоединил к Московскому княжеству Нижний Новгород, Муром, Вологду и земли зырян (коми).

В правление Ивана III (1440—1505) сложилось территориальное ядро единого Русского государства присоединением Ярославля (1463), Новгорода (1478), Твери (1485), Вятки, Перми и др. При Иване III было окончательно свергнуто татаро-монгольское иго (1480), развернулось большое строительство в Москве с возведением главного собора Руси—Успенского, вырос международный авторитет Российского государства, произошло оформление титула—«великий князь всея Руси». Завершит объединение Руси вокруг Москвы сын Ивана III, Василий III, присоединением Пскова (1510), Смоленска (1514) и Рязани (1521).

Москва постепенно становится центром православного мира, средоточием духа православия и хранительницей его Третьим Римом.

Червонные возблещут купола,
Бессонные взгремят колокола...

...Пока они гремят из синевы—
Неоспоримо первенство Москвы.

*М. Цветаева. Из цикла
«Стихи о Москве»*

Процесс образования русского государства был в то же время процессом складывания великорусской национальности с единой культурой, объединяющим и синтезирующим центром которой и была Москва.

В первоначальном периоде формирования древнерусского церковного пения происходит сложный процесс адаптации, приспособления византийской музыкальной культуры на русской почве². Со временем пути развития русского и византийского церковного пения все более расходятся, что было обусловлено как историческими условиями, так и национальными барьерами, различиями музыкально-интонационного мышления, присущими разным народам. Контакты с Византией прекращаются со времени завоевания Константинополя крестоносцами в 1204 году и последовавшего вскоре татаро-монгольского нашествия на Русь.

Автокефалия, независимость от Константинополя, полученная Русской Церковью в 1448 году, способствовала интенсивному формированию национальной русской певческой культуры. XVI век принято

считать периодом расцвета древнерусского певческого искусства. Это время образования местных редакций напевов и школ, время систематизации и упорядочения основ певческого искусства, время интенсивной творческой деятельности с возникновением «авторских» распевов, время становления демественного, путевого и большого распевов, которые вместе с основным столповым образуют стройную и единую систему русского знаменного богослужебного пения.

а) Два главных хора Московской Руси

Как уже упоминалось, в Москве находились два мощных центра певческого искусства, объединявших лучшие вокальные творческо-исполнительские силы страны, аккумулировавших традиции профессионального московского пения и являвшихся активными творцами этих традиций. Это государев и патриарший (до 1589 г. митрополичий) хоры певчих дьяков, имевшие давнюю предысторию. Первый из них вел свое начало от великокняжеского придворно-церковного хора, второй — от первого митрополичьего хора, со времени учреждения митрополии на Руси.

В 1573 году хор государевых певчих дьяков состоял из 5 станиц: в первой и пятой — по 5 человек, в остальных — по 4. Кроме того, при нем находилось 5 «безстаничных», резервных певцов. Таким образом, можно подсчитать, что в хоре Ивана Грозного тогда числилось 27 певцов³. В первой станице находились самые опытные мастера, и, по-видимому, именно в составе этой станицы иногда певал в хоре и сам царь, о чем свидетельствует надпись на плите, вделанной в 1564 году в стену собора Переяславльского Никитского монастыря по случаю освящения этого собора в присутствии Ивана Грозного: *«Благочестивый государь... всенощное бдение слушал, и первую статию самъ царь челъ, и божественную литургию слушалъ, и краснымъ пенемъ съ своею станицею самъ же государь пелъ на заутрени и на литургии»*⁴.

В хоре царя Федора Ивановича в 1585 году было около 30 певчих дьяков. Известны имена некоторых певцов государева хора середины XVI века: это братья Потаповы, Савлук Михайлов, Третьяк Зверинцев, Иван Демидов и др.

Труд государевых певчих дьяков оплачивался весьма высоко: судя по документам 1573 года, певчие царского хора имели жалова-

ные от 5 до 10 рублей в год, что было немалой суммой для того времени. Для сравнения можно отметить, что Борис Годунов по Списку служилых людей получал 50 рублей. Кроме денежного жалования государевы певчие дьяки имели также натуральный оклад — хлебом, мясом, сукном, одеждой и пр. Одежда дьякам выдавалась трех видов: будничная, праздничная и походная — царские певчие должны были иметь приличный вид. В будничное («ходильное») платье включались: однорядка, ферязь теплая и холодная, кафтан, зипун, шапка суконная с соболем, рукавицы, штаны. Походное («проезжее»): доломан или кафтан, епанча, емурлук, зимой — рукавицы, шуба. Праздничное («доброе») платье: однорядка, ферязь, кафтан, шапка бархатная с соболем.

Русские цари, кроме того, имели еще так называемых крестовых дьяков, которые пели и читали при домашнем, а не общественном богослужении царя. У Ивана Грозного было 9 крестовых дьяков, среди которых упоминается имя знаменитого распевщика того времени Ивана Юрьевича Носа, распевшего, как известно, Постную и Цветную Триоди.

Крестовые дьяки, как приближенные к царской особе, находились в еще более привилегированном положении, чем простые певчие «станичные» дьяки. Так, государев уставщик Иван Андреев получал жалованья 25 рублей в год, Василий Андреев — 15 рублей, Иван Юрьев Нос — 10 рублей, Василий Иванов — 4 рубля.

Высоким было также и социальное положение государевых певчих, они владели обширными поместьями, выбывая из хоров, могли быть переведены в думные и приказные дьяки, дети боярские и т.п. Так, например, в думные дьяки был пожалован в 1682 году уставщик государева хора Павел Остафьев.

Крестовый дьяк Андрей Верещевский при покупке в 1580 году у царского стремянного конюха села, в котором была даже церковь, уплатил 240 рублей. Нередко государевы певчие имели своих холопов. Царские певчие имели некоторое преимущество перед патриаршими, и, когда служба совершалась совместно, государев хор всегда занимал правый «крылос».

При поставлении на царство Ивана Грозного 16 января 1547 года, как отмечено в документах того времени, «на правом крылосе дьяки поют великому князю многолетие, а на левом крылосе дьяки поют многолетие же»⁵. Грамматика Древней Руси была удивительно

гибкой и допускала написание даже в одном предложении «диаки» через «а» и через «я» или, к примеру, «великаго» и «великого». Три написания имеет в разных рукописях имя знаменитого распевщика — Федор Християнин, Христианин, Крестьянин.

Свыше 33 лет прослужил в государевом хоре певчий дьяк Иван Демидов. В 1573 году он пел в третьей станице хора, получал большое денежное жалование и владел обширным поместьем. Высокооплачиваемым дьяком был также Третьяк Зверинцев, певший в хоре около 20 лет. С 1585 года — руководитель государева хора Иван Казанец, с 1590 — Иван Жердин.

Кроме певчих дьяков были еще подьяки (в рукописях — «подьяки», поскольку славянский язык избегает удвоенных звуков как гласных, так и согласных). Это, по-видимому, то же, что нынешний правый, праздничный, клирос и левый, будничный. «А певчие у вечерни и у утрени не были, были подьяки», — сообщается в одном из документов того времени. «Малые подьяки поют исполайти за престолом», «славословие поют подьяцы перед царскими дверми», «славословие поют подьяки на амбоне»⁶.

До начала 30-х годов XVII века первые две станицы подьяков именовались «средними», а остальные — «меньшими». В круг обязанностей подьяков входили и непевческие занятия: чтение Апостола, паремий, канонаршение («канарханье») и даже пономарские обязанности по современным понятиям — входы со свечами, подавание кадила священнику, расстилание ковров и орлецов под ноги архиерея и т.п. Если вспомнить, что и Апостол, и паремии в богослужении должны читаться нараспев, на погласицу — определенный музыкально-интонационный шаблон, коренящийся в стилистике знаменного распева, то, конечно, это должны делать певчие. Потеря знаменного распева в XVII веке привела также к потере погласицы, чтение в церкви стало невыразительным, монотонным, «неинтересным», откуда и возникло грибоедовское: «читай не так, как пономарь, а с толком, с чувством, с расстановкой». Как доносят до нас рукописи XVI–XVII веков: «*подьяк глаголет антифон*», «*сказывает прокимен*», «*четет Апостол*», «*подьяк сказывает водныя (вводные) стихи*».

2 июля 1572 года подьяк Стефан читал грамоту Новгородского архиепископа Леонида, «поучение велми полезно и слез достойно». На трапезе у патриарха отроки-подьяки, стоя против патриарха, до третьей «ествы» пели «стихи пешные» (начало XVII в.)⁷.

Певчие сопровождали царскую семью и патриарха в их частых поездках по городам, монастырям, дворцовым селам и пр. Так, узнаем из летописи, что 23 июля 1571 года, находясь с Иваном Грозным и царевичем Иваном в Новгороде, «диаки московский» во время шествия с иконой Владимирской Богородицы «начаша идучи пети» каноны и «стихи многи», в Софийском соборе они «пели богородичны», также и на улице⁸.

Кроме храмовых служб дьяки пели также в государевых или патриарших палатах на торжественных обедах, когда устраивались «столы» по случаю приема важных делегаций, иностранных посольств, а также в связи с крестинами, именинами лиц царского дома, в дни памяти и по иным поводам. Так, 14 сентября 1557 года в царской Обеденной палате был дан прием, на котором присутствовали иностранцы. Некий англичанин, служивший в это время при царском дворе, описывает церемонию так: «Во время обеда пришло 6 певцов, которые стали посреди залы лицом к царю и принимались три раза петь». Однако воспитанных на других музыкальных традициях иноземцев «их песни и голоса мало или почти вовсе не услаждали»⁹.

Действительно, во-первых, знаменный распев создавался не для «услаждения», а для молитвы; во-вторых, чтобы войти в мир знаменного пения, людям, воспитанным на западной тональной музыкальной системе, необходим определенный период адаптации слуха и музыкального мышления.

В 1589 году 27 января после поставления в патриархи Иова был «стол» в Большой палате, где обе станицы дьяков патриаршего хора пели «успенские славники» в присутствии константинопольского патриарха Иеремии, позже пели подьяки «все почину».

Как правило, «стол» завершался «здравными чашами». Первая чаша была в честь Богородицы и московского чудотворца Петра, «а стих велели петь — славник 1-го гласа «Божественнаго свыше явления». Потом — чаша государя царя Федора Ивановича... и стих велели патриархи петь — «Пособивый, Господи, кроткому Давыду». Многолетие большое да чаша государыни царицы Ирины, а стих пели — славник 6-го гласа «Одесную Спаса предста Царица», многолетие. И после тое чаши — Иева патриарха Московскаго и всеа Руси чаша да чаша Иеремиа, патриарха вселенского»¹⁰.

Существовал целый чин «засдравных чаш», установившийся, по мнению некоторых исследователей, в монастырях. Сводный обиходник Кирилло-Белозерского и Троице-Сергиевского монастырей последней четверти XVI века так описывает прощание братии после службы: когда «крылошане на правом крылосе запоют «Приидите, трисоставному Божеству поклонимся», на левом поют — «Послан бысть», затем — шествие под пение «стихов» в трапезную. Здесь «крылошаня» станут во своем месте в трапезе, а братия сядят. Архимарит ходит преж к священником, таж к крылошаном, а дает по 2 ковша меду... Тако же и ко всей братие. А крылошаня, стоя, поют стихи»¹¹.

Из документов известно также, что грамотами монастырям указывалось, как петь чин «засдравных чаш» за победу русского оружия в периоды войн Ивана Грозного и Алексея Михайловича.

Каким образом установился в монастырях, где трезвость — одна из высших добродетелей, чин «засдравных чаш», можно лишь удивляться, однако история рассказывает нам и о таком случае. В челобитной соловецкого диакона на имя царя Алексея Михайловича спрашивалось, как быть со старцем Лаврентием, который отказался от засдравной государевой чаши и на допросе показал, что принял «завет» не пить хмельного. Грамотой от 30 января 1652 года царь указал, что в подобных случаях чаши пить «не годится»¹².

Вероятно, это был не единственный случай протеста монашеского мира против установившегося вредного обычая.

«Многолетие» в чине «засдравной чаши» пелось демественным распевом, чтобы придать церемонии более торжественный характер, причем сам распев имел несколько вариантов — демество меньшее, большее, ин перевод демеством. В варианте большого демественного распева, отличавшемся большей протяженностью, распевание «аненаек» (распевание слогов «не», «на», «ни» — особый прием в знаменном пении, имеющий древние византийские корни, встречающийся также и в грегорианском хорале) осуществлялось дважды с помощью 60 музыкальных знаков. Имелся и речитативный вариант «многолетия». Выбор распева зависел от места исполнения и характера праздника. Как гласит одно из уставных предписаний: «Аще соборная и великая церковь, сице поем: большое знамя демеством»¹³.

Без певчих не обходился также известный чин «хождения на осляти» в Вербное воскресенье, в воспоминание Входа Господня в Иерусалим. Так, при совершении этого обряда где-то после 1589 года «перед патриархом Иевом, ходячи около града, пели его дяки певчие стихи избранные владычных праздников и великих святых», в патриарших палатах пели «многолетия», а в «стол» — «славники»¹⁴.

«Чиновник Московского Успенского собора» в отделе, написанном в 1622 году, сообщает о совершении этого чина так: «И первое поедут подьяки в стихарех с вербою и по них хоругви, и дьяконы, и священники с образы; таж протопопы и по них дьяки певчие, и государевы, и Патриарховы и поют ирмосы строками... таж ключари посторонь образа идут для береженья, а пред образом идут подьяки со свечами, а по них идут дьяки государевы в золоте и дворяне и боляре. И государь царь поведет осля под Патриархом по конец повода, а государев боярин ведет посреди повода, а Патриархов дворецкой ведет под усцо»¹⁵.

Когда Петр I ликвидировал патриаршество, тогда, разумеется, отпал и этот чин, да и невозможно представить себе Петра I, ведущего за повод осла, на котором восседает патриарх.

В отношении публикаций в конце XIX — начале XX вв. А.П. Голубцовым «Чиновника Московского Успенского собора» и «Чиновника Новгородского Софийского собора» необходимо отметить, что эти источники не могут считаться строго научными документами, чтобы, ссылаясь на них, делать, например, принципиальные выводы о якобы существовавшем уже в XVI веке в Новгороде многоголосном пении, как это утверждает Н.Д. Успенский и некоторые иные ученые. Исторический прецедент критики летописи «Повесть временных лет» как сомнительного в научном отношении источника понуждает к более осторожной работе исследователей с документами. В предисловии к изданию 1899 г. «Чиновника Новгородского Софийского собора» А. Голубцов извещает, что, преследуя какие-то свои цели, он позволил себе «несколько отступить» от оригинала, кроме того, во вторую часть публикации поместил вставки из совершенно постороннего источника. Некоторые несуразницы публикации А. Голубцова видны уже при поверхностном ознакомлении с материалом — например, в описании крестного хода на Пасху в Софийском соборе в конце XVI — первой половине XVII в. сказано:

«идут против солнечного течения на всретенние Господне»¹⁶, что противоречит общеизвестному историческому факту хождения «посолонь» в дониконовское время. Антинаучная методология публикатора, разумеется, ставит под сомнение и прочие его издания, в том числе и «Чиновник Московского Успенского собора», цитируя который для воссоздания духа эпохи, не следует считать его строго научным документом. Именно поэтому, вероятно, в работах М. Бражникова отсутствуют ссылки на эти публикации А. Голубцова.

Во время крестных ходов певчие пели не полностью ирмосы канона соответствующего праздника, а лишь отдельные строки текста, что и отмечено: «поют ирмосы строками». Заявлять, что это свидетельство существования уже в то время строчного (на три партии) пения, к чему склонны некоторые исследователи, значит, делать грубую ошибку. В крестных ходах пели отдельные строки текста не только из ирмосов, но и из стихир октая, владычных праздников, «славников» нарочитым святым.

В одном из музыкально-теоретических руководств XIX века старопоморской, следовательно, весьма строгой и раздельноречной традиции, даются примеры таких текстовых строк упомянутых типов богослужебных песнопений по всем восьми гласам: «Спасе люди чудодея Владыко», «Волну изсушив древле», «Преукрашена Божию славою», «Яко прославися», «Поем вси людие», «Воскресения день, просветимся людие» и т.п. с соответствующей крюковой нотацией. В предисловии руководства говорится в пояснение: «На колико строк поется божественное осмогласное пение, и како которые строки именуется, избрани со всего осмогласника, из ирмосов и октая, из господских праздников и из триодей для скорого учения учеником, чтобы им познати всяко вскоре осмогласное пение и, выучив сия строки по согласию, та же текстом, потом гладким пением накрепко, чтобы помнить им, где которая строка стоит. И вскоре вызнают в существо всяко пение осмогласное, строки, и попевки, и имена I-го гласа, и колико строк во всех осми гласех»¹⁷.

В Вербное воскресенье три с лишним века назад на московской Красной площади происходило следующее действо: «Привели жребя к Лобному месту... и тако пошли по чину в Кремль, а по пути слали сукна и вербу, а дьяки певчие и подьяки пели все станицы, идучи около осяти, разные стихи».

Перед Пасхой: «А пред службою приготовят ключари потир яшмовой зеленой, да покровцы жемчужные большие, да Евангелие большое з драгим камением... А пение все по уставу», — эта фраза часто повторяется в «Чиновнике». «А певчие государевы поют на правом крылосе, а патриарховы поют на левом крылосе»¹⁸.

Звон в колокола совершался в зависимости от праздника. «Благовесть в Лебедь (в Ревут), а звон средней», «а звон в два колокола», «трезвон средней». На службу св. Иоанну Златоусту 13 ноября был «звон большеи во вся з болшиим колоколом», на святителя Николу 6 декабря — «трезвон во вся».

Запись 1622 года повествует о поминовении убиенных во время недавнего польского разорения: «После Фомины недели с понедельника на овторник государь патриарх поет панихиду большую... вечную память большую пети».

В 1656 году на службу Воздвижения Креста Господня во время поклонения Кресту и целования «канархист сказывал крестные стихиры, а принимали на́ глас протопопы, а «слава и ныне» пели протопопы же знаменной. А на дьяконех стихари были красные, а на поддиаконех и на подьяках — белые».

24 декабря 1658 года на вечерне «стихеры пели певчие на́ глас, а славники на распев... а тропарей концы пели по крылосом»¹⁹.

На Рождество и Пасху государев и патриарший хоры совершали славления не только в царских и патриарших хоромах, но ездили и по боярским и княжеским палатам, по архиерейским и монастырским подворьям, дворам приказных дьяков. За славления полагалась обязательная и немалая оплата, поэтому для певчих это был источник дополнительного дохода.

Государевы и патриаршие певцы обязаны были петь в чине погребения лиц царской семьи и ее ближайших родственников. Так, в 1668 году отца царицы Марьи Ильиничны отпевали «царевы певчие дьяки все станицы, да патриарховы певчие дьяки», а через год, уже на погребении самой царицы, снова «шли и надгробное пели» оба главных хора страны²⁰.

При центральных хорах существовала определенная школа, система обучения и подготовки молодых певцов. Из сохранившихся документов явствует, что в период с 1628-го по 1631 год царские певчие Иван Федоров, Иван Семенов и Юрий Фомин получали жалование за обучение государевых начинающих певцов. В ка-

честве учителей знаменного пения выступали, несомненно, наиболее опытные и заслуженные певцы, к которым следует отнести также Богдана Кипелова, Ивана Семионова, Постника Степанова (по документам 1617 г.), дьяка Филатова (1625 г.). Последнему, как сообщается, были пожалованы камка и сукно за то, что он научил петь молодых певчих дьяков.

При патриаршем хоре в течение ряда лет учителем знаменного пения был дьяк первой станицы того же хора Богдан Иванов, которому в 1647 году «за его многую работу, что он учил подьяков петь», патриарх пожаловал 2 рубля, а в 1651 году ему были даны деньги, чтобы купить «плеть, учить робят»²¹.

К XVI веку было «ропето» огромное количество песнопений самых разнообразных видов — стихиры, тропари, кондаки, ирмосы и т.п. — и существовали обширнейшие певческо-крюковые сборники. К середине XVII века было создано более 150 служб (певческих циклов) русским святым.

Кроме главных, ведущих хоров на Московской Руси, государева и патриаршего, существовало еще много хоровых коллективов при крупных храмах, монастырях, архиерейских подворьях, а также домах светской знати.

б) Чудов монастырь

Кремлевский Чудов монастырь известен как один из культурных центров Руси в XV—XVII веках. Там занимались переводом, редактированием, перепиской различных сочинений, с конца XIV века — это центр книгописания, в том числе и книг певческих. Этот монастырь был основан митрополитом Алексием в 1365 году, почему и назывался сначала Алексеевским Архангело-Михайловским (на его месте ныне Дворец съездов).

По-видимому, Чудов монастырь был также одним из музыкальных центров Руси. Из приходо-расходной книги 1586 года видно, что хор его состоял из целого созвездия мастеров знаменного пения, это головщики Иоасаф Луженый, Иона Клык, Феоктист, Иона Протопопов, а также знаменитый впоследствии головщик Иван (Логин) Шишелов (крылосное прозвище — Корова). В этом же хоре, как предполагают, пел в качестве простого крылошанина будущий инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор, автор

написанного им в 1604 году музыкально-теоретического руководства, известного под названием «Ключ знаменный», являющегося, по мнению специалистов, «ценнейшим памятником древнерусского певческого искусства», раскрывающего нам «богатства знаменной певческой культуры конца XVI — начала XVII века»²².

Чудовские иноки, конечно, были хорошо знакомы с пением государева, патриаршего, а также различных архиерейских и княжеских хоров, приходивших в монастырь на Рождество и Пасху с чином славления. В этом общении и происходил синтез музыкальных традиций и стилистических особенностей исполнения разных хоров, вырабатывался общий стиль московской школы знаменного пения.

«Чудовский распев» — так помечены в крюковой певческой рукописи конца XVII века песнопения «Ныне силы Небесные» и «Взбранной Воеводе». «Новый перевод, так ныне поют в Чудове» — помечены стихиры «Блажим Тя», «Достойно есть блажити Тя», «Роди вси песньми» в рукописи конца XVI века²³.

в) Троице-Сергиев монастырь

Творчество распевщиков Троице-Сергиева монастыря было основано прежде всего на московских профессионально-певческих традициях. Знаменитая древняя обитель «игумена всяя Руси» имела высококвалифицированный хор с первоклассными распевщиками, одним из которых был не менее известный в то время, чем Федор Христианин, бывший чудовский крылошанин Иван (Логин) Шишелов (Корова), головщик и дидакал, имевший «от Бога дарование паче человеческого естества: красен бо ему глас и светел, и гремящ вельми»²⁴.

Этот троицкий распевщик, более известный в специальной литературе под именем Логин (Логгин, Лонгин), имел, по-видимому, необыкновенно сильный красивого тембра голос. Имея «дарование паче человеческого естества», иными словами — сверхчеловеческие певческие данные, он «многи ученики обучал», отсюда — дидакал. Этот мастер «на един стих разных распевов 5 или 6, или 10 полагал», а племянника своего Максима «научил пети на 17 напевов разными знамены». Некоторые современные медиевисты эту способность Логина почему-то склонны оценивать отрицательно, однако многовариантность распевов — естественное и неотъемле-

мое свойство знаменного пения, имеющее принципиально общий характер во все периоды его развития. Специально исследовавший этот вопрос С.В. Фролов, пишет: «Исследования и дополнительные материалы позволяют сделать выводы о многораспевности в культуре знаменного пения. Многораспевность является общим свойством древнерусского певческого искусства. Это свойство проявляется в возможности существования неограниченного числа музыкальных интерпретаций каждого текста и распространяется как на древнейшие эпохи знаменного пения, так и на периоды наиболее активного песнетворчества русских головщиков XV – XVII веков... Необратимость этапного переинтонирования, проявляясь на всех уровнях многораспевности, в целом характеризует культуру знаменного пения как живой художественный организм, постоянно находящийся в процессе творческого роста, эволюции»²⁵.

Известно, что знаменитый Федор Христианин также создавал на один текст до 10 и более самостоятельных музыкальных «переводов», то есть вариантов.

Несколько распевов Ивана (Логина) Шишелова выявлено недавно в певческих сборниках первой половины XVII века. Это стихиры: Благовещенская «Благовествует Гавриил», Успению Богородицы «Егда преставление», Сретению иконы Владимирской Богоматери «Егда пришествие», а также стихиры большого распева в честь святителя Николы — «На́ небо текуще», «Молебными песнями», «Ангельско желание», «Звезду незаходимую». В стихираре триодном также обнаружена стихира его распева «Дньс Владыка» и развод фитного оборота к иной стихире, а также в рукописи начала XVII века — цикл подобнов и фитный развод («Логинов развод») ²⁶.

Родиной Логина Шишелова, по-видимому, является Устюг, судя по записи в синодике Троице-Сергиевой лавры напротив имени инока Тихона, умершего в 1595 году: «Устюжанин, Логина устюжанина, головщика, отец». В середине 1580-х годов Логин — крылошанин Чудова монастыря, работает справщиком на Московском печатном дворе, в 1610-м — участвует в издании первого печатного устава. Исторические сведения о нем весьма противоречивы и порой явно тенденциозны.

Друг Логина, уставщик Филарет, руководил троицким хором со второй половины 1570-х годов более 40 лет, до пострига носил имя Фомы и служил диаконом при Иване Грозном; постригся в

Троице-Сергиевом монастыре в конце 60-х годов, и его, вероятно, слышавшего Федора Христианина, сделали головщиком монастырского хора. Известен конфликт двух друзей с новым наместником монастыря с 1610 года Дионисием Зобниновским, пытавшимся сделать некие изменения в богослужебном уставе и церковном пении (не будучи к тому же профессиональным певцом). На замечания архим. Дионисия по поводу смещения ударений в некоторых словах уставщик с головщиком отвечали, что поют, «как повелось исстари в дому живоначальная Троицы». (Действительно, в знаменном пении довольно часто допускаются смещения ударений в словах, и это же явление присуще также и светскому вокальному искусству.) Они же выступили на Соборе 1618 года против дионисиевой правки Требника. После смерти Филарета в 1619 году уставщиком стал его друг Логин (умер в 1624 г.).

Абсолютное большинство песнопений троицкого распева анонимно, не имеет обозначений принадлежности конкретным авторам. Обычная пометка в певческих рукописях — «троецкое», «троецкой перевод», как, например, в крюковом сборнике начала XVII века обозначены песнопения: «Архаггелески глас» — Благовещению, «Блажим тя» — святителю Алексию, величания и припевы Сретению — «Богородице Дево», кондак «Со святыми покой» и др.²⁷

Выявлены также троицкого распева некоторые важнейшие песнопения Страстной седмицы: «Да молчит всяка плоть человека», «Князи людестии собрашася на Господа». Известен «троицкой перевод» пяти стихир особого для обители праздника Святой Троицы: «Во пророцех возвестил», «Видех свет» и др., а также песнопения иных праздников²⁸.

В одном из певческих сборников конца XVI века имеется пометка «троецкое, суще зуевское», что, по-видимому, указывает на творчество диакона Ионы Зуя, постриженника Троице-Сергиева монастыря. Крюковой стихирарь и Псалтырь XVI века имеют надписи, что это рукописи «Ионы дякона Зуя», служившего в Троице-Сергиевом монастыре и завещавшего книги своей обители. Одна из записей в Псалтыри сообщает о принятии старцем, вероятно, незадолго до смерти «великого образа» 7 февраля 1559 года²⁹.

Как и в других крупных центрах певческого искусства, у троицких мастеров знаменного пения появились собственные разводы сложных знамен в отдельных строках распевов. Стихиры преподоб-

ного Сергия Радонежского в рукописи начала XVII века даже имеют пометку: «розводец, строчки и фиты по-троицки, путь».

Некоторые музыкально-интонационные обороты и строки троицкого распева получили широкое распространение в крюковых знаменных рукописях, например, первая строка псалма «На реце Вавилонстей». И, несомненно, прав Н.П.Парфентьев, когда говорит, что «творчество мастеров пения Троице-Сергиева монастыря — мощного центра древнерусской культуры — нуждается в специальном монографическом исследовании»³⁰.

2) Федор Христианин

Возможно, будущие исследователи поставят его имя вровень с именем великого русского иконописца Андрея Рублева. Одно можно сказать с уверенностью: и тот и другой были истинными исихастами как в жизни, так и в своем творчестве, ибо одно от другого неотделимо в данном случае. И если образ священного безмолвия запечатлен преподобным Андреем во многих иконах и с особенной, воистину «паче человеческого естества» силою в его Троице, то этот же образ выражал и запечатлевал в музыкальных звуках священник Федор Христианин в своих песнопениях большого знаменного распева. Исихазм (от греч. ἡσυχία) — безмолвие, покой, тишина, созерцание. Молчание — тайна будущего века, учит Церковь. Некий поэт сказал:

Слушай, мой друг, тишину —
полна она шумом вод,
полна она шумом гор...
Тишина
склонила свое лицо
к земле.

Удивительное прозрение и предчувствие (большие поэты всегда пророки) — это как бы глухие, косноязычные пророчества языческих сивилл о будущем пришествии Христа.

Исихазм — это христианское учение о пути к единению человека с Богом через очищение себя от сложных духовно-душевных комплексов, именуемых в православной аскетике страстями.

«В XIV – XV вв. исихастское влияние пропитывало все стороны русской духовной и культурной жизни, — пишет один из исследователей, — им обусловлен расцвет русского монашества... Исихазм оказал воздействие не только на содержание, но и на стиль, форму искусства той эпохи: литературы, иконописи, духовного пения. Об этом красноречиво свидетельствуют иконы и фрески Феофана Грека и Андрея Рублева»³¹.

Добавим, что об этом, пожалуй, еще более красноречиво свидетельствует русское знаменное пение, тесно связанное с практикой исихазма, и особенно его хронологически последняя могучая ветвь — большой знаменный распев, достигший своего полного расцвета в творчестве великого распевщика Московской Руси Федора Христианина.

Федор Христианин родился предположительно во второй половине 1530-х годов. Прозвище Христианин, или в иных рукописях Крестьянин, имело хотя и тождественный смысл в то время, однако, возможно, указывает на его простонародное, крестьянское происхождение. В Новгороде Великом, вероятно, уже будучи священником, Федор Христианин учится знаменному пению у старого мастера Саввы Рогова, училище которого действовало примерно во второй трети XVI века. Из этой новгородской певческой школы и берет Иван Грозный в Москву Христианина и его соученика Ивана Носа в качестве своих придворных мастеров пения.

При переезде царского двора на долгий срок — 17 лет — в Александрову слободу, естественно, туда переехал и хор государевых дьяков.

Таким образом, в жизни выдающегося мастера знаменного пения Федора Христианина можно выделить три периода: новгородский — до 1564 года, александрослободской — с 1564-го по 1581-й и московский — с 1582-го по 1607-й год (предположительная дата смерти). Возможно, что новгородского периода в жизни Федора Христианина и не было, поскольку есть свидетельства, что «братья Роговы, новгородские мастера и распевщики середины XVI века... образовали затем в Москве целую школу композиторов (распевщиков)»³². К тому же и рукопись последней четверти XVII века называет его москвичом: «А старые мастера... поп Федор *москвитин*, а прозвище Крестьянин, и усалец Исаия, а прозвище Лукошко, и Логин, прозвище Корова, и их ученики...»

Распевы Федора Христианина для современников были синонимом московского пения, в нашем понимании — московской школы. Так, в «Извещении о согласнейших пометах» Александра Мезенца говорится о том, как в конце 1660-х годов для совершенствования знаменного пения царь повелел «паки мастеров собрати (2-я комиссия по исправлению крюковых книг и унификации музыкальных текстов. — Б.К.), добре ведущих знаменное пение и знающих того знамени лица и их розводы и попевки, *московского*, что *Христианинов*, и усольских, и иных мастеров в попевках преводы именуются»³³. И в ином месте: «*Московским* же пением, иже *Христианинов* перевод именуется, в том же лице и гласе поется сия сложития своим разводом; понеже старый Христианинов перевод во многих лицах, и розводах, и попевках со усольским мастеропением имеет различие»³⁴.

Отсюда видно, что московская школа и усольская имели разные художественные стили. «Розвод» — это расшифровка простыми знаменами сложного, «тайнозамкненного» (зашифрованного) начертания.

В Списке служилых людей 1573 года имя Федора Христианина отсутствует, в связи с чем исследователи предполагают, что, по всей вероятности, он был зачислен в штат священников придворного Покровского храма в Александровой слободе, но одновременно обучал знаменному пению молодых дьяков царского хора. К тому времени он, по-видимому, уже пользовался славою выдающегося мастера певческого дела и имел достаточный опыт, иначе вряд ли удостоился бы такой чести, как служба в числе государевых певчих дьяков. Прежде всего Федор Христианин — учитель (дидакал), распевщик (композитор), мастер, но, несомненно, он певал и в царском хоре именно в силу своей высокой профессиональной квалификации; отсутствие документов об оплате его как певца или головщика можно объяснить тем, что оплата эта могла производиться по другим каналам, как это принято во все времена для особо крупных специалистов. О многочисленных учениках Христианина говорится в различных документах.

Произведения этого выдающегося мастера знаменного пения широко распространились в певческих рукописях первой половины XVII века. «Казалось, не было такой древнерусской певческой книги, на избранные песнопения которой он не создал бы своих

версий распевов», — отмечает один из исследователей³⁵. Это «славники» служб великих праздников в стихирарях, свои варианты распевов отдельных стихир, ирмосы, песнопения литургии, особые разводы фит и пр. Возможно, что вершиной творчества мастера является цикл из одиннадцати Евангельских стихир, распетых в стиле большого распева. Именно этот цикл и явился предметом специального монографического исследования М.В. Бражникова, плодом его многолетнего труда, изданного в 1974 году под названием «Федор Крестьянин — русский распевщик XVI века. Стихиры». В приложении к книге представлены расшифрованные М. Бражниковым указанные стихиры.

В Российском государственном архиве древних актов в записях государевых певчих обнаружена воскресная «блаженна», «вся писана знаме в розводе, с Християниновой руки справлено»³⁶. За ней помещены и все остальные «блаженны» на восемь гласов.

Мы не знаем, полностью ли распев «блаженн» принадлежит Федору Христианину или в данном случае творчество его заключалось лишь в разводе сложных знамен. Однако М. Бражников по поводу расшифрованных им и изданных в 1967 году «блаженн» большого знаменного распева из рукописи Кирилло-Белозерского собрания, хранящейся в Российской национальной библиотеке (Петербург), заметил, что в частности эти песнопения даже превосходят Евангельские стихиры Федора Христианина, и практика знаменного пения подтверждает справедливость этого замечания.

Конечно, кроме Христианина были и другие выдающиеся мастера знаменного пения, так же как и Андрей Рублев не является единственным представителем московской иконописной школы. Однако находка в Архиве древних актов «блаженны» с указанием авторства Христианина свидетельствует, что талантливая рука великого распевщика касалась и этих песнопений, и не исключена возможность того, что будущий исследователь отнесет именно их к вершине творчества мастера.

В отношении «блаженн», расшифрованных Бражниковым, можно заметить, что их сильно портит перевод текста с раздельноречия на истинноречие. Удаление распевных гласных и группировка в связи с этим до четырех согласных вместе входит в острое противоречие с самой природой певческого искусства, не говоря уж о специфике

самого стиля большого распева с его широкой кантиленой. Перевод певческих книг с раздельноречия (растяжноречия) на истинноречие (наречное пение) начался где-то в 1649 году по инициативе царя Алексея Михайловича при активном участии в этом Никона, бывшего тогда митрополитом новгородским. В 1652 году по указанию царя начала работать так называемая 1-я комиссия (в составе 14 человек) по исправлению крюковых певческих книг и унификации музыкальных текстов. Работа эта могла быть начата лишь после смерти патриарха Иосифа, который был противником перехода на наречное пение. Современная певческая практика подтверждает абсолютную правоту патриарха. Таким образом, возрождение знаменного пения во всей полноте должно включить в себя также реставрацию подлинных, дореформенных, раздельноречных текстов знаменных песнопений и особенно большого распева.

Ныне известно не так уж много певческих рукописей с установленным авторством Федора Христианина. Перечислим некоторые из них с указанием мест хранения для будущих исследователей, поскольку в деле реставрации русского знаменного пения первой задачей, вероятно, является расшифровка выявленных рукописей с распевами выдающихся мастеров, каковым и является Федор Христианин.

Это «славник» из службы Рождеству Богородицы «Всечестное Твое Рожество» в Российской национальной библиотеке (Петербург)³⁷.

Собственный вариант распева стихир святых Борису и Глебу «Приидите новокрещении рустии собори» — в Российской государственной библиотеке (Москва)³⁸.

В одной из рукописей, хранящейся в РНБ, распевы Федора Христианина чередуются с распевами усольских мастеров на те же тексты, это «Давид провозгласи» (Введение Богородицы во храм) и «В вертеп вселился еси» (Рождество Христово)³⁹.

Из песнопений Страстной седмицы обнаружены в библиотеке Государственного исторического музея распевы мастера «Да молчит всяка плоть» (Великий четверг) и «Воскресни Боже» (вместо аллилуария в Великую субботу)⁴⁰. К Пасхальному циклу — демественный задостойник «Светися, светися» и кондак столпового распева «Аще и во гроб сниде» (РГАДА)⁴¹, к полиелею — «Хвалите имя Господне» (РНБ)⁴².

Стихира большого распева Федора Христианина «Давид провозгласи Тя, Чистая» обнаружена также в сборнике середины XVII века в Древлехранилище Пушкинского Дома (ИРЛИ)⁴³, а также в библиотеке Российской академии наук.

В собрании фонда государевых певчих дьяков найдены шесть ирмосов распева Ф. Христианина с 4-й по 9-ю песнь, 5-й глас: «Провиде духом Аввакум», «Огненный ум», «Из чрева адова», «Аггелом отроки сохрани», «Царских детей молитва», «Тя паче ума» (он же — задостойник Вознесению Господню)⁴⁴. В рукописи писцом помечено: «Сие ирмосы прибылныя взяты у Християнина, а писал он их сам на столпцы, и знамя наложил на них он вновь лета 7114 (1606) августа». И еще помета: «У нас писано 7115 (1607) декабря в 13 день суботный и справлено с собою. У него они писаны на столпце же скорописью, а речи старья-де, из ермолов старых»⁴⁵.

В рукописях государевых певчих дьяков нередко приводятся примеры того, как Христианин пел ту или иную строку песнопения. В середине XVII века часть подобных авторских версий вошла в справочник под названием «Выписка строкам мудрым» к стихирарю праздничному.

Итак, казалось бы, остается только приступить к расшифровкам музыкального наследия мастера, однако мастер «знаменил» беспометным знаменем, а мы его еще не научились расшифровывать. Нам пытаются помочь зарубежные ученые, предлагая свои методы расшифровки, поскольку они уже достаточно давно научились читать ранние (с 1200 г.) византийские невменные певческие рукописи⁴⁶.

Вероятно, нелишне отметить, что в настоящее время проблема нахождения ключа к русскому беспометному певческому знамени тормозится лишь отсутствием финансовых средств на проведение необходимых, достаточно трудоемких исследовательских работ. Проблема, стало быть, ждет внимания со стороны современных Морозовых и Рябушинских.

Некоторые из отечественных музыкальных медиевистов за невозможностью прочесть беспометную нотацию применяют метод так называемого «музыкально-текстологического» исследования (сравнение текстов разных вариантов, подсчет различных знамен и т.п.)⁴⁷. Для науки, конечно, кое-что дает и этот метод, однако вряд ли он удовлетворит музыканта.

Знаменитая Усть-Цилемская рукопись № 404 (ИРЛИ) включает в себя и «фитник», имеющий заголовок: «Фиты разводные. Перевод Крестьянинов». Впрочем, М. Бражников считает, что в отличие от Евангельских стихир фитник Федора Христианина, «строго говоря, не является его сочинением — это, скорее всего, собрание личных редакций известных Федору Крестьянину фитных напевов»⁴⁸.

В Российском архиве древних актов обнаружен также цикл из пяти песнопений «тропари ерданскыя» (богоявленские) с писцовой пометой: «лета 7109 (1601) октоврия 14 пето у Християнина»⁴⁹. Можно предположить, что и эти тропари распеты самим мастером.

На демественном пасхальном задостойнике «Светися, светися, Новый Иеросалиме» есть пометка, что так «мастер пел Християнин лета 7108 (1600) марта 21» (по-видимому, дата ранней Пасхи)⁵⁰.

Федор Христианин имел огромный авторитет у своих учеников, о чем свидетельствует характер пометок в черновых записях песнопений библиотеки государевых певчих дьяков. Один из певцов особенно тщательно собирал то, что исполнял Федор Христианин, указывая, при каких обстоятельствах и когда записано песнопение. «Я лета 7111 (1603) спрашивал Християнина, и он сказал: не пою-де мирскы... Се Християнин пел, а я назнаменил... 7115 (1607) августа в 4 день, вторник, Християнин пел так учеником... Християнин так говорил про сее и везде от скаменцы петь борзо»⁵¹.

Известны пометки начала XVII века иного певчего дьяка, по-видимому, ученика Федора Христианина, с глубоким уважением относящегося к «учителю» и «мастеру», но при случае демонстрирующего и свое искусство: «Мастер пропел по знамени, зри мое... Мастер пел Християнин... Мое в доволном разводе разумно... Мастер пел надвое, да что вреду... наилутче так...» и т.п.⁵².

Великий распевщик был человек семейный и имел двух сыновей, Федора и Ивана, продолжавших дело отца и, по-видимому, оказавших определенное влияние на развитие московских певческих традиций. Так, в пометках на певческой рукописи по поводу богородична «Покров Твой» можно прочесть: «Сии стих взят у Християнина, знамя сына его Федора, а развел-де он его. У нас писано здесь 7115 (1607) марта 19 день». Сыновья мастера упоминаются также в пояснениях к отдельным певческим строкам: «Сын Федор пел так... Иван сын пел так... мастер сам пел так...»⁵³

Певчий дьяк «ученик», о котором уже упоминалось выше, записал: «Сие взято у Стени, что ис Казани. У Християнина он пел ирмос... Се дал ему молодой Федор своей руки фитник... У нас писано лета 7110 (1602) июля в 15». Потом автор засомневался: «А почаюсь, не Федоров развод... И он мне солгал, что Федоров»⁵⁴.

Легенда о том, что знаменное пение, в частности большой распев, имеет своим истоком народную мирскую песню, фольклор, была создана в советский период, когда в угоду политическому режиму многие музыковеды «инсценировали в своих трудах идеи «народности», «прогрессивности» и «революционности» применительно к музыкальной культуре всех стран и времен»⁵⁵.

Говорить, что знаменный распев вышел из народного фольклора — это все равно, что утверждать, будто бы русская иконопись имеет своим истоком лубок, народные картинки или хотя бы мирскую живопись. Вполне очевидно, что Андрей Рублев столь же далек был от реалистического «живоподобия» в своем творчестве, сколько и Федор Христианин в своем высоком искусстве от мирской песни, что и подтвердил сам: «не пою мирски».

Конечно, и знаменный распев, и русскую народную песню — и то, и другое — создали русские люди, представители одного этноса, отсюда определенная интонационная близость между некоторыми мелодическими оборотами знаменного пения и народной песни, однако, вероятно, правильнее будет сказать, что мирская песенность вышла из знаменного распева, а не наоборот, и разница между знаменным пением и народной песней точно такая же, как между иконой и картиной живописного стиля. И, конечно, песнопения большого знаменного распева — образ священного безмолвия, созерцательная молитва наивысшего духовного уровня — и мирская песня, очевидно, имеют мало общего, ибо первое — дух, Небо, а второе — плоть, земля.

*д) Евангельские стихиры большого распева,
«перевод Крестьянинов»*

Изучение московской школы знаменного пения началось, можно сказать, собственно с публикации в 1974 году книги М. Бражникова «Федор Крестьянин. Стихиры».

М. Бражников считает, что о большом знаменном распеве как музыкально-стилистической системе следует судить прежде всего по этому стихирному циклу. Большой распев, несомненно, является плодом творческой деятельности целой школы распевщиков, таким образом, творчество Федора Христианина было подготовлено всем предшествующим развитием знаменного пения. Его Евангельские стихиры — это один из вариантов этих песнопений. Известно от самого Христианина, что в Твери был диакон «зело вельми мудр и благоговейн», который еще ранее распел эти стихиры. И это несколько не умаляет значения творчества знаменитого распевщика, как не умаляет Андрея Рублева то, что и до него писали Троицу.

Евангельские стихиры большого распева Федора Христианина, несомненно, великое творение мастера, возможно, вершина его творчества.

«Каждая из стихир Евангельских Федора Крестьянина, — пишет М. Бражников, — представляет собой законченное, художественно совершенное произведение. Различные технические приемы служили ему только средством для раскрытия образов текста, переживаний действующих лиц, окружающей обстановки»⁵⁶.

Исследователь говорит об огромном творческом даровании знаменитого распевщика, позволившем ему достигнуть высоких художественных результатов.

«Превосходно владея мастерством мелодического развития и охватывая форму напева в целом, Федор Христианин всегда очень четко выделяет основные кульминации и группирует вокруг них весь мелодический материал стихир. При этом его внимание направлено на верное и выразительное воплощение поэтического содержания текста»⁵⁷.

В первой стихире, «наиболее ясной по строению и выдающейся по красоте напева», каждая из девяти строк содержит самобытные интонационные обороты, характерные концовки и постепенно развивающуюся, как бы развертывающуюся форму.

«На́ гору учеником идушим... предста Господь, и поклоншеся Ему... в поднебесную посылаются проповедати еже из мертвых воскресение и еже на небеса вознесение, имже и сопребывати неложный обещася Христос Бог и Спас душам нашим».

Текст первой стихир — это пересказ первого воскресного Евангельского чтения на утрени из 11-недельного цикла, который

называется также Евангельским столпом (отсюда — столп Евангельских стихир)⁵⁸.

«Единии же надеяте ученицы идоша в Галилею, в гору, аможе повеле им Исус. И видевше Его, поклонишася Ему, ови же усумнешася. И приступль Исус, рече им глаголя: «Дадесе Ми всяка власть на небеси и на земли. Шедше убо научите вся языки крестяще их во имя Отца и Сына и Святаго Духа, учаще их блюсти вся елика заповедах вам» (Мф. 28, 16–20).

Итак, ученики Христа восходят на гору. Распев стихир, размеренный и неторопливый, имеет характер «спокойного эпического повествования». Мерное шествие передается ровным, плавным, как бы колеблющимся поступательным движением напева.

Однако в распеве Федора Христианина нет прямой иллюстративности, «необходимость полностью изложить музыкальную мысль, заключенную в той или иной попевке, вынуждала композитора постоянно переходить за границы словесной мысли текста». Мастеру «важно было передать ведущую идею, господствующее настроение текста»⁵⁹.

И это — характерная черта большого распева: не только передать ведущую идею и господствующее настроение текста, но и усилить музыкальными средствами смысл текста, выйти за пределы словесной оболочки, выразить то, что невыразимо словом. Отсюда впечатление, что музыка как бы довлеет над текстом, однако она не довлеет, а помогает ему, воплощая апостольский принцип служения духу, а не букве (ибо «*письмя — буква — убивает, а дух животворит*»⁶⁰).

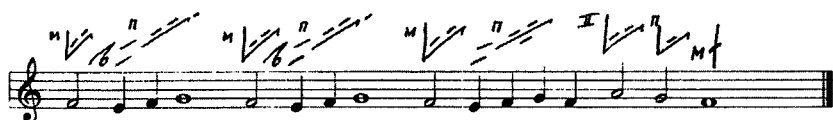
Первая Евангельская стихира достаточно известна по грамзаписи конца 60-х годов Юрловского хора. Евангельские стихирь, разумеется, нельзя петь и записывать все подряд, подобно тому как они даны в нотном приложении к книге Бражникова, потому что каждая из стихир — это всего лишь фрагмент одного из 11 воскресных богослужений, продолжающегося несколько часов, имеющего свой глас и множество других особенностей. То есть эти 11 стихир звучат в храме по порядку с промежутком времени в одну неделю, причем обязательно в обрамлении иных песнопений.

Используя попевки обычного знаменного пения, Федор Христианин творчески преобразует их, создавая новые мелодические и ритмические формы в стиле большого распева. Мерное поступательное

движение напева первой стихиры в середине песнопения начинает изменяться, оно становится более подвижным, ритмически оживленным, диапазон мелодии расширяется до октавы, чем подчеркивается мысль текста о воскресении и вознесении Христа, а также поручение ученикам проповедовать Его учение по всей земле.

При плавном движении мелодии большой распев характерен также значительными интервальными скачками — в сексту, септиму, октаву — в отличие от обычного распева. «Такие скачки, — пишет М. Бражников, — в то время должны были казаться полным нарушением обычаев знаменного распева. Подобные новшества требовали, несомненно, большой творческой смелости, если не сказать — дерзости»⁶¹.

Все Евангельские стихиры, кроме третьей, заканчиваются лицом «царский конец»:



Вообще можно сказать, что эта концовка преобладает в песнопениях большого распева, хотя иногда она встречается и в столповом распеве в песнопениях мелизматического характера, например, в Рождественских стихирах.

По поводу заключительной строки первой стихиры на слова «Христос Бог и Спас душам нашим» М. Бражников восклицает: «Со стороны музыкальной заключительная строка стихир первой просто великолепна: вот он — большой распев со всей его свободой и широтой!»⁶²

Свобода формы — но в рамках строгой гармонии, свобода духа — «все мне позволено, но ничто не должно обладать мною» (1 Кор. 6, 12), свобода от закона плоти с пришествием благодати, истинная раскрепощенность — это большой распев, не земное, духовное царство. Не поэтому ли и лицо «царский конец»? Царственная мелодия. Небесное Царство. Пробраз будущей свободы от оков плоти, ибо плоть ограничивает заключенный в ней дух.

В большом знаменном распеве, как и в духовном царстве, иные измерения, иные законы, не подверженные законам плоти, полнота

и сила жизни во всех проявлениях свободного духа, празднующего победу. Это победа над страстями, совлечение ветхого человека. И утихает море, и играют дельфины, «и веется море тонким ветром, бездна же сердечная Духом Святым». Ветхому человеку трудно воспринимать большой знаменный распев.

Выход в духовные сферы — это также выход за пределы слов, ибо слова ограничивают свободу духа. Священное безмолвие, «молчание есть тайна будущего века, а слова — орудие этого мира»⁶³. Этим подтверждается также законность не только наонного пения, но и «аненаек» с «хабувами» как особых приемов вокального искусства повышенного духовного уровня, использующего в священном звукотворчестве отдельные звуки и словесные сочетания с целью достижения высокой техники молитвенного пения. И не молитвою молится ум в священном созерцании, в отрыве от земной суеты и попечений.

Впрочем, «аненайки» и «хабувы», по поводу которых такую бурю подняли в середине XVII века тогдашние обновленцы, не так уж и часты в знаменных песнопениях. В рассматриваемом певческом цикле Федора Христианина они встречаются лишь в девятой и одиннадцатой стихирах и служат, по словам Бражникова, «традиционным и блестящим по тогдашним понятиям украшением» песнопений. Однако важно отметить, что священник-распевщик Федор Христианин отнюдь не чуждался этого вокального приема и, когда находил нужным, использовал его, также как и раздельноречие. Эти традиционные приемы знаменного пения использовали также и митрополит Варлаам (Рогов), и архимандрит Исаия (Лукошко), и другие знаменитые распевщики.

Кто же такой был этот пресловутый инок Евфросин (1657), дерзнувший выступить против опыта и авторитета признанных мастеров знаменного пения, причем облеченных в священный сан, от священника до митрополита? Судя по его высказываниям, постоянно цитируемым в специальной литературе, богослужбное пение у нас в то время отправлялось из рук вон плохо: плохи распевщики, плохи певцы — все плохо. Эта линия охаивания и оплевывания всей отечественной церковной истории именно и характерна для проводившейся в то время преступной никоно-алексеевской церковной «реформы», расколовшей в итоге Русскую Церковь.

Пение с «аненайками» 103-го, предначинательного псалма в начале всенощной и поныне сохранилось у старообрядцев.

В Евангельских стихирах Федора Христианина происходит, по словам Бражникова, постоянная смена ладов — фригийского, ионийского, дорийского, миксолидийского, эолийского, что обусловлено применением соответствующих попевок. Частая смена ладовых устоев напева сопровождается колебаниями и сменой опеваемых звуков. Впрочем, для распевщика-знаменотворца понятия лада, по-видимому, и не существовало, поскольку ни одно из древнерусских певческих руководств о ладах не упоминает, хотя бы в своеобразной терминологии своего времени.

«Широкие мелодические формы стихир раскрываются в медленном, плавном, преимущественно поступенном движении напева. Основным средством мелодического развития в стихирах является опевание опорных звуков прилегающими к ним неустойчивыми тонами — обычный прием знаменного распева... Опевание совершается как путем интонационного обрамления сверху и снизу опеваемого звука, так и ясно направленным движением напева к этому звуку. Ритмически свободное течение напевов, лишенных жесткой схематической размеренности, придает им характер непринужденной импровизационности»⁶⁴.

Тонко чувствуя стиль большого распева и гибко применяя сложившиеся певческие формы и традиции, мастер обнаруживает богатую творческую фантазию, в связи с чем в стихирах его «все единообразно, но никогда не однообразно». Можно сказать, что музыка этих стихир «все время та же самая, но каждый раз иная и новая»⁶⁵.

По красоте формы можно особо выделить 3-ю, 4-ю, 5-ю, 8-ю и 11-ю стихиры. Исключительно впечатляющи и трудны для исполнения по изощренному синкопированному ритму и необычному сложному построению мелодии («вышивание по стержню» — Б. Асафьев) 8-я и 11-я стихиры. Это образцы богатства и гибкости напева, проявляющегося в свободно-импровизационном подходе к музыкальной обработке текста. В этих стихирах также особенно проявляется один из устоев архитектоники большого знаменного распева — движение мелодии по фитам. Возникает ряд самостоятельных новых попевок большого распева, причем если в обычном распеве развитие попевки происходит путем постепенного наращивания ее начальной части добавлением к ней ритмически одинаковых групп звуков, то у Федора Христианина приемы более гибки, что предоставляет больше простора для варьирования напевов. «Развитие напева он

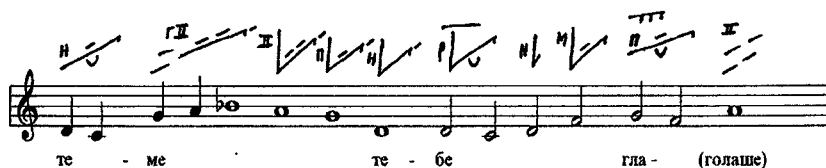
осуществляет путем ритмического варьирования отдельных участков и добавления звуков в различных частях попевки»⁶⁶.

Музыкальную строку, содержащую «аненайку» и «хабуву», в 11-й стихире Бражников называет исключительно интересной по строению. В напеве 10-й стихиры, одной из наиболее длинных и сложных, применены некоторые исключительные приемы фитного пения. Для распевания одного слова берутся два самостоятельных фитных распева, которые следуют один за другим, образуя «двойную» фиту, по поводу чего Бражников замечает, что «применение Федором Христианином «двойных» фит свидетельствует о владении им высшими и самыми сложными приемами певческого искусства».

Первая половина 10-й стихиры окрашена в минорные тона в соответствии с текстом, повествующим о скорби учеников, разлучившихся с Христом. Если во второй половине характер мелодии несколько просветляется, то напев продолжает держаться в нижней части звукоряда. Знаменный распев, будучи модальной музыкальной системой, отнюдь не антагонистичен самому принципу тональности, просто тональность в нем не доминирует, участки, окрашенные тонално, свободно сменяются модальными участками.

Контрастом к мрачной окраске 10-й стихиры представляется напев 11-й стихиры с преобладанием мажорных ладов — стихира повествует о явлении воскресшего Спасителя ученикам.

Стихира 11-я, пожалуй, наиболее широкая по размаху напева и использованию фит. Указывая на гибкость мелодии большого распева в одной из ее музыкальных строк, Бражников восклицает: «Куда девалась строгость обычного знаменного распева и как свободно льется здесь напев!»



Если в обычном столповом пении соединительные участки между попевками весьма небольшие, то в большом распеве, наоборот, участки «свободной» музыки настолько разрастаются, что «знаменные попевки, по существу, принимают на себя роль прежних соединительных участков»⁶⁷.

Анализируя одну из музыкальных строк 6-й стихир, представляющую из себя группу концовок в различных вариантах, образующих своего рода стретту, Бражников пишет: «При поверхностном взгляде создается впечатление простого опевания звука «ре». В действительности же эта простота представляет собой сложнейшее последование и сочленение типичных оборотов знаменного распева. Невольно изумляет виртуозное мастерство Федора Крестьянина, позволившее ему достигнуть такой органичности сочетания различных мелодических элементов, что конструктивная сложность приведенного построения обнаруживается лишь с помощью тщательного и детального анализа»⁶⁸.

Вот эта строка:



Большой распев можно понять и оценить лишь после основательного знакомства с обычным, столбовым знаменным распевом, из которого он вырос как ветвь из ствола.

Изучение творчества великого русского распевщика Федора Христианина еще только начинается. Ждут расшифровки и музыкального анализа его песнопения, найденные в последние годы в хранилищах рукописей. А его цикл Евангельских стихир большого распева, несомненно, — монументальный памятник русского знаменного пения в его высшем развитии.

¹ Ключевский В.О. Курс русской истории. М., 1992. Ч. II. С. 8.

² Владышевская Т.Ф. Азбучные знаки знаменной нотации и их семиотические истоки // Музыкальная культура Средневековья. М., 1990. Вып. 1.

³ Зверева С.Г. О хоре государевых певчих дьяков в XVI в. // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1987.

⁴ Кавелин Леонид, архим. Стихиры, положенные на крюковые ноты. Творение царя Иоанна Васильевича. Предисловие. СПб., 1886.

⁵ Парфентьев Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI—XVII вв. Екатеринбург, 1991. С. 63.

⁶ Там же. С. 65.

⁷ Там же.

⁸ ПСРЛ. Т. 30. С. 161. — Цит. по: Парфентьев...

⁹ Парфентьев. Указ. соч.

¹⁰ Русская историческая библиотека. Т. 2. С. 323. — Цит. по: Парфентьев...

¹¹ Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России. М., 1928. Т. 1. С. 260. — Цит. по: Парфентьев...

¹² ААЭ. Т. 3. С. 455; т. 1. С. 202, 287, 312. — Цит. по: Парфентьев...

¹³ РНБ. Собр. Вяземского. 0.80. Л. 375 об. — Цит. по: Бурилина Е.Л. Чин «за приливок о здравии государя» // Древнерусская литература. (Источниковедение). Л., 1984.

¹⁴ Парфентьев. Указ. соч.

¹⁵ Голубцов А.П. Чиновник Московского Успенского собора. М., 1908. С. 105.

¹⁶ Голубцов А.П. Чиновник Новгородского Софийского собора. М., 1899. С. 210.

¹⁷ Музыкально-теоретическое руководство XIX в. // Библ. Спасского собора Б. Андроникова монастыря. Москва.

¹⁸ Голубцов. Чиновник Московского... С. 127, 252.

¹⁹ Там же. С. 294.

²⁰ ДАИ. Т. 5. С. 127. — Цит. по: Парфентьев...

²¹ Парфентьев. Указ. соч.

²² Бражников М., Никишов Г. Христофор. Ключ знаменной. 1604 // Памятники русского музыкального искусства. М., 1983. Вып. 9. С. 8, 236.

²³ РГБ. Ф. 379. № 19. Л. 168, 175 об.; ГИМ. Син. певч. № 1357. Л. 18 об. — 19. — По: Парфентьев. Указ. соч.

²⁴ Парфентьев. Указ. соч.

²⁵ Фролов С.В. Многогласность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства // Проблемы русской музыкальной текстологии. Л., 1983.

²⁶ ГИМ. Син. певч. № 1334. Л. 400 об.—403; РГБ. Ф. 304. № 449. Л. 344 об. — По: Парфентьев...

²⁷ Парфентьев. Указ. соч.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ Экономцев И. Исихазм и восточноевропейское Возрождение // Богословские труды. М., 1989. № 29. С. 70.

³² Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России. М., 1928. Т. 1. Вып. 2. С. 139. — Цит. по: Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 191.

³³ Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 416.

- ³⁴ Там же. С. 351.
- ³⁵ Парфентьев. Указ. соч. С. 97.
- ³⁶ РГАДА. Ф. 188. № 1574, 1585. Л. 1. — По: Парфентьев...
- ³⁷ РНБ. Софийское собр. № 492. Л. 347. — По: Указ. соч.
- ³⁸ РГБ. Ф. 178. № 766. Л. 339—339 об. — По: Указ. соч.
- ³⁹ РНБ. Соловецкое собр. № 690/751. — По: Указ. соч.
- ⁴⁰ ГИМ. Синод. певч. № 1357. Л. 23—24 об.; Уваров. собр. № 695. Л. 43. — По: Указ. соч.
- ⁴¹ РГАДА. Ф. 188, 1585. Л. 1; РГБ. Ф. 304. № 429. Л. 206 об. — По: Указ. соч.
- ⁴² РНБ. Кирилло-Белозер. собр. № 642/889. — По: Указ. соч.
- ⁴³ ИРЛИ. Собр. М. Бражникова. № 25. — По: Гусейнова З.М. К вопросу об атрибуции памятников древнерусского певческого искусства // Источниковедение литературы Древней Руси. Л., 1980.
- ⁴⁴ РГАДА. Ф. 188. № 1586. Л. 12. — По: Парфентьев...
- ⁴⁵ Там же.
- ⁴⁶ Велимирович. М. Мелодика канона IX века св. Димитрию // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 1. М., 1990.
- ⁴⁷ Фролов С.В. «Большой» распев Федора Крестьянина на текст праздничной стихиры // ТОДРЛ. 1981. № 36.
- ⁴⁸ Бражников М.В. Федор Крестьянин. Стихиры. М., 1974. С. 9.
- ⁴⁹ РГАДА. Ф. 188. № 1584. Л. 1—2. — По: Парфентьев...
- ⁵⁰ РГАДА. Ф. 188. Оп. 1. № 1696, 1585, 1769, 1623. — По: Указ. соч.
- ⁵¹ РГАДА. Ф. 188. № 1585. Л. 1; № 1584. Л. 4 об.; № 1586. Л. 1 об.; № 1574. Л. 66. — По: Указ. соч.
- ⁵² РГАДА. Ф. 188. № 1574. Л. 58; № 1584. Л. 2, 4. — По: Указ. соч.
- ⁵³ РГАДА. Ф. 188. № 1591. — По: Указ. соч.
- ⁵⁴ РГАДА. Ф. 188. № 1579. — По: Указ. соч.
- ⁵⁵ Фролов С.В. Жизнь, отданная одному делу. М.В.Бражников // Лебединская М.В. День за днем... (Воспоминания о М.В.Бражникове). СПб., 1994. С. 8.
- ⁵⁶ Бражников М.В. Федор Крестьянин. Стихиры. М., 1974. С. 156.
- ⁵⁷ Там же. С. 163.
- ⁵⁸ Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Джорданвиль, 1978. Т. 1. С. 91.
- ⁵⁹ Бражников. Указ. соч. С. 165.
- ⁶⁰ 2 Кор. 3,6.
- ⁶¹ Бражников. Указ. соч. С. 159.
- ⁶² Там же.
- ⁶³ Сирин Исаак, преп. Творения. Сергиев Посад, 1893.
- ⁶⁴ Бражников. Указ. соч. С. 203.
- ⁶⁵ Там же.
- ⁶⁶ Там же. С. 197.
- ⁶⁷ Там же. С. 209.
- ⁶⁸ Там же. С. 181.



ГЛАВА Ю

УСОЛЬСКАЯ (СТРОГАНОВСКАЯ) ШКОЛА ЗНАМЕННОГО ПЕНИЯ

*а) Предыстория. Династия купцов Строгановых.
Усольский распев*

Усольская (строгановская) школа знаменного пения наряду с московской была одной из ведущих в период наибольшего расцвета певческого искусства в допетровской Руси.

В упоминавшейся уже рукописи XVII века говорится, что третий ученик Василия Рогова Стефан Голыш «хождаше по градом и учаще учеников в Усольстей стране, и у Строгановых учил Иоанна по реклу Лукошко»¹. Или, как сказано в ином списке этой рукописи: «учил Усольскую страну, и у Строгановых учил Иванна по прозвищу Лукошка»².

«Усольская страна» — это великопермские вотчины знаменитых купцов Строгановых: Усолье Камское, или Соль Камская (будущий Соликамск), Усолье Вычегодское, или Соль Вычегодская (будущий Сольвычегодск), Усть-Сысолье (будущий Сыктывкар) и пр.

Могучий клан именитых купцов и промышленников Строгановых — это, можно сказать, даже не страница, а целая глава, эпоха русской истории XVI–XX веков. Строгановы, ведя свое происхождение от низовых поморских крестьян, имели в своем роду

баронов и графов, промышленников и ученых, государственных деятелей и президентов Академии художеств.

Их именем («строгановская школа») обозначено целое стилистическое направление в русской иконописи конца XVI—начала XVII века. Известное Московское высшее художественно-промышленное училище возникло на базе Строгановского училища, основанного графом С.Г.Строгановым в 1825 году. Строгановы являются организаторами похода Ермака, о чем говорится в Сибирской летописи XVII века, тоже носящей имя «Строгановская летопись».

Граф С.Г.Строганов, ученый-археолог, с 1856 года глава Государственного совета, затем московский генерал-губернатор, председатель Московского общества истории и древностей российских, основатель уже упоминавшегося художественного училища и Археологической комиссии.

Будущие «именитые люди» появились в Усолье Вычегодском в 70-х годах XV века. В 1517 году они получили царскую грамоту на заведение соляных промыслов, а в середине XVI века владели почти половиной посадской земли Сольвычегодска³.

Пыскорский монастырь в Прикамье основал Аника Строганов, а его наследники — Введенский монастырь в Сольвычегодске и Благовещенский собор (домашняя фамильная церковь и усыпальница Строгановых), который строился с 1560-го по 1584 год. Если Сольвычегодск до конца XVII века был у промышленников административным центром по управлению всеми поморскими и пермскими вотчинами, то Благовещенский храм, на украшение которого поколения Строгановых не жалели средств, долгое время был «притягательным центром всех художественных интересов северного края»⁴. Здесь были мастерские иконные, книжные, узорчатого шитья, и, конечно, был церковный хор, который, по-видимому, и являлся главным центром певческого искусства всего Усольского края, притягивая к себе лучшие певческие силы — не только местные, но и общерусские. Дела свои промышленники Строгановы вели широко, финансовые возможности у них были огромные, одно время они даже давали в долг русским царям. Особое внимание к певческо-хоровому делу, создание хороших материальных условий для развития этого искусства произвели свое действие — знаменное пение у Строгановых процветало. Недаром же известный дидакал Стефан Голыш ходил по городам Усольского края, уча пению. Со

временем хор Строгановых своим искусством, по-видимому, даже затмил царский, поскольку, как известно, в 1689 году к ним был послан пристав с заданием привезти в Москву четырех самых лучших «вспеваков» для государева хора⁵.

Итак, основателем школы знаменного «усольского мастеропения», занявшей вскоре одно из ведущих мест в русском церковно-певческом искусстве, является Стефан Голыш, ученик новгородца Саввы Рогова.

В музыкально-теоретическом руководстве Александра Мезенца («Извещение о согласнейших пометах») отмечается некоторое различие стилей пения московского и усольского: «Во осьмом же гласе и 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 гласе поется сия сложития своим розводом; понеже старый Христианинов перевод во многих лицах, и розводах, и попевках со усольским мастеропением имеет различие»⁶.

Наиболее ранние известные рукописи усольского пения относятся к последней четверти XVI века, однако уже в начале XVII века распевы усольских мастеров, выработавших свою певческую азбуку, встречаются в рукописных сборниках, тетрадках и отдельных листах далеко за пределами Усоляя Вычегодского. Следы усольской школы знаменного пения в этот период обнаруживаются в Кирилло-Белозерском и Савво-Сторожевском монастырях, в Ниловом скиту, в Новгороде и других местах.

В XVII веке песнопения усольской школы распространяются как в Северной, так и в Центральной Руси, это соответственно — Каргополь, Холмогоры, Тихвин, затем Москва, Кашира, Переславль-Залесский, Владимиро-Рождественский и Троице-Сергиев монастыри и пр.

Усольцы владели всеми стилями знаменного пения, в том числе и большим распевом, произведения их получают всероссийское признание, становятся в центре внимания видных распевщиков-теоретиков, их исполняют государев и патриарший хоры, ими интересуются высокообразованные люди своего времени⁷.

Особое место среди распетых праздничных стихир у усольцев занимают «славники» и стихиры по 50-м псалме, вероятно, в силу их функциональной значимости в богослужении. Эти песнопения, кроме того, исполнялись не только на службах, но и во время крестных ходов, а также в различных торжественных церемониях,

выходах царя, патриарха, архиерея у себя в епархии, на приемах («столах») и т.п.⁸.

В честь храмовых служб в Благовещенском и Введенском соборах Сольвычегодска усольцы создали собственные музыкальные версии «славников» соответствующих праздников.

Одним из самых талантливых учеников Стефана Голыша в Усольском крае был Иван Лукошко (в будущем архимандрит Исаия). Как гласит рукопись, будучи у Строгановых, «дидаскал Стефан Голыш много знаменного пения распел», то есть создал свои произведения, которые пока еще, к сожалению, не выявлены из большого количества анонимных композиций усольских распевщиков, встречающихся в рукописях первой половины XVII века с обозначениями: «ропсев усольской», «усольское», «перевод усольской», «знамя усольское».

Особая заслуга Стефана Голыша, кроме его учительской и распевщической (композиторской) деятельности, вероятно, в том, что, используя местные певческие традиции, он заложил основы для творчества последующих поколений мастеров усольской школы.

Наиболее известным представителем последнего поколения распевщиков усольской школы является Фаддей Суботин (дата кончины — около 1685 г.). Именно он был вызван в 1669 году в Москву в качестве представителя усольской школы знаменного пения для участия в работе 2-й комиссии по реформе церковно-певческого дела.

Строгановские певчие, «крылошане», освобождались от налога (тягла) и жили в особых дворах на посаде. Одна из грамот (по описи Благовещенского собора) предписывала «на посадские двory, на поповские и на всех крылашан дани не класти»⁹.

К Строгановским вкладам в Сольвычегодский Благовещенский собор относится большое количество певческих книг: «стихераль», «охтай», обиход, триодь «с фарисеова дни до недели всех святых», миней на двенадцать месяцев, «ермолой» и др. Следует отметить, что рукописная певческая книга ценилась в то время очень дорого. Часть этих рукописей хранится ныне в хранилище Государственного исторического музея¹⁰.

Строгановы имели также обширные уральские владения, которые вместе с их усольскими вотчинами «составляли не только единый хозяйственный, но и единый культурный комплекс».

В связи с этим традиции усольской школы знаменного пения были также широко распространены и на Урале¹¹.

Усольский распев чаще всего встречается в праздничных, торжественных службах. Это «Давыд провозгласи» (Введение Богородицы во храм), «Благовествует Гавриил» (Благовещение) из Соловецкого собрания, 7 стихир из Усть-Цилемского сборника (Рождество Богородицы), «Душеполезную совершивше четыредесятницу», «Людие невернии» и «Да молчит всяка плоть человека» из служб Страстной седмицы, пасхальный задостойник «Светися, светися, Новый Иеросалиме» и многое другое¹².

В певческом сборнике, принадлежавшем архимандриту Троице-Сергиева монастыря Иоасафу Новоторжцу (впоследствии патриарх), который в 1662 году завещал его вкладом в свой монастырь «во веки неотъемлемо», имеется стихира на Рождество Христово «В вертеп вселился» в нескольких вариантах, среди которых есть также усольский и московский («Християнинов»)¹³, что дает возможность сравнить две ведущие школы знаменного пения.

В некоторых песнопениях усольцы изменяли только мелодии последних строк, например, в «Трисвятом» они своим особым напевом исполняли заключительные слова «помилуй нас»; «конец усольской» также имел у них великий прокимен «Не отврати Лица Своего»¹⁴. Для чина заздравной чаши ими было создано в честь царя Михаила Федоровича «многолетие» («Благоверному царю... много лета») с «аненайками» и «Неизреченною мудростию»¹⁵.

Образцы усольского пения встречаются в музыкально-теоретических руководствах XVII века, а также в певческих справочниках типа «Фиты разводные и строки изо охтая», «Выписки строкам мудрым» и пр.

Все это свидетельствует о том, что усольская школа знаменного пения была одним из ведущих стилистических направлений русского богослужебного пения в XVI–XVII веках.

б) Иван Лукошко (архимандрит Исаия)

Ученик новгородца Стефана Гольша Иван Трофимович Лукошко (архимандрит Исаия) — виднейший представитель школы «усольского мастеропения», который, по свидетельству современников, «вельми знаменного пения распел и наполнил»¹⁶. В певче-

ских рукописях его имя встречается не менее часто, чем Федора Христианина, из чего можно заключить, что этот мастер также пользовался большим авторитетом и популярностью.

«Переводы» (произведения) Ивана Лукошки были широко известны уже в начале XVII века. Уже упоминались ранее его песнопения большого распева: «Волсви персидстии», «Благовестует Гавриил», «Царю Небесный» и воскресные ипакои на восемь гласов из октая (ипакои — древнейший тип богослужебных песнопений, известных в рукописной традиции с XII века). К названным песнопениям можно еще добавить «Да ся исправит молитва моя», «Да молчит всяка плоть», «Приидите, вернии» и др. с пометками в рукописях: «перевод усольской, развод инока Исая», «перевод Исая Лукошки усольского пения», «перевод Лукошкин» и пр.¹⁷.

«Славник» «О колико блага», завершающий ряд стихир на «Господи воззвах» недели о блудном сыне, Лукошкова распева датируется в рукописи 1601 годом и представляет собой, по словам одного из исследователей, «вершину в эволюционном развитии древнейшего варианта (XII в.) песнопения. Мастерство усольского распевщика проявилось в умении раскрыть певческое значение сложных «тайнозамкненных» формул знаменного пения с привнесением черт неповторимого авторского участия в формировании разводов этих формул. Лукошко также мелодически обогатил, освежил отдельные фрагменты песнопения. В его произведении активно взаимодействуют, взаимодополняют и взаимообуславливают друг друга в тесном единстве текст и напев, силлабика и мелизматика, ярко претворены черты традиций и новаторства. Написание к песнопениям распевов на основе уже сложившихся традиций (усольской, новгородской, «общерусской») выдвинуло Лукошко в ряд выдающихся распевщиков России»¹⁸. Стихира «Царю небесный» является «славником» группы стихир «на стиховне» праздника Св. Троицы. Древнейшие выявленные записи этого песнопения относятся к XII и XIII вв.¹⁹. Если записи последующих XV – XVI веков можно отнести к редакциям этого древнего распева (Н.В. Парфентьева), то перевод Ивана Лукошко — это оригинальная авторская композиция. В произведении усольского распевщика «силлабо-мелизматический тип соотношения текста и распева уступил место мелизматическому, в котором преобладают внутрислоговые фитные и лицевые разводы». «Важно отметить, — пишет Н.В. Парфентьева в своем капитальном

исследовании усольского пения, — что Лукошко одним из первых, если не первым среди русских распевщиков решился на создание оригинальной музыкальной композиции на текст данного произведения. В каноническом искусстве это мог позволить себе только высокооталантливый и авторитетный музыкант»²⁰.

Особенности музыкальной техники распевщика в этом произведении следующие: «Рифмование ряда строк едиными типизированными концовками, а также смена в строках конечных ладовых опор; изменение направления мелодического движения в переломных моментах по типу отраженной волны; включение необычайно протяженных фитных распевов в кульминационные фрагменты. Лукошко создает собственное произведение как модель «идеального пения», восходящего к «небесному архетипу». Все средства музыкальной выразительности служат объединению словесного ряда в единое художественное целое. Все направлено на непрерывное развертывание музыкальной мысли, очищенной от всего мирского, греховного»²¹.

Оригинальные авторские композиции древнерусских распевщиков отнюдь не являются свободным композиторским творчеством в современном понимании, это все то же традиционное канонично-церковное творчество в рамках знаменного распева как модальной музыкальной системы со всеми ее закономерностями, но только на более высоком уровне, например, в стилевом подвиде столпового пения — большом распеве, иными словами, это дальнейшее творческое естественное развитие стиля знаменного пения.

«Мастер, создавая оригинальный распев, не вышел из круга интонаций и композиционных приемов, присущих его эпохе. Свободное творчество проявилось не в поисках нового музыкального языка, а в совершенном владении техническими тонкостями написания большого знаменного распева. Лукошко предстает и как непревзойденный знаток фитного пения. Его мастерство и новаторство проявляются прежде всего в собственном прочтении сложнейших фитных формул. Искусно вплетая попевочный, лицевые и фитные обороты в единую масштабную форму, усольский мастер придал каноническому тексту новое звучание и необычную распевность»²².

В отношении воскресных ипакои на восемь гласов, распетых Иваном Лукошко в торжественном и сложном мелизматическом

стиле большого распева, Н.В. Парфентьева считает, что этот цикл выделяется из всех песнопений усольских мастеров как величественное творение, требующее особого исследования, поскольку по музыкальному значению и сложности распева может быть сравним с такими монументальными творениями русских распевщиков, как Евангельские стихиры Федора Христианина и Крестные стихиры митрополита Варлаама Рогова²³.

Архимандрит Исаия (Иван Трофимович Лукошко) оставил след в русской истории не только как один из самых выдающихся распевщиков. Есть сведения, что он участвовал в избрании на царство Бориса Годунова. Если предположение, что в 1598 году он был игуменом Костромского Богоявленского монастыря; пока не удалось подтвердить документально, но достоверно известно, что с 1602-го по 1621 год он был архимандритом Владимиро-Рождественского монастыря, второго в то время по значению после Троице-Сергиева.

«Известно, что глава этого монастыря, — пишет Н.П. Парфентьев, — с древнейших времен играл важную роль в церковных и государственных делах. До 60-х годов XVI века Владимиро-Рождественские архимандриты первыми из настоятелей монастырей подписывались под решениями соборов и другими документами государственной важности; затем вторыми, после Троице-Сергиевских»²⁴.

Князь И.М. Барятинский в своей челобитной, поданной патриарху Филарету в 1620 году по поводу своей тяжбы с Рождественским монастырем за вотчины, обвинял попутно архимандрита Исайю, что он был «ростриге (Лжедмитрию I) духовник», однако обвинение это документально не подтверждено, а дело патриарх Филарет решил в пользу монастыря»²⁵.

В 1613 году при избрании на царство Михаила Романова архимандрит Исаия Лукошко в утвердительной грамоте подписался первым из монастырских иерархов. Через год царь Михаил поручает ему возглавить чин погребения старицы-царицы Александры. В 1619 году архимандрит Исаия участвует в избрании на патриаршество Филарета, а также в чине его наречения и поставления.

По описи Сольвычегодского Благовещенского собора, составленной в 1579 году, в переписи зеркал, блюд и чаш указывается чаша «положение попа Ивана Трофимова сына Лукошкова». Отсюда можно предположить, что родился он около 1540 года, поскольку в то

время до 30 лет в попы не ставили. Священник Иван Лукошко жил тогда на посаде при Благовещенском соборе, о чем свидетельствуют документы того времени, в которых упоминается «Лукошков двор»²⁶.

В 1615 году, уже будучи архимандритом Владимиро-Рождественского монастыря, архимандрит Исаия делает вклад певческой книгой в Сольвычегодский Благовещенский собор, на свою малую родину, с условием заупокойного поминовения себя и своих родителей, которые, вероятно, там и были похоронены. Этот певческий сборник с дарственной надписью ныне находится в Государственном историческом музее. Надпись на певческой рукописи гласит: «Лета 7123 (1615) марта в 25 день сия книга певчая домовая церковная соборного каменного храму Благовещения Пречистыя Богородицы и пределов ея у Соли Вычегодской на посаде. Положение из Володимера града Рождественского монастыря Пречистыя Богородицы архимандрита Исаии Лукошкова для поминания заупокойнаго по себе и по своих родителей»²⁷.

Дата кончины архимандрита Исаии Лукошко предположительно 1621 год.

в) Фаддей Суботин

Фаддей Никитич Суботин — выдающийся представитель последнего поколения распевщиков (композиторов) усольской школы знаменного пения. Одну из стихир этого мастера, распетую «большим знаменем», обнаружил, расшифровал и опубликовал в 1967 году М. Бражников в сборнике «Новые памятники знаменного распева». Это «славник» «на стиховне», стихира восьмого гласа Архистратигу Михаилу «Яко чиновачальник и пособник», имевшая в рукописи пометку «распев Фаддея Суботина усольца».

Стилевые особенности усольской школы или лично Фаддея Суботина проявляются в этом песнопении в своеобразных интонациях некоторых попевок и необычности их компановок. Лицо «царский конец», обычно заключающее песнопение большого распева, Суботин использует в середине стихир (на последнем слове фразы «и лютых бед свободы»), а в кадансе у него это же лицо необычно трансформируется.

Ф. Суботин обратился именно к этой стихире, возможно, потому, что в Пачезерье он жил вместе с отцом на погосте у храма

Архангела Михаила, где, конечно, и начал впервые постигать певческую премудрость. «Появлению распева Фаддея Суботина предшествовало шестивековое бытование «славника» в певческом варианте», поскольку он известен с XII века. Если вначале сложился некий древний типовой распев, то с течением времени это песнопение стало характерно многораспевностью, имея «различные музыкально-графические воплощения, предполагающие сложные мелизматические распевы»²⁸.

«Славник» был распет «большим знаменем» усольцами в последней четверти XVI века. Этот усольский распев, встречающийся в строгановских рукописях²⁹, и послужил основой для Фаддея Суботина, который создал новую редакцию песнопения уже после деятельности 2-й комиссии по исправлению певческих книг, участником которой был сам распевщик.

Суть работы 2-й комиссии (1666—1669 гг.) по певческому делу заключалась в переводе наонного (раздельноречного) пения на наречное (истинноречное), а также в приспособлении знаменных напевов к новой, послереформенной, редакции богослужебных текстов. Несмотря на значительные изменения текстов, Ф.Суботину, благодаря его мастерству, удалось сохранить усольскую музыкальную версию распева.

Известны также и другие песнопения этого распевщика, получившие распространение в последней четверти XVII века. В стихирах Рождеству Богородицы «Иоаким и Анна торжествуют» и «Еже преже неплодная страна» Ф.Суботин отходит от типовых ранних усольских распевов и использует следующую технику: «соединяет в мелодические строки уже сложившиеся в певческой традиции попевки и фиты, стремясь каждую строку текста истолковать новыми, почти не повторяющимися на протяжении всего песнопения, мелодическими формулами»; «употребляя фитные распевы в качестве формообразующих элементов, создает произведение, упорядоченное по форме, сближает крупные части согласованным единством их структурного решения»³⁰.

Стихиры Воздвижению Креста «Светосиянен звездами образ показавше» и «Восплещем днесь» Ф.Суботин в качестве справщика 2-й комиссии привел в соответствие с истинноречным и реформированным текстом. «Редакторская работа дидаскала заключалась во внесении незначительных изменений в подводы при

сохранении архетипов попевок, а также структуры мелодических строк в целом»³¹.

Стихиры «Фаддея усольца» Рождеству Христову «Днесь рождает Дева» и «Господу Иисусу рождьшуся» резко отличаются от древних вариантов — распевщик создал фактически два новых произведения.

Как пишет исследователь творчества усольского распевщика, «стихиры Суботина представляют собой единое завершенное целое, покоряя динамикой мелодического развития и логикой формообразования. В них также проявилось умение усольского распевщика подчеркнуть, передать напевом смысл текста песнопения».

Пометки в рукописях гласят: «Фаддей усолоец», «Фаддейко пачезерец», «тетрадь Фаддейка Никитина», «Соли Вычегоцкие Фаддейко пачезерец», «Фаддейко Никитин Суботин пачезерец». Так выявилось полное имя мастера — Фаддей Никитич Суботин, уроженец Пачезерской волости Усольского (Сольвычегодского) уезда³².

Будучи, по-видимому, крестьянского происхождения, Фаддей Суботин до 1669 года служил в Усолье (Сольвычегодске) церковным дьячком. К тому времени он уже имел репутацию лучшего дидакала, учителя и знатока певческого искусства, его местных, усольских, особенностей и традиций, несомненно, имел учеников и последователей, имена которых пока выявить не удалось.

В 1669 году Фаддей Суботин был вызван в Москву в качестве представителя и знатока усольской школы знаменного пения для участия в работе 2-й комиссии по реформе знаменного пения. Проработав в комиссии в числе шести «дидакалов» около года «на́речного пения справщиком», он, по-видимому, возвратился в Сольвычегодск, поскольку имя его после 1669 года уже не встречается в документах московских приказов.

Однако через шесть лет мастер снова в Москве, на государственной службе в качестве «на́речного пения мастера», по-видимому, возглавлявшего группу писцов на́речных книг. Время было лихое, в стране свирепствовала никоно-алексеевская «реформа», затронувшая и церковное пение. Наонное (раздельноречное) пение переводилось «на́ речь», кроме того, тексты после новой редакционной «правки» уже не соответствовали старым напевам, которые приходилось несколько менять соответственно изменившемуся количеству слогов, перестановке и замене слов, а иногда и целых

фраз. Это была трагедия знаменного пения и его истинных слушателей, каким, по-видимому, был и Фаддей Суботин. Опытные распевщики, конечно, ясно понимали, что переход на наречное пение, совершаемый по приказу «сверху», есть порча знаменного пения. «Живучесть» знаменного распева удивительна — несмотря на две варварские «реформы», наложившиеся одна на другую, он пострадал незначительно, в чем немалая заслуга таких талантливых распевщиков, как Фаддей Суботин.

Имея ныне великолепные Синодальные сборники знаменного пения, в частности «Праздники» и «Октоих», переведенные во второй половине XVIII века на пятилинейную современную нотацию с крюковых певческих книг Успенского Кремлевского собора, мы, по-видимому, должны быть благодарны именно этому усольскому распевщику, сведшему вред «реформ» к минимуму.

По мнению исследователей, замечательное художественное мастерство, деятельность и творчество Фаддея Суботина, вписавшего еще одну яркую страницу в историю русского знаменного пения, выдвигают его в число лучших русских знаменных творцов-распевщиков.

Дата его кончины предположительно 1685 год. И память его — в род и род.

¹ ГИМ. Собр. Уварова. № 152. Л. 164 об.

² РГАДА. Ф. 181. № 600. Л. 12 об.

³ Парфентьев Н.П. Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI—XVII вв. и произведения ее мастеров в памятниках письменности // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985. С. 56.

⁴ Макаренко Н.Е. Искусство Древней Руси у Соли Вычегодской. Пг., 1918. С. 13. — По: Парфентьев. Указ. соч.

⁵ Парфентьев. Указ. соч. С. 56.

⁶ Мезенец Александр. Извещение о согласнейших пометах. — Цит. по: Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 350.

⁷ Парфентьева Н.В. Творчество мастеров Усольской (Строгановской) школы древнерусского певческого искусства (XVI—XVII вв.). Челябинский гос. институт искусства и культуры. Диссертация (машинопись, на правах рукописи). Челябинск, 1994. С. 12.

⁸ Там же. С. 15.

- ⁹ Парфентьев. Указ. соч. С. 58.
- ¹⁰ ГИМ. Единоверческое собр. № 37.
- ¹¹ Парфентьев. Указ. соч. С. 69.
- ¹² Там же.
- ¹³ РГБ. Ф. 304. № 429. Л. 195, 494 об. — По: Парфентьев...
- ¹⁴ Парфентьев. Указ. соч. С. 64.
- ¹⁵ РГВ. Ф. 37. № 93. Л. 443—440 об. — По: Парфентьев...
- ¹⁶ ГИМ. Собр. Уварова. № 152. Л. 104 об.
- ¹⁷ РНБ. Софийское собр. № 480. Л. 208; РГВ. Ф. 304. № 429. Л. 195, 494 об. — По: Парфентьев. Указ. соч. С. 61.
- ¹⁸ Парфентьева Н.В. Указ. соч. С. 165.
- ¹⁹ ГИМ. Успен. № 8. Л. 212—212 об. (XII в.); РНБ. Соф. № 85. Л. 180 (XIII в.). — По: Парфентьева Н.В...
- ²⁰ Парфентьева Н.В. Указ. соч. С. 168.
- ²¹ Там же. С. 174.
- ²² Там же. С. 175.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Косаткин В. Монастыри, соборы и приходские церкви Владимирской епархии, построенные до начала XIX века. Владимир, 1900. — По: Парфентьев...
- ²⁵ РГАДА. Ф. 281. Д. 1903. — По: Парфентьев...
- ²⁶ Парфентьев. Указ. соч. С. 58.
- ²⁷ ГИМ. Синод, слав. № 819. Л. 1—28. — По: Парфентьев...
- ²⁸ Парфентьева Н.В. Указ. соч. С. 178.
- ²⁹ БАН. Строг. № 44. — По: Парфентьева Н.В...
- ³⁰ Парфентьева Н.В. Указ. соч. С. 185—186.
- ³¹ Там же.
- ³² РГБ. Ф. 199. № 144. Л. 35, 37, 111, 112 об, 137—140. — По: Парфентьев...



ГЛАВА II

НОВГОРОДСКАЯ ШКОЛА ЗНАМЕННОГО ПЕНИЯ

Чей почин? Чьи дела?
Господин Великий Новгород
Бьет во все колокола.

С. Нарвчатов

Цель этой книги — рассказать о затонувшей Атлантиде русского знаменного пения и ее богатствах, представляющих огромный интерес для нас, поэтому повествование началось не с описания в хронологической последовательности этапов развития знаменного распева, а с ведущих школ знаменного пения периода его расцвета — московской и усольской. Новгородскую школу знаменного «мастеропения» по ее значимости, вероятно, можно поставить на третье место.

В «Извещении о согласнейших пометах» Александра Мезенца говорится: *«Первие же убо беша в начале сего знамени творцы и церковнии песнорачители во столечном Российская державы богоспасаемом граде Киеве. По неколиких же летех от Киева сие пение и знамя некими люборачители принесеса до Великого Нова Града. От великого же Нова Града разпростресея и умножися толиким долговременьством сего пения учение во вся грады и монастыри великороссийская епархии и во вся пределы их».*

Итак, распространение знаменного пения шло по схеме: Киев — Новгород — Москва и далее. Однако это упрощенная схема, поскольку в XII — XIV веках существовало также Владимиро-Суздальское княжество, и титул владимирского князя считался с XIII века главным в Северо-Восточной Руси.

Русь многолика — Киевская, Новгородская, Владимиро (Ростово)-Суздальская, Московская. Впрочем, митрополичья кафедра официально просуществовала во Владимире не так уж долго, около 30 лет — в 1299 году она была переведена туда из Киева, а в 1328-м из Владимира в Москву. С другой стороны, уже в 1227 году митрополит Киевский Кирил I проводит церковный собор не в Киеве, а во Владимире¹.

а) История Новгородского края по певческим циклам

Новгородская феодальная республика с ее советом бояр, вече, избиравшим епископа, посадника, тысяцкого, просуществовала с 1136-го по 1478 год. Сам Новгород с XI и почти до XVII века был одним из главных центров развития русского церковного пения. Впрочем, дух пресловутой новгородской «вольницы», оставивший свой след во всех сферах жизни, не миновал и знаменного пения — именно Новгород первым начал отходить в XVII веке от строгого церковного канона в богослужебном пении, нарушая исконную традицию одноголосия. Вероятно, в этом сказалось также влияние близкого Запада через постоянное общение с ним.

История возникновения новгородского архиерейского хора восходит ко времени епископа Иоакима Корсуняна, управлявшего епархией с 989 по 1030 год. В 1050 году завершено строительство Новгородского Софийского собора, с этого времени, следовательно, можно говорить об архиерейском Софийском хоре. Новгородские певческие рукописи известны с XII века. Более трех десятков певческих циклов (служб) посвящены лицам и событиям новгородской истории с XI по XVI век.

Первые службы были составлены святым Ефрему Новоторжскому (дата кончины 1053 г.), епископу Новгородскому Никите (1108) и князю Всеволоду (1138). Основанный архимандритом Еф-

ремом в Торжке Борисоглебский монастырь был одним из первых в Новгородской земле и во всей Руси.

Епископ Никита, будучи выходцем из Киево-Печерского монастыря, тринадцать лет возглавлял новгородскую архиерейскую кафедру и считается четвертым в списке русских святых после Бориса, Глеба и Феодосия Печерского².

XII век был весьма знаменателен в истории Великого Новгорода. «Окончательный разрыв с Киевом, освобождение от его зависимости, установление республиканского строя, образование Совета Господ во главе с архиепископом (1136 г.), утверждение самостоятельности новгородской епархии, автономный «выход в Европу» (участие в торгово-промышленном Ганзейском союзе на правах одного из лидеров), рост и процветание в материальной и в духовной сферах жизни, бурное развитие самых различных видов искусства и культуры создали предпосылки для того, чтобы Новгород успешно мог соперничать и противостоять не только слабеющему Киеву, но и набиравшему силу Владимиро-Суздальскому княжеству»³.

Противостояние Великого Новгорода и Ростова, тоже именовавшегося Великим, привело их к военному столкновению в 1170 году, о чем повествуется в двух богослужебно-певческих циклах: службе в честь Новгородской иконы Знамения Богоматери и службе архиепископу Новгородскому Иоанну, стоявшему во главе управления Новгородом с 1165-го по 1186 год.

Это было столкновение не просто двух городов. Под стягом Мстислава, сына Андрея Боголюбского, наступавшего на Новгород, собрались многочисленные дружины князей смоленского, рязанского, муромского, торопецкого и, как говорит летописец, «просто рещи — вся земля Русская совокупися»⁴. По-видимому, Новгород ждала участь Киева, незадолго до этого, в 1169 году, опустошенного Андреем Боголюбским. Спасти город могло только чудо, в благодарность за которое и были составлены и распеты две указанные праздничные службы. Чудесная победа новгородцев получила отображение также и в иконописи (икона «Битва новгородцев с суздальцами»), и в литературных памятниках («Сказание о битве новгородцев с суздальцами»⁵), и в церковном зодчестве.

Песнопения в честь иконы Знамение Богоматери отличаются большой рельефностью, драматизмом, остротой описываемых событий. Некоторые исследователи находят сходство в художественном

строе этих песнопений со знаменитым литературным памятником того же времени — «Словом о полку Игореве»⁶. Да и как не быть этому сходству, когда здесь «та же сфера чувств, та же дисциплина характеров, та же упорная воля жить, тот же мерный ритм...». Впрочем, это высказывание академика Б. Асафьева о знаменном распеве и его родственности по духу древнерусским летописям стоит привести полностью.

«Как умно расшифрованы и прояснены сокровища и памятники древнерусского языка и изучены летописные своды! И как в очень малой мере вникали мыслью и слухом в знаменный распев, свод напевов мирового значения, равный великим эпическим сказаниям. Но даже то небольшое, что известно, — поражает. Это прежде всего — отражение в напевах непоколебимой совести предков, строивших Русскую землю. Будто здесь — озвученные панцирь и броня, а не просто звенья напевов живой для нас старины. Тут нет низменных, мелковатых и изнеженных чувствований. Тут лирика глубоких испытаний и героической железной выносливости и сопротивляемости. Мелодии выдержанные, наделенные упругостью пружины. В них если слышится радость, то возвышенно ликующая, «юбилейная», а если скорбь, то не имеющая ничего общего с нервными страданиями музыки близких нам эпох человечества. Красота древних напевов и составляющих их попевок волнует, как то сурово-сосредоточенный, то звонкий язык летописей. Та же сфера чувств, та же дисциплина характеров, та же упорная воля жить, тот же мерный ритм, что и в памятниках древнерусского слова, живописи, резьбы и тканей, в образах фресок и в плавности и мерности их поступи. Надо научиться доводить это напевное богатство до современного слушателя, найти современные формы и варианты для раскрытия перед современным сознанием души древних напевов»⁷.

Неординарности текста службы Знамения Богородицы соответствует и ее музыкальная часть — почти все ее стихиры «самогласны», то есть имеют индивидуально неповторимые, внегласовые напевы, в связи с чем некоторые исследователи называют этот певческий цикл «жемчужиной в годовом календарном круге русских праздников»⁸.

XII век был также временем активного монастырского строительства в Новгородской земле, о чем свидетельствуют службы настоятелям крупнейших обителей — Антонию Римлянину (дата кончины 1147 г.) и Варлааму Хутыньскому (1192 г.)

Новгородские певческо-богослужebные циклы XIII века посвящены исключительно князьям-воинам — святым Александру Невскому (дата кончины 1263 г.) и Довмонту Псковскому (1299 г.), оборонявшим северо-западные границы Руси.

Один из основоположников России, святой благоверный князь Александр Невский родился в 1220 году в Переяславле-Залесском. С 1236-го по 1251 г. он — князь новгородский, с 1253-го по 1263-й — великий князь владимирский. В 1240 году он с небольшим новгородским ополчением разгромил шведов на Неве, за что и был назван Невским, в 1242 году одержал историческую победу над немецкими рыцарями на Чудском озере (знаменитое Ледовое побоище), в 1253 году отразил еще один немецкий набег на Псков.

Один из историков пишет, что жизненный путь Александра Невского «не есть отвержение аскетических монашеских путей, но лишь свидетельство многообразия путей спасения в зависимости от личного дара и призвания... Его жизнь — обличение тех, кто, сам не становясь на трудный и великий путь монашества и аскетизма, пренебрежительно отвергает государственное служение и Родину как служение, несовместимое с религиозным деланием, кто проповедует дурную отрешенность от мирских дел»⁹.

Св. Александр Невский скончался в 1263 году в Городце, на обратном пути из Орды, и был погребен во Владимиро-Рождественском монастыре. Почитание Александра Невского как святого, по-видимому, началось сразу же после его кончины, а общецерковное прославление (канонизация) последовало в 1547 году 26 февраля (через 40 дней после венчания на царство Ивана Грозного) на церковном Соборе под председательством митрополита Макария. 17-летний тогда царь Иван Грозный сказал Собору: «Взыде на память мне и вождеде и возревнова душа моя, яко великое и неистошное богатство от многих времен при прародителях наших сокровенно и забвению предано: великие светильники, новые чудотворцы многими и неизреченными чудесы прославлены Богом»¹⁰.

После Собора были составлены св. Александру служба, житие и похвальное слово для общецерковного употребления, хотя известно, что еще в начале 80-х годов XIII века житие благоверного князя было составлено во Владимиро-Рождественском монастыре монахом Михаилом при участии митрополита Кирилла, лично знавшего и помнившего князя Александра¹¹.

Уже в представлениях современников св. Александр Невский был народным героем, «красен телом и душою», «великий щит и крепость Рустей земли». Эти представления отразились и в его службе: «радуйся отечеству своему заступниче», «радуйся, велехвального короля победив», «радуйся, свободивый град Плесков (Псков) от неверных» и т.п.¹². Первая, краткая редакция службы середины XVI века содержит четыре стихиры на подобен «Кыми похвальными», три стихиры на подобен «О преславное чудо», «славники» «Всяк град и страна», «Придете вси языцы» и др.¹³.

Во вторую, пространную редакцию службы конца XVI века вошли эти стихиры, а также «От благочестивого корене», «Богомудре Александре», «Днесь собори» и др.¹⁴.

В ряде списков распев «славника» на «стиховне» великой вечерни «Радуйся и веселися, граде Владимир» имеет форму осмогласника, когда в одной стихире представлены поочередно, по строке, все восемь гласов. Осмогласники встречаются лишь в особо праздничных службах, они сложны для распева и исполнения. «На небольшом музыкальном пространстве как бы в фокусе собираются теория и практика русского церковного пения: здесь представлены все возможные ладовые наклонения, здесь дается пробег по всему попевочному (то есть интонационному) словарю данного музыкального стиля, каждый глас старается преподнести себя в наиболее выигрышном виде»¹⁵. Подбираются наиболее характерные для гласа попевки, уместные, разумеется, в данном музыкальном контексте, с использованием также лиц и фит. Первая музыкальная строка распевается попевками 1-го гласа, вторая — 2-го гласа и т.д., пока круг не замкнется на последней строке снова 1-м гласом. Цикличность, кругообразность структуры вообще присуща церковному Уставу.

Как замечает Н. Серегина, «в традиции XVI–XVII веков служба Александру Невскому представляет собой замечательный памятник гимнографического и певческого искусства. Необходима его полная текстологическая разработка и публикация с включением всех певческих редакций, в том числе и демественной»¹⁶.

После кончины св. Александра Невского в 1263 году все заботы по охране западных русских границ принял на себя псковский князь Довмонт. Хотя и литовец по происхождению, Довмонт пользовался полным доверием псковичей. Кроме военных подвигов, он

известен также строительством и укреплением Пскова. «Оставль отческаго безбожия мрачную тьму... пришел еси в богоспасаемый град Псков» — поется в стихире на «Господи возвах»¹⁷.

XIV век в новгородских рукописных певческих книгах представлен именами крупнейших просветителей этого времени — святителей Моисея (дата кончины 1362 г.) и Стефана Пермского (1396 г.). Речь идет действительно о просветителе зырян, поскольку Новгородский край раскинулся очень широко: он тогда занимал почти одну треть нынешней Европейской России. Это области: собственно Новгородская, Петербургская, Псковская, Вологодская, Архангельская, частично Костромская и Тверская, а также Пермская. Новгороду принадлежали, кроме того, некоторые острова на Белом море, в их числе Соловки, и многие места Вятской области¹⁸.

Архиепископ Моисей, родом из знатной и богатой новгородской фамилии, дважды возглавлял владычную кафедру: в первый раз он был избран на вече и посвящен в Москве митрополитом Петром в 1325 году. «Избран Богу был, преславне, рукоположением святителя Петра». Через пять лет, будучи оклеветан, он удаляется в монастырь, однако в 1353 году вновь восходит на архиерейскую кафедру по благословию митрополита Московского Алексия. В этот период он известен как строитель: за 5 лет им построено в Новгороде 5 церквей, а также основаны монастыри Деревяницкий, Богословский, Успенский на Волотове, Сквородский; возобновлены монастыри Колмов, Радоговицкий и Святодуховской. В этот же период в Новгороде по его приглашению работает знаменитый иконописец Феофан Грек. По благословию святителя Моисея при Софийском Новгородском соборе в 1356 году переписывается Евангелие, церковные певческие книги, создается Пролог — особый вид житийного сборника, используемый на богослужениях. Вообще имя архиепископа Моисея упоминается в русских рукописях чаще всего в связи с созданием различных книг, сводов, летописей¹⁹.

Святитель Стефан Пермский известен как просветитель зырянского края, как поется в стихире: «сей пермич крестил и грамоту им по их языку состави», «апостолом подобяся в дальних странах, неверующим Бога проповедал еси». Современник преподобного Сергия Радонежского Стефан Пермский, будучи талантливым и образованнейшим человеком своего времени, знал несколько иностранных языков, что помогло ему при создании пермской азбуки,

занимался переводами с греческого языка на русский и пермский, неплохо владел кистью (одна из написанных им икон была впоследствии помещена в Вологодском кафедральном соборе), создал многочисленные храмы в Пермском крае²⁰. О его миссионерской деятельности и борьбе с языческими пережитками повествуется в песнопениях посвященной ему службы. В святительский сан Стефан Пермский был возведен в Москве в 1383 году.

XV век — период заката новгородской вольности, подчинение Новгорода власти великого князя Московского Ивана III (1478 г.). Об этом времени повествуют певческие циклы последним владыкам Новгорода, архиепископам Евфимию Вяжищскому (дата кончины 1458 г.) и Ионе Отенскому (1470).

Были созданы также службы святым Савве Вишерскому (дата кончины 1461 г.), Ефрему Перекомскому (1492), Зосиме и Савватию Соловецким и Михаилу Клопскому.

Музыкальная летопись Новгородского края по певческим рукописям заканчивается в середине XVI века службами святым, основателям крупнейших монастырей: Варлааму Важскому (дата кончины 1462 г.), Иосифу Волоцкому (1515), Александру Свирскому (1533), Антонию Сийскому (1557) и Александру Ошевенскому (1579).

Заметим, что Новгород миновала участь татаро-монгольского нашествия, что, несомненно, ставило его в преимущественное положение в культурно-экономическом плане даже перед Москвой, неоднократно разоряемой и выжигаемой то золотоордынцами, то крымскими татарами.

б) Певчие дьяки и подьяки Новгородского Софийского собора

Главным певческим центром Новгородского края был, конечно, архиерейский (с 1589 г. митрополичий) хор при Софийском Новгородском соборе. Сведения о Софийском хоре дает «Чин церковный архиепископа Великаго Новгорода и Пскова», написанный в середине 40-х годов XVI века. Существовала «большая станица» певчих и «меньшая станица», «подьяки болшиа» и «подьяки меншиа».

Расходная книга Софийского дома за 1548 год сохранила нам имена певчих дьяков большой станицы: Носок, Невзор, Воробей, Кузнец, Яков, Рыло, Лобан и др.; подьяки большой станицы: Борис,

Плохой, Булында; подьяки меньшей станицы: Оставец, Иван Соунов, Артемий, Михаил и др.²¹.

Певцы Софийского собора, а в особенности дьяки большой первой станицы, были высокопрофессиональными мастерами, отбиравшимися из музыкально одаренных людей различных социальных групп. Новый певчий сначала зачислялся в станицу меньших подьяков, затем по мере совершенствования своего мастерства он продвигался по служебной лестнице до получения звания дьяка и связанных с этим преимуществ.

Из летописей XV века известны имена софийского певца Наума Клирошанина (1416), а также подьяка Ивана Караимана, сопровождавшего в 1440 году архиепископа Евфимия в Хутынский монастырь²².

Документальные источники дают основание считать, что в 40-х годах XVI века в Новгородском Софийском соборе уже звучали демественные песнопения, а в 20–30-х годах XVII века этот стиль знаменного пения был там хорошо освоен.

Подьяки имели также круг непевческих обязанностей: выходили со свечами, подавали кадило, а также читали Апостол, паремии, поучения и пр. Чтение поручалось подьякам, певцам, не случайно — дело в том, что в Русской Церкви издревле чтение каких-либо богослужебных текстов предписывалось, как уже отмечалось, на определенную погласицу, краткий распевно-интонационный оборот, регулярно повторяющийся на протяжении всего текста. В православном храме фактически все поется, отсюда — «псалмопение», а не «псалмочтение». Погласиц достаточно много, поэтому умело прочесть нараспев, на погласицу, Апостол, паремию или Синаксарий (поучение) сможет только музыкально грамотный певец, каковыми и были подьяки.

«В основе древнерусского певческого искусства лежит распевно произнесенное слово... Погласицы древнерусского распевного чтения явились простейшими музыкальными формулами, в которых закрепились интонационные и ладовые свойства русской церковной музыки. В них отражались нормы, которые легли в основу и сформировали различные церковные напевы»²³.

Таким образом, погласицы — это выработанные русской богослужебной практикой нормы музыкального, распевного чтения, соответствующие разновидностям текстов.

Наряду с пением церковное чтение нараспев было на Руси предметом особого школьного обучения. Московский Стоглавый Собор (1551), дав предписания открывать по городам школы для обучения детей чтению, письму, а также «канарханию по чину церковному» и «налойному чтению», то есть распевному чтению богослужебных книг у аналоя, отмечал также, что «преже сего в Российском царствии на Москве и в Великом Новгороде и по иным городом многия училища бывали, грамоте и писати, и пети, и чести учили; и потому тогда грамоте и писати, и пети, и чести гораздых много было, но певцы, и четцы, и добры писцы славны были по всей земли и до днесь»²⁴.

Выдающиеся мастера пения из разных городов вызывались на столичную службу. Так, при поставлении в патриархи Иова (1589), «чередуюсь с государевыми и патриаршими певчими, пели новгородские софийские певцы»²⁵.

Новгородская певческая школа, по-видимому, имела высокую репутацию, поскольку в государевом хоре в третьей четверти XVII века было немало певцов-новгородцев. В январе 1673 года целые две станицы молодых дьяков-новгородцев царского хора были отпущены в Новгород на побывку к родне²⁶.

в) Новгородские дидаскалы и распевщики

В период расцвета знаменного пения в XVI веке в Новгороде Великом была целая сеть училищ, где наряду с обычной преподавалась и музыкальная грамота. Такое училище содержал в свою бытность в Новгороде автор (возможно, редактор) знаменитого «Домостроя» священник Сильвестр, пока его в 1547 году не вызвал в Москву митрополит Макарий, определив на службу в Благовещенский собор и в наставники к молодому Ивану Грозному. Сильвестр вначале имел огромное влияние при дворе, был «у государя в великом жаловании и в совете духовном и в думном, и бысть яко всемогий и все ево послушаху», как отмечает летописец²⁷. Будучи в опале с 1560 года, он заканчивает жизнь в Соловецком монастыре около 1566 года. Об училище Сильвестра узнаем из его «Домостроя», что он учил «многих грамоте и писати, и пети».

Старые новгородские мастера знаменного пения Савва и Василий Роговы происхождением были из второго по величине города Новго-

родской земли — Корелы, известного с XIII века (ныне — Приозерск). «Родом кореляне», как сообщается в рукописи. В начале XVI века в городе Корела было 267 дворов и проживало в основном русское население. Н. Лесков в «Очарованном страннике» называет его «пустынным городком» и «чрезвычайно старым русским поселком»: «Мы плыли по Ладожскому озеру от острова Коневца к Валааму и на пути зашли по корабельной надобности в пристань к Кореле...»

Неизвестно, когда братья поселились в Новгороде, однако можно полагать, что училище Саввы Рогова действовало примерно во второй трети XVI века. Обучение певческому искусству в Новгороде в рассматриваемое время было достаточно хорошо поставленным делом. Прошедшие обучение в училищах знали основной певческий репертуар и могли петь в церковных хорах, а некоторые из них становились настоящими мастерами знаменного пения. Именно из певческой школы новгородца Саввы Рогова вышли знаменитые распевщики Федор Христианин, Иван Нос и Стефан Голыш, трудившиеся затем в Москве и в Усольском крае. Митрополит Варлаам (Василий Рогов), вероятно, тоже был учеником своего брата, будучи значительно моложе его.

О службах в Новгородском Софийском соборе в XVI веке документы сообщают: «поют певцы обиход распев новгородцкой» или «а вечерню, и всенощное, и заутреню, и литургию поют певцы новгородцкой весь обиход»²⁸. Однако до нас дошли имена немногих мастеров пения Великого Новгорода, почти все произведения распевщиков Новгородской школы анонимны.

Одно из этих немногих имен — «инок именит» Маркелл Безбородый, который распел Псалтырь. «Да он же сложил канон Никите архиепископу Новгородскому вельми изящен», — сообщается в рукописи. Он же распел «в нашей Рустей земле просиявшим бесчисленными чудесы мужем же и женам, иже именуются новые чудотворцы, и иным же славники, а иным с литиями с хвалитными стихеры и с величании полные празднества от сентября до конца августа»²⁹.

Упомянутые «славники» и целые праздничные циклы новым святым, вероятно, были распеты после их канонизации на московских соборах 1547-го и 1549 годов.

Маркелл Безбородый был не только распевщиком, но и агиографом, он написал, по указанию митрополита Макария, не

позднее 1552 года житие преп. Саввы Сторожевского для Великих Четий-Миней. В 1555 году Маркелл сопровождает Новгородского архиепископа в его поездке в Москву, по возвращении поставлен игуменом Хутынского монастыря, в 1557 году уходит «на покой» в Антониев монастырь, где пробыл 6 месяцев, написав житие и канон святителю Новгородскому Никите, после чего поехал в Москву, где вскоре, как предполагают, и умер.

Новгородский распевщик первой половины XVII века Иван Акимович Шайдур занимался вопросами теории знаменного пения, в частности разработкой системы киноварных и указательных помет. Ученые не пришли к единому мнению в вопросе, был ли Шайдур единоличным изобретателем помет. М. Бражников считает пометы продуктом коллективного творчества, подтверждение чему есть и в так называемом «Сказании о зарембах», называющем, кроме Шайдур, еще имена Льва Зуба и Тихона Корелы, однако в некоторых источниках изобретателем помет назван один Шайдур, который «многим прилежанием и великим тщанием изобреде знаменнаго пения изящное dobroglasie». Теоретический труд Ивана Шайдур «Сказание о подметках, еже пишутся в пении под знаменем» не сохранился, отдельные отрывки из него встречаются в ряде певческих сборников.

Киноварные пометы (подметки, зарембы) — буквенные обозначения относительной высоты звуков в знаменной нотации. Принципиально нового ничего в этом изобретении не было, на Западе буквенные системы записи инструментальной музыки, так называемые табулатуры, были известны с XV века, как линейные, так и безлинейные. Существовали итальянская, испанская, французская, немецкая табулатуры, а также особые их виды для различных инструментов — лютни, органа, клавесина и др. Таким образом, можно предположить, что новгородцы, постоянно общающиеся с Западом, идею киноварных помет заимствовали от западной табулатуры. Впрочем, алфавитная система нотописания существовала в древности и у греков.

Назначение киноварных помет — обозначение музыкальных интервалов в крюковой записи, а отнюдь не фиксация абсолютной высоты звука, что видно и из так называемых двознаменников, где одно и то же песнопение порой записывается на кварту выше или ниже. Помета указывает лишь относительную, приблизительную

высоту звука, в каждом случае несколько иную (в зависимости от вокальных данных исполнителя).

Таким образом, введение киноварных помет в знаменную нотацию совсем не означало какой-то деградации древнерусского певческого искусства. Знаменный распев остался самим собой — модальной музыкальной системой, доминирующим признаком которой является «не сквозное тональное тяготение, а мелодическое движение по определенному звукоряду»³⁰. Проблема же относительной звуковысотности, хотя бы на уровне «строки», всегда существовала в знаменном пении, да иначе и быть не могло. Как пишет один из исследователей, «творческая мысль распевщиков работала в направлении упорядочения звуковысотности много раньше появления шайдутовых помет... Пометы упорядочивали межступенную интервалику, но внутрискрипная была скрыта в структуре звукоряда и заучивалась по старинке наизусть... Даже введение нот почти не изменило положения»³¹. Скажем более, что введение нот несколько не изменило положения, ибо в знаменном пении они используются всего лишь для обозначения интервалов, а не для определения абсолютной высоты звука. До введения помет регулятором звуковысотности в крюковой нотации были заучиваемые наизусть попевки и «строка», своего рода нулевой уровень, граница между мрачным и светлым согласиями.

Указательные пометы появились несколько ранее степенных — в начале XVII века. Годы жизни Ивана Шайдура — последняя треть XVI — первая половина XVII века. Известен «Шайдуров развод» фиты красной к стихире «Днесь древо явися»³².

Документы сообщают имя еще одного новгородского распевщика конца XVII века — Бабина Семена Федорова, а также высвечивают некоторые моменты частной жизни певцов далекого прошлого. Так, в 1572 году архиепископ Леонид велел своих певчих дьяков, Сергея с товарищи, «поставить на правежи» (то есть оштрафовать), взять «з головы по полтине московской» за опоздания «к началу церкви»³³.

А в 1619 году, после «немецкого разоренья» (двухгодичная шведская оккупация), когда осталось только восемь архиерейских певчих, пять из них, Конон Федоров «с товарищи», били челом царю Михаилу о том, что им вместо установленного жалования по пять рублей деньгами и по 15 четей ржи и 15 четей овса дано

лишь по три рубля деньгами и по 12 четей ржи и 12 четей овса. После распоряжения царя — добавить остальное, «как давано до немецкаго разорения» — оклады певцам повысили до четырех рублей, а хлебом (рожь и овес) выдали «по 20 чети человеку»³⁴. Итак, натуральная оплата превозмогала, а инфляции, стало быть, не было и после «немецкого разоренья».

¹ Кожин В. Путь Руси из Киева во Владимир // Журнал Московской Патриархии. 1993. № 2. С. 26.

² Ключевский В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871.

³ Малинина Г. История Новгородской земли XII в. в различных памятниках древнерусского искусства // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2. М., 1992. С. 18.

⁴ Там же. С. 21.

⁵ Лазарев В.Н. Новгородская иконопись. М., 1969. С. 35—86; Памятники литературы Древней Руси. Середина XIV—XV в. М., 1981, С. 448—453. — По: Серегина Н.С. Песнопения русским святым. СПб., 1994. С. 149.

⁶ Серегина. Указ. соч. С. 149—152.

⁷ Асафьев Б. Избранные труды. Т. 4. М., 1955.

⁸ Малинина Г. История Новгородской земли в древнерусском певческом искусстве // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 1. М., 1990. С. 31.

⁹ Клепинин Н.А. Святой и благоверный князь Александр Невский. М., 1994. (По изданию: Париж, 1927). С. 166.

¹⁰ Голубинский Е. История канонизации святых в Русской Церкви. Сергиев Посад, 1894. С. 64. — По: Клепинин. Указ. соч. С. 163.

¹¹ Серегина. Указ. соч. С. 179, 181.

¹² Малинина. Указ. соч. С. 32.

¹³ РНБ. Q1—488; ГИМ. Чуд. 60; РГБ. Ф. 304. № 442. — По: Серегина...

¹⁴ ГИМ. Единоверч. 37; РНБ. КБ 681/843; РГБ. Ф. 178. № 875. и др. — По: Серегина...

¹⁵ Малинина. Указ. соч. С. 32.

¹⁶ Серегина. Указ. соч. С. 185.

¹⁷ Малинина. Указ. соч. С. 33.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. С. 34.

²⁰ Бернадский В.Н. Новгород и Новгородская земля в XV веке. М.—Л., 1961. С. 25. — По: Малинина...

²¹ Парфентьев Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI—XVII вв. Екатеринбург, 1991.

²² Там же.

²³ Владышевская Т.Ф. Русская церковная музыка XI–XVII веков. Автореферат диссертации. М., 1993. С. 17.

²⁴ Стоглав. Казань, 1912. С. 59.

²⁵ Парфентьев. Указ. соч.

²⁶ Парфентьев Н.П. Быт и нравы государевых и Патриарших певчих XVII века // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика. М., 1994. С. 182.

²⁷ Кобрин В. Иван Грозный. М., 1989. С. 34.

²⁸ Голубцов А.Н. Чиновник Новгородского Софийского собора. М., 1899.

²⁹ Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России. Т. I. М., 1928. С. 139.

³⁰ Холопов Ю.Н. Понятие лада в связи с ладовой спецификой русской монодии // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2. М., 1992. С. 64.

³¹ Игошев Л. Вопросы эволюции русского музыкального мышления в XVI–XVII вв. // Музыкальная культура...

³² Парфентьев. Древнерусское...

³³ ПСРЛ. Т. 30. С. 193. — По: Парфентьев...

³⁴ Гневушев А.М. Новгородский Дворцовый приказ в XVII в. М., 1911. С. 20. — По: Парфентьев...



ГЛАВА IБ

ВЛАДИМИРО (РОСТОВО)-СУЗДАЛЬСКАЯ ШКОЛА ЗНАМЕННОГО ПЕНИЯ

В древнерусском изобразительном искусстве и зодчестве владимиро-суздальская школа — одна из главных школ, именуемая еще как ростово-суздальская. После ослабления Киевского княжества и Ростов, и Суздаль, и Владимир до XIV века поочередно играли роль столиц Северо-Восточной Руси.

Для зодчества владимиро-суздальской школы (соборы во Владимире, церковь Покрова на Нерли — XII в.) характерны изысканность пропорций, рельефность композиций; для живописи — одухотворенность образов, величавость ритмов. О стилистических же особенностях знаменного пения этой школы мы до сих пор ничего не знаем.

Существует простой метод изучения местных школ знаменного пения — по выявлению, расшифровке и изучению групп служб местным святым¹. Певческий цикл собственно русским святым, созданный русскими гимнографами и распевщиками за девять веков, огромен — около 250 служб. С XI по XIII век было создано до 10 служб, в XV веке — около 20, в XVI — почти 100, в первой четверти XVII — 50 служб; далее следует упадок традиции, в XVIII веке — около 30, в XIX — около 40 служб². Широкое поле деятельности для исследователей местных певческих школ. Действительно, с одной стороны появление служб местным святым невозможно без какой-то уже существующей школы церковного

пения, с другой — эти службы, несомненно, вобрали в себя местные особенности распевов.

Следуя этой методике, надо обратиться, вероятно, прежде всего к певческому циклу в честь Владимирской иконы Божией Матери, которую князь Андрей Боголюбский привез из Вышгорода во Владимир в 1155 году. Владимирская икона Богоматери всегда была одной из наиболее почитаемых в России святынь, она сыграла колоссальную роль в развитии русской государственности и культуры. После переноса в Москву в 1480 году она становится общерусской святыней, имея несколько вариантов распетых служб, к которым в XVI веке присоединяется также цикл стихир, распетых самим царем Иваном Грозным.

Можно сказать, что история музыкального оформления службы в честь иконы Владимирской Богоматери перерастает рамки частной темы владими́ро-суздальской школы знаменного пения и требует отдельного монографического исследования.

В «Сказании о чудесах Владимирской иконы Божией Матери», написанном в 60-е годы XII века, по поводу переноса иконы Андреем Боголюбским из Вышгорода во Владимир говорится: «И тогда взял икону, поеха на Ростовскую землю, поим крилос с собою»³. То есть, переезжая во Владимир, князь Андрей взял с собой и хор.

Местночтимые Владимирские святыне — это благоверные князья Георгий, Андрей, Глеб и др.; Ростовские — Леонтий, Исаия, Игнатий, Иаков, Феодор, Димитрий, Авраамий, Иринарх и др.; Суздальские — Иоанн, Феодор, Евфимий, Евфросиния и др.; Муромские — Константин, Михаил, Феодор, Петр, Феврония, Юлиания и др.

Первые певческие памятники Владимиро-Суздальской Руси были созданы во время княжения Андрея Боголюбского и затем Всеволода Большое Гнездо — вторая половина XII века, короткий период домонгольской эпохи. В то время в каждом крупном русском городе при соборном храме был профессиональный хор, имевший значение не только исполнительского коллектива, но и певческой школы. Лаврентьевская летопись под 1175 годом сообщает, что на похоронах князя Андрея Боголюбского во Владимирском Успенском соборе пели ученики некоего domestika Луки, «Луцина чадь». И владимирская певческая школа, конечно, была не единственной, что подтверждает одно из постановлений по церковному пению Владимирского поместного Собора 1274 года, запрещавшее петь

на церковном клиросе лицам, не получившим на это особого посвящения⁴. Это соборное постановление свидетельствует о том, что в то время недостатка в профессиональных певцах уже не было, что в свою очередь подразумевает наличие достаточно широкой сети певческих школ.

Во второй половине XII века владимирские распевщики создают службу Покрову Божией Матери, в честь Ее иконы Боголюбской, а также епископу Ростовскому Леонтию.

Служба святителю Леонтию была написана в 1190—1194 годах епископом Ростовским Иоанном, а в XV веке дополнялась кем-то из ростовских авторов. Духовник великого князя Всеволода епископ Ростовский Иоанн — выдающаяся личность среди творцов первых русских служб, его творениям присуща яркость и заостренность формы, знание традиции и стилистическая выдержанность. Свою земную жизнь он закончил в построенном им Суздальском Космодемьянском монастыре⁵.

Древнейший дошедший до нас список XIV века трех стихир с крюковой нотацией из службы святителю Леонтию Ростовскому хранится в Российской государственной библиотеке в собрании Иосифо-Волоколамского монастыря⁶. Имеется эта служба также в стихирарях XV—XVI веков из собрания Троице-Сергиевой лавры⁷. Из источников XVII века известна Минея из собрания Д.Разумовского (РГБ) с крюковой нотацией, имеющей киноварные пометы. Источники с XIV по XVI век беспометные, и, следовательно, музыкальное содержание их для исследователей пока недоступно. Попытки расшифровки беспометной нотации XVI века продолжают уже достаточно давно, этим занимался еще С. Смоленский, однако «ключ» к беспометной нотации до сих пор не найден, и это — проблема номер один для отечественной современной музыкальной медиевистики.

Впрочем, проблема эта интересует не только отечественных, но и зарубежных ученых, поскольку русский знаменный распев есть искусство мирового значения — «одна из трех великих модальных систем европейской музыки (наряду с античной и так называемой грегорианской)»⁸.

Анализ стихир из служб святителю Леонтию Ростовскому с XIV по XVII век показал «удивительную на столь значительном историческом промежутке времени устойчивость данных песнопений. Практически неизменными сохраняются все окончания фраз на попевах типа кулизмы... В одном случае во всех вариантах, на-

чаяя с древнейшего, прослеживается окончание фразы попевкой типа «качалки»⁹.

Наибольшее разночтение наблюдается у списков более ранних с позднейшим списком второй половины XVII века истинноречного текста — по-видимому, следствие никоно-алексеевской «реформы». Зафиксирована также значительная близость варианта «древнеистинноречного» XIV века с вариантами раздельноречными¹⁰, что подтверждает мысль о том, что так называемого «древнеистинноречия» в действительности никогда не существовало. Места фит совпадают, причем в древнейшем списке не всегда имеется знак фиты, но сразу дается ее развод.

Город Ростов был основан в 862 году. Уже при князе Ярославе Мудром на Ростовской земле появляются первые православные храмы. Однако борьба христианства с язычеством в Ростовском крае была весьма острой и продолжительной. На территории Ростово-Суздальского княжества издавна обитало языческое финно-угорское племя меря. Первые ростовские епископы Феодор и Илларион были изгнаны местными жителями, не желавшими принимать христианство. Вначале и епископа Леонтия, как и первых миссионеров, изгнали из города, однако ученик преподобного Антония Печерского неустрашимо продолжал проповедовать, «русский и мерский язык добре умеяче». Мотив борьбы новой веры, христианской, с поганым язычеством красной нитью пронизывает службу святителю Леонтию («Апостолом сопричастник» — тропарь четвертого гласа; «Радуйся и веселися, всекрасный Леонтие» — стихира на «хвалитех» восьмого гласа и др.). Ростов, наконец, крестился и, более того, сделался главным центром христианского просвещения в этой части Руси.

Обретение мощей Леонтия Ростовского произошло в 1164 году, когда по указанию князя Андрея Боголюбского в Ростове копали рвы для закладки нового храма. Святитель Леонтий был причислен к лику русских святых девятым, память его празднуется 23 мая (по старому стилю). Он считается покровителем города. В этот же день в старину открывалась богатая ростовская ярмарка.

При удельном князе Константине (дата кончины 1219 год) в Ростове было открыто одно из первых на Руси духовное училище. До монгольского нашествия и разорения Ростовская епархия была одной из крупнейших. Ростов Великий — родина преподобного Сергия Радонежского. Его племянник Феодор был некоторое время Ростовским

архиепископом (бывший архимандрит московского Симонова монастыря). В Ростовском Григорие-Богословском монастыре подвизался до своего миссионерского подвига святитель Стефан Пермский.

Ростовский Богоявленский Аврамиев монастырь — один из древнейших на Руси. Он основан в начале XII века современником князя Владимира Мономаха преподобным Авраамием, одним из крестителей Ростовского края, низвергнувшим языческого идола Велеса. По преданию царь Иван Грозный в Казанский поход ходил с жезлом преподобного Авраамия, которым тот сокрушил идола. Победив татар, Грозный послал в Ростов мастера Андрея Малого строить каменный храм в Авраимеивой обители, который и был освящен в присутствии царя в 1553 году.

Из жизнеописания преп. Авраамия видно, что князь «многа имения вдаде на строение церкви и на строение монастырю, и дома, и села, и водныя угодия... и многи рабы подаде в дом святому Богоявлению, и грамоты многи подаде жалованныя, иже суть и до сего дне».

В Смутное время, как и после татаро-монгольского нашествия, в Ростове все было разграблено и предано огню и мечу. Однако Аврамиев монастырь, обладая значительными земельными владениями, скоро оправился, отстроил храмы и постройки в прежнем их виде и уже в 1618 году имел от царя Михаила жалованную грамоту, подтверждавшую все царские дары монастырю, начиная от времени Ивана Грозного.

В 12 километрах от Ростова находится Борисоглебский монастырь, основанный учениками преп. Сергия и по его благословию. Монастырь этот как величественный архитектурный комплекс есть творение талантливого ростовского зодчего Григория Борисова, жившего в первой половине XVI века. Прекрасное сочетание декоративного начала с монументальностью форм, строгого церковно-архитектурного канона с творческим поиском — таков стиль этого незаурядного мастера. Г. Борисов известен также как строитель Спасо-Каменного монастыря на Кубенском озере, Данилова монастыря в Переславле с его замечательным главным собором и храма в Калязине.

Борисоглебский игумен Иринарх за свою подвижническую жизнь был причислен к лику святых, он пользовался уважением даже у польского воеводы Сапеги.

Стихира на литии шестого гласа «Егда обретение» может быть названа центральной в службе святителю Леонтию по списку

XVII века. В службе она распета дважды, первый раз распев более сложный, с множеством фит и лиц, приближающийся по стилю к большому знаменному распеву, второй вариант, «ино знамя той же стихеры», — более простой распев столповым знаменем.

В первом, сложном варианте распева этой стихеры, а также в выдающемся по своей распевности «славнике» «Якоже пророк Давид» используются так называемые «странные пометы» («странные голоса») — сдвиг на ступень знаменного звукоряда, чему профессор Ю. Холопов дал термин «метабола». «Метаболы» («странные голоса»), существование которых бесспорно, по-видимому, являются средством расцветивания основной формы, воспринимавшимся не как «модуляция» (или «отклонение») в современном гармоническом смысле, а как исполнительская манера, не менявшая ладовой сущности мелодии¹¹. Метабола — русский вариант средневековой западной сольмизационной мутации.

Расцветивание стихир службы святителю Леонтию метаболами говорит об ее особой праздничности и торжественности, поскольку «странные голоса» («странные бемоли») в знаменном распеве употребляются весьма редко, только в особо праздничных песнопениях.

Особый динамизм и характерность мелодии «славника» «Якоже пророк Давид» и тропаря святому придает использование попевки «мережа высокая с тряострельной стрелой».

Служба святителю Леонтию Ростовскому является одним из самых ярких произведений русских распевщиков эпохи расцвета Владимиро-Суздальской Руси.

Однако музыкально-стилистические и композиционные особенности владими́ро (ростово)-суздальской школы знаменного пения станут для нас полностью доступны лишь после обретения «ключа» к беспометной крюковой нотации.

Православное богослужение пронизывает идея великой истории — каждый день (суточный круг богослужения) посвящен воспоминанию о каком-либо событии, которое как бы повторно происходит во время совершения службы. В раскрытии смысла этих событий церковное пение играет огромную роль. Таким образом, можно сказать, что вся отечественная история, кроме словесного текста, запечатлена музыкально.

Трагедия татаро-монгольского нашествия отражена в русских летописях, которые в XIII—XVI веках буквально превращаются

в серию некрологов — похвальных слов погибшим в борьбе с завоевателями русским князьям. В Ростовском летописании это и замученный в Орде Михаил Всеволодович Черниговский, и погибший на реке Сити в битве с татарами Василько Ростовский со своим дядей Георгием Всеволодовичем (1238) и многие другие.

Вопль стародавний,
Плач Ярославны —
Слышите?

С башенной вышечки
Непрерывный
Вопль — неизбывный:

— Игорь мой! Князь
— Игорь мой! Князь
Игорь!

М. Цветаева. Плач Ярославны

Георгий Всеволодович, сын того самого «буй-тура Всеволода» из «Слова о полку Игореве», начал княжить во Владимире в 1214 году. Ему приписывается основание Нижнего Новгорода в 1221 году, а также града Китежа, попавшего и в легенду, и в оперу Н. Римского-Корсакова.

Цикл выявленных певческих стихир в честь князя Георгия Всеволодовича относится к середине XVII века¹². О позднем написании службы говорит тот факт, что вместо «князь» везде пишется «царь», что нетрадиционно для ранних богослужебных текстов. Стихира на «Господи воззвах» первого гласа распета наподобие «Прехвальнии мученицы». Песнопения этого богослужебного цикла прославляют не только подвиг князя Георгия, но и его дружины, безмяннх воинов, погибших за веру и отечество в битве с татарами на реке Сить. В Лаврентьевой летописи повествуется: «И поидоша безбожнии татарове на Сить противу князю Гюргю... И ступися оби, и бысть сеча зла»¹³.

Значение богослужебно-певческих циклов русским святым, где в высокохудожественной форме воспевались лучшие качества человека, давалась эпически обобщенная картина русской истории и воззрения на нее человека своего времени, чрезвычайно велико, поскольку на

протяжении долгого времени они являлись почти единственным способом ознакомления огромной массы русского народа со своей историей, сохранения исторической памяти народа. И можно сказать, что русский знаменный распев—единственно достойная этого величественного исторического эпоса музыка, составная и неотъемлемая его часть.

Одним из преступлений никоно-алексеевской «реформы» является устранение исторической темы Древней Руси из богослужбной практики. Сделано это было в период ревизии богослужбного церковного Устава, когда ряд служб русским святым был просто отменен, а остальные понижены в чине на один-два порядка (предписываемая всенощная заменялась полиелеем, славословием, а то и будничной службой), фактически отеснены на второй план; на первое место, согласно антинациональному направлению «реформы», были выдвинуты так называемые «вселенские» (то есть нерусские) святые. Этим было запрограммировано историческое беспамятство, приведшее через два века к оплевыванию собственной истории.

Сокращение числа церковных служб русским святым во второй половине XVII века не осталось незамеченным современными музыкальными медиевистами.

Н.С.Серегина пишет в одной из своих работ: «В это время из церковного искусства стала уходить историческая тема, так мощно питавшая на протяжении веков храмовую «театральность»: количество служб русским святым сократилось вследствие нескольких церковных установлений по новой регламентации обряда, и первыми были изъяты (как видно из рукописей этого периода) песнопения повествовательного характера, служившие основой сюжетной канвы богослужения»¹⁴.

Русское церковное искусство перестает отражать историческую память народа.

«Тема земли, истории, народной памяти постепенно теряет свое конкретное выражение через воспоминания о событиях прошлого... Идеалы Святой Руси постепенно теряют живительную связь с землей, с историческими источниками духа»¹⁵, с исключительно, добавим, богатым национальным христианским преданием.

Потеряв праздничный статус, оставшиеся службы русским святым со второй половины XVII века больше не размножаются, не переписываются, а распевщики больше не создают вариантов этих служб или их частей, как это было в XV и XVI веках, когда количество

стихир увеличивалось путем их добавления именно на малую вечерню и литию (принадлежность праздничных служб), а также создания дополнительных стихир с обозначением «ин перевод», где как раз и наблюдалось «особое внимание к историческим сюжетам, повествованию о конкретных исторических событиях, которым посвящена служба».

Лишь через двести лет историческая тема Древней Руси возродится, однако уже в светском искусстве — в литературе (Загоскин), живописи (Суриков), театре, в частности в оперном творчестве Глинки («Иван Сусанин»), Бородина («Князь Игорь»), Мусоргского («Хованщина»), Римского-Корсакова («Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии») и др.

Так Русская Церковь потеряла инициативу в историко-национальном воспитании народа, отечественную историю русский человек уже будет познавать преимущественно не с церковного клироса, а с оперной сцены, через картины мирских живописцев и книги светских писателей. Нетрудно понять, насколько все это ускорило расцерковление русского общества.

Известно, что Богослужебный отдел Поместного Собора 1917—1918 гг. предложил «восстановить прежнее положение служб русским святым в Месяцеслове»¹⁶, однако до сего дня этого не сделано.

«Верность» отечественным святым в уставном богослужении сохранили старообрядцы, являясь в этом прекрасным образцом для подражания.

Митрополит Ростовский Варлаам (Василий Рогов)

Об этом выдающемся русском мастере знаменного пения в упоминавшейся уже рукописи середины XVII века говорится следующее: «Христианин сказывал своим учеником, что в Велицем Нове Граде были старые мастера: Сава Рогов да брат его Василий, во иноцех Варлам, родом кореляне. И после де того тот Варлам был митрополит во граде Ростове, вельми был муж благоговейн и мудр зело, пети был горазд, знаменному и троестрочному, и демественному пению был роспевщик и творец»¹⁷.

Ростовскую архиепископскую кафедру Варлаам (Василий Рогов) занимает в 1587 году, через два года становится митрополитом. Дата его кончины 14 марта 1603 года, похоронен в алтаре Ростовского собора.

Известно, что до Ростова, в 1563—1564 гг. Варлаам был игуменом Кирилло-Белозерского монастыря, затем «отошел на покой», числясь простым «крылошанином» (ибо «пети был горазд») то в приписной Зосимо-Савватиевой пустыни, то в самом Кириллове монастыре. В 1570 году он поставлен игуменом Соловецкого монастыря, откуда часто ездит в Новгород, иногда в Москву «к государю». Соловки — пограничный северный форпост, против которого в 1571 году в море появились шведские корабли. Возможно, вопросы обороны и были темой бесед игумена Варлаама с царем, однако обсуждение вопросов, связанных с искусством знаменного пения, также не исключено.

В приходной книге Соловецкого монастыря в 1577/78 г. отмечено: «игумен Варлаам дал 20 алтын сорокоустных по брате своем по Саве»¹⁸. Из документов узнаем, что в 1581 году игумен Варлаам вторично возглавляет Кириллов монастырь. 7 июня 1581 года соловецкий старец Протасий получил 10 рублей и был «послан бывшего игумена Варлаама провожать до Кириллова монастыря»¹⁹. Известно послание Ивана Грозного в 1584 году тогдашнему игумену Кирилло-Белозерского монастыря Варлааму.

У владыки Варлаама (Василия Рогова), по-видимому, было какое-то особое отношение к Кирилло-Белозерскому монастырю. Даже став митрополитом Ростовским, он продолжает заботиться об этом монастыре, делает туда вклады деньгами и вещами, причем общая сумма его вкладов достигала огромной для того времени суммы — 487 рублей. Еще в бытность свою игуменом Кириллова монастыря Варлаам сделал вклад книгами, по-видимому, певческими, на 30 рублей²⁰.

Некоторое время Варлаам был также архимандритом Владимир-Рождественского монастыря, откуда в 1584 году и возвратился в Кирилло-Белозерскую обитель.

Таким образом, относительность классификации художественных школ знаменного пения особенно видна из этого примера. Мастер знаменного пения митрополит Варлаам (Василий Рогов), несомненно, оказал определенное влияние и на новгородский стиль пения, и на московский, и на ростово (владими́ро)-суздальский, и на кирилловский, и на соловецкий. Песнопения, распетые лично им, очевидно, первыми исполняли хоры возглавлявшихся им монастырей, а также ростовский митрополичий хор, именовавшийся в летописях «пре-светлым». Четырнадцать лет возглавляя ростовскую митрополицию

кафедру, владыка Варлаам, несомненно, оказал огромное влияние на певческое дело не только в смысле стиля пения, но и в организации певческих школ во вверенной ему епархии.

О личном творчестве митрополита Варлаама, к сожалению, нам известно не так уж много. В хранилище Ростовского музея ныне находятся всего лишь пять знаменных рукописей без указаний авторов. Для отечественной культуры Петровская эпоха оказалась бо́льшим бедствием, чем даже Батыево нашествие. Под предлогом борьбы с «раскольниками» в последние три века преступно уничтожались древние иконы и знаменные певческие книги, написанные «архаичными», непонятными уже крюками. Годы официального атеизма были отнюдь не самым худшим временем для знаменных певческих рукописей, наоборот, кое-что удалось спасти музейным работникам, поместившим их в архивные хранилища, где они и пребывают ныне, пронумерованные, внесенные в фонды каталогов, находясь уже «под охраной государства» как культурно-исторические ценности.

Итак, известна рукопись XVI—XVII вв. с несколькими вариантами распевов стихиры «Взыде Бог в воскликновении», один из которых помечен: «ино знамя Варламово». В ином певческом памятнике имеется помета: «правлено с доброво переводу... по красному все — с Варламовсково». Наконец, выявлены «стихиры крестные Варламовские» большого распева — это три «славника», исполняющиеся в крестопоклонную неделю²¹.

Таким образом, большинство творений митрополита Варлаама (Василия Рогова) для нас пока не выявлено, но можно предположить с большой долей вероятности, что среди анонимных кирилловских и соловецких распевов есть и его произведения.

Митрополит Варлаам — автор также и демественных песнопений («демественному пению был распевщик и творец»), то есть особо праздничных, исполнявшихся на архиерейских службах митрополичим хором, полномостным хозяином которого он сам и был. Более пристальное изучение ростово-суздальской школы знаменного пения, возможно, прольет бо́льший свет на музыкальное авторство этого знаменитого русского распевщика.

Версия, что митрополит Варлаам якобы был «творец» «троестрочному пению», явно несостоятельна не только по отсутствию документальных доказательств, но, главное, по чужеродности

строчного многоголосного пения принципиально одnogолосной строго модальной русской знаменной системе распевок.

¹ Кондрашкова Л.В. Служба Леонтию Ростовскому как один из древнейших памятников древнерусского певческого искусства // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 1. М., 1990.

² Спасский Ф.Г. Русское литургическое искусство. Париж, 1951.

³ Кондрашкова. Указ. соч. С. 45.

⁴ Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России. Троице-Сергиева лавра. 1995. С. 43.

⁵ Кондрашкова. Указ. соч.

⁶ РГБ. Ф. 113. № 3. — По: Кондрашкова...

⁷ РГБ. Ф. 304. № 439, 409, 417. — По: Кондрашкова...

⁸ Холопов Ю.Н. Понятие лада в связи с ладовой спецификой русской монодии // Музыкальная культура Средневековья. М., 1992. Вып. 2. С. 65.

⁹ Кондрашкова. Указ. соч. С. 47.

¹⁰ Там же.

¹¹ Холопов Ю.Н. «Странные бемоли» в связи с модальными функциями в русской монодии // Проблема дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.

¹² РГБ. Ф. 379. № 57, 64; БРАН. Вят. 9. — По: Серегина Н.С. Песнопения русским святым. СПб., 1994. С. 167.

¹³ ПСРЛ. Лаврентьевская летопись. — По: Каркадиновская Н. Историческая тематика в цикле стихир Георгию Всеволодовичу Владимирскому // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 1. М., 1990. С. 73.

¹⁴ Серегина Н.С. Древнерусское храмовое действо как предтеча театра в России // Музыкальный театр. СПб., 1991. С. 122; см. также: Панченко Ф.В. Об одном из принципов организации песнопений знаменного распева // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры. СПб., 1992. С. 67.

¹⁵ Серегина Н.С. Песнопения русским святым... С. 16.

¹⁶ Настольная книга священнослужителя. М., 1977. Т. 1. С. 20.

¹⁷ ГИМ. Собр. Уварова. № 152. Л. 155–158 об.

¹⁸ РГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. № 208. Л. 36. — По: Зверева С.Г. Монастырские клирошане XVI—первой половины XVII в. // Литература Древней Руси. Источниковедение. Л., 1988.

¹⁹ РГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. № 207. — По: Парфентьев Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI—XVII вв. Екатеринбург, 1991.

²⁰ Бражников М., Никишов Г. Христофор. Ключ знаменной. 1604. М., 1983. С. 189.

²¹ РГАДА. Ф. 188. № 1683.



ГЛАВА IЭ

ТВЕРСКАЯ ШКОЛА ЗНАМЕННОГО ПЕНИЯ

Сведений о тверском стиле знаменного пения у нас не так много, хотя несомненно, что наряду с тверской школой иконописи существовала также и тверская школа знаменного пения. Известно со слов учеников Федора Христианина, а они слышали от своего учителя, что «был некто в Твери диякон зело вельми мудр и благоговейн, тот де распел стихеры Евангельския». Столь высокая оценка знаменитым мастером тверского диакона о многом говорит: в конце XV — начале XVI века в Твери жил искусный распевщик, «вельми мудр», у которого, вероятно, были свои ученики.

В период удельной раздробленности Тверское великое княжество, ставшее самостоятельным с 1247 года, было главным соперником Москвы в борьбе за объединение Северо-Восточной Руси. Тверской князь Ярослав Ярославович сделал попытку установить тверское господство в Новгороде, но потерпел неудачу. Ордынцы же, преследуя свои интересы, провоцировали русских князей на соперничество. В начале XIV века между Москвой и Тверью разгорелась трагическая вражда. Если в 1317 году на Тверь выступила объединенная татаро-московская рать, то в 1368 году Москву осадили объединенные литовские, тверские и смоленские полки. «Ольгерд собра силу многу и приде к Москве в силе тяжце... нача воевати порубежные места, жеши и грабити, а люди сеши», — так

говорит летопись¹. Это было разорение, подобного которому Московское княжество не знало со времени последнего крупного нашествия Орды в 1327 году. Ответный поход москвичей на Тверь был не менее жесток и разорителен. Тверь подвергалась военным опустошениям, разумеется, и непосредственно от татар, что случилось, по летописным данным, в 1281-м, 1293-м и 1327-м годах².

Удельная вражда — общий дух того времени. Уже в начале XV века преп. Кирилл Белозерский пишет великому князю московскому Василию следующее: «Слышал я, что у тебя, великий князь, великое несогласие с твоими сродниками, князьями суздальскими; ты выставляешь свою правду, а они свою — кровь христиан льется. Осмотрись, государь»³.

Вражда гнездилась даже внутри княжеств. Тверской епископ Арсений, причтенный позже к лику святых, сумел помирить в 1403 году враждовавших кашинского князя Василия Михайловича и тверского князя Ивана Михайловича и сам венчал сына князя Ивана на дочери князя Василия, однако даже родственные узы не смогли искоренить из сердец князей-отцов вражду, и она вспыхнула вновь через три года. Святитель все же принудил князей помириться, угрожая судом Божиим. Под благотворным влиянием святителя Арсения смягчается сердце воинственного великого князя тверского Михаила Александровича, который незадолго до смерти постригается в монахи⁴.

О степени суверенности тверского великого князя говорит тот факт, что Михаил «отправил в Царьград послов своих с милостынею к соборной церкви святой Софии и к патриарху. По своему обычаю император и патриарх приняли и отпустили тверских послов с большою честью»⁵.

По-видимому, каждый удельный князь претендовал на роль главного на Руси. Наконец, в 1485 году Тверь была присоединена к Москве и кровавые междоусобицы кончились.

Парадокс, но именно эта эпоха разрушения, вражды, хаоса и смерти дала миру преподобных Сергия Радонежского и Андрея Рублева с их многочисленными учениками и последователями — чем темнее ночь, тем ярче звезды. Тверская земля также дала миру многие образцы святости, не оставшись в стороне от процесса христианской перестройки мира и всех взаимоотношений в нем.

Тверских святых кратко перечисляет тропарь из канона всем русским святым: «Тверская похвало: Арсение святителю, Михаи-

ле мучениче и Анно, града Кашина сокровище, Ниле и Макарие преподобнии, Ефреме, града Торжка просветителю, со Аркадием и Иулианиею, цветом целомудрия, — о нас Христа молитесь»⁶.

Отправляясь в 1318 году на мученический подвиг в Орду, великий князь тверской Михаил Ярославич сказал своему духовнику: «Я всегда любил отечество, но не мог прекратить наших злобных междоусобий; буду доволен, если хотя смерть моя успокоит землю Русскую»⁷.

При изучении тверской школы знаменного пения также может быть применен метод выявления, расшифровки и изучения служб местным святым. Следует особо обратить внимание также на такие предполагаемые певческие центры, как Тверской Желтиков монастырь, основанный святителем Арсением в 1393 году в четырех верстах от Твери на реке Тьмака, а также монастыри Тверской Отрочь, Афанасьев, Опекалов-Вознесенский, Саввин (бывшая Сретенская обитель), где подвизались святые Варсонофий и Савва Тверские.

Искусствоведами отмечено стремление тверских иконописцев к драматизации чувств в своих произведениях, что не было характерно для московских мастеров. В трудном процессе выявления тверской иконописной школы своего рода путеводной нитью стал голубой цвет, который, как подмечено, был излюбленным у художников Тверского края. Так называемое «Голубое Успение» — один из шедевров иконописи мастеров тверской школы. Обширная Тверская губерния с ее суглинистой почвой — край льноводства. Трудно описать и передать красоту цветущего в начале русского лета льна на тверских полях — нежная живая, колышущаяся ветром голубизна на зеленом, и все это при меняющейся подсветке — утро, полдень, вечер, при различной облачности. Не отсюда ли особая любовь тверских художников к голубому цвету?

Кажется, намечается подобная путеводная нить и в определении тверской школы знаменного пения с ее стилевыми особенностями.

Исследователям русской монодии давно известен так называемый опекаловский распев, ошибочно приписываемый первоначально некоему распевщику Опекалову в связи с пометками в крюковых рукописях в заголовках песнопений: «опекалов», «опекалово», «опекаловское», «апекалово». Как выяснилось не так давно, опекаловский распев — это творчество школы Опекаловского монастыря Тверской губернии, а не отдельного мастера⁸.

Опекалов-Вознесенский монастырь существовал в XVI — второй половине XVII века в Тверской губернии Старицкого уезда. В конце XIX века — это пустошь Опекалово, принадлежавшая крестьянам села Денежного. Как писал в 1897 году историк В.В. Зверинский, Опекалов монастырь «несомненно существовал в XVI столетии... затем, как кажется, опустел и возобновлен только в 1653 году... В Тверском музее хранится сборник крюковых нот, в котором имеются песнопения опекаловского напева»⁹.

В Смутное время — начало XVII века — немало тверских церквей и монастырей пришло в запустение, эта участь, вероятно, постигла и Опекалов-Вознесенский монастырь. В 1653 году он был возобновлен Зосимою, игуменом Иосифо-Волоколамского монастыря, к которому и был приписан в 1680 году. Как говорят документы, «Опекаловская пустынь отошла к Иосифову монастырю... вследствие просьбы братии этой пустоши, которые находились не в силах содержать себя и свой монастырь своими средствами и поэтому желали быть за другим, сильным Иосифовым монастырем»¹⁰.

Специалисты дают исключительно высокую оценку творчеству распевщиков опекаловской школы, ставя их по художественному мастерству на один уровень с выдающимися древнерусскими иконописцами. Впрочем, произведений опекаловских распевщиков нам ныне известно не так уж много, это песнопения большого распева: «Трисвятое надгробное», поющее в Великую Субботу у Плащаницы, «Достойно есть», исполнявшееся, по-видимому, на архиерейской службе, и «Приидите, ублажим Иосифа» — стихира, поющая на целование Плащаницы в Великий Пяток. Это церковно-музыкальное творчество монументального характера.

Для опекаловского типа большого распева, как пишет И. Безуглова, характерны два принципа развития: «интонационная вариантность и вариантность строк». Осуществляясь последовательно из строки в строку, интонационная вариантность создает активное мелодическое движение в распеве, мелодические обороты как бы «прорастают» друг из друга в непрерывном развитии и взаимосвязи, постепенно расширяя звукоряд¹¹.

Знаменный распевщик не является композитором в современном смысле слова, аналогично иконописцу, он придерживается церковно-певческого канона. Чаще всего «ин перевод», «ин ро-спев» — это не самостоятельное произведение, а индивидуальная

интерпретация традиционного напева. «Иногда элемент новизны, вносимый тем или иным распевщиком в общепринятую редакцию, сводился лишь к некоторым деталям, не нарушавшим мелодической структуры песнопения. Более значительные изменения возникали только в ходе постепенно накапливавшихся отступлений от первоначального образца»¹².

Этот музыкальный знаменный канон обнаруживается при анализе разных типов большого распева песнопения «Достойно есть», включая и опекаловский, где ряд общих интонационных формул играет формообразующую роль, а мелодическая основа распева традиционна. Однако в «творчестве мастеров Опекаловской школы соединялось тончайшее филигранное мастерство древнерусских мелодистов с принципами развития музыки иного склада»¹³, проявлялась самостоятельность музыкального мышления с характерными особенностями местного стиля знаменного пения.

Выявлен и расшифрован в 1995 году Школой знаменного пения при Спасском соборе Андроникова монастыря еще один вариант «Достойно есть» опекаловского распева — четверогласник в певческом сборнике конца XVII века¹⁴. Песнопение озаглавлено в рукописи: «Достойно» опекаловское. Четверогласно». Последовательность гласов следующая: 2, 7, 6, 2. Нельзя сказать, что специфика гласов ярко проявилась в этом творении опекаловских распевщиков, возможно, форма четверогласника — всего лишь дань традиции, хотя вопрос гласовой принадлежности песнопений большого распева в научной литературе у нас, насколько известно, еще не поднимался. Песнопение имеет большую внутрислоговую распевность, а также особые фитные и лицевые композиционные построения, характерные для опекаловской школы; заканчивается «аненайками».

Наиболее ярко индивидуальные черты творчества опекаловских распевщиков проступают в стихире на целование Плащаницы «Приидите, ублажим Иосифа». Распев стихир имеет множество вариантов, ведя свое происхождение чуть ли не от XII века. Как уже говорилось, период расцвета искусства знаменного пения характерен многовариантностью песнопений, поэтому если в рукописях XVI века встречается по одному распеву стихир, то к концу XVII века — уже до шести вариантов подряд. Это объясняется также и тем, что в конце XVII века получили распространение сборники избранных знаменных песнопений, собрания «ин роспевов» и

«ин переводов». К концу века выделилось несколько вариантов распевов этой стихиры, которые, вероятно, стали общеупотребительными, поскольку встречаются в рукописях разных монастырей.

Расшифровку опекаловской стихиры «Приидите, убожим Иосифа» из рукописи конца XVII века, называя ее шедевром древнерусского певческого искусства, приводит Н.Д. Успенский в приложении к своей книге «Древнерусское певческое искусство»¹⁵.

В певческой рукописи середины XVII века из собрания Д. Разумовского эта стихира имеет в начале помету: «большое знамя, распев опекалов»¹⁶. Этот распев из других вариантов, как считает И. Безуглова, выделяет отточенность интонационных оборотов и более зрелое композиционное построение. «Повторность музыкальных фраз в большом распеве стихир часто вызывается более тонкими, косвенными причинами, чем текстовая повторность, возникающая в результате ассоциативных смысловых связей: часть текста, выражающая определенную эмоцию, распета так же, как слово, называющее ее. Так, в плаче Богоматери звучит музыкальная фраза, которая в следующем разделе появится перед словом плач»¹⁷. Общеупотребительные мелодические фразы становятся опорными «островками» опекаловского распева, поскольку распевщик придерживался определенного канона, сложившегося в распевах этой стихир.

«Трисвятое надгробное» в знаменной традиции имеет также много вариантов. Оно поется, кроме Великой Субботы, в праздник Воздвижения Креста, в третье воскресение Великого поста (неделя Крестопоклонная) после великого славословия, а также в обряде погребения. Существование определенного музыкального канона в историческом бытовании этого песнопения доказывает сравнение опекаловского большого распева «Трисвятого» с его обычным столповым вариантом. В обоих случаях в знаменной нотации присутствует крюк светлый и следующая за ним сложития с облачком с отсекой и борзой пометой, расшифровываемые двумя восьмыми нотами и четвертью с ударным акцентом на первой восьмой, некий эмфатический «вскрик», придающий распеву особую динамику и драматический характер. В восьмой Евангельской стихире большого распева Федор Христианин использует этот же попевочный оборот, трижды вводя его на протяжении фразы «Марины слезы не без ума проливаются».

Вероятно, именно к большому опекаловскому «Трисвятому надгробному» наиболее приложимы слова о знаменном распеве Б. Асафьева: «если скорбь, то не имеющая ничего общего с нервными страданиями музыки близких нам эпох человечества... будто здесь — озвученные панцирь и броня... тут нет изнеженных чувствований, тут лирика глубоких испытаний и героической железной выносливости и сопротивляемости... мелодии выдержанные, наделенные упругостью пружины».

Огромный, неторопливо раскачивающийся на терцию — кварту — квинту колокол, мощная диатоника, величественный сакрально-монументальный эпос — таков большой распев опекалов.

¹ Сергеев В.Н. Рублев. М., 1986. С. 44.

² Кучкин В.А. Русь под игом: как это было? М., 1991. С. 25.

³ Тальберг Н.Д. Святая Русь. СПб., 1992 (по изд. Париж, 1929). С. 18.

⁴ Святитель и чудотворец Арсений, епископ Тверской. Житие. М., 1991. С. 30.

⁵ Там же. С. 28.

⁶ Служба всем святым, в земли Российстей просиявшим. М., 1946. С. 13.

⁷ Тальберг. Указ. соч. С. 57.

⁸ Безуглова И.Ф. Опекаловский распев // Памятники культуры. Новые открытия. Л., 1979.

⁹ Там же.

¹⁰ Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующего Синода. СПб., 1878. — По: Безуглова...

¹¹ Безуглова. Указ. соч.

¹² История русской музыки. Вып. 1. М., 1990. С. 55.

¹³ Безуглова И.Ф. «Достойно есть» опекаловского распева. ТОДРЛ, 1981. № 36.

¹⁴ РНБ. Кир.-Бел. 663/920.

¹⁵ ГИМ. Синод. собр. № 127. Л. 415 об. — 418. — По: Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.

¹⁶ РГБ. Ф. 379. № 29. Собр. Разумовского. — По: Безуглова. Опекаловский распев...

¹⁷ Безуглова. Указ. соч.



ГЛАВА IV

КИЕВСКАЯ ШКОЛА ЗНАМЕННОГО ПЕНИЯ

Первые же убо беша в начале сего знамени творцы и церковнии песно-
рачители во столичном Российския
державы богоспасаемом граде Киеве.

*А. Мезенец. Извещение
о согласнейших пометах*

Ретроспективный взгляд на развитие русского знаменного пения приводит нас к истокам этого процесса. Киев — древнейшая столица Руси, изначальный центр русского православия, знаменный распев зарождался именно здесь.

Однако что такое конкретно киевский знаменный распев, для науки до сих пор загадка, белое пятно. Известный нам сегодня так называемый киевский распев XVIII—XIX веков никакого отношения не имеет к подлинному киевскому знаменному распеву, бытовавшему на территориях сегодняшних Украины и Белоруссии до Петра Могилы. Какие-либо научно-исследовательские работы на эту тему в музыкальной медиэвистике, насколько известно, также отсутствуют. Киевские архивы и киевские ученые пока хранят глубокое молчание об этом, а именно они и могли бы пролить свет на эту проблему.

Между тем есть сведения, что в Киево-Печерской лавре вплоть до закрытия ее уже при советской власти пели одногласным

знаменным (и, следовательно, подлинно киевским) распевом. Во всяком случае, у нас имеется документально-письменное свидетельство о состоянии там певческого искусства во второй половине XIX века. Это известное письмо П.И. Чайковского баронессе Н.Ф. фон Мекк от 8 ноября 1881 года, посланное им из Киева.

«Так как меня вообще очень интересует церковное пение, то я посещал здесь очень усердно церкви и в особенности лавру. По воскресениям в Михайловском и Братском монастырях происходят торжественные архиерейские служения. Пение в этих двух монастырях славится, но я нашел его непозволительно скверным, с претензиями, с репертуаром каких-то концертных пьес, столь же банальных, сколько и неизящных. Другое дело — в лавре; там поют на свой древний лад, с соблюдением тысячелетних традиций, без нот и, следовательно, без претензий на концертность, но зато что это за самобытное, оригинальное и иногда величественно прекрасное богослужбное пение! Между тем в публике считают лаврскую духовную музыку скверной и восхищаются сладкогласием других певческих хоровых песнопений. Меня это оскорбляет и раздражает до последней степени!».

«Поют на свой древний лад, с соблюдением тысячелетних традиций, без нот», — конечно, это был одnogолосный киевский знаменный распев, пусть и размытой уже традиции синодальной эпохи, однако все же «самобытное, оригинальное и иногда величественно прекрасное богослужбное пение».

Одноголосный киевский знаменный распев в XVIII–XIX веках переводился в Киеве на пятилинейную нотацию в цефалном ключе, аналогично тому, как это делалось в Москве и Петербурге. Знакомство с этими нотами подтверждает размытость распева и вообще традиций знаменного пения вследствие никоно-алексеевской «реформы», что присуще также знаменным нотным сборникам конца XIX века — валаамскому, соловецкому и Успенского Кремлевского собора.

Чтобы выйти на подлинный киевский знаменный распев, необходимо обратиться к расшифровке служб святым Киевской Руси.

Как пишет Н. Серегина: «В певческих рукописях конца XI–XVII веков содержится более 20 певческих циклов, посвященных домонгольской Руси. Круг их сложился в два этапа: первый ограничен эпохой домонгольской Руси, второй период приходится на XV–XVII века. В Киевской (домонгольской) Руси возникли службы Бориса и Глебу, Феодосию Печерскому, освящению храма Георгия в Киеве,

Евфросинии Полоцкой. Мы можем утверждать это с полным основанием, поскольку эти празднества дошли до наших дней — в больших и малых фрагментах — в памятниках того времени. В списках XIV в. сохранились части певческих циклов князю Владимиру, Леонтию Ростовскому, на Покров Богородицы. В списках XVI—XVII вв. сохранились певческие циклы княгине Ольге, Антонию Печерскому. Происхождение других домонгольских памятней, посвященных святым того времени — Варлааму Хутынскому, Антонию Римлянину, Никите Новгородскому, Авраамии Ростовскому и многим другим, относится к XV—XVI векам. Эти празднества стали воспоминанием о домонгольской Руси, связали Московскую Русь с ее истоками².

Итак, в поисках подлинного киевского знаменного распева обратимся к службам святых Бориса и Глеба, Феодосия Печерского, освящения храма вмч. Георгия в Киеве и Евфросинии Полоцкой.

Количество дошедших до нас списков служб святым Борису и Глебу чрезвычайно велико. Первый из ранних нотированных списков службы XII века, стихирарь минейный, содержит шесть стихир, из них три на «Господи воззвах»³. (Для будущих исследователей местонахождение рукописи, фонд и номер указываются в сноске.)

В ином списке, тоже XII века, стихира св. Борису и Глебу «Плотскую богатяща», как считает один из ученых, является выдающимся образцом древнерусского певческого искусства, «сложностью и необычностью композиции напева и невменной нотацией выделяется не только в службе Борису и Глебу, но и среди остальных песнопений годового праздничного цикла»⁴.

«Пространная и богато украшенная композиция напева» этой стихире с небольшими изменениями повторяется в двух других певческих рукописях тоже XII века⁵.

Только по рукописям XII века в число песнопений святым Борису и Глебу входит 24 стихире, два канона, три кондака, икос, седален и светилен⁶.

Преп. Феодосий Печерский — основатель Киево-Печерской лавры (1062) и организатор певческого дела по Студийскому Уставу, который он ввел в монастырский быт. Известно, что у него был ученик Стефан, domestik, то есть руководитель хора.

Из ранних певческих служб преп. Феодосию известны рукописи XII и XIII веков⁷. В певческих списках XV—XVII веков стихире преп. Феодосию становятся весьма распространенными.

Храм вмч. Георгию Победоносцу в Киеве был заложен Ярославом Мудрым в 1037 году, после победы над печенегами: «И была сеча жестокая, и едва к вечеру одолел Ярослав. И побежали печенеги...»⁸ Сам Ярослав в крещении был наречен Георгием, именно его упоминает в своем знаменитом «Слове о законе и благодати» митрополит Иларион: «вижь чадо свое Георгия... вижь красящааго стол земле твоеи...»⁹ Митрополит Иларион же и освящает храм великомученика Георгия в период 1051—1054 годов.

Выявлены две стихиры вмч. Георгию по рукописям XII века — «Веньци главу» и «Яко звезда на небеси»¹⁰. Позднейших певческих вариантов службы вмч. Георгию достаточно много.

Преп. Евфросиния Полоцкая — правнучка равноапостольного князя Владимира и внучка полоцкого князя Всеслава, который упоминается в «Повести временных лет» и в «Слове о полку Игореве». В культуру Киевской Руси ею сделан большой вклад, она создавала переводы с греческого, основала два монастыря в Полоцке, по ее заказу создавались ценнейшие произведения прикладного искусства. Преп. Евфросиния выступала за единство русских князей, против их распрей, и установление праздника в ее память было связано с объединительной идеей, доминирующей в сознании людей домонгольской Руси. Дата ее кончины — 1173 год.

Тексты песнопений службы преп. Евфросинии Полоцкой связаны с конкретными историческими реалиями. Древние списки (XII в.) крюковых рукописей обнаружены лишь недавно¹¹. Более поздние певческие памятники относятся к XVI—XVII вв.

В деле реставрации подлинного киевского знаменного распева, вероятно, не обойтись без исследования певческих циклов в честь равноапостольных князя Владимира и княгини Ольги, святителя Леонтия Ростовского, преподобного Антония Печерского и других русских святых домонгольского периода, хотя бы певческие списки были XIV, XV и даже XVI веков, поскольку анализ стихир неоднократно подтверждал устойчивость форм песнопений на значительных промежутках времени, вплоть до трех-четырех веков.

Несмотря на то что Киевская Русь официально крестилась в 988 году, известные нам богослужебно-певческие памятники не восходят ранее XII века. «Ни русских, ни славянских семиографических рукописей этого времени (с X по XI в.) нет, да и греческие появляются изредка только с X века», — пишет В.Металлов¹². Вообще ученых

давно удивлял тот факт, что начальный период официального христианства на Руси почти не имеет документальных источников.

Более того, «мы блуждаем в каком-то преднамеренном тумане бестолковых и противоречивых сказаний о крещении Руси при князе Владимире и о первых днях жизни и устройства Русской Церкви», — пишет историк А.В.Карташев. Напомним, что первый митрополит-грек, Феопемт, появился в Киеве в 1037 году. Именно до этого рубежа, с момента крещения в 988 году, и покрыта непроницаемой тьмой история Киевской Руси.

«Картина такова,— продолжает А.Карташев,— будто ранее за 50 лет, начиная от крещения Владимирова, на месте Русской Церкви было дикое поле, и только теперь всему положено настоящее начало. Всякий, кто просмотрит летопись за годы от крещения кн. Владимира и до 1037 года, не может не удивиться ее полному молчанию об устройстве и возглавлении Русской Церкви: кто были ее митрополиты и где жили? Молчание явно искусственное, дипломатическое»¹³.

Распутывает этот «темный узел противоречивых известий и умолчаний официальной летописи» профессор М.Д.Приселков в своей работе «Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси в X—XII вв.», СПб., 1913 г. По версии Приселкова, которая, как пишет А.Карташев, не только завоевала права гражданства в русской науке, но «стала достоянием науки общеевропейской», Киевская Русь приняла крещение не от греков, а от болгар со всеми вытекающими из этого последствиями. Крестившиеся незадолго до русских сербы и болгары вели напряженную вековую борьбу с греческим политическим владычеством. По словам Карташева, «инородцы», «крестившиеся задолго до нас, со всей силой испытали на себе гордые «расистские» претензии греков. И в ереси ушли в значительной мере по мотивам национального протеста: копты, эфиопы, сирийцы, армяне»¹⁴.

Это вполне сходится с данными Иоакимовской летописи о том, что первый наш митрополит, Михаил, был болгарин, а также с предположением некоторых ученых, в частности В.Металлова, что «первоначальное пение Русской Церкви было славянское и, скорее всего, болгарское»¹⁵. Болгарская церковь в то время была автокефальной, независимой от греков. «Вся древнерусская церковная и чтомая письменность есть наглядное свидетельство щедрого лите-

ратурно-миссионерского питания новокрещенной русской земли со стороны братской церкви болгарской»¹⁶.

Болгарская держава царя Самуила была разгромлена в 1014—1019 гг. греческим василевсом Василием. Болгарская церковь попадает в юридическую зависимость от Константинопольского патриархата, а следовательно, как бы автоматически это же происходит и с Русской Церковью. В будущем греки постараются устранить все неприятные для них знаки болгарского первенства в христианском просвещении Киевской Руси: фактически производится фальсификация начального периода христианской русской истории, прежде всего на уровне летописных источников.

А. Карташев: «Греческая отныне (с 1037 г.) митрополия стала центром переработки русской летописи и литературных преданий о начале Русской Церкви и центром саботирования скорого прославления русских святых. Оттого мы блуждаем в каком-то преднамеренном тумане бестолковых и противоречивых сказаний о крещении Руси при кн. Владимире и о первых днях жизни и устройства Русской Церкви. Акад. Шахматов остроумно доказал («Разыскание о древнейших русских летописных сводах», СПб., 1906), что митрополит-грек уже в 1039 г. предпринял первый летописный свод с тем, чтобы навести на молодую Русскую Церковь колорит ее легитимного происхождения и зависимости от царьградского источника»¹⁷.

Полностью подтверждает эту версию также крупный славист и исследователь русского церковного пения И.А. Гарднер¹⁸.

Таким образом, возможно, благодаря этой деятельности греков мы и не имеем певческих памятников X—XI веков, имевших следы преемства от болгар. Наконец, это странное кондакарное пение, явно чужеродное, искусственное образование в русском знаменном пении, которое и В. Металлов, и И. Гарднер прямо называют греческим, которое так у нас и не привилось, будучи предано забвению, пожалуй, одновременно с исчезновением из русской церковной жизни прямого греческого влияния.

Очевидно, что все это необходимо учитывать при изучении особенно первого, киевского периода русского знаменного пения.

¹ Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. М. — Л., 1935. Т. 2. Письмо № 415.

² Серегина Н.С. Песнопения русским святым. СПб., 1994. С. 56 — 57.

³ РГАДА. Ф. 381. № 145. — По: Стефанская О. Службы святым Борису и Глебу в музыкальных рукописях XI — XV веков // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2. М., 1992. С. 11.

⁴ РНБ. Соф. собр. № 384. Л. 74 — 74 об. — По: Карастоянов Б. Стихира Борису и Глебу «Плотскую богатыща» — выдающийся образец древнерусского певческого искусства // Музыкальная культура Средневековья. М., 1992. Вып. 2. С. 12.

⁵ ГИМ. Син. № 589. Л. 158 об.; БАН. 34.7.6. Л. 167 — 168. — По: Карастоянов... С. 13.

⁶ Серегина П. Указ. соч. С. 77.

⁷ РНБ. Соф. 384. Л. 97 (XII в.); РГБ. Ф. 218. № 740. Л. 134 — 134 об. (XIII в.). — По: Серегина... С. 111.

⁸ Памятники литературы Древней Руси, XI — нач. XII в. М., 1978. С. 165. — По: Серегина... С. 103.

⁹ Иларион, митроп. Слово о законе и благодати. М., 1994. С. 94.

¹⁰ БРАН. 34.7.6. Л. 200; РНБ. Соф. 384. Л. 100 об. — 101. — По: Серегина... С. 105.

¹¹ РНБ. Соф. 96. Л. 129 об. — 130. — По: Серегина... С. 128.

¹² Металлов В.М. Богослужбное пение Русской Церкви в период домонгольский. М., 1912. С. 117.

¹³ Карташев А.В. Очерки по истории Русской Церкви. М., 1991. Т. 1. С. 165 — 166.

¹⁴ Там же. С. 159.

¹⁵ Металлов В.М. Очерк истории православного церковного пения в России. Троице-Сергиева лавра, 1995. С. 42.

¹⁶ Карташев. Указ. соч. С. 160.

¹⁷ Там же. С. 165.

¹⁸ Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Джорданвиль, 1978. Т. 1. С. 208, 217, 242 — 244; Николаев Вс. Славянобългарският фактор в христианизацията на Киевска Русия. София, 1949. С. 57.



МЕСТНЫЕ ЦЕНТРЫ ЗНАМЕННОГО ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА

ГЛАВА 15

КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКИЙ МОНАСТЫРЬ

Грядет чернец из монастыря —
Встречу ему второй чернец...
*«Памятогласие» из крюковой
певческой рукописи*

Кирилло-Белозерский монастырь в XVI веке становится одним из крупнейших культурных центров Северо-Восточной Руси. Основана обитель была в 1397 году учеником и последователем преп. Сергия Радонежского Кириллом, в будущем известного как Белозерский, выходцем из подмосковного Симона монастыря.

Кириллов монастырь успешно рос, развивался и обстраивался. Торговля солью и рыбой, а также льготы и привилегии великих князей московских, богатые вклады позволили обрести экономическую самостоятельность. Если поначалу сооружение каменных зданий в монастыре велось наемными со стороны строителями, то со второй половины XVI века монастырь застраивают свои каменщики. А в XVII веке уже артели монастырских строителей даже поставляются в Москву и другие города и монастыри.

В конце XV века ростовский зодчий Прохор с двадцатью каменщиками построил в монастыре грандиозный Успенский собор, одно из крупнейших каменных сооружений Русского Севера того времени. Особенно интенсивно каменное строительство в обители ведется в XVI веке. Постепенно складывается замечательный архитектурный ансамбль Кирилло-Белозерского монастыря¹.

Как и другие вновь основываемые монастыри, Кириллова обитель создавалась монахами из центральных монастырей Московской Руси. Еще в XVII веке в числе братии Кирилло-Белозерского монастыря было много выходцев из Москвы и других крупных русских городов того времени. Хотя в самый начальный период Белозерское княжество, приобретенное еще собирателем Русских земель Иваном Калитой, было глухой северной окраиной Московской Руси, вклинившейся в пределы владений Великого Новгорода.

В период Смутного времени Кириллов монастырь сыграл роль оборонительного форпоста, защищавшего Московское государство с севера от польских интервентов. В 1612 году польские отряды безуспешно осаждали и штурмовали монастырь. Хотя насельники обители отбили штурм, однако вплоть до 1616 года Кирилло-Белозерский монастырь постоянно находился под угрозой нового нападения.

По описи 1601 года монастырю принадлежало в Белозерском уезде 11 сел, 5 селец, 607 деревень и 320 пустошей. Была также собственность у монастыря и в других районах Русского Севера, а также в центральных областях Московской Руси. Как говорят документы, по селам, деревням и пустошам к Кирилло-Белозерскому монастырю было приписано 3854 крестьянских дворов².

К XVII веку монастырь был уже крупным торгово-экономическим и культурным центром Севера России. Созданные там производства, ремесла и промыслы были связаны как с насущными жизненными потребностями, так и с культурным развитием. История Кирилло-Белозерского монастыря еще раз подтверждает факт, что культура, искусства, художества могут процветать лишь там, где созданы для этого хорошие экономические условия — бедные монастыри и скиты, как известно, не оставили после себя шедевров иконописи, знаменного пения, зодчества.

Наряду с производствами, удовлетворявшими хозяйственные нужды — строительными, кузнечными, шорными, пекарными, рыбообрабатывающими, солевыми и т.п., — в монастыре возникали

также различные производства и промыслы культурного назначения: живописное, ювелирное и книгописное. Книжное дело, которое велось во многих монастырях, в Кирилло-Белозерском было поставлено с особым размахом. Это подтверждается приходо-расходными книгами того времени и сведениями о целой группе книгописцев монастыря, имена которых сохранились. Известны замечательные образцы рукописной книги начала XVII века высокого художественного достоинства, созданные в Кирилло-Белозерском монастыре.

С давних пор Кириллов монастырь был известен как обладатель крупнейшей для того времени библиотеки рукописных книг, среди которых много было и певческих. После передачи в середине XIX века 1355 рукописей в Петербургскую духовную академию в монастыре еще оставалось 8000 книг. В XVIII–XIX веках монастырскими рукописями пользуются Святейший Синод и Российская академия наук.

У истоков монастырского книжного дела деятельность основателя обители преп. Кирилла, писателя и образованнейшего человека своего времени, который и положил начало собиранию и переписыванию книг. Ныне богатейшее Кирилло-Белозерское собрание рукописей находится в Российской национальной библиотеке (Петербург).

Следует иметь в виду, что, по-видимому, лишь малая часть книг, изготавливаемых в книгописной мастерской, поступала в монастырскую библиотеку, многие из них делались по заказу или продавались на сторону. Таким образом, Кириллов монастырь многие десятилетия, а то и века был на Севере Московской Руси рассадником и источником просвещения народа.

Не менее развито было в Кирилло-Белозерском монастыре и иконное дело, которым занимались замечательные живописцы, среди которых был современник Андрея Рублева Дионисий Глушицкий (не путать со знаменитым Дионисием, жившим позднее и расписывавшим Ферапонтов монастырь). В монастыре было много творений этого мастера, в числе которых и икона основателя обители преп. Кирилла, «его же писал, чудотворца, Дионисей Глушитцкий при животе Кирила»³. Хранились в монастыре и некоторые работы иконописцев школы Андрея Рублева.

До нас дошли имена многих кирилло-белозерских иконописцев начала XVII века, это Григорий Ростовец, Иев (Иов) Марашин,

Григорий Горбун, Иван Остафьев и др. Документы того времени сообщают: в 1612 году «иконописец Остафей Ярославец да ученик его писали в казну 30 образов», а в 1617 году «иконописец Кирило Сидоров росписал в казну 10 образов Пречистые Богородицы на золоте»⁴.

Кирилло-Белозерский монастырь — один из крупнейших центров певческого искусства Московско-Суздальской Руси, ведущий свои богатейшие певческие традиции еще от новгородского мастера знаменного пения Василия Рогова (в иночестве Варлаам), бывшего во второй половине XVI века игуменом Белозерской обители.

В конце XVI — начале XVII века в Кирилловом монастыре была целая плеяда мастеров знаменного пения — это опытные головщики Илларион Новгородец, Влас, Филофей (слепой), Феодосий Бык и др. Известны также имена многих рядовых иноков-крылошан: Христофора, автора ценного теоретического руководства по знаменному пению, Трефилия, Нифонта, Досифея, Епифана, Савватия, Пафнутия и др.

Школой знаменного пения при Спасском соборе Андроникова монастыря сделаны пробные расшифровки песнопений беспометного знамени из рукописи конца XVI — начала XVII века из Кирилло-Белозерского собрания РНБ⁵. Это «Единородный Сын», «Трисвятое», «Херувимская», «Отца, и Сына, и Святаго Духа», песнопения Евхаристического канона, ирмосы «Отверзу уста моя», светильны Страстной седмицы большого распева «Чертога Твоего зря, Спасе мой, украшена» и «Разбойника раю едином часе», задостойник «Радуйся, Царице, матерем и девам слава» и др.

Этот певческий сборник имеет помету на обложке: «стихараль старца Матфея», по-видимому, инока Кирилловой обители.

Великолепный образец кириллова распева — «Достойно есть» в поморском раздельноречном Обиходе конца XVI — начала XVII вв., напечатанном тщанием московских старообрядцев-поморцев в 1911 году. Это развитый знаменный распев широкого дыхания, приближающийся к стилю большого, с обилием мелизматикеи, лиц и фит. В Спасском соборе он исполняется на литургии после Евхаристического канона.

«Взбранной Воеводе» кириллова распева (реставрация напева совершалась по двум рукописям), несомненно, следует отнести к золотому фонду русского знаменного пения⁶. В Спасском соборе

это песнопение исполняется на литургии, а также в Иверской часовне на акафисте.

На берегу Бородавского озера, километрах в 15 от Кирилловой обители, расположен не менее ныне известный Ферапонтов монастырь. Эта обитель знаменита не только великолепным архитектурным ансамблем XV—XVII веков, но, главное, иконной росписью мастера Дионисия (ок.1440—ок. 1503 гг.). Собор Рождества Богородицы Дионисий с двумя сыновьями расписывал уже в конце жизни, его праздничные, нарядные фрески ныне признаны одной из жемчужин древнерусской живописи.

Монументальные творения Дионисия с их удлинёнными пропорциями фигур, четким ритмом линий и красок, удивительно светлых, прозрачных, небесных и радостных, полностью соответствуют звучанию знаменных песнопений, особенно шедевров монументального большого распева с его удлинёнными внутрислоговыми протяжениями, величественной парящей мелодикой, изящной декоративной мелизматикой, богатейшей филигранной ритмикой тончайших оттенков, создающими в целом ощущение гармонии, покоя, надмирности, красоты и свободы. И, может быть, возникают в душе внимательного подвижника «помышления радостные, Божественные и таинственные», «и веется море тонким ветром, бездна же сердечная—Духом Святым». Это созерцание молитвенного духа и есть то, что называли исихазмом.

Можно с уверенностью сказать, что не один русский распевщик вдохновлялся фресками Дионисия, передавая образы, запечатленные мастером, в звуках и ритмах знаменных строк столь же дивной, небесной красоты. Кирилловские распевщики и простые крылошане, конечно, неоднократно бывали в Ферапонтовом монастыре. Во-первых, дважды в год, в первые дни Рождества Христова и Пасхи, они обязаны были проводить там чин славления, так же как и ферапонтовские иноки в Кириллове монастыре. Затем—главные храмовые монастырские праздники, памятные даты с обязательным участием певчих, не говоря уж о тесных хозяйственных связях Кириллова монастыря с близлежащими обителями.

Итак, кирилловские распевщики, и в их числе игумен Варлаам (Василий Рогов), неоднократно, несколько раз в год, молились перед иконами и фресками Дионисия, что, надо думать, не могло не отразиться на их музыкальном творчестве. Взаимное

влияние иконописи и знаменного распева — тема исследований для искусствоведа-психолога, изучающего экстраполяцию подобных явлений. Не исключено, что в будущем еще появится исследование на тему «Фрески Дионисия и кирилловский распев», для чего необходимо выявить дополнительные образцы творчества кирилловских распевщиков, что в свою очередь требует овладения искусством чтения беспометной знаменной нотации хотя бы XVI века.

Основателем Ферапонтова монастыря является сподвижник Кирилла и тоже бывший инок подмосковного Симонова монастыря преп. Ферапонт. Вторым настоятелем здесь был преп. Мартиниан, ученик и келейник преп. Кирилла, игуменствовавший некоторое время и в Троице-Сергиевой обители.

Язык красоты универсален, и далекий потомок уже нового, языческого поколения напишет:

В потемневших лучах горизонта
Я смотрел на окрестности те,
Где узрела душа Ферапонта
Что-то Божье в земной красоте.
И однажды возникло из грезы,
Из молящейся этой души,
Как трава, как вода, как березы,
Диво-дивное в русской глуши!
И небесно-земной Дионисий,
Из соседних явившись земель,
Это дивное диво возвысил
До черты, небывалой досель...
Неподвижно стояли деревья,
И ромашки белели во мгле,
И казалась мне эта деревня
Чем-то самым святым на земле...

Н. Рубцов. Ферапонтово

Дорога из Москвы и Вологды в Кириллов идет вдоль длинного, до 70 верст, Кубенского озера. Спасо-Каменный монастырь на Кубенском озере, настоятелем которого был один из учеников преп. Кирилла, игумен Кассиан, — третья значительная обитель этой северной русской Фиваиды, начало которой положил Кириллов монастырь.

«Ключ знаменный» инока Христофора

Поминайте мене унылаго
в святых своих молитвах...
Инок Христофор

Наверное, не случайно именно насельником Кирилло-Белозерского монастыря, иноком Христофором было написано в 1604 году одно из самых ранних в России музыкально-теоретических руководств — «Ключ знаменный», отмеченное потомками как «ценнейший памятник древнерусской научно-теоретической мысли».

Среди многих пособий подобного рода он выделяется обилием сведений, полнотой и стройностью изложения, а в научном отношении, по мнению специалистов, «это бесценный материал для исследования и понимания знаменной системы конца XVI — начала XVII века»⁷.

Имя инока Христофора как человека, внесшего немалую лепту в развитие русского знаменного пения, вывел из многовекового забвения М. Бражников, обнаруживший его «Ключ знаменный» в одной из рукописей Кирилло-Белозерского собрания⁸.

Научную оценку этого памятника и музыкально-палеографический обзор его содержания в контексте общего исследования знаменных азбук и музыкально-теоретических руководств XV — XVIII веков М. Бражников изложил в своей монографии «Древнерусская теория музыки».

«Ключ знаменный» или, как его назвал М. Бражников, «Азбука инока Христофора», относясь к допетровскому периоду развития знаменной нотации, является чрезвычайно ценным пособием для тех, кто занимается проблемой расшифровки беспометной нотации, этой одной из насущнейших задач отечественной музыкальной медиевистики.

Опубликован «Ключ знаменный» будет уже после кончины М. Бражникова Г.А. Никишовым в 1983 году с комментариями и исследованиями в серии «Памятники русского музыкального искусства» под названием «Христофор. Ключ знаменной. 1604».

Год рождения инока Христофора пока неизвестен, год смерти — предположительно 1627-й. Постриженник Кирилло-Белозерского монастыря, вероятно, после 1600 года, родом москвич, в монастырских документах он именуется простым «крылоша-

нином», то есть певчим. По монастырскому послушанию, кроме того, он был переписчиком книг, обладая прекрасным почерком и искусством высокохудожественного оформления книг. Известно немало переписанных им книг, большей частью не нотированных, это служебные Минеи, Триоди, Толковое Евангелие и пр. Из певческих рукописей, созданных Христофором, ныне известно всего две: стихирарь путевого распева 1602 года, хранящийся в Государственном историческом музее⁹, и указанный сборник с «Ключом знаменным» 1604 года.

Сборник, заключающийся «Ключом знаменным», состоит из стихираря, октоиха на восемь гласов, стихир Евангельских большого и обычного распева, ирмология, Триоди постной, песнопений всенощного бдения, литургии и пр. Как пишет М. Бражников, «сборник включает в себя почти все песнопения, известные в то время знаменному распеву, и, кроме того, музыкально-теоретическое руководство разностороннего содержания»¹⁰. Сборник возник не случайно, но был задуман в таком составе самим составителем, что подтверждают исследования. Нотный материал для своего «Ключа» Христофор брал из этого составленного им сборника, следуя традициям знаменных певческих азбук.

К концу XVI века знаменное пение столь усложнилось, что практическое использование накопленного в «певческом искусстве материала вышло за пределы возможностей большей части исполнителей, в связи с чем возникла потребность в создании более подробных музыкально-теоретических руководств, каким и является «Ключ знаменный» инока Христофора. Автор, по-видимому, стремился практически помочь в изучении распевов, «понимании неясных или сложных мест в песнопениях, постоянно исполнявшихся певчими»¹¹. Поэтому «Ключ» и создавался на конкретном певческом материале предварительно составленного сборника.

В предисловии к сборнику Христофор пишет, что стихи и «славники» его подборки «добри зело знаменем и переводов добрых», то есть исправны, написаны точно и хороших редакций. И говорит он это не в похвалу себе, поскольку «не бо что о себе (от себя) составих, но избрал переводы мужей мудрых... еже обычаи имамы звати головщиками». Бражников отмечает тут скромность автора, поскольку «его сборник обнаруживает в нем самом знания, достойные любого головщика»¹².

В своем исследовании указанного документа Г. Никишов отмечает: «Написав объемистые певческие книги, причем с явно творческим отношением к материалу, Христофор проявил себя знатоком знаменной культуры, и знатоком не поверхностным. Совершенно очевидно, что он не сразу приобрел такие глубокие познания и к моменту написания своего труда должен был обладать солидным практическим опытом, творчески осмысливать приобретенные им певческие навыки. Христофор должен был у кого-то учиться... Высокая художественная и певческая культура, в атмосфере которой жил и работал инок Христофор, оказали на него существенное влияние. Проникнутость этой культурой явственно отражается в книгах, написанных, вернее созданных Христофором... Творческое отношение к процессу написания книги, отточенное мастерство высокого класса, а в известных нам певческих сборниках — осмысление и глубокое понимание музыкального материала»¹³.

Рука мастера чувствуется как в музыкальных, так и в словесных строках рассматриваемого сборника, который, несмотря на «парадное, высокохудожественное оформление, все же является образцом рабочей рукописи, постоянно использовавшейся в повседневной певческой практике». Виртуозно владея стилем письма «полуустав», инок Христофор имел почерк «уникальный по красоте», выделяющийся среди почерков своего времени «как один из лучших». «С не меньшим блеском выполнена и знаменная запись, в характере которой уже имеются тенденции, развившиеся в более поздних певческих рукописях»¹⁴.

Вообще в «Ключе знаменном» обнаруживаются элементы и отдельные приемы, которые получают развитие в музыкально-теоретических руководствах значительно позднее, то есть Христофор в определенной степени предвосхитил характер дальнейшего развития системы знаменного пения. М. Бражников замечает, что, возможно, «Ключ знаменный» Христофора послужил в известной мере образцом для музыкально-теоретического руководства, написанного (или отредактированного) полвека спустя Александром Мезенцем, известного под названием «Извещение о согласнейших пометах».

Искусству знаменного пения Христофору было у кого учиться — будучи москвичом, он некоторое время в середине 1580-х годов находился в качестве певца¹⁵ в Чудовом монастыре, где головщиком хора в те годы был знаменитый Логин Шишелов. Воз-

можно, что именно там он научился и искусству книгописания, чем в то время особо славился Чудов монастырь. И уж, конечно, чудовский крылошанин Христофор слышал и видел самого Федора Христианина и пел его «переводы». Было у кого учиться иноку Христофору и на Белом озере, кроме опытных кирилловских головщиков того времени, имена которых уже назывались выше, он общался там также с таким выдающимся мастером знаменного пения, как игумен Варлаам (Василий Рогов).

По этому поводу М. Бражников пишет: «Есть все основания предполагать, что игумен Варлаам и инок Христофор не только встречались в обители как игумен и рядовой инок (иначе и быть не могло), но и трудились над улучшением знаменного пения в монастыре. Игумен и музыкант Варлаам по одному своему положению должен был глубоко вникать в вопросы постановки и развития пения на клиросах подчиненной ему обители. Быть может, и написание сборника было предпринято Христофором не без влияния Варлаама и начато еще при нем, хотя осуществилось уже после его смерти. Все это позволяет рассматривать Кирилло-Белозерский монастырь не только как крупнейший очаг древнерусского певческого искусства, но и как центр развития русской музыкальной теории, связанный с именами выдающихся русских распевщиков»¹⁶.

«Ключ знаменный» состоит из нескольких разделов, куда входят общее описание системы знаменной нотации своего времени с перечислением названий знамен и некоторых фитных начертаний, кокизник (попевочник) с примерами попевок из песнопений сборника, сопоставление путевой и столповой нотаций, перечень путевых знамен, которые отсутствуют в столповой нотации, примеры разводов различных фитных начертаний, помещенных в песнопениях сборника и пр.

По объему и характерности примеров «Ключ знаменный» инока Христофора «не имеет аналогов среди предшествующих образцов музыкально-теоретических руководств», поражая «необычайной широтой охвата фондов знаменной певческой культуры»¹⁷.

По словам М. Бражникова, «Христофор, несомненно, подытожил и объединил в своем труде достижения музыкальной теории знаменного пения более раннего времени, возможно — всего XVI века... В то же время его азбука имеет некоторые особенности, показательные не для XVI, а уже для XVII века»¹⁸.

Хотя сам «Ключ» составляет немногим более трех процентов всего певческого сборника, в ходе его исследования выявляется «неохватный объем богатейшего в художественно-историческом отношении певческого материала». Сам сборник также представляет значительный интерес для ученых. «Несомненно, — пишет Г. Никишов, — что исследование сборника в его полном объеме откроет новые пласты музыкального материала большой научной ценности и в значительной степени обогатит наши познания в области древнерусского певческого искусства»¹⁹.

Вторая певческая книга, стихирарь путный, написанная иноком Христофором в 1602 году, имеет помету: «Написана сия книга рукою... того ж монастыря постриженника чернца Христофоришка-клирошанина, ученика старца Пимина Хомутины»²⁰. Исследователи пока не пришли к общему мнению, духовным или музыкальным руководителем Христофора был белозерский старец Пимен, бывший «крестовый поп» князя Михаила Воротынского, умершего в 1573 году.

Стихирарь путный, написанный Христофором в 1602 году, так же как и рассмотренный сборник с «Ключом знаменным», уникален. Он содержит путевые варианты песнопений основных певческих книг того времени. Оба стихираря, 1602-го и 1604 года, «как бы дополняют друг друга и могут быть объединены в одну общую книгу». Примеры путевого распева, помещенные в «Ключе», ориентируют читателя именно на стихирарь 1602 года. Наконец, путевая азбука в «Ключе» «приобретает практический смысл лишь в контексте путевого стихираря». Помещая ее в сборник 1604 года, инок Христофор, по-видимому, хотел «дополнить стихирарь 1602 года необходимыми теоретическими сведениями»²¹. Это было продолжение темы путевого распева, знатоком которого и был инок Христофор. Особый стиль знаменного пения, путевой распев, развившийся из обычного столпового, получил наибольшее распространение в тот исторический период, когда жил инок Христофор, и именно в Кирилло-Белозерском и Соловецком монастырях. Это стиль сурового и лаконичного Русского Севера, нашедший также отражение в иконописи, зодчестве и других искусствах, — холодный блеск Белого моря, мощные каменные блоки крепостных стен Соловецкого монастыря с тяжелыми приземистыми башнями, суровая простота и величие.

Как пишет Г. Пожидаева, «это один из немногих распевов, где господствует эмфатически нейтральная просодия, дающая эффект отрешенности и аскетичности звучания»²².

Становится понятным, почему владыка Варлаам, будучи уже митрополитом Ростовским, тянулся душой в Кирилло-Белозерский монастырь, продолжая делать туда богатые вклады деньгами и вещами — старого маститого головщика-распевщика, вероятно, притягивала сама высокая творческая атмосфера Кирилловой обители, собравшей в своих стенах мастеров и энтузиастов знаменного пения, имена которых и произведения мы еще, возможно, узнаем в будущем.

Столь выдающаяся и интересная в творческом отношении личность, как инок Христофор, не может нас не интересовать и как человек. К скудным сведениям о нем можно добавить, что, по-видимому, он происходил из небогатого сословия. Об этом можно судить по двум его вкладам в Кирилло-Белозерский монастырь: «первый — написанный им в 1602 году стихирарь, второй — скромный денежный вклад на украшение иконы, сделанный им в 1611 году». Стихирарь имеет надпись: «Дал вкладом в Кирилов монастырь крылошенин старец Христофор». По поводу второго вклада в монастырском документе записано: «Клирик старец Христофор Кирилова монастыря дал на оклад Пречистые Богородицы 20 алтын»²³.

В 1601 году монастырской братии насчитывалось в Кирилловой обители около 136 человек, в их числе 20 крылошан.

В нескольких верстах от Кирилловой обители у Ивецкого озера расположен Горицкий девичий Воскресенский монастырь (основан в середине XVI века), для которого Христофор в 1612 году переписал Толковое Евангелие, хранящееся ныне в Государственном историческом музее, имеющее надпись: «Отдал вкладом чернец Христофор, постриженник монастыря Кирилова Белозерского чудотворца, родом москвитин, по чину клирик и слуга святого олтаря, в монастырь Горицкий... господням святым старицам. И меня, грешнаго, в своих святых молитвах поминати не токмо при моем животе, но и по смерти».

В одной из рукописных книг Кириллова монастыря обнаружена приписка 1605 года: «Месяца февраля книгохранитель старец Илия сказал казначею Евстафью: даны были псалмы Давыдовы... крылошанину Христофору, ученику Пиминову, и тот крылошанин Христофор те псалмы потерял»²⁴. После этого, надо думать, кры-

лошанин Христофор имел от казначея Евстафия скорбь не малу. А потерять Псалтырь возможность всегда была, особенно, если сопровождал кого из старших в поездке на тройке борзых в соседний монастырь да и выронил где-нибудь на тряских ухабах. Хорошо поставленное в монастыре шорное дело не позволяет сомневаться, что в те времена в Кириллове водились лихие кони.

В 1612 году во время штурма монастыря польскими отрядами Христофор, вероятно, был в рядах его защитников и готовился к смерти. Предполагают, что им была переписана еще одна рукопись в 1619 году.

В предисловии к сборнику 1604 года Христофор написал: «Сия книга, глаголемая стихорарь, написана... труды и потщанием многогрешнаго и непотребнаго, и ежо аще достоит иноком зватися, токмо по внешнему образу, по внутреннему же всякия нечистоты и скверны греховныя исполненаго. Устыдехся и имя свое написати, понеже не по имени житие стяжах... Вы же государи велиццы отцы, богоизбраннии мужие, христоименитое стадо, царьское священство, святыи язык, людие обновлени кровию Новаго Завета Христова, аще кто от вас учнет сию книгу проходить или станет что списывати, и любо аще в ней обрящет, что неисправлено, и вы, Господа ради, не подивите на мой худый разум, но собою исправите, а мене грешнаго не клените, понеже писала рука бернена (бренная) и человек сквернен. Но паче, о отцы честнии, помяните мене унылаго в святых своих молитвах, дабы поне мало вашими святыми молитвами получил милость от Вседержителя Бога в день праведнаго суда Его»²⁵.

Следует заметить, что Христофор в переводе с греческого означает — Христоносец. Отсюда понятной становится в устах инока фраза: «не по имени житие стяжах».

Вечная память скромному труженику и знатоку знаменного пения иноку Христофору!..

¹Никишов Г. Инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор и его «Ключ знаменной» // Христофор. Ключ знаменной. 1604. М., 1983. Памятники русского музыкального искусства. Вып. 9. С. 183.

²Там же.

³Там же. С. 188.

⁴Там же.

⁵РНБ. Кир.-Бел. 642/899. Л. 282 об., 283, 286, 286 об., 466 об., 467 об.

⁶ММКГ. Ф. 283. № 189 (вариант «преводне»); Двознаменник Кирилло-Белозерского монастыря, XIX в.

⁷Никишов. Указ. соч. С. 7, 211.

⁸РНБ. Кир.-Бел. собр. № 665/922.

⁹ГИМ. Шук. собр. № 767.

¹⁰Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 119.

¹¹Никишов. Указ. соч. С. 211.

¹²Бражников. Указ. соч. С. 120.

¹³Никишов. Указ. соч. С. 196 – 197.

¹⁴Там же. С. 203.

¹⁵Парфентьев Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI – XVII вв. Екатеринбург, 1991.

¹⁶Бражников. Указ. соч. С. 120.

¹⁷Никишов. Указ. соч. С. 209.

¹⁸Бражников. Указ. соч. С. 123.

¹⁹Никишов. Указ. соч. С. 208.

²⁰ГИМ. Шук. собр. № 767. Л. 418. — По: Никишов... С. 197.

²¹Никишов. Указ. соч. С. 201.

²²Пожидаева Г.А. Пространные распевы Древней Руси XI—XVII веков. М., 1999. С. 79.

²³Никишов. Указ. соч. С. 194.

²⁴Там же. С. 197.

²⁵Там же. С. 171 – 172.



ГЛАВА 16

СОЛОВЕЦКИЙ МОНАСТЫРЬ

а) Соловецкая школа знаменного пения

Соловецкий распев известен как местный монастырский. Описание певческих рукописей Соловецкой библиотеки было сделано С. Смоленским в 1885 году¹. Ныне основное местонахождение Соловецкого собрания знаменных рукописей — Российская национальная библиотека (Петербург).

Соловецкий монастырь был основан в конце 1430-х годов (один из основателей — постриженник Кирилло-Белозерской обители преп. Савватий) и фактически был razoren после восьмилетней осады в 1676 году правительственными войсками за неприятие никоно-алексеевской «реформы». Несмотря на первенствующее значение Соловецкой обители для всего Русского Севера, два с лишним века существования — небольшой период, для того чтобы в певческом искусстве возникло местное особенное художественное направление, именуемое школой. Вероятно, можно говорить лишь о местном монастырском распеве, о котором мы имеем весьма скудные сведения по той причине, что этой темой после С. Смоленского никто всерьез не занимался.

202 певческие рукописи Соловецкой библиотеки, описываемые С. Смоленским, находились в то время в Казанской духовной академии. Древнейшие из этих рукописей Смоленский отнес к концу XV века — по-видимому, это было время уже сложившейся, доста-

точно устойчивой местной певческой традиции. Для современного исследователя эти рукописи, несомненно, — бесценный материал для изучения соловецкого распева. Выявление сегодняшнего местонахождения этих рукописей и хотя бы общий их анализ — начало дела.

Самый богатый и достопримечательный отдел рукописей Соловецкой библиотеки, по словам С. Смоленского, — «Трезвоны», то есть сборники певческих служб средних праздников, в том числе и местных святых². В зависимости от местности написания «Трезвоны» вообще имеют разный состав — московские отличаются от новгородских, владимирские от тверских и т.п. Число «Трезвонов» и их состав особенно увеличились после канонизации новых русских святых на церковных соборах 1547-го и 1549 годов. Особое богатство соловецких «Трезвонов» объясняется, по-видимому, жертвованием их из разных мест обширного Русского Севера центральному монастырю. Обычай пожертвования, вклад в монастырь рукописной певческой книги, которые тогда ценились весьма дорого, был очень распространен. Таким образом, на выработку монастырских распевов оказывали определенное влияние местные певческие центры северной округи.

По подсчетам С. Смоленского, в соловецких «Трезвонах» до 600 служб. Редчайший экземпляр знаменной «Общей Миней», кроме Соловецкой библиотеки, выявлен также в хранилище Государственного исторического музея.

Песнопения соловецкого распева имеются в поморском «Обиходе» печати 1911 года, это пасхальный путевой задостойник «Светися, светися, Новый Иеросалиме», путевой задостойник Вознесению Господню «Тя паче ума и словеси». Несколько расшифровок песнопений из Соловецкого собрания вошло в нотное приложение к книге Н.Д. Успенского «Древнерусское певческое искусство». Наиболее впечатляющие из них — «О Тебе радуется» столпового и путевого распевов, обнаруживающие черты монументализма, присущие русскому северному стилю.

Школой знаменного пения Спасского собора Андроникова монастыря сделаны также пробные расшифровки песнопений из беспометной рукописи Соловецкого собрания конца XVI — начала XVII века, это «Елицы во Христа крестистесь», «Кресту Твоему поклоняемся, Владыко», «Херувимская», песнопения Евхаристиче-

ского канона, «Един свят», причастен «Хвалите Господа с небес», задостойник «Радуйся, Царице, матерем и девам слава» и др.³

При некотором различии с расшифровками аналогичных песнопений из Кирилло-Белозерского собрания все же отмечена общность певческой традиции.

Изучение соловецкой школы знаменного пения следует продолжить, по-видимому, методом расшифровки и исследования певческих особенностей служб местных святых — Савватия, Зосимы и Германа Соловецких, особо почитаемого на острове святителя Филиппа, Иринарха и Елеазара Анзерского и других подвижников.

б) Научный поиск. Неудачи и открытия

Среди певческих рукописей Соловецкого собрания есть одна, можно сказать, уже знаменитая, на которую обращали внимание как старые, так и новые исследователи. Это кокизник (сборник попевок) середины XVII века⁴, который исследователи называют «первым русским пособием по музыкальной композиции»⁵.

На эту рукопись впервые обратил внимание, как «на самый полный сборник попевок» С. Смоленский; упоминает ее также, называя «Согласником, или руководством к демественному пению», А. Игнатъев⁶. В своей книге «Древнерусская теория музыки» М. Бражников большую часть главы «Кокизники» посвятил описанию именно этой рукописи из Соловецкого собрания, называя ее «источником, дающим очень много для понимания теории и существа системы попевок... единственным среди известных руководств, целиком посвященных попевкам», наиболее полным из всех известных»⁷.

Цель всякого кокизника — «изложение и объяснение попевок в их совокупности» как основания, на котором строится все русское знаменное пение. С. Смоленский в рассматриваемой соловецкой рукописи насчитывал огромное количество попевок — свыше 1500 тысяч. М. Бражников, насчитав их до 1000, заметил, что установление точного числа попевок в данном случае «по ряду причин чрезвычайно затруднительно, если вообще возможно»⁸.

Распевщик должен был знать, как распорядиться попевками, каждая из которых имеет свое определенное место в напеве. Часто на это указывает и наименование попевок, огромный список кото-

рых приводит Бражников в своей работе: «дербица накончалная», «поклад конечной», «пригласка светлая» и т.п. Это дает повод исследователю также поставить вопрос о «возникновении и значении сложной терминологии попевок со стороны филологической, воздействие на нее обыденной разговорной речи, отражавшей на себе узкую область музыкальной деятельности распевщиков».

Однако эта соловецкая рукопись явилась для М. Бражникова не только благодарным исследовательским материалом, но и в какой-то мере камнем преткновения. Исследуя кокизник, ученый наряду с конструктивными теоретическими выводами и замечаниями допустил также и грубую принципиальную ошибку, истолковав «чрезвычайное размножение попевок» к середине XVII века как признак разложения, распада, «конца всего знаменного распева»⁹.

Дальнейшие исследования в этой области показали (уже после кончины М. Бражникова), что в действительности никакого разложения и распада знаменного пения не было да и быть не могло. Весь попевочный словарь знаменного распева, как выяснилось, основан всего лишь на 24 простейших мелодико-графических формулах (архетипах), вариантное преобразование которых и создает группы родственных попевок¹⁰.

Таким образом, оказались иллюзией и «гипертрофический рост» числа попевок, и связанный с этим «мелодический кризис» знаменного распева.

Удивительно, что М. Бражников впал в столь грубую и принципиально важную ошибку, по-видимому, определенную роль в этом сыграл «террор среды», уже два столетия на все лады внушающей мысль о смерти знаменного распева.

Сравнивая кокизник инока Христофора с кокизником Соловецкого собрания, М. Бражников с удивлением отмечал, что при их временной разнице всего в какие-то полстолетия в первом всего лишь 95 попевок, а во втором — в 10 с лишним раз больше. Не могло же их количество так увеличиться за полвека. А «уровень знаний инока Христофора таков, что он не мог не владеть всей суммой попевок и не распоряжаться ими свободно». Бражников приходит к выводу, что цели составителей кокизников были разные. Сопоставляя названия попевок обоих источников, ученый заключает, что «инок Христофор приводит основные гласовые попевки, тогда

как в кокизнике Соловецкого собрания показаны не только основные виды, но всевозможные сочетания их с другими попевками, а также многочисленные варианты, образованные присоединением к основным видам разного рода «доступок», «воскличек» и т.п.»¹¹.

Итак, казалось бы, ученому осталось немного, чтобы прийти к идее выделения весьма немногочисленных (всего 24) попевок-архетипов, дающих все многообразие вариантов, однако его мысль уклонилась в сторону от этого единственно правильного пути.

М. Бражников делает попутно весьма важное открытие, которое, возможно, потребует еще подтверждения, что кокизником Соловецкого собрания № 752/690 наряду с кокизником из рукописи № 219 Певческого собрания («судя по немногочисленным ссылкам на них и пометкам, сделанным рукой исследователя на отдельных листах рукописей») пользовался автор «Осмогласия знаменного распева» В. Металлов, взявший оттуда несколько сотен попевок¹². Поскольку указанные источники беспометные (пометных кокизников не существует), то эти попевки, переведенные В. Металловым на пятилинейную нотацию и вошедшие в приложение к его «Осмогласию...», могут помочь исследователям в обретении ключа к беспометному знамени.

Насчитав в приложении Металлова к «Осмогласию...» в сумме по отдельным гласам всего 506 попевок, Бражников недоумевает: «Что заставило его отбросить примерно еще такое же количество попевок — неизвестно».

В. Металлов же, по-видимому, понимая идею попевок-архетипов и практическую бесконечность попевочного формообразования путем добавления новых комбинаций знаков перед архетипом, выбрал наиболее характерные варианты попевок.

В ходе дальнейших исследований двознаменного Соловецкого кокизника выявилось, что его нотация — знаменная и путевая, а не демественная, как считалось ранее¹³. (Некоторые исследователи, впрочем, предполагают, что вторая нотация — казанское знамя.)

Целью рукописи было «показать приемы комбинирования архетипов и их производных с подводами (то есть способы интонационной компановки), а также приемы комбинирования «более сложных мелодико-интонационных оборотов, называемых строками»)¹⁴. Под «строкой» в данном случае понимается музыкальный оборот (большой, чем попевка), распеваящий строку текста.

Итак, Соловецкий кокизник — уникальное музыкально-теоретическое руководство, способное пролить свет на многие тайны знаменного пения, в том числе и на проблему прочтения беспометной нотации. Создание в стенах Соловецкого монастыря памятника древнерусского певческого искусства столь исключительного достоинства говорит о высоком уровне развития там певческого искусства.

в) Северная твердыня

Соловецкий монастырь издавна славился как оазис древнерусской культуры на севере страны. Кроме широко известного, для многих в основном по репродукциям, великолепного архитектурного комплекса, существовали также уникальные произведения местной иконописи и прикладного декоративного искусства (церковная чеканная утварь, вышивки и многое другое), а значит, были свои иконописные, книгописные, ювелирные и прочие мастерские. Певческое искусство, несомненно, процветало. Экономическая база для развития и процветания всяческих искусств была более чем достаточна — Соловецкий монастырь являлся крупнейшим земельным собственником, его вотчины в XVI веке охватывали огромные пространства и со временем все более увеличивались. Кроме того, большой доход монастырю приносили соляные варницы, рыбная ловля, были, конечно, богатые вклады и пожертвования на помин души вкладчиков и их сродников.

Могучие крепостные стены, тяжелые приземистые башни, завершенные коническими крытыми тесом колпаками. Стены высотой до 11 метров, башни и крепости выложены из огромных камней. Наиболее мощные валуны — в основании стен, некоторые из них достигают четырех-пяти метров длины, помельче — в верхних слоях. Верхняя кромка стен на некоторых участках дополнена кирпичной кладкой, стены имеют легкий наклон внутрь. Буро-серые лишайники, покрывающие каменные блоки, перемежаются с желто-лимонными и огненно-рыжими, а кирпичные вставки между валунами горят как рубины; расцветка стен и башен, меняющая тона в зависимости от расстояния, переливается подобно уральским самоцветам.

Уже со второй половины XVI века Соловецкий монастырь стал

играть роль оборонительной крепости — важного укрепленного пункта в системе обороны северных рубежей Московского государства. Крепостные стены из дикого камня начали возводиться вокруг монастыря в 1581 году при игумене Иакове, и строительство их продолжалось около 10 лет; с этого времени русские цари начинают дарить монастырю не только иконы и колокола, но и пушки и порох. Впрочем, еще в 1578 году для защиты монастыря от западных соседей Иван Грозный послал на острова воеводу Михаила Озерова со стрельцами и артиллерией. Шведы неоднократно нападали на обитель, но терпели поражение. На свои средства Соловецкий монастырь содержал свыше 1000 стрельцов, а также работных людей; неоднократно оказывал денежную помощь московским великим князьям и царям, что говорит о его экономической самостоятельности и богатстве.

В 1854 году мощные крепостные стены Соловецкого монастыря выдержали бомбардировку из морских орудий английского флота; монастырь имел в то время для обороны восемь пушек (на английских фрегатах их было около 70). Первоначально над башнями не было покрытий — наверху находились площадки для орудий, вооружение и боеприпасы поднимались вверх особыми механизмами.

Преображенский собор Соловецкого монастыря, построенный в 50–60-х годах XVI века, — один из самых крупных храмов Древней Руси, он был выше Московского Успенского собора. Его облик отличается суровой простотой и величием — мощный, вертикально устремленный призматический объем сооружения в центре завершается куполом; по четырем углам собора располагаются башни, кажущиеся вросшими в тело здания, что вместе с большими плоскостями стен придает строению крепостной характер. Собор фактически и являлся вместе с культовым своим назначением оборонительным сооружением, в случае необходимости защитники монастыря могли укрыться за толщей его стен.

Современный облик Преображенского собора, однако, далек от первоначального, композиция которого «представляла собой соединение кубических московских храмов типа Успенского собора с шатровыми церквями. До него подобный вид имел только Троицкий собор в Пскове»¹⁵. На некоторых старинных иконах собор показан завершенным в центре шатром, какие имели многие русские

церкви в XV веке. Стройный шатер Преображенского собора был виден на многие десятки верст со стороны моря.

Изуродован собор был по приказу патриарха Никона — верхняя деревянная часть шатра была снята, а нижняя кирпичная срезана и частично переложена; не сохранились боковые главы, а также многие архитектурные части и детали. Ко многим преступлениям Никона следует добавить, таким образом, и разрушение русского национального стиля шатрового церковного зодчества.

«Хочется надеяться, что вскоре древнему сооружению будет возвращен его прежний облик», — писал в 1969 году искусствовед И. Бартенев. Надежды эти пока не оправдались.

Говорят, что архитектура — это застывшая музыка. По архитектурному комплексу Соловецкого монастыря, этого яркого и неповторимого явления в истории русского зодчества, несомненно, можно судить и о музыке, звучавшей под сводами его храмов, в Преображенском соборе, в монументальной Трапезной, чем-то похожей на Грановитую палату Московского Кремля. Соловецкая архитектура, суровый и величественный североморский ландшафт и климат свидетельствуют, что музыке этой также были присущи монументализм, мощь, суровость и лаконизм форм. Это демественный распев, большие и обычные его формы, путевой распев, пожалуй, наиболее соответствующий строгому, суровому северному стилю и, конечно, обычный, столповой знаменный распев в разных его формах.

Соловецкий архитектурный ансамбль — это самый крупный из комплексов древнерусской архитектуры Севера. И если его отдельные сооружения имеют много общего с другими памятниками допетровской Руси, «то все же черты своеобразия северной архитектуры явно преобладают над сходством»¹⁶. Возможно, будущие исследователи выявят также все своеобразие и неповторимость соловецкого распева, являющегося частью общерусской знаменной певческой культуры.

История Соловецкого монастыря, в общем, недолгая, но слава его как хранителя и рассадника православия была громкой. Твердое неприятие Соловками никоно-алексеевской «реформы» объясняется еще и тем, что соловецкие монахи знали лучше, чем кто-либо истинную цену Никону, бывшему когда-то в числе их братии.

Никон обнаруживает вражду к Соловецкому монастырю уже будучи новгородским митрополитом. Цепь его мелочных притеснений оставляет впечатление, что он сводит с соловчанам какие-то свои личные счеты. Напрашивается предположение, что у него были конфликты с братией и особенно с монастырским начальством за время его пребывания на Соловках в чине рядового монаха и ущемленное самолюбие, вероятно, постоянно напоминало о себе, пока Соловецкий монастырь не попал ему в подчинение.

В 1650 году Никон предписывает грамотой соловецкому начальству изготовлять раздаточные просфоры из пшеничной муки, а не из ржаной. Это был чувствительный удар по монастырской казне, а значит, и по братии. Дело в том, что пшеница на острове не вырастает, ее привозят издалека и идет она лишь на служебные просфоры. Раздаточные же просфоры — это просфоры, раздающиеся богомольцам, которых знаменитый центральный северный монастырь привлекал в то время немало. Коварство бывшего собрата, якобы пекущегося о многотысячных богомольцах, таким образом, очевидно. Соловецкие иноки письменно возразили Никону, но тот пригрозил отлучить игумена Илию, если его распоряжение не будет выполнено. С трудом, с большими расходами братия смогла выполнить указ митрополита.

Издавна соловецкие монахи за свои большие заслуги перед церковью и государством были подчинены лишь непосредственно царю. Однако, став патриархом, Никон в 1651 году добился получения от царя особой грамоты, дающей ему безграничное право «ведать судом и управою» и над Соловецким монастырем, чем и воспользовался незамедлительно. Новая его грамота игумену Илие утверждала, что в монастыре не следуют «преданию святых древних отец», ведут себя «безчинно», и вообще там «бывает смута многая»¹⁷. «Не так поете, — пишет соловецким инокам Никон, — надо со вниманием петь»¹⁸. И, наконец, повторяет свой уже испытанный казуистический ход: приказывает соловецким монахам питаться «земными плодами» вместо рыбы (патриарх ревнует-де о строгом соблюдении Устава), прекрасно зная, что рыба на острове — основной продукт, а хлеб не растет.

Начав с мелких казуистических притеснений, Никон дошел и до открытого грабежа монастырских владений, отписывая на свое

имя лучшие соловецкие вотчины вместе с народом, рыбными ловлями и всеми доходами¹⁹.

Но наибольшим ударом для соловецкой братии было, пожалуй, то, что Никон увез с Соловков мощи св. митрополита Филиппа, не забыв прихватить и разные ценные монастырские вещи, как, например, рукописные книги, золотую застезку с яхонтом и изумрудом (вклад царя Симеона Бекбулатовича), золотую цепь, панагию с драгоценными камнями и жемчугом и пр.²⁰.

В 1658 году соловецкая братия соборно постановила не принимать никоновских богослужбных нововведений. Художник Н. Милорадович на своей картине «Черный собор» изобразил возмущение соловецких старцев покушением преступного патриарха (за которым незримо стоял царь Алексей Романов) на чистоту православной веры. Собирался «черный собор» монастырский и в 1666 году на последнем мирном собеседовании с царскими посланниками, которым отвечивал: «Прежде от Соловецкого монастыря вся русская земля просвещалась всяким благочестием и ни под каким зазором Соловецкий монастырь не бывал, сиял как столп и утверждение. А теперь вы учитесь новой вере от греков, когда греческие учителя сами лба перекрестить по подобию не умеют и без крестов ходят»²¹.

Еще в 1661 году поставленный царем новый архимандрит Варфоломей попытался было ввести в монастыре наречное пение вместо традиционного наонного, ссылаясь на то, что «во всех обителях и градах и по церквам пение наречно, а в Соловецком монастыре еще поют по «знаменным переводам»²². Однако против Варфоломея поднялся ропот, головщики продолжали по-прежнему петь «по старинным знаменным переводам».

В 1663 году Варфоломей делает повторную попытку ввести «истинноречие»: «Быть по указу великаго государя и по архиерейскому соборному изложению в Соловецком монастыре наречному пению по чину, как поется в церкви Успения Пресвятыя Богородицы в Москве». За противодействие соловецкий диакон Нил был бит плетью до полусмерти. Однако монастырская братия крепко стояла за старину и наречное пение ввести не удалось²³.

В 1666 году начинается беспрецедентная восьмилетняя осада Соловецкой обители царскими войсками с обстрелом из орудий и частыми штурмами. Воеводы сменялись на этой тяжелой войне и

последнему из них, И. Мещеринову, царь Алексей Михайлович дал такой наказ: «А буде ты, Иван, с Соловецкого острова без нашего, великого государя, указу впредь сойдешь, и за то тебе учинена будет смертная казнь». В январе 1676 года монастырь был войском Мещеринова взят, а защитники его, около 700 человек, были почти все зверски уничтожены.

Царь Алексей, главный виновник разорения этой величайшей русской северной святыни, умер в мучениях буквально через несколько дней после свершившегося, запоздало раскаиваясь в содеянном.

Память о героическом стоянии Соловецкой твердыни за чистоту православной веры живет в народе, и беспристрастная история еще должна сказать свое слово, дать должную оценку беспримерному мужественному сопротивлению соловецких иноков преступной идеологической диверсии, именуемой никоно-алексеевской «реформой».

¹Смоленский С.В. Описание знаменных и нотных рукописей церковного пения, находящихся в Соловецкой библиотеке Казанской духовной академии. Казань, 1885.

²Смоленский С.В. Общий очерк исторического и музыкального значения певческих рукописей Соловецкой библиотеки и «азбуки певчей А. Мезенца». Казань, 1887.

³РНБ. Солов. собр. № 277/297.

⁴РНБ. Солов. собр. № 752/690.

⁵Кручинина А.Н., Шиндин Б.А. Первое русское пособие по музыкальной композиции // Памятники культуры. Новые открытия. Л., 1979.

⁶Игнатъев А.А. Краткий обзор крюковых и нотолинейных певческих рукописей Соловецкой библиотеки. Казань, 1910.

⁷Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С.179, 200.

⁸Там же. С. 200.

⁹Там же. С. 217 – 218.

¹⁰Кручинина А.Н. О семиографии попевок знаменного распева в музыкально-теоретических руководствах конца XV — середины XVII века // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979; История русской музыки. Вып. 1. М., 1990. (Учебник для музыкальных вузов. Общ. ред. А. Кандинского.) С. 64.

¹¹Бражников. Указ. соч. С. 209.

¹²Там же. С. 219.

¹³Кручинина, Шиндин. Указ. соч.

¹⁴Там же. С. 194.

¹⁵Соловецкие острова (Памятники древнерусского зодчества). Л., 1969.
Вступительная статья И.А. Бартенева. С. 9.

¹⁶Там же. С. 13.

¹⁷Буганов В.И., Богданов А.П. Бунтари и правдоискатели в Русской Православной Церкви. М., 1991. С. 255.

¹⁸Сырцов И.Я. Возмущение соловецких монахов-старообрядцев. — По: Заволоко И.Н. История Церкви Христовой. Рига, 1990. С. 127.

¹⁹Там же.

²⁰Буганов В., Богданов А. Указ. соч. С. 257.

²¹Заволоко. Указ. соч. С. 129.

²²Сырцов. Указ. соч. С. 116–118; Мат. по истор. раск. III. С. 54. — По: Заволоко... С. 129.

²³Там же.



ГЛАВА 17

ИНЫЕ ПЕВЧЕСКИЕ ЦЕНТРЫ

Прежде всего это, конечно, архиерейские хоры. К 1589 году в Русской Церкви было десять епархий, в этом же году была учреждена Псковская, в 1602 году — Астраханская, в 1620-м — Сибирская и Тобольская епархии. Каждый архиерей, возглавляющий епархию, имел хор высококвалифицированных профессиональных певчих. Хоры эти устраивались по образцу патриарших и состояли из станиц (от четырех до шести и больше), которые обеспечивали поочередно ежедневные будничные службы, а в праздничные дни пели все, разделяясь на два крылоса. Певцы, входившие в первую («большую») и вторую («другую») станицы, назывались певчими дьяками, остальные — подьяками (поддьяками). Порой они именовались просто певчими.

О местных архиерейских хорах заботились сам царь и патриарх. Так, патриарх Филарет в 1631 году писал в Нижний Новгород, обещая прислать «подьяка, кому у митрополита быть»¹. А в 1659 году в Казань прибыли бывшие государевы певчие дьяки Василий Аристов, Семен Сидоров и Афанасий Суздалец «с женами и с детьми». Грамотой царя им предписывалось «быть у Иосифа архиепископа Астраханского и Терского в певчих». В сопровождении стрелецкого сотника дьяки с семьями были отправлены воеводой дальше в Астрахань.

Специальными патриаршими или царскими грамотами дворы архиерейских певчих, как правило, освобождались от налогов. Богослужебно-певческое искусство считалось делом первойшей

церковной, а значит, и государственной важности, требующим забот и попечения на самом высшем уровне. Неудивительно после этого, что церковное пение процветало на Руси.

Оплата архиерейских певчих была денежной и натуральной (хлебом, сукном и пр.). В хоре Тобольского Софийского собора в 1635 году в зависимости от станиц дьяки получали 7–6 рублей и 10–8 четей ржи и овса. Подьяки этого же хора получали 5–3 рубля и 5–4 чети ржи и овса².

Певчие дьяки Вологодского хора в 1643 году получили по 4–2 рубля. В доход певчих входили и «славленные» деньги — за рождественское и пасхальное славление Христа. Так, в расходной книге Вологодского архиерейского дома отмечено, что в 1643/44 гг. певчие дьяки Григорий Павлов «с товарищи» получили «славленного» по три алтына (девять копеек) и две деньги на станицу, а подьяки «меньшей станицы» — по гривне³.

Можно сказать, что славления были естественными праздничными (Рождественским и Пасхальным) фестивалями церковного пения, где певцам можно было блеснуть мастерством, а также послушать приезжие хоры. Из документов того времени узнаем, что в Рождество 1569 года в Болдино-Дорогобужском монастыре побывали пять станиц Смоленского архиерея и получили за славление 40 алтын. Для ориентировки в ценах можно добавить, что крылошанам в этом монастыре выдавали по два алтына в месяц.

Государев и патриарший хоры славили не только в царских и патриарших хорах, но ездили и по боярским и княжеским палатам, архиерейским и монастырским подворьям, а также и по домам крупных приказных дьяков, везде, разумеется, получая «славленное». Оплата царского и патриаршего хоров была, естественно, самой высокой, и в первый год царствования Федора Алексеевича (1677) случилось небывалое: многие из приказных дьяков отказались впустить к себе в дом на славление государевых певчих. Последовавший вслед за этим специальный указ царя, касавшийся финансовой деятельности, принес приказным дьякам большие убытки, и в будущем году подобная «дурость» уже не повторялась, «славельщики» исправно везде принимались и получали за свой труд все, что им полагалось⁴.

К самым значительным певческим центрам, традиции которых нуждаются в исследовании, следует добавить еще монастырь

Иосифо-Волоколамский, в котором практика знаменного пения просуществовала, по-видимому, вплоть до его закрытия уже при советской власти⁵.

Обитель эта была основана в 1479 году преп. Иосифом Волоцким. Архитектурный комплекс этого монастыря включал в себя и шатровые башни русского северного стиля зодчества, которые были перестроены в середине XVII века. Исконный владелец многих вотчин, Иосифо-Волоколамский монастырь до петровско-екатерининских реформ имел достаточную экономическую базу для процветания певческого искусства. Среди описи книг Иосифо-Волоколамского монастыря 1573 года упоминается пожалованный монастырю Рязанским архиереем Леонидом стихирарь, два сборника («ермолой полной со стихиралем») Новгородского архиепископа Феодосия, такой же сборник Ростовского архиепископа Вассиана и ирмолой его собственного письма, а также ирмолой Крутицкого архиерея Саввы Черного и Казанского архиепископа Лаврентия, два стихираря Крутицкого епископа Симеона⁶. По мнению Н.П. Парфентьева, «эти книги нуждаются в детальном исследовании в контексте с изучением истории древнерусских местных хоров».

Школой знаменного пения при Спасском соборе Андроникова монастыря сделаны расшифровки великопостных тропарей «Господи, Иже Пресвятаго Твоего Духа», «Иже в шестый день же и час» и «Иже в девятый час» из рукописи («Обиход») конца XVII — начала XVIII вв. Иосифо-Волоколамского монастыря⁷. Великолепный развитый знаменный распев этих тропарей способен украсить любую великопостную службу.

Большинство безымянных распевов скрывается под названием «монастырский» или по имени обители, где он был создан.

В XV веке в Российском государстве насчитывалось 168 монастырей. За XVI век их количество увеличилось до 254 (из них почти половина в городах и пригородах) и продолжало увеличиваться также и в XVII веке. При каждом монастыре был более или менее значительный хор.

Обращает на себя внимание также подмосковный Саввино-Сторожевский монастырь, основанный в конце XIV века преп. Саввой, учеником Сергия Радонежского. Эта обитель, пользовавшаяся особой благосклонностью сначала удельных князей, а затем московских государей, быстро превратилась в богатого вотчинника,

владения которого располагались во многих уездах Российского государства. Процветающее экономическое состояние этого монастыря позволяло ему быть также и культурным центром, развивать искусства, в том числе и певческое. Крюковые рукописи Саввино-Сторожевского монастыря требуют своего выявления и изучения.

Известно, что в 1548 году Иван Грозный с женой Анастасией посетил Саввино-Сторожевскую обитель, где пело по 11 крылошан на каждом крылосе. Примерно такое количество певчих и было в крупных монастырях XVI—начала XVII века. В 1659 году в день празднования памяти преп. Саввы Сторожевского (19 января) на правом крылосе главного монастырского собора пели 17 человек во главе с головщиком и уставщиком, на левом — 12 человек (священники, диаконы и «рядовые старцы»). Крылошане же пели в соборном приделе св. Саввы и в больничной церкви по 4 человека⁸.

Крупные вельможи, такие как Годунов, Одоевские, Черкасские, Прозоровские и др., также имели профессиональные хоры при церквях в своих усадьбах. Порой эти хоры по квалификации певцов могли поспорить даже с царскими, примером чему является хор Строгановых.

Значительные хоры существовали также в крупных приходах больших городов, которых в начале XVI века было около 100, через полвека — около 160 и к середине XVII века — около 226. Крупными городами, кроме Москвы, Новгорода и Пскова, были также Вологда, Великий Устюг — родина знаменитого триицкого головщика Ивана (Логина) Шишелова, Великий Ростов, Ярославль, Нижний Новгород, Казань, Астрахань, Соликамск, Тобольск и др.

Если купец Надей Светешников построил в 1621 году в Ярославле церковь святителя Николы, а купцы Скрипины в 1650 году — церковь пророка Илии, то, вероятно, они имели средства и на то, чтобы содержать в этих приходах приличные хоры.

Особый размах храмовое строительство приобретает в XVI — первой половине XVII столетий. Возводятся соборы монастырей — Покровского в Суздале (1515), Спасо-Прилуцкого близ Вологды (1542), Болдино-Дорогобужского (1580 — 1605), Ипатьевского в Костроме (1652), Михаило-Архангельского в Великом Устюге (1653) и др.

Процесс единения Русских земель привел к взаимопроникновению и слиянию местных традиций зодчества. Псковская,

Ярославская, Ростовская и другие архитектурные школы в эпоху позднего Средневековья уже составляют единую по своему духу и содержанию русскую архитектуру⁹.

В XVI — первой половине XVII века происходит также постепенное сглаживание местных различий и в русской иконописи, хотя в провинциальных городах и монастырях, в первую очередь Поволжья (Ярославль, Кострома, Нижний Новгород и др.) и Севера (Вологда, Архангельск, Великий Устюг и др.) сохраняются признаки местных школ.

Отмеченные процессы и тенденции были столь же характерны и для других явлений русской культуры, включая и знаменное пение.

Имена некоторых мастеров местных певческих школ стали известны из рукописи последней четверти XVII века в разделе о киноарных пометах: «Творцы сим оозрительным пометкам были: москвитин Николая Явленскаго чудотворца из-за Обратчих ворот поп Лука, Устюга Великаго Федор, а прозвище Копыл, Нижнего Новгорода Семен Баскаков, вологженя Павлова монастыря игумен Памва, да Григорей Зепалов, да Кирило Гомулин; по ним же Лев Зуб, Иван Шайдур, Тихон Корела. И аз у них слышах, и переводы их видевах, и о том с ними много беседах, и елика уразумех, тако и написах»¹⁰.

Как подтверждают иные документы, действительно священник Лука Иванов служил в Николо-Явленской церкви у Арбатских ворот с конца 1630-х до 1650 года.

Встречается также в одной из рукописей вариант фитного развода игумена вологодского Павлова монастыря Памвы, приведенный в сравнении с разводом усольского распевщика Ивана Лукошки¹¹.

По рукописям известны также «переводы» «Баскаков» и «Львов». В рукописи второй четверти XVII века перед стихирой путевого распева «Придете ублажимо веси Иосифа» имеется помета «ин перевод Баскаков»¹². Как считает Н. Парфентьев, распев нижегородца Семена Баскакова к началу 1650-х годов был уже весьма популярен среди русских певцов.

В рукописи начала XVII века рождественский «славник» «Августу единачальствующу» имеет помету «роспев Львов»¹³.

«Зуевский роспев», как думают, связан с именем диакона Ионы Зуя, насельника Троице-Сергиева монастыря, принявшего «великий образ» (схиму) в 1559 году, по-видимому, уже в конце жизни.

В сборнике конца XVI—начала XVII века в одном из вариантов «Да молчит всяка плоть человека» сложного мелизматического типа есть помета: «троецкое, суще Зуевское»¹⁴.

Известны распевы ярославского диакона Постника Агеева, служившего в Толчковской церкви. Три стихиры его распева службы на перенесение Ризы Господней в Москву в 1625 году имеются в певческом стихираре середины XVII века, это «Риза честная», «Держава непобедима», «Храмо Твои»¹⁵.

Рукописный обиход того же времени содержит «аллилуйя» распева Петра Грабова¹⁶, существуют также «переводы» некоего Димитрия Пермяка¹⁷.

Рукописи первой половины XVII века содержат песнопения распевов владимирского, ярославского, псковского, казанского, калужского, рязанского и пр. Некоторые песнопения в рукописях середины XVII века, имеющие помету «Телегина да Юрьева», дают основание предполагать происхождение этих распевов в северных монастырях — Устюжском Телегове и Архангельском Юрьеве¹⁸.

Лучшие местные распевы постепенно вливались в общерусскую культуру знаменного пения.

В идеале исполнителем знаменного пения должен быть однородный мужской хор, знаменный распев создавался для хора мужского состава, история не знает женщин-распевщиц, однако женские монастыри существовали издревле и там пели, конечно, «сестры» обители, что подтверждают и документы. Так, царской грамотой 1579 года игуменье Суздальского Покровского монастыря предписывалось для новой обители в Казани выбрать двух стариц, «которые бы грамоте умели... и на крылосе бы пети умели... и иных бы вперед стариц грамоте учить и пети было кому»¹⁹.

Упоминаются монастырские «крылошанки» (то есть певчие) и в других документах. Например, в книге московского Вознесенского девичьего монастыря имеются следующие записи. «Крылошанкам на оба крылоса для праздника светлого Христова Воскресения даетца по два пуда меду». (Но можно было взять и деньгами, цена одного пуда меду — 20 алтын.) 24 декабря 1696 г. в Вознесенском монастыре приходили «к игуменье, и к келарю, и к казначее крылошанки славить Христа, и им дано на крылос»: от игуменьи — по одному руб., от келаря — по 0,5 руб., от казначеи — по 0,25 руб. Кроме того, «по приговору игуменьи с сестрами им, крылошанкам, дано на оба крылоса

30 рублей, для того что они (ранее) езживали славить по боярским дворам, а ныне им по боярским дворам славить не велено»²⁰.

Отсюда ясно, что традиция «славления» была нарушена в 1696 году, запретили ездить по боярским дворам, в чем чувствует-ся рука царя Петра.

Крылошанки Новодевичьего монастыря, в котором жила мать царя Михаила старица Марфа Ивановна, даже, бывало, приглашались на славление в государевы и патриаршие палаты, за что, как правило, жаловались мехами. В 1626 году за рождественские славления им было пожаловано 11 пар куниц и 11 пар соболей. Царь Михаил и Патриарх Филарет и сами три-четыре раза в год бывали в Новодевичьем монастыре, раздавая крылошанкам деньги²¹.

Однако не все городские приходы на Руси, не говоря уж о сельских, имели хоры профессиональных певчих из-за ограниченности средств. На клиросе обычно пели «нечередные» (свободные от службы) священники, диаконы и дьячки. Однако дошедшие до нашего времени певческие книги, принадлежавшие священнослужителям, отличаются полнотой состава, включающего в себя также сложные и уникальные распевы, что свидетельствует о высокой певческой культуре и профессиональном мастерстве этих исполнителей²².

В заключение можно сказать, что в России XVI–XVII веков искусство знаменного пения бытовало среди самых широких слоев населения. Знаменные песнопения исполняли высокопрофессиональные певцы архиерейских хоров и рядовое духовенство многочисленных приходов, аристократия и служилые люди, посадский люд и дворовые холопы. Практически пела вся Россия сверху донизу. Музыкальный язык знаменного распева был в то время для русских родным языком, понятным и естественным, а иконописная музыка знаменного пения — искусством любимым и священным, воистину ангелоподобным.

¹ Русская историческая библиотека. Т. 2. — По: Парфентьев Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв. Екатеринбург, 1991. Гл. 4.

² РГАДА. Ф. 214. № 74. Л. 186. — По: Парфентьев...

³ Парфентьев. Указ. соч.

⁴ Там же.

⁵ Кургановский Геронтий, архим. Волоколамский Иосифов монастырь и его современное состояние. СПб., 1903. С. 62–63.

⁶ РГБ. Ф. 79. № 37. Л. 107 об., 109 об., 112 об.; Ф. 113. № 245, -249, 238, 241. — По: Парфентьев...

⁷ ГММК. Ф. 283. № 206.

⁸ РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. № 6308. Л. 1–5; Смирнов С. Историческое описание Савво-Сторожевского монастыря. М., 1860. — По: Парфентьев...

⁹ Ильин М. А. Архитектура. Очерки русской культуры XVI–XVII вв. — По: Парфентьев...

¹⁰ ГИМ. Певческое собр. № 219. Л. 376 об. – 377 об.

¹¹ РГАДА. Ф. 181. № 600. Л. 90. — По: Парфентьев...

¹² БАН. Тек. № 280. Л. 289–291. — По: Парфентьев...

¹³ РНБ. Осн. 32.16.18. Л. 205. — По: Парфентьев...

¹⁴ ГИМ. Син. певч. № 1357. Л. 16. — По: Парфентьев...

¹⁵ РГБ. Ф. 379. № 65. Л. 130 об. – 131. — По: Парфентьев...

¹⁶ Ратькова А. М. Развитие самостоятельной творческой мысли русских распевщиков в древнерусском богослужбном пении XII–XVII вв. // Древнерусская книжность. Л., 1975.

¹⁷ РГБ. Ф. 379. № 20. Л. 78 об. — Бражников М. В. Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975. С. 71.

¹⁸ Парфентьев. Указ. соч.

¹⁹ Там же.

²⁰ Материалы для истории, археологии и статистики г. Москвы. Ред. И. Е. Забелин. Т. 1. С. 794–796; Антушевич Н. Историческое описание московского Новодевичьего монастыря М., 1885. — По: Парфентьев...

²¹ РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. № 210. Л. 82. — По: Парфентьев...

²² Парфентьев. Указ. соч.



ГЛАВА IX

КАК ЭТО ПРОИЗОШЛО: ЭВОЛЮЦИЯ ИЛИ РЕВОЛЮЦИЯ?..

а) Два понимания прогресса

Как же погибла отечественная Атлантида, каким образом было предано забвению величественное иконописное музыкальное искусство, именуемое русским знаменным пением? Является ли это следствием естественной эволюции русского богослужебного пения, следствием «прогрессивного» хода истории?..

С точки зрения официального музыковедения именно так и есть: на смену «феодалной закоснелости» средневековых модальных церковных ладов пришло новое искусство — мажоро-минорная европейская тональная система. Однако это примерно то же, если сказать, что на смену средневековому искусству русских иконописцев во главе с Андреем Рублевым пришло прогрессивное искусство западного реализма, живоподобия вплоть до французских импрессионистов и абстракций Кандинского и Малевича. Абсурдность последнего утверждения столь очевидна для всех, что не нуждается в опровержении. К сожалению, с вопросом «прогресса» в церковной музыке для многих не все столь же ясно.

Само понятие «прогресс» означает «развитие нового, передового; движение вперед, к более совершенному состоянию, изменение к лучшему, переход на более высокую ступень развития»¹.

Отметим сразу, что между пониманием «прогресса» Церковью и миром лежит пропасть. В церковном понимании отнюдь не являет-

ся прогрессом все большее развитие техники, рост материального благосостояния и достижение в связи с этим все более утонченных наслаждений. Для церкви движение вперед, к более совершенному состоянию — это движение по пути святости, борьбы со злом, грехом, препятствующим единению человека с Богом.

Один из религиозных философов по этому вопросу в 1930-е годы написал следующее: «Завершится ли земной процесс благополучием? Церковь отвечает на этот вопрос категорическим отрицанием. По учению церкви, мировая жизнь в смысле земного благополучия будет все более и более ухудшаться, пока не приведет к катастрофе. Земного счастья человечество не достигнет никогда. И в этом смысле прогресса не существует... Христианское учение о прогрессе понимает исторический процесс не как постепенное достижение материального благополучия, а как постепенное внутреннее самоопределение добра и зла. Прогресс не есть созидание материального блага, а разделение противоположных нравственных начал. Внешняя история мира есть простое следствие этих внутренних столкновений, этой борьбы. Этот процесс разделения прежде всего касается взаимоотношений Церкви и мира. Здесь дифференциация приводит к решительному и полному их противоположению... Смысл всех мировых изменений лежит в процессе моральной дифференциации, которая окончательно отделит царство Христово от царства антихриста»².

С точки зрения нецерковного мира европейская тональная система и многоголосие, дающие больше возможностей для выражения эмоций и страстей, порой переходящих в аффекты, несомненно, «прогрессивны» по сравнению с церковными ладами. Однако автономное от Церкви (в сущности от Бога) искусство приводит мир в тупик, к образу пустоты. В литературе и изобразительном искусстве — это абстракционизм (Ф. Кафка и Д. Джойс, К. Малевич и В. Кандинский), в музыке — додекафония, атональность (А. Шенберг и А. Берг) и пр. По красноречивому признанию некоторых современных музыкантов, «музыка умерла», то есть дальнейшее ее поступательное развитие уже невозможно, она изжила себя.

Развивалось ли церковное искусство в течение веков? Да, развивалось и видоизменялось, но в рамках своей системы. Как в иконописи, так и в церковном пении с течением времени уточнялся язык, отрабатывались формы, возникали целые стилистические

подвиды, однако все это в рамках строгого церковного канона. Так, речитативность знаменного пения X–XII веков сменяется в XV–XVI веках развитым мелизматическим стилем пения, появляются демественный, путевой и, наконец, большой распевы. Это и есть прогресс в церковном понимании как движение вперед, к более совершенному состоянию. И истинно церковное искусство не умерло, ибо оно вневременно, как и само Евангелие — «Иисус Христос вчера и сегодня и во веки тот же» (Евр. 13, 8).

Ныне нет нужды убеждать, что иконы Андрея Рублева и Дионисия вполне современны, и удивительно, что это надо доказывать в отношении одноголосного знаменного распева.

б) Два «великих государя», или роль личности в истории

Партесное многоголосие, этот продукт европейской мажорно-минорной тональной системы, «внезапно врывается в русское богослужбное пение с Запада в середине XVII века» (И. Гарднер)³.

Но каким же образом мог внезапно ворваться в Русскую Церковь чуждый ей западный стиль пения? Прямой ответ на это дается в Энциклопедическом музыкальном словаре: «Патриарх Московский и всея Руси (Никон) ввел в русскую церковную музыку партесное пение и пятилинейную нотную систему»⁴.

Итак, никакой эволюции не было, но была революция. Профессор И.А. Гарднер так и пишет: «Введение многоголосного хорового пения по западному образцу в богослужение Русской Церкви означало настоящую революцию в богослужбном пении»⁵.

О роли Никона этот ученый говорит следующее: «В центре переворота в (богослужбно-певческой) культуре, поворота от Востока к Западу, перехода к постепенной секуляризации этого искусства стоит патриарх Никон со своими реформами... Хотелось бы его сравнить с железнодорожным стрелочником, переведшим стрелку пути богослужбно-певческого искусства на другой путь, беспрерывно удаляющийся от первого, главного пути»⁶.

Говоря о первом периоде этой новой эпохи русского богослужбного пения, И. Гарднер характеризует его как «период украинско-польского влияния, период расцвета партесного пения и заимствованного от протестантского хора и им вдохновленного

«кантового» стиля. Этот период продолжался от второй половины XVII века до второй четверти XVIII века включительно (или немного больше). Начиная с этого периода богослужебное пение перестает пониматься как одна из форм самого богослужения и начинает рассматриваться как музыка, вносимая в храм⁷.

Известный панегирист Никона М.В. Зызыкин пишет, что протестант Стэнли, видевший в Никоне «русского Лютера», также «почитает Никона за реформу церковного пения, заменившую грубый напев москвитян приятной интонацией из Польши и Греции»⁸.

Так называемый греческий распев, который Никон усиленно вводил в ходе кампании по грецизации Русской Церкви, не имеет, кстати, никакого отношения ни к древним, ни к тогдашним грекам, происхождение его — западно-украинское, и корни его — все в той же европейской тональной системе.

М. Зызыкин пишет далее: «Патриарх Никон хотел воспользоваться при своей реформе в столь деликатной области, как церковное пение, образцами не только византийскими, но и итальянскими... Видно, Никон готов был все доброе брать из Европы в деле наук и искусств»⁹. Отсюда становится очевидным, что и Никон, и М. Зызыкин понимали прогресс по-мирски.

Еще будучи митрополитом новгородским, Никон пытается ввести партесное пение в Софийском соборе, однако патриарх Иосиф ему это запрещает.

Еще один представитель никоновской партии, его келейник Шушера писал: «Митрополит Никон первее повеле в соборной церкви греческое и киевское пение пети... паче органа бездушного, и такового пения, якоже у митрополита Никона, ни у кого не было»¹⁰. Разумеется, такого пения ни у кого не было, потому что все на Руси пели одногласно, а не «органым согласием». Став патриархом, Никон развернется во всю ширь.

Однако главным лицом на средневековой Руси, от которого зависели не только государственные, но и церковные дела даже в мелочах, был царь. По указу царя архиереи вызывались в Москву на собор, и без его указа не имели права покинуть столицу. Открывал собор государь, и он же его закрывал. Если по каким-либо причинам царь отсутствовал, то «государево око» в лице какого-либо боярина или приказного дьяка обязательно присутствовало на всех соборных заседаниях, фактически играя роль будущего обер-прокурора

Святейшего Синода. Сами соборные постановления без одобрения царя не могли получить силу закона. Короче говоря, на Московской Руси XVI–XVII столетий «царь есть единственный источник всякого закона, как гражданского, так и церковного» (Н. Каптерев)¹¹.

О том, что и сравнительно мелкие дела совершались лишь по царскому указу, говорит, например, такой документ, как челобитная архидиакона Михаила «о прибавке поденного питья», поданная в июне 1652 года.

«Царю... Алексею Михайловичу... аз раб и богомолец царского твоего величества архидиакон киевский Михайлище бью челом. Повели, государь, мне... прибавити питья поденного по 2 кружки пива, по 2 кружки меду цеженого и по 2 чарочки вина боярского...»

На обороте челобитной приписка приказного дьяка: «160 (1652) года, июня в 9 день государь пожаловал, велел ему прибавить к пржему по чарке вина, по кружке меда и по кружке пива».

И резолюция на исполнение: «Июня в 22 день учинить по сему государеву указу»¹².

Если уж на лишнюю кружку пива киевскому архидиакону требовалась санкция царя, то мог ли осмелиться какой-либо митрополит завести у себя в епархии западный стиль пения, резко отличающийся от общепринятого, если бы на то не было царского соизволения? Царь положительно смотрел на введение у нас западного партесного пения, и Никон, несомненно, прекрасно знал об этом.

Более того, после смерти патриарха Иосифа царь Алексей сам активно насаждает в Русской Церкви партесное пение, о чем, в частности, свидетельствует его грамота боярину Ф. Волконскому от 18 января 1656 года: «От царя и великаго князя Алексея Михайловича всеа Великия, и Малыя, и Белья России самодержца в нашу отчину в Киев боярину Ф. Волконскому. По нашему указу велено Киевскаго Печерскаго монастыря старца Иосифа Загвойскаго для начальства к партесному пению быти к нам к Москве»¹³.

Итак, насаждением в Русской Православной Церкви чуждого ей западного партесного пения занимался не кто иной, как сам царь Алексей Михайлович Романов, казалось бы, призванный самим Богом к охранению чистоты православных канонов и традиций. Именно по его воле киевляне и учили москвичей петь «по партесам». Еще в 1652 году по царскому же указу священник Путивльского собора Иван Курбатов едет в Киев за певчими и в феврале

привозит их в Москву, одиннадцать человек, среди которых был и «творец строчного пения» Федор Тернопольский. Остановилась эта украинская капелла строчного и партесного пения в загородном подмосковном доме боярина С.Л.Стрешнева, а не в самой столице — предосторожность не лишняя, поскольку москвичи в то время украинцев вообще за православных не считали, а на их партесное пение смотрели как на еретическое, заимствованное у латинян.

Эту капеллу киевских партесников царь Алексей, судя по имеющемуся документу, отпустил с великой неохотой домой летом того же года по их усиленной просьбе. Челобитная киевских певцов была подана в июне 1652 года: «Царю государю и великому князю Алексею Михайловичу всея России... Пожалуй нас, недостойных рабов твоих, повели отпустить во своя си, ибо поп Иван Путивльский взял нас зде по указу царского твоего величества до времени св. верховных апостол Петра и Павла году нынешнего... Пожалуй нас в Киевскую страну отпустить, откуда же и прибыхом... умилиосердися»¹⁴.

Эти певцы были отпущены, однако в этом же году 8 апреля из Киева в Москву прибыли еще 8 певчих уже «на вечное житие», на что, несомненно, нужна была царская санкция.

Казалось бы, Никон как патриарх должен нести всю полноту ответственности за все последствия церковной «реформы», однако не следует забывать, что он был ставленник царя именно для выполнения его, царского, плана. Церковная «реформа», как пишет профессор Н.Каптерев, «произведена была и потом окончательно утверждена и принята церковью единственно благодаря усилиям и настояниям царя Алексея Михайловича, тем воздействиям не только на отдельных лиц, но и на целые соборы, какое он оказывал. Без деятельного участия и одобрения царя эта реформа была бы невозможна. Церковная реформа в духе всецелого сближения во всем русской церкви с тогдашней греческою была задумана и подготовлена царем Алексеем Михайловичем и его ближайшим советником и руководителем, царским духовником, благовещенским протопопом Стефаном Вонифатьевичем с некоторыми другими лицами. Они, так сказать, воспитали и подготовили Никона к роли церковного реформатора, наметили ему общую программу будущих реформ, подготовили почву и средства для ее выполнения и потом уж сделали его патриархом»¹⁵. Эти положения подробно обоснованы Н.Каптеревым в его двухтомной монографии «Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович», Сергиев Посад, 1912 г.

У царя Алексея Михайловича была какая-то мания реформ и экспериментов, самыми безобидными из которых можно считать попытки выращивать в Подмоскowie финики, миндаль, виноград, тутовое дерево и т.п. Более серьезными по последствиям и как прелюдии к глобальной церковной «реформе» явились две царские кампании по так называемому «единогласию» и переводу церковного пения на «истинноречие».

«Единогласие» и «неединогласие» («многогласие») — термины литургические в отличие от певческих «одноголосие» и «многоголосие». Сущность явления многогласия (неединогласия) заключалась в одновременном отправлении различных частей службы с целью сокращения времени богослужения, необходимость чего всегда ощущалась как прихожанами, так и иерархами. Сегодняшняя церковная практика полностью оправдывает саму идею многогласия, служба в приходских церквях значительно короче, чем в монастырях, где богослужение идет без сокращений, строго по Уставу.

Прием литургического многогласия издавна существовал во Вселенской Церкви, классический пример его — тайные молитвы священника на вечерне, шестопсалмии, Херувимской, Евхаристическом каноне и т.п. В современной церковной практике этот прием наиболее показателен на архиерейской службе.

Несмотря на случавшиеся порой злоупотребления этим приемом (желание побольше сократить службу), патриарх Иоасаф I (1634 — 1640) и патриарх Иосиф (1640 — 1652) фактически узаконили у нас неединогласие, допуская «говорити голоса в два, а по нужде в три голоса», кроме шестопсалмия, которое «везде говорити в один голос»¹⁶.

В 1649 году 20-летний царь, будучи сторонником единогласия, собирает для решения этого вопроса церковный собор, на котором присутствовали патриарх Иосиф, два митрополита, три архиепископа, один епископ, пять архимандритов, семь игуменов, десять протопопов и др. Вопреки ожиданиям и намерениям царя собор постановил остаться при прежнем неединогласии, что и было подкреплено подписями его участников под соборными деяниями. Как пишет историк Н. Каптерев, «голос представителей церкви по данному чисто церковному вопросу сказался, таким образом, ясно и определенно».

Однако царь не утвердил этого соборного постановления и вынудил патриарха Иосифа пересмотреть этот вопрос в 1651 году на новом соборе и решить его так, как желал сам царь.

Результаты с введением единогласия не заставили себя долго

ждать — чрезвычайно удлинившаяся служба (пять-шесть и более часов) вызвала ропот и недовольство прихожан в Москве и других городах, назревал бунт.

Примерно в это же время, где-то в 1649 году, царь Алексей Михайлович при активном участии Никона, бывшего тогда митрополитом новгородским, затевает кампанию по переводу наонного пения (см. гл. «Наонное пение») на наречное.

Как пишет Шушера, царь «нача о единогласном и наречном пении в церквах промышляти и учреждение творити, ему же в сем деле великий помощник и поборник бысть Никон митрополит; а святейший Иосиф, патриарх Московский, за обыкновение тому доброму порядку прекословие творяше, и никако же хоте оное древнее неблагочинеие пременити»¹⁷.

Реформа по переводу раздельноречного пения на истинноречное дополнительно внесла великую смуту в церковную жизнь еще до основной «реформы». По требованиям из столицы петь «наречь» в монастырях и приходах различных городов вынуждены были самостоятельно приводить певческие книги к истинноречию и получился разнобой, книги потеряли единообразие. Попытка царя производить правку книг в централизованном порядке потерпела неудачу — созданная им для этого в 1652 году комиссия в составе 14 человек с участием известного Александра Мезенца сумела проработать не более двух лет. Война с Польшей, вызванная присоединением Украины, эпидемия чумы летом 1654 года, а также внутренняя смута, вызванная никоновскими нововведениями, прервали «праворечное знаменное правление», комиссия по переводу книг на истинноречие прекратила свою деятельность. А певческие книги все более теряли единообразие, и в результате, как пишет Александр Мезенец, «во всех градах и селех учинилося велие разгласие, что и во единой церкви не токмо трием или многим, но и двема пети стало согласно невозможно»¹⁸.

«Велие разгласие» во всех «градах и селех» было еще и потому главным образом, что опытные певцы и головщики прекрасно понимали, что перевод на истинноречие — это порча знаменного пения.

Противник единогласия, истинноречия, а также и основной «реформы» по унификации с греками патриарх Иосиф умер 15 апреля 1652 года, развязав руки реформаторам. Началась основная никоно-алексеевская преступная «реформа», нововведения следовали одно за другим, всероссийская смута разрасталась, пожар набирал силу.

Вторую комиссию по упорядочению знаменного пения царь Алексей собирает лишь в 1669 году, о чем А. Мезенец сообщает так: «Видев же сие (нестроения в церковном пении. — Б.К.), благопрозрачный великий государь, наш царь и великий князь Алексей Михайлович, всея Великия, и Малыя, и Белыя России самодержец, полагает совет... со святейшим Иоасафом патриархом Московским и всея России, и повелеша богомольцу своему Павлу митрополиту Сарскому и Подонскому паки мастеров собрати, добре ведущих знаменное пение... Преосвященный же Павел... собра мастеров шесть человек»¹⁹.

Итак, «благопрозрачный» царь собрал вторую комиссию по церковному пению почти через 20 лет после того, как им была начата кампания по переводу наонного пения на наречное, с чего и началась смута в певческом деле. Возникает предположение, что комиссия эта была собрана царем всего лишь как тактическое прикрытие, царю нужен был партес, как на «просвещенном» Западе, отечественное знаменное пение его не устраивало.

Вторая певческая комиссия действовала очень недолго. Состав ее известен: Александр Печерский — старец Чудова монастыря, Александр Мезенец — старец Саввино-Сторожевского монастыря, Кондрат Ларионов — диакон из Ярославля, Федор Константинов — патриарший певчий дьяк, Григорий Нос — вологжанин и Фаддей Суботин — усолоец. Комиссия как-то незаметно рассасывалась: первым выбыл ярославец Кондрат Ларионов, поработав всего пять месяцев; затем Федор Константинов и Фаддей Суботин, поработав 11 месяцев, остальные три члена комиссии дотянули до мая 1670 года²⁰.

Эта комиссия занималась переводом певческих книг на «истинноречие» и приспособливала старые знаменные напевы к реформированным текстам. Объективно это была, конечно, порча знаменного пения, хотя и не катастрофическая. Во главе комиссии был поставлен испытанный сторонник никоно-алексеевской «реформы», справщик Московского печатного двора Александр Печерский. Это его, когда он еще носил имя Андриян (до пострига), укорял на соборе 1653 года Иван Неронов: «Что ты, брате Андрияне, мои речи пишешь все, а что вы говорите с патриархом всякие неподобные речи, и тех ни единой речи не пишешь?»²¹

О том, какие заботы о знаменном пении могли быть в высших сферах в 1670 году, красноречиво говорит тот факт, что уже в

1655 году никоновский Иверский Святоозерский монастырь на Валдае стал одним из главных центров развития партесного пения после перевода туда белорусского Кутейнского братства из-под Орши. Вторым таким центром был подмосковный Воскресенский (Новоиерусалимский) монастырь, являвшийся личной резиденцией Никона.

Таким образом, исторические факты свидетельствуют, что партесное пение украинско-польского образца насаждалось у нас лично царем Алексеем Михайловичем и патриархом Никоном.

В статье «О времени возникновения партесного пения в России» Ю. Келдыш писал: «Анализ всех имеющихся в нашем распоряжении документальных данных позволяет сделать вывод о том, что партесное пение начало систематически насаждаться и культивироваться в Москве с воцарения Алексея Михайловича в 1645 году»²².

Поскольку в 1645 году царю было всего 16 лет, это наводит на мысль, что симпатии к зарубежному стилю пения были привиты ему в раннем детстве, когда, как известно, царевича воспитывали в преклонении перед всем заграничным. Современные исследования подтверждают и это.

Первым учителем пения у царевича Алексея был певчий дьяк большой станицы новгородец Лука Иванов, начавший обучение наследника в 1637 году, то есть когда тому было 8 лет. Через год, как пишет историк И.Е. Забелин, царевич под руководством певчих большой станицы Ивана Семенова и Михаила Осипова уже изучает «страшное пение», то есть так называемое «строчное», пение по строкам²³.

Строчное пение, появившееся вначале в юго-западной церкви в XVI веке, является разновидностью многоголосного партесного пения на первой ступени его развития. По-видимому, этому западному стилю пения и учили наследника.

Неприемлемое для русских того времени многоголосие вместо традиционного и принципиального одноголосия, множество диссонансов в параллельном движении голосов — воистину «страшное пение», русский человек меток на клички. В русской глубинке и ныне порой говорят не «страшный», а «страшной».

Однако вкусы во многом формируются воспитанием в детстве, в 1652 году царь, как уже говорилось, вызывает в Москву из Киева «творца строчного пения» Федора Тернопольского.

Царь, впрочем, действовал крайне осторожно, утверждение партесного многоголосного пения на первом этапе шло как бы на

неофициальном уровне. Вызванные в Москву украинские «вспеваки», специалисты по строчному и партесному пению, не зачислялись пока в штат государевых певчих дьяков и проживали в окрестных монастырях, получая жалованье. Царский хор некоторое время состоял из старых певчих, но менее официальные придворные хоры (для членов царской семьи) в конце 70-х годов XVII века были образованы уже из партесников.

В отличие от царя Никон действовал открыто и вызывающе, тщательно подбирал «вспеваков» в свои хоры, заботился о партесном репертуаре, не постеснялся выписать в Москву мессы Мартина Мильчевского, директора капеллы рорантистов в Кракове²⁴. Патриаршие «партесы» гремели уже в 50-е годы. Стремились не отставать от никоновских и некоторые другие монастыри, в частности Андреевский с киевскими насельниками, покровительствуемый боярином Ртищевым. Аристократия очень быстро перенимала новые веяния, тем более насаждаемые сверху: уже к началу 1655 года в Москве свои хоры партесников из киевских «вспеваков» имели князь Мещерский и Трубецкой. Боярин П.В. Шереметев, будучи в 1665–1668 годах в Киеве воеводой, на месте набрал хор, который и привез в Москву²⁵.

В конце XVII века вся Белая и Малая Русь были наполнены сочинениями по «музыкальному» партесному пению польско-итальянского происхождения. Как свидетельствуют архивные документы, с 1652 года и во все последующее время в Москву часто вызывались многие киевские и вообще юго-западные «спеваки» для обучения великороссов партесному пению.

Знаменитый усольский строгановский хор во второй половине 70-х годов XVII века также переходит к партесному многоголосию и так в этом преуспевает, что в 1689 году в великопермские вотчины Строгановых из Москвы посылается пристав, чтобы взять четырех самых лучших «спеваков» для государева хора²⁶.

В 90-е годы в столице был известен партесный хор царского родственника, боярина Л.К. Нарышкина. В 1690 году 18 его «вспеваков» пели на празднике в Измайлове и были пожалованы от имени царей Ивана и Петра соболями и сукнами²⁷.

Все эти факты говорят о достаточно секуляризованном уже сознании тогдашней русской аристократии, с готовностью принявшей чуждое православию западное многоголосное пение.

Приглашенный из Польши иноземец, Н. Дилецкий, по просьбе Г. Д. Строганова переводит на русский язык с польского свой трактат «Идея грамматики мусикийской» (1679 г.), где он откровенно вводит в оборот теорию и опыт «творцов пения римския церкви». Этот трактат Дилецкого по сути — основы теории партесного пения с ясно выраженным главенством принципов тонально-гармонического мышления. О музыке («мусикия») он рассуждает в духе теории аффектов (Декарт, Мерсенн) европейского Ренессанса. Влияние Н. Дилецкого в Москве было весьма чувствительно, он создал здесь целую западническую школу.

Значительное влияние на судьбы русского церковного пения оказал так называемый Большой Московский Собор 1666/67 годов, который, как выяснил Н. Ф. Каптерев, является не «большим», а просто «большим», поскольку были соборы и «меньшие»²⁸. Более того, принявший мученическую кончину в 1937 году архиеп. Андрей (князь Ухтомский), а также единомысленные с ним архиереи называли этот собор разбойничьим лже-собором, как похулившим древний обряд и благочестие²⁹.

Собор 1666/67 годов постановил петь «единогласно» и «на́речь», однако «многогласие» («неединогласие») не было еще изжито и в петровские времена, что объясняется настоящей потребностью сокращения службы на приходе. Один из важнейших соборных документов, так называемый «Жезл правления», написанный Симеоном Полоцким, полемически был направлен против сочинения суздальского священника Никиты Добрынина, поднимавшего вопрос также и о партесном пении, бывшем, по мнению русских традиционалистов, «явной латинской ересью, заведенной на Руси Никоном»³⁰. «Жезл правления» дает официальное толкование богослужебного пения в явном разрыве с православной традицией — как свободное «мусикийское» искусство, то есть в духе католического понимания художественного образа.

в) Было ли «официальное признание» партесного пения

Само партесное пение не обсуждалось на соборе 1666/67 годов, однако царь, по-видимому, посчитал необходимым использовать авторитет двух восточных патриархов, участников собора, для его

официальной поддержки. В этой таинственной истории по созданию видимости законности введения партесного пения в Русской Церкви явно проглядывает режиссура царя Алексея.

«В 1668 году, — пишет И. Гарднер, — группа прихожан храма Св. Апостола Иоанна Богослова решила принять нововведения, которые были принесены киевлянами (в том числе и партесное пение), и обратилась за благословением и разрешением таких нововведений к патриархам Макарию Антиохийскому и Паисию Александрийскому»³¹.

Всерьез принять эту версию, конечно, невозможно, а именно, чтобы какие-то прихожане малоизвестного московского прихода были приняты на официальном уровне двумя зарубежными патриархами без соответствующей санкции на это самого царя. Известно, что и в то время за высокими чужестранными гостями осуществлялся строгий политический надзор, все их встречи и беседы были четко регламентированы. Так, например, в приезд в Москву Константинопольского патриарха Иеремии в 1588 году к нему на Рязанском подворье была приставлена стража из «детей боярских» и все сношения с внешним миром допускались только с дозволения посольского дьяка. Никому из местных жителей не позволяли ходить к нему и видеть его, ни ему выходить вон с подворья, — и когда даже монахи патриаршие ходили на базар, то их сопровождали царские люди и стерегли их, пока те не возвращались домой»³².

Таким образом, встреча в Москве рядовых прихожан, любителей партеса и прочих киевских нововведений, с двумя восточными патриархами произошла явно по сценарию царя.

«Говорить нечего о том, — продолжает И. Гарднер, — что патриархи эти, как греки, были совершенно не компетентны в вопросах партесного, столпового и демественного пения... Тем не менее патриархи сочли себя достаточно компетентными и авторитетными, для того чтобы вынести решение по этому вопросу, касающемуся только Русской Церкви и, в сущности говоря, по вопросу, этим патриархам чуждому. И они выдали соответствующую грамоту, одобряющую все просимое».

Надо думать, недешево стоила царю Алексею эта патриаршая грамота, поскольку, как свидетельствуют исторические документы, эти восточные гости даром ничего в Москве не делали.

«На этой грамоте основывается действующее до сих пор допущение многоголосного хорового пения по западному образцу при богослужении Русской Православной Церкви. Никто не решался задать вопроса: а что понимали эти патриархи — один араб, а другой — грек, в партесном пении, исполнявшемся к тому же на непонятном этим патриархам славянском языке!»³³

В грамоте же, выданной обновленцам того времени, «прихожанам» церкви Ап. Иоанна Богослова (ныне это Музей истории и реконструкции Москвы) говорилось следующее: «Пение же паки греческое и киевское да свободно будет на всяком священнослужении... Иереом же и диаконом невозбранно будет греческим обычаем одеяния устроенного употребление. В поощрение же их и прочих на подобная дела мы... соизвол приемше... царя Алексея Михайловича, повелехом сию грамоту написать... Свободно убо творим вся прошения их в грамоте сей помянная в события приводит всякаго препятія кроме от коего-либо лица и сана ниже вся удержахом и пения именуемаго *партесное*, *аще и не от сея церкви восточныя приятое*, ибо и странам приемшим е во употребление никимиже охудаемы. Аще же начнет кто сему их благому делу пакость и препинание творити, сама десница Вышняго да будет ему местница, наше же архиерейское да не чиет на нем благословение»³⁴.

Итак, патриархи и сами подтвердили, что «соизвол приемше» царя на указанные действия. «Существенно то, — замечает также И. Гарднер, — что патриархи в этой грамоте подчеркивали, что партесное пение чуждо Восточной Православной Церкви».

Насчет же «архиерейского благословения» можно отметить, что оба патриарха в это время уже были под запрещением и лишены своих кафедр, в связи с чем даже вопрос о каноничности самого собора 1667 года, на котором они председательствовали, повисает в воздухе.

Вопрос можно поставить и в юридической плоскости: могут ли архиереи зарубежных автокефальных церквей распоряжаться в отдельном приходе иной автокефальной церкви? Ибо 20-е правило Шестого Вселенского Собора гласит: «Да не будет позволено епископу во ином граде, не принадлежащем ему, всенародно учить».

Наконец, может ли предписание, данное отдельному приходу, распространяться на всю Поместную Церковь?..

Уже в 1670–1680 годах Москва была буквально наводнена партесной продукцией последователей Н. Дилецкого, и, конечно, не последнюю роль в этом сыграла угроза лишить архиерейского благословения хулителей партеса, а главное, официальное благословение партеса восточными патриархами³⁵, хотя последнее, как показала история, не отражало позицию греческой Церкви по этому вопросу.

Возможно, недостаточное знание советскими музыковедами церковных канонов и правил, а также и церковной истории послужило причиной появления уже в наши дни в учебнике для музыкальных вузов фразы, принадлежащей Ю. Келдышу, что якобы «датой официального признания партесного пения можно считать 1668 год, когда прихожане одной из московских церквей обратились к восточным патриархам с вопросом — допустим ли этот род пения в православном богослужении»³⁶.

Впрочем, более вероятно, что дело тут не в невежестве, а в следовании партийной линии, что подтверждает фраза: «Вопреки противодействию консервативного лагеря, отстаивавшего чистоту и неприкосновенность старой традиции, партесное пение завоевывало все большее число сторонников среди просвещенных людей»³⁷. Позиция авторов учебника, таким образом, проясняется: знаменный распев — это искусство консервативное, отжившее, а партесное пение — прогрессивное, на стороне которого «передовые просвещенные люди». Это и есть партийное толкование истории церковного пения. Партесное пение, являющееся отходом от церковных канонов в сторону обмирщения и ослабления церковных позиций, — несомненный прогресс с точки зрения атеистической идеологии.

Нецерковный мир однако научился ценить церковную архитектуру и иконопись, никто сейчас уже не назовет древнерусскую икону устаревшим, отжившим искусством. Но дело в том, что открытие иконы, которое Л.А. Успенский назвал одним из величайших открытий XX века, уже состоялось, открытие же знаменного распева только еще начинается.

Возвращаясь к теме, отметим, что вышеизложенные факты, связанные с внедрением в русское богослужение западного певческого стиля, не дают оснований утверждать, что было какое-то официальное признание у нас партесного пения.

г) Псевдоморфоза православия

Прот. Георгий Флоровский в своей книге «Пути русского богословия», вышедшей в свет в 1937 году, писал: «Главная острота Никоновой «реформы» была в резком и огульном отрицании всего старорусского чина и обряда. Не только его заменяли новым, но еще и объявляли ложным, еретическим, почти нечестивым»³⁸.

Прот. Г. Флоровский слово «реформы» берет в кавычки, поскольку огульное отрицание всего старого церковного уклада — это не реформа, а нечто иное. Русская Церковь впоследствии неоднократно свидетельствовала о православности и спасительности старого обряда, это — «Увещание православной католической церкви», 1765 г., разрешение в 1800 г. Единоверия, постановление Священного Синода от 23/10 апреля 1929 г., наконец, постановления Поместных Соборов 1971-го и 1988 гг.

Однако с самого начала никоно-алексеевской «реформы» сверху упорно насаждается мнение, что раньше у нас не умели ни богословствовать, ни петь, ни рисовать. Переориентировка на католическое понимание образа, понимание прогресса соответственно мирскому мироощущению влекут за собой отношение к традиционному православному искусству как к исторически пройденному этапу. Русская иконопись и русское пение, знаменный распев, объявляются варварским искусством, искусством для холопов и спешно заменяются западными. Эту замену стало делать легче особенно после того, как на все старое, традиционное русское православное искусство было поставлено клеймо «старообрядчества».

Произошла псевдоморфоза православия, то есть облечение его «в несвойственные ему богословские формы мышления и выражения» (Л.А. Успенский)³⁹. Произошел разрыв между молитвой и творчеством: человек молится уже не благодаря иконе, а несмотря на нее. И еще хуже, когда помехой молитве становится церковное пение, хуже потому, что музыка более активно действует на человека, чем изобразительное искусство.

Унификация с греками, лежавшая в основе никоно-алексеевской «реформы», была лет за 50 до этого проведена на Украине и Белоруссии Петром Могилей. О латинизации киевского православия в результате реформ митрополита Петра Могилы прот. Г. Флоровский говорит: «Все проникнуто чуждым латинским духом... острая

романизация православия, латинская псевдоморфоza православия... латинизации подвергаются не только обряд и язык, но и богословие, и мировоззрение, и самая религиозная психология... латинизируется самая душа народа... внутренняя интоксикация религиозным латинизмом»⁴⁰.

И вот никоно-алексеевская «реформа» по воле двух «великих государей» делается руками киевлян, воспитанников западных иезуитских коллегий, в связи с чем Л.А. Успенский пишет: «Сама уже зараженная западничеством, она (Юго-Западная Русь) заразила болезнями Запада и Русскую Церковь». И о последующей латинизации московского православия: «Это было завоевание, латинизация невооруженного православия, и латинизации этой подвергается и богословие, и мировоззрение, и сама религиозная психология»⁴¹.

Об этом своего рода троянском коне один из исследователей древнерусского пения, П. Безсонов, писал так: «После присоединения Малой и завоевания Белой Руси оттуда двинулись к нам бесчисленные толпы выходцев, в собственном смысле колонизовавших Великую Русь. Уже с половины XVII века мы значительно подчинились их влиянию в деятельности ученой, в школах, в литературе, отчасти даже в языке и т.д., а вместе с тем, конечно, и в пении, в музыке... Всем известно, что многие главнейшие сподвижники сего государя (Петра), вернейшие проводники и выразители его преобразовательного начертания, происходили именно из Юго-Западной России. Цивилизация, которую они несли с собою оттуда как смелое знамя для победы над варварством москалей, совершенно совпадала с цивилизацией, которую надевала на Русь мощная рука преобразователя. Ряд владык происхождением и образованием оттуда, с приближенными людьми оттуда же; устройство архиерейских домов, даже внешность — в наряде прислуги, в упряжке и т.п. оттуда же; академии и весь аппарат духовных заведений, сделавшийся прототипом новых школ, *столь отличных от училищ и дидакалов древности* (курсив мой. — Б.К.), с ректорами и префектами, с бурсами и фарами, с системами в преподавании, сохранившимися доселе как любопытный памятник западной ополяченной науки, наконец, господство латинского языка, совершенно вытеснявшего собою не только любимый наш греческий, но даже и русский — все это пересадок из Малой и Белой Руси, а там, как известно, через Польшу с Запада»⁴².

Именно эта псевдоморфоза православного сознания, латинизированная религиозная психология и мешает сейчас возрождению подлинно православных форм церковного искусства. Многим называющим себя православными, не только рядовым верующим, но и иерархам, духовно ближе «живописный», западный церковный образ, а не традиционно православный, иконописный, ближе и приятней латинское «органное согласие» партесного пения, а не отечественный знаменный распев. Именно поэтому попытки возрождения знаменного пения в церковной практике встречаются сегодня часто не только непонимание, но порой и прямое противодействие.

Греческая церковь до наших дней сохранила одноголосное пение, и православные греки шокированы тем, что русские иноки на св. горе Афон поют партесным многоголосием.

д) «Страшное» пение

Оно действительно «страшное» (страшное) своими диссонансами и уродливым голосоведением для уха, привыкшего к красоте и гармонии одноголосного знаменного распева.

Строчное пение стало предметом исследования для М.В. Бражникова в 30-е годы, научная работа на эту тему была им закончена в 1940 году и защищена как кандидатская диссертация в 1943 году в Московской консерватории под названием «Многоголосие знаменных партитур». Фундаментальный труд ученого будет опубликован лишь в 1979 году, и то лишь частично, хотя до нашего времени это единственная специальная работа, посвященная изучению строчного пения.

Напрашивается вопрос, почему же это исследование, плод многолетней работы выдающегося ученого, одного из главных основоположников русской музыкальной медиевистики послереволюционного периода, было напечатано лишь через 39 лет после его написания, да и то частично? Дело, по-видимому, в том, что выводы, к которым пришел М. Бражников, исследуя строчное пение, никак не укладывались в официальную партийную доктрину эволюционного развития русского церковного пения, о чем уже говорилось выше. Если сказать шире, выводы М. Бражникова не устраивают атеистов, исповедующих теорию мирового «прогресса» в нецерковном понимании.

В конце XIX века А.В.Преображенский в своем «Словаре русского церковного пения» дал следующее определение: «Строчное пение — один из видов партесного пения... Первоначально строчное пение явилось в Юго-Западной церкви в XVI веке, но вскоре перешло и в Церковь Русскую. В XVIII веке оно было очень распространено, пока не было заменено более правильным в гармоническом отношении многоголосным пением с линейным нотописанием»⁴³.

Под строчным пением понималось собственно трехголосие — «путь», «верх» и «низ», хотя имело место и двухголосие, и иногда четырехголосие. Голосовые партии записывались безлинейной крюковой нотацией одна над другой, в связи с чем и появился термин «многоголосная знаменная партитура». Подобные «партитуры» существуют знаменные (столповые) и демественные, первые называют ныне собственно строчным пением, а вторые — демественным многоголосием.

Строчное пение — всего лишь эпизод в истории русского церковного пения. М. Бражников пишет: «Знаменные и демественные партитуры составляют лишь очень небольшой процент от общей огромной массы певческих крюковых рукописей... Малочисленность дошедших до наших дней строчных рукописей указывает на то, что строчное пение не имело большого распространения и успеха... Малое число дошедших до нас строчных рукописей есть прямое следствие его неразвитости и нераспространенности»⁴⁴.

Никаких теоретических трудов по композиции многоголосных строчных произведений нет, что и объясняется преходящей эпизодичностью этого стиля пения.

«Очевидные непоследовательности, случайности в голосоведении и координации голосов, — пишет Ю. Келдыш, — не позволяют рассматривать строчное пение как сложившуюся стилистическую формацию, основывающуюся на определенных эстетических и формообразующих принципах... За сравнительно короткий период своего существования строчное пение не смогло выработать устойчивых стилистических норм, достигнуть равновесия мелодического и гармонического начал. Линеарная сторона в нем схематизирована и обеднена по сравнению с одноголосными распевами, соотношение же отдельных мелодических линий в значительной мере случайно... Всем этим объясняется тот факт, что строчное многоголосие так

легко и быстро оказалось забыто на рубеже XVII и XVIII веков, не оставив никакого следа в певческой практике»⁴⁵.

Эти выводы, принятые официальным музыковедением, по-видимому, во многом основываются на исследованиях М. Бражникова, хотя у последнего приговор строчному пению более суров.

Если считать строчное пение естественным звеном в цепочке постепенной эволюции русского церковного пения от знаменной монодии к партесному многоголосию, как это стараются представить «прогрессисты», то у исследователя, естественно, возникает вопрос: на какой исторической почве возник этот стиль пения?

М. Бражников именно так и ставит вопрос: «Русским или не русским было строчное пение по своему складу и по происхождению?» И в процессе исследования ученый приходит к выводу, что строчное пение не имело исторической почвы на Московской Руси, не имело органической связи со знаменным распевом, следовательно, было занесено в русское церковное пение извне.

М. Бражников констатирует полный «разрыв внутренней связи строчного пения со знаменным распевом», несмотря на то что оно записывалось крюковой нотацией, используя даже порой в качестве *cantus firmus'a* («путь») одноголосные знаменные напевы. Однако если в знаменных напевах «каждому отдельному знамени присуща своя роль и свое место в напеве», то в строчном пении этого нет. Отмечая отсутствие в этом пении лиц и фит, а также примитивный подход к использованию средств и возможностей знаменной нотации, М. Бражников делает вывод о неприспособленности знаменной нотации для записи многоголосной музыки. Современное музыковедение этот вывод ученого подтверждает⁴⁶.

«Если бы знаменное многоголосие было чем-то органически связанным со знаменным распевом, — пишет Бражников, — было бы искусством, коренившимся только на русской почве и из нее черпавшим соки для дальнейшего роста и развития, то оно отразило бы в себе хотя бы ту скудную терминологию... «велегласно», «со сладкопением», «высочайшим гласом» и др.»⁴⁷

Если в знаменном распеве, за очень редкими исключениями, недопустимо повторение слов или слогов, то в строчном пении этот прием широко используется, порой даже с изменением текста, что является грубым нарушением церковного Устава и самой природы знаменного пения. «Может ли быть исконно русской,

действительно знаменной, форма песнопения, столь грубо нарушающая священные принципы одногласной церковной музыки? Конечно нет», — отмечает М.Бражников.

Принципы музыкального формообразования в строчном пении чужды традициям русского знаменного пения. «Если бы знаменное многоголосие, — пишет М.Бражников, — было русским по своей природе, то эти формы (строчного пения. — Б.К.) были бы иными и определенно указывали бы на свое русское происхождение, хотя бы в отдельных частностях»⁴⁸.

Частности как раз и свидетельствуют о западном происхождении строчного пения. «Строчные партитуры с ленточным голосоведением напоминают органум средневековой музыки», — пишет Н.Д.Успенский⁴⁹. А, как известно, органум есть один из ранних видов западной полифонии. Если основной вид органума — движение параллельными квартами и квинтами, то в строчном пении — параллельными терциями и квинтами, квартовые параллелизмы встречаются эпизодически.

Но, пожалуй, главным признаком чужеродности знаменного распева и строчного пения является сам принцип творчества. Если знаменные песнопения создаются распевщиком методом распева, то есть путем использования готовых попевок, что обуславливает церковную каноничность этого творчества, то строчные, также как и партесные, произведения пишутся свободным композиторским, авторским методом, присущим европейской нецерковной музыке. «Композитор — автор знаменной партитуры», — говорит М.Бражников.

Если говорить о художественном уровне строчного пения, то дело обстоит еще хуже. Так, Ю.Келдыш пишет: «Исследователей, впервые обратившихся к изучению строчного многоголосия в середине прошлого века, поразило и озадачило непрерывное нагромождение диссонансов, что должно было при тесном расположении голосов производить впечатление неразличимой звуковой массы, подобно цепочке кластеров. В.Ф.Одоевский, ознакомившись с одной из таких рукописей, писал: «Никакое человеческое ухо не может вынести ряда секунд, что здесь на каждом шагу»⁵⁰.

М.Бражников по этому поводу сказал следующее: «Окончательно дикими кажутся параллелизмы звуковых «клякс», представляющие из себя заполненные посредине большие и малые терции, следующие одна за другой. После этого становится понятным, почему строчное

пение вызывало нападки и почему ему предпочитали партесное пение, — потому что «шум и звук» движения заполненных терций должен был оскорблять даже самое невзыскательное ухо... Все диссонансы и неблагозвучные параллелизмы в знаменном многоголосии подчеркиваются собранностью всех голосов в один «комок», образующих чаще всего аккорды в тесном расположении... Диссонирующие созвучия производят впечатления «клякс» в многоголосной музыкальной ткани. Постоянные секунды, «кляксы» в гармониях создают впечатление «фальши», которое не могло скрыть никакое искусство «нижников» или «путников», как бы высоко оно не стояло»⁵¹.

Примерно так же характеризует знаменное многоголосие Н.Д. Успенский: «Трудно признать эстетически удовлетворяющей и сплошную диссонансность демественного пения, если учесть, что в этом стиле исполнялись не отдельные песнопения, а все песнопения вообще, до ектений включительно, так что диссонансы как бы пронизывали все богослужение от начала его и до заключительного «аккорда». Для слуха, воспитанного на гармонической музыке европейского склада, это какофония»⁵².

Отсюда понятной становится критика строчного пения современниками, диаконом Иоанникием Корневым и автором трактата «О божественном пении», для которого знаменное многоголосие — «зело безчинно, и не токмо безчинно, но и зело богохульно и богопрогневательно»⁵³. Воистину — «страшное» пение.

М. Бражников пишет далее: «Сомнительное благозвучие музыки знаменных партитур заставляет задать вопрос: неужели строчное пение было действительно так «фальшиво», как то обнаруживают некоторые его образцы? Оно могло быть хуже современного ему партесного пения, но откуда же взялись его сторонники, уши которых были воспитаны на стройности и красоте знаменного одноголосия и народного многоголосия? Неужели они не могли разобраться в недостатках того, что они слышали?»⁵⁴

Ныне этот вопрос, вероятно, следует задать тем, кто берется возрождать строчное пение. Впрочем, возрождают они его, по видимому, как «авангард» XVII века, изобилующий диссонансами, которыми не удивишь современного меломана, любителя атональной, серийной, конкретной и прочей подобной музыки.

В заключении своего капитального исследования М. Бражников делает следующий вывод: «Многоголосное строчное знаменное

пение является одним из видов партесного пения, то есть с точки зрения технической наиболее примитивная его форма... Толчком к возникновению знаменных партитур послужило вторжение на Русь западноевропейского многоголосия, и строчное пение есть попытка изложения новой музыки западноевропейского образца старыми русскими средствами»⁵⁵.

Итак, строчное пение, как затем и партесное, насаждалось у нас сверху, искусственно. Подражание Западу, начавшееся с царского дворца, постепенно распространялось в русском обществе. Царевича Алексея Михайловича обучают строчному пению с малых лет, затем он, воцарившись в 1645 году, принимает меры к активному насаждению многоголосного пения. Вызванный им из Киева в 1652 году «творец строчного пения» Федор Тернопольский, вероятно, много способствовал распространению этого чуждого русской традиции богослужебно-певческого стиля.

Однако и сам царь не мог сразу изменить церковный певческий устав, официальный государев хор продолжал петь традиционный одноголосный знаменный распев, но личные вкусы самодержца, разумеется, оказывали свое влияние.

Специализация по выпеванию строчных песнопений, как отмечает Н.П. Парфентьев, в государевом хоре наблюдается с самого начала XVII века. Певцы знакомы были со строчным пением и разделялись на «путников», «нижников», «демественников», «вершников», но строчные песнопения исполнялись весьма редко, по особым указаниям — царь был, как известно, весьма осторожен. К пению преимущественно строчных песнопений перешли уже в середине XVII века, в условиях распространения партесного многоголосия⁵⁶.

В документах 1635 года в числе архиерейских певчих дьяков Тобольского Софийского собора упоминаются «путник», «нижник и «демественник»⁵⁷, что дает основание предположить, что семена западного многоголосия были у нас посеяны еще раньше, а именно в период Смутного времени, во время хозяйничания в Москве католиков-поляков во главе с Самозванцем.

Впрочем, как пишет С.В. Фролов, нет достаточных оснований окончательно утверждать, что термины «низ», «путь», «верх» и «демество» в рукописях конца XV–XVII веков являются терминами многоголосия. По мнению этого исследователя, указанные термины могут иметь отно-

шение к одноголосной традиции русского знаменного пения, характеризующая структурные и интонационные признаки песнопения. В частности, «верх» означает, во-первых, принцип повтора, репризности и касается общих черт структуры произведения, во-вторых, — это указание, связанное с интонационной стороной произведения⁵⁸.

Рассматривая так называемый «захват», композиционный прием в путевом распеве, Г. Пожидаева пишет: «При этом в новом согласии менялась звуковысотная строка опевания и переход к другому уровню интонирования осуществлялся не плавно, как обычно в напеве, а со скачком — на кварту, квинту. Голос при этом «захватывал» звуковысотную строку в другом согласии, чаще всего в соседнем... «Захват» известен в двух вариантах — с повышением или понижением регистра... В таких случаях, на наш взгляд, возможно применение распространенных терминов многоголосия — «захват верхом» и «захват низом» — по отношению к монодической ветви»⁵⁹.

В связи с уродливой кластерно-диссонансной структурой строчного пения возникли предположения, что надо иными методами расшифровывать многоголосные партитуры, а именно транспонировать отдельные голоса или их отрезки, чтобы избежать диссонансов. Однако Ю. Келдыш пишет, что «не всегда подобный метод оправдывает себя и потому нельзя придавать ему значение универсального ключа к пониманию строчного многоголосия»⁶⁰.

Наконец, расшифрованные методом транспонировки отдельных голосов образцы строчного пения не представляют из себя какого-либо интереса в музыкальном отношении, не говоря уж о том, что строчное многоголосие так и не сложилось в систему, характеризуется пестротой, разнородностью и «отсутствием какого-либо единого организующего принципа».

Итак, подводя итоги, можно сказать, что строчное многоголосие, не имеющее какой-либо внутренней связи со знаменным распевом, было искусственно занесено в Русскую Церковь извне. Поэтому и не представляется возможным рассматривать его в качестве закономерного звена в цепочке эволюционного развития русского церковного пения. Никакого церковного «раннего русского многоголосия» как такового не было, зато были попытки культивировать певческое многоголосие по западным образцам с использованием русской крюковой нотации, совершенно не приспособленной для записи многоголосных произведений.

Навязанное им «страшное» пение талантливые русские певцы и распевщики несколько «облагородили», насколько это было возможно, примером чего могут быть строчная «Херувимская» (ГИМ, Синод. певч. собр., № 182), известная по юрловской грамзаписи, или «Достойно есть» из той же рукописи. Однако и об этих песнопениях, которые, пожалуй, можно отнести к лучшему из строчного репертуара, М.Бражников отзывался не высоко. О «Херувимской»: «Шаблоны... Вся музыка разделяется на восемь без изменения повторяющихся шаблонов... Постоянное повторение музыкальных шаблонов делает музыку однообразной и позволяет судить обо всем песнопении только по одному шаблону». О «Достойно есть»: «Текст механически подписан под цепью шаблонов, следующих один за другим, причем автора не интересовало, совпадают или нет музыкальные шаблоны с фразами текста»⁶¹.

Даже сами ценители строчного пения вынуждены признать, что «крюковое многоголосное пение не оставило нам художественных шедевров». За что же они его ценят? Оказывается, «достоинство и заслуга раннего русского многоголосия в том, что оно связало собой русскую средневековую и современную культуры пения, подготовило почву для партесов»⁶².

Это все то же нецерковное понимание прогресса, а кроме того, ошибочное смешение разных видов искусств, модального знаменного распева и тональной европейской музыки, которые никак нельзя рассматривать как звенья одной эволюционной цепочки, поскольку это разные музыкальные системы, с разными же, порой противоположного характера стилистическими особенностями, критериями и закономерностями. Соотношение их примерно такое же, как у иконы и современной живописной картины. Как наиболее чистая модальная система знаменный распев принципиально одноголосен. Об искусственности и чуждости так называемого «раннего русского многоголосия» традициям русского знаменного пения уже говорилось выше, наконец, если бы таковое было в церковном обиходе до никоно-алексеевской «реформы», то хотя бы память о нем должна была бы сохраниться у старообрядцев, однако этого нет, что является наиболее убедительным доказательством.

Эволюция в рамках своей системы, разумеется, была не только в светском изобразительном, музыкальном и пр. искусствах, но и

в церковной иконописи и знаменном распеве, однако не следует смешивать различные системы.

Не говоря уж о том, что сам стиль русского знаменного пения принципиально одnogолосен и абсолютно исключает, как подтверждает практика, какое-либо многоголосие, в церковно-певческом Уставе существовало даже прямое запрещение многоголосного пения. В разделе «О пении церковном» «Большого Потребника с Номоканоном» сказано: «Уставиша убо отцы, да не поются священная пения и псалмы... некими доброгласии, неприличными церковному составлению и последованию, якова же суть мусикийская пения и излишня различия гласовом (италийских разногласий, любителю, внимай). Ведомо ти буди и сие правило, како возбраняет органы и прегудная пения»⁶³.

В период никоно-алексеевской «реформы» это запрещение многоголосного пения было изъято из церковного Устава, о чем любители «италийских разногласий» умалчивают и по сей день.

Таким образом, если до середины XVII века и могло кое-где проникать в русское богослужбное пение, как подражание Западу, многоголосие, то лишь как вольность, нарушение церковного Устава и предания.

Разумеется, для сторонников нецерковного понимания прогресса «генеральное направление эволюции певческого искусства от культуры средневекового типа к культуре Нового времени» определяется развитием многоголосной традиции, в связи с чем строчное пение трактуется (замалчивая и игнорируя исследовательский труд М. Бражникова) как явление прогрессивное, «своеобразный мост между творчеством русского средневековья и Нового времени»⁶⁴.

Разумеется, дело глубоко личное — так или иначе относиться к основному вопросу философии, однако вызывает протест заявление И. Ефимовой, что будто бы русское строчное многоголосие «представляет собой органичный сплав элементов древнерусского певческого искусства и элементов нового, партесного стиля». Как убеждает труд М. Бражникова, в строчном пении нет ни «элементов древнерусского певческого искусства», ни тем более их «органичного сплава» с секулярно-концертным партесным пением. И уж, конечно, никак нельзя согласиться с утверждением этой же исследовательницы, что строчное пение есть не «привнесенное извне, чуждое явление», а «закономерный этап в эволюции русского профессионального певческого искусства»⁶⁵.

В работах сторонников идеи «прогресса» очень часто можно найти ссылки на одно утверждение Н.Д. Успенского, которое ныне, пожалуй, можно назвать получившей фактически права гражданства вопиюще грубой научной ошибкой, если не фальсификацией. Речь идет о потрясающем «открытии» Н.Д. Успенского, что якобы еще Стоглавый Собор в 1551 году по предложению Ивана Грозного узаконил многоголосное пение в Русской Церкви⁶⁶.

Сторонники «прогресса», имеющие отношение к музыкальной медиевистике, с энтузиазмом ухватились за это «открытие».

Однако материалы Стоглавого Собора доступны любому исследователю, и достаточно внимательно ознакомиться с ними, чтобы убедиться в непричастности знаменитого церковного Собора 1551 года к измышлениям Н.Д. Успенского и его последователей. Стоглавый Собор как раз известен своим консервативно-охранительным направлением: «все по Уставу творити... якоже Устав повелевает... а о прочем церковном пении все по Уставу творити». Устав же и традиция русского богослужебного пения, разумеется, предписывали строгую монодию. Царь Иван Грозный в первом вопросе Собору говорит: «...чтобы... пели по Божественному Уставу и по священным правилам...»⁶⁷

Уже более 30 лет это научное лжесвидетельство кочует из одной ученой статьи в другую — признак печального состояния не только нашей науки, но и общества в целом.

Несмотря ни на что русский знаменный распев постепенно возрождается и попытки сдать его в музыкальный архив под предлогом средневековой устарелости обречены на провал.

¹ Словарь иностранных слов. М., 1954.

² Свенцицкий В., прот. Диалоги. М., 1993. С. 184–189.

³ Гарднер И.А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Т. 1. Джорданвилль, 1978. С. 182.

⁴ Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1966. С. 353.

⁵ Гарднер. Указ. соч. С. 135–136.

⁶ Там же. Т. 2. С. 36, 38.

⁷ Там же. Т. 1. С. 185.

⁸ Зызыкин М.В. Патриарх Никон. Ч. 3. Варшава, 1939. С. 339.

⁹ Там же. С. 211.

- ¹⁰ Ундольский В. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846.
- ¹¹ Каптерев Н.Ф. Царь и Церковные Московские Соборы XVI и XVII столетий // Богословский вестник. Сергиев Посад, 1906. Октябрь, ноябрь, декабрь.
- ¹² Ундольский. Указ. соч. Приложение № 8.
- ¹³ Там же. Приложение № 10.
- ¹⁴ Там же. Приложение № 6.
- ¹⁵ Каптерев. Указ. соч. Декабрь. С. 649.
- ¹⁶ Преображенский А.В. Вопрос о единогласном пении в Русской Церкви XVII века. М., 1904. С. 13.
- ¹⁷ Ундольский. Указ. соч.
- ¹⁸ Мезенец Александр. Извещение о согласнейших пометах. — Цит. по: Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 415.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Парфентьев Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI—XVII вв. Екатеринбург, 1991.
- ²¹ Материалы для истории раскола. Т. I. С. 50. — Цит. по: Парфентьев...
- ²² Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2. М., 1992. С. 156.
- ²³ Зверева С.Г. Государевы певчие дьяки после «Смуты» (1613—1649 гг.) // Герменевтика древнерусской литературы. М., 1989. С. 363.
- ²⁴ Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Париж. 1937. С. 74; Бражников М.В. Архивная обработка певческих рукописей // Он же. Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975. С. 89.
- ²⁵ Парфентьев. Указ. соч.
- ²⁶ Парфентьев Н.П. Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI—XVII вв. и произведения ее мастеров в памятниках письменности // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985. С. 69.
- ²⁷ Парфентьев. Древнерусское певческое искусство...
- ²⁸ Каптерев. Указ. соч.
- ²⁹ Ухтомский Андрей, архиеп. Русский разбойничий собор. Алма-Ата, 1933. Машинопись.
- ³⁰ Белоненко А.С. Показания архиерейских певчих XVII века // ТОДРЛ. 1981. Т. 36.
- ³¹ Гарднер. Указ. соч. Т. 2. С. 64.
- ³² Карташев А.В. Очерки по истории Русской Церкви. М., 1991. Т. 2. С. 18.
- ³³ Гарднер. Там же.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Преображенский А.В. Из первых лет партесного пения в Москве. Петроград, 1915.
- ³⁶ История русской музыки. Вып. 1. М., 1990.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 65.
- ³⁹ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж. 1939.

- ⁴⁰ Флоровский. Указ. соч. С. 49.
- ⁴¹ Успенский. Указ. соч. С. 291.
- ⁴² Безсонов П.А. Судьба нотных певческих книг. М., 1864.
- ⁴³ Преображенский А.В. Словарь русского церковного пения. М., 1896.
- ⁴⁴ Бражников М.В. Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979.
- ⁴⁵ История русской музыки. Вып. 1. М., 1990. С. 82.
- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ Бражников. Указ. соч.
- ⁴⁸ Там же.
- ⁴⁹ Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 233.
- ⁵⁰ История русской музыки... С. 79.
- ⁵¹ Бражников. Указ. соч.
- ⁵² Успенский. Указ. соч. С. 290.
- ⁵³ Там же. С. 265.
- ⁵⁴ Бражников. Указ. соч.
- ⁵⁵ Там же.
- ⁵⁶ Парфентьев Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI—XVII вв. Екатеринбург, 1991.
- ⁵⁷ Там же.
- ⁵⁸ Фролов С.В. Из истории демественного распева // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979.
- ⁵⁹ Пожидаева Г.А. Пространные распевы Древней Руси XI—XVII веков. М., 1999. С. 71—72.
- ⁶⁰ История русской музыки... С. 80.
- ⁶¹ Бражников. Указ. соч.
- ⁶² Акимова Л. Строчное пение. ЖМП. 1989. № 5. (По материалам диссертаций И.В. Ефимовой «Многоголосие в русском профессиональном певческом искусстве XVII—начала XVIII в.». Л., 1984 г. и Е.Е. Шавохиной «Знаменное многоголосие в его связях с общими закономерностями развития полифонии». Л., 1987 г.)
- ⁶³ Большой Потребник с Номоканоном. М., 1877 (перепечатка с издания 1624 г.), «О пении церковном».
- ⁶⁴ Ефимова И.В. Русское строчное многоголосие второй половины XVII—нач. XVIII в. // Русская хоровая музыка XVI—XVIII вв. М., 1986; Шавохина Е.Е. Знаменное многоголосие в его связях с общими закономерностями развития полифонии. Автореферат диссертации. Л., 1987.
- ⁶⁵ Ефимова. Русское строчное многоголосие...
- ⁶⁶ Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971 (1-е издание — 1965). С. 227; Он же. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971.
- ⁶⁷ Стоглав // Российское законодательство X—XX вв. М., 1985. Т. 2.



ГЛАВА 19

СИНОДАЛЬНЫЕ ЛИНЕЙНЫЕ СБОРНИКИ ЗНАМЕННОГО ПЕНИЯ

Нюбопытно и поучительно, что в недрах самой римско-католической церкви еще в середине прошлого века возникло движение за «истинно церковную музыку», за возврат к старинному грегорианскому хоралу. Движение это оформляется в так называемый «Союз св. Цецилии» (св. Цецилия — в православии св. Кикилия — считается на Западе покровительницей музыки), утвержденный в 1870 году папским бреве и выступающий против инструментальной музыки в церкви, за возврат к церковным канонам. При поддержке папы Пия X, в конце XIX — начале XX веков происходит реставрация монодийного грегорианского пения (типологическая параллель, как и византийское пение, русскому знаменному распеву), нотные сборники которого официально издаются в 1908-м, 1912-м, 1923-м и др. годах¹. Наконец, 2-й Ватиканский собор в 1963 году определяет одногласный грегорианский хорал как «свойственное римской литургии пение», однако наряду с ним разрешает использовать в богослужении и другие виды церковной музыки, в том числе и многоголосие — типично католическая точка зрения на проблему, воспринятая многими иерархами Русской Церкви синодального периода.

Аналогично католическому движению за реставрацию старинного церковного пения нечто подобное происходило и в Рус-

ской Церкви, только на век раньше. По указу Святейшего Синода с 1772-го по 1917 год у нас издаются в пятилинейной нотации сборники одногласного знаменного пения, охватывающие почти весь годовой цикл богослужебных песнопений — Обиход, Ирмологий, Октоих, Праздники, Триодь постная и цветная. Издать песнопения средних праздников, Трезвоны, помешала война 1914 года.

История издания Синодальных сборников знаменного пения заслуживает подробного описания. Еще в 1681 году ревизия выявила наличие в Московской типографии готовых матриц и пунсонов певческих знаменных крюков. По-видимому, типографский станок скоро должен был дать всей Русской Церкви добротные печатные певческие книги с крюковой нотацией, чего, к сожалению, не произошло. Спустя более полувека было обнаружено, что в Московской типографии хранятся старые знаменные пунсоны и матрицы, после чего в 1766 году Святейший Синод задал типографской конторе вопрос: «По каким резонам печатание остановилось?» Относительно «резонов» типографский библиотекарь Сергей Васильев ничего путного сказать не мог, связь времен уже была нарушена, однако дал справку, что в типографской библиотеке находятся следующие знаменные рукописи, по нынешним понятиям — бесценные сокровища: Ирмологий без начала, XVI в., № 16; Кондакарион, XI в., № 69; Триодь постная и цветная, XIII в., № 91; певчая рукопись без начала и конца, XIV в., № 97; Минея декабрьская певческая, шесть чисел, XIV в., № 138; сборник стихир Господским праздникам и разным святым, XIV в.²

Как говорит П. Безсонов, «в противоположность другим странам все важные предприятия начинаются у нас не общественными, а отдельными даровитыми или смелыми людьми». Таким и был, по-видимому, Степан Бышковский (Бышковской), работник Московской типографии, знаток знаменного пения и всего типографского дела, которому мы и обязаны во многом появлением в свет Синодальных сборников знаменного пения. Сначала простой протоколист, затем надзиратель по художественной части и, наконец, секретарь типографии, С. Бышковский активно хлопочет об издании знаменных песнопений. С 1766-го по 1771 год он несколько раз докладывает высшему начальству о необходимости и возможности печатания церковных книг знаменного пения, представляет проекты и для успешного их продвижения сам едет в Петербург.

Хлопоты С. Бышковского, наконец, увенчались успехом. Указ Святейшего Синода от 20 марта 1768 года гласил: «Выбрать из синодальных иподьяконов и певчих, которые бы могли Ирмолог исправить нотою во всем (т.е. подвести ноту под всю книгу. — П. Безсонов) знаменным лучшим напевом, придав к тому и Обиход церковной греческаго напеву». Этот труд был выполнен в Москве иподиаконом Петром Андреевым и певчим Иваном Тимофеевым, переведенные на линейную нотацию Ирмологий и Обиход вскоре были представлены с рапортом в Санкт-Петербург. Член Святейшего Синода, Троицкий архим. Платон Левшин отправляет эти рукописи снова в Москву на рассмотрение своим чудовским певчим (по подворью — троицким) Петру Синьковскому и Якову Лавлинскому.

Уже в наши дни практика знаменного пения показала, что редактирование Обихода П. Синьковским и Я. Лавлинским имело крайне отрицательный результат. Именно они добавили в это издание песнопения так называемого киевского и киево-печерского распева своего времени, несущие на себе печать западной музыкальной системы, выполнена была и рекомендация синодальных властей в отношении «греческого» распева, также юго-западного происхождения и не имеющего никакого отношения ни к древним, ни к новым грекам. В результате из пяти Синодальных сборников знаменного пения Обиход — самое слабое издание, засоренное чуждыми знаменному распеву мелодиями. Этот же дефект, но в меньшей мере имеет также Триодь постная и цветная, изданная в конце XIX века.

Новый указ Синода от 15 июня 1769 года повелевал: «Присланный из синодальной (московской) конторы церковный Обиход... также и истребованный от преосвященнаго Тверскаго Ирмолог, а к тому изыскав в синодальной конторе в домах синодальных членов (преосвященных Московскаго или Крутицкаго) Праздники и Октоих исправного знаменнаго напева, без исключенных фит, оные все расположа... на четыре книги... в Московской типографии напечатать на казенный кошт»³.

Печатание всех четырех книг началось лишь через год после указа и длилось около двух лет.

В Москве подготовка к печати Октоиха и Праздников были поручены синодальному ризничему Гавриилу с тем, чтобы «избрав

из синодальных иподиаконов и певчих трех человек таких, кои б в нотном пений знали лутчее искусство, представить их немедленно».

Ризничий объявил иподиаконам и певчим, «чтоб они между собою сами к тому способных избрали и, кто из них избран будет, представили». Избраны были Сергей Максимов и Иван Никитин, певчие Иван Тимофеев, участвовавший прежде в подготовке к изданию Ирмология и Обихода, и Андрей Попов. Им велено было «отыскать у себя или в архиерейских домах Праздники и Октоих исправнаго знаменнаго напева... исправить, и все четыре книги... отослать в типографскую контору с тем, чтобы оныя печатаемы были под корректурую тех же синодальных иподиаконов и певчих неотменно».

Поскольку синодальные певчие пели тогда в Кремлевском Успенском соборе, то именно отсюда и начались их поиски исправных крюковых знаменных рукописей. Вскоре они объявили, что «отысканы ими нотные книги исправныя знаменнаго напева, а именно, в Большом Успенском соборе Праздники, а в синодальном доме Октоих»⁴ (в дома архиереев и к своим конкурентам, певчим Троицкого подворья, они не обращались). Итак, Праздники, наиболее удачное, можно сказать, великолепное из Синодальных изданий, сделано по списку Успенского собора, возможно, того самого, над которым работал знаменитый усалец Фаддей Суботин. Безупречный знаменный попевочно-интонационный строй нотолинейных Праздников свидетельствует также об исключительно высоком мастерстве синодальных певчих, бывших, несомненно, выдающимися знатоками знаменного пения. Великолепен также своим четким, добротным, академическим столповым распевом Октоих. Крюковая рукопись Октоиха, с которой делался перевод на линейную нотацию, попала в синодальный дом, надо думать, тоже из Успенского собора. Таким образом, можно засвидетельствовать, что Синодальные издания Праздников и Октоиха сделаны с лучших образцов русского знаменного пения.

После представления сметы-реестра последовал, наконец, указ Святейшего Синода от 22 декабря 1769 года: «Печатать дозволяется».

Правление текста, отдельное от нот, состояло в сличении его с текстом тех же книг, прежде напечатанных без нот. Этим занимались пять корректоров: Петр Рыбников, Семен Андреевский, Яков

Осипов, Сергей Васильев, Иван Корякин и два справщика — Федор Поморцев и Афанасий Приклонский.

Указ от 23 ноября 1772 года гласил: «Понеже таковыя нотнаго пения книги напечатать велено... чтобы пение было исправное, то раздать по означенной цене (4 руб. 60 коп. за четыре книги) Успенскому и Благовещенскому собору в Москве по два экземпляра; для прочих московских соборов и церквей — 300 экземпляров; для каждого московского штатного мужского и девичьяго монастыря по одному экземпляру; на остальную московскую епархию в городах и уездах на 10 церквей — по одному экземпляру; в Санкт-Петербургскую епархию — 100 экземпляров»⁵.

Эти Синодальные издания знаменного пения неоднократно переиздавались. Так, Праздники до 1817 года имели 5 изданий, Обиход до 1864 года — 11 изданий, Ирмологий до 1862 года — 10 изданий, Октоих до 1849 года — 13 изданий (тиражом в 2400 экз.). Издания конца XIX — начала XX века наиболее качественные, с восстановленными фитами и «странными голосами».

Ученые XIX века единодушно высоко оценивали эти Синодальные издания русского знаменного пения. Известный в области церковного пения деятель Н.М.Потулов писал: «Книги издания 1772 года, то есть Обиход, Октоих, Ирмологий и Праздники суть действительно то, чем не может похвалиться ни один из европейских народов — это есть действительно высокое, неоцененное сокровище во всех смыслах, как духовном, историческом, так и художественном»⁶.

Большинство дореволюционных ученых признавали тождественность крюковой и нотолинейной звукозаписи. Протоиерей Д.Разумовский по этому вопросу писал следующее: «Искусные певцы, поставленные одни при крюковых, а другие при нотолинейных книгах, могут исполнить известную церковную песнь с очень замечательным единством»⁷.

«Тожество мелодий знаменного распева, находящихся в линейных изданиях 1772 года и в безлинейных крюковых рукописях, признается *всеми исследователями* древнерусского церковного пения, — отмечал протоиерей И.Вознесенский. — Несмотря на изменение нотной системы, столповой, или знаменный, распев не претерпел никаких существенных изменений»⁸.

Н. Потулов в письме П. Безсонову от 29 января 1864 года писал:

«Не раз с драгоценными книгами (Синодальными нотопекарскими сборниками. — Б.К.) в руках отправлялся я на богослужение в наш Успенский собор, когда там исполнялось пение так называемое столбовое. Нота за нотой следил я за этим унисонным пением Божественной литургии, стихир, антифонов и т.п. и сверял его с нотой церковною. Не раз присутствовал я при службах старообрядцев разных согласий, не признающих крюкового пения позднейших времен царя Алексея Михайловича, посещал службы церквей единоверческих, где допускаются крюки времен позднейших. С опытными головщиками старообрядцами, с причетниками единоверческих церквей и другими знатоками крюкового чтения спевал я и нашу церковную ноту; это делалось так: головщик, причетник или знаток пели по крюку, а я то же песнопение по церковной ноте. И все эти практические проверки привели меня к тому же заключению: что издание 1772 года сохранило нам в чистоте наше древнейшее церковное пение»⁹.

Практический опыт знаменного пения с 1990 г. в Спасском соборе Андроникова монастыря полностью подтверждает эти свидетельства старых медиевистов, а именно: указанные Синодальные сборники действительно содержат в себе подлинный знаменный распев, хотя и записан он с помощью линейной нотации.

Вопрос аутентичности, подлинности знаменных мелодий в их современном исполнении, несомненно, важный вопрос, требующий дальнейшего изучения, однако можно поставить вопрос иначе: что может дать нам пение по Синодальным сборникам с их линейной нотацией? Многолетняя клиросная практика свидетельствует: пение по указанным сборникам так много дает, что порой и дебаты об аутентичности кажутся излишними и ненужными.

Значительным минусом этих изданий является отсутствие в них песнопений большого, демественного и путевого распевов; явно неудачно представлены «подобны» в приложениях к каждому гласу Октоиха, предложенный вариант Пасхальных стихир весьма слаб, отсутствует Пасхальный канон в Триоди цветной и пр.

Неоднократно (Указами от 23 ноября 1772 года и от 14 февраля 1816 года) Святейший Синод предписывал всем церковнослужителям обучаться церковному пению именно по этим книгам одногласного знаменного пения, подчеркивая, что «при производстве в чины обученные необучившимся предпочтены быть имеют».

Однако не отказавшись от никоно-алексеевской «реформы» с ее пагубными последствиями, невозможно успешно возрождать нарушенные чистые формы русского Православия, в частности знаменный распев. Со всей остротой эта проблема стоит и сегодня.

¹Преображенский А.В. Реформа богослужебного пения в католической церкви. СПб., 1897; Музыкальная энциклопедия. М., 1974. Григорианское пение.

²Безсонов П.А. Судьба нотных певческих книг. М., 1864. С. 10.

³Там же. С. 20.

⁴Там же. С. 27.

⁵Там же. С. 30.

⁶Вознесенский И., прот. Большой знаменный напев. Киев, 1887. С. 202.

⁷Разумовский Д., прот. Церковное пение в России. М., 1869.

⁸Вознесенский. Указ. соч. С. 200.

⁹Безсонов. Указ. соч. С. 32.



ГЛАВА 20

СОВРЕМЕННОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ О ЛАДОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА

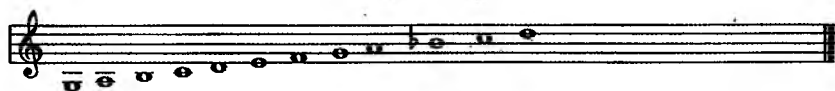
В специальном теоретическом курсе для музыкальных вузов «Гармония» (М., 1988) Ю. Холопов дает глубокий анализ русского знаменного распева как музыкальной системы с точки зрения современной теории музыки.

Как музыкальная система знаменный распев относится к так называемым модалным средневековым, или церковным, ладам.

В общемузыкальном смысле лад есть приятная для слуха согласованность между тонами высотной системы, и в этом значении термин «лад» совпадает с понятием «гармония».

Модалная система церковных ладов—это совокупность звукорядов-ладов, модусов, «получающих свое выражение прежде всего в горизонтальном развитии голосов полимелодической ткани»¹.

Ладовую основу знаменного распева составляет обиходный звукоряд, названный так от «Обихода» — церковного сборника знаменных песнопений. Имеющий квартовое строение (четыре согласия, в каждом из которых три ступени), обиходный звукоряд ле-



жит не только в основе знаменного распева, но характерен также для русской народной песни, а также для творчества композиторов русской школы. Однако обиходный звукоряд встречается также в музыке других народов, например, у киргизов. Появление обиходного звукоряда в различные эпохи и у не соприкасающихся между собой этнографических групп Ю.Холопов объясняет тем, что «структура обиходного звукоряда отражает одну из типологических закономерностей некоторых видов мелодических ладов — тенденцию ступеней высокого регистра к понижению, а низкого — к повышению»².

Модальное одноголосие обладает характерными ладовыми свойствами, сильно отличающими модальность от тонального и многоголосно-аккордового изложения. Если мажоро-минорная тональная система европейской музыки XVII–XIX веков характеризуется пронизывающим ее тональным тяготением, подчиненностью тонике (первая ступень лада) как центральному устою тональности, то лады модального типа не имеют объединяющего сквозного тонального тяготения, «тяготение в них либо вовсе отсутствует, либо выражено чрезвычайно слабо, нестабильно, двойственно, неопределенно в своей непрерывной переменности»³.

Определяющими факторами модальной ладовой структуры являются: «звукоряд, состав звуков в его конкретном объеме... устой-тон (отдельный звук, а не аккорд); местоположение устоя в реальном звукоряде (внизу, в середине, изредка вверху); способ расположения тонов ряда — выше устоя (супертоны) и ниже устоя (субтоны); регистр как фактор ладообразования; возможные побочные опоры лада (местные звуки-устои)... ладовые формулы — характерные для данного лада мелодические обороты типа мелодии-модели (близость понятий «лад» и «определенная мелодия»)»⁴.

Устой как основная категория лада олицетворяет покой, опору и подчиняет себе неустой, связанный с движением, тяготением, напряжением. В мажоро-минорной европейской системе устой и неустой выражаются тональными функциями, то есть зависимость неустойчивых аккордов от устойчивых.

Гласовой попевке русского знаменного распева как мелодии-модели типологически соответствуют: в древнегреческой музыке — ном, в индийской — рага, в арабской — макам, в индонезийской — патет и др.

«Модальный тип ладов с наибольшей чистотой и определенностью раскрывается в монодическом (одногласно-мелодическом) складе музыкальной ткани»⁵.

«В отличие от многоголосных тональных ладов, где главный устой, как правило, дается в начале (причем тонический аккорд обрисовывает квинтовый остов лада в одновременном звучании тоники и доминанты), в модальном одногласии подобные отношения раскрываются лишь в последовательности (по горизонтали); происходит ретроспективное синтезирование ладовой структуры в процессе восприятия. Отсюда особая важность для монодической модальности фактора постепенности раскрытия ладовых связей, значение цельности восприятия мелодии, важность функции конечного тона для верного восприятия ладовых отношений начального и срединного участков ладомелодического развертывания»⁶.

Последнее (важность функции конечного тона), впрочем, относится не к знаменному распеву, а к грегорианике и отчасти к демественному пению. Гвидо Аретинский (XI в.) писал о конечном тоне (финалисе): «В начале пения мы не знаем, что будет потом, но, услышав последний звук, понимаем все, что ему предшествовало»⁷.

В демественных песнопениях последний тон конечной попевки как бы замаскирован и для слушателя, мало знакомого с демественными попевками, создает эффект неожиданности.

Современное музыковедение значительно отстает в изучении русского знаменного пения. «Поразительно, — пишет Ю. Холопов, — что до сих пор нет ладовой теории древнерусской монодии, несмотря на ценные разработки ряда ученых. Мы хорошо знаем, например, в каком ладу та или иная грегорианская мелодия... Но что за лады в родных древнерусских мелодиях, мы не знаем; неизвестно, сколько их, как их надо именовать, каковы их признаки»⁸.

Сравнивая грегорианские и обиходные лады (которые, кстати, Ю. Холопов предлагает назвать просто «русскими ладами»), ученый делает вывод, что последние в генетическом отношении древнее грегорианских, ближе к самому старому ладовому типу «мелодии-модели» (наподобие восточных ладов, пронесших через века принципы «мелодий-моделей» — мугамов, макамов, макомов, раг и т.п.), «с минимальной развитостью абстрактного мышления в сфере лада, а следовательно, и в музыке в целом». Абстрактное

мышление здесь связано с композиторским (авторским) творчеством, не свойственным русскому знаменному пению, имеющему попевочную (цетонную) технику сочинения.

Воскресная «хвалитная» стихира 2-го гласа из Октоиха — образец «академического» знаменного (столпового) распева.

Вся - ко ды - ха - ни - е и вся
тварь Тя сла - вит Го - спо - ди, я - ко
кре - стом смерть у - празд - нил
с - си да по - ка - же - ши лю - дем е - же
из ме - ртвых Тво - е вос - кре - сс - ни - с,
я - ко с - дни Че - ло - вс -
ко - лю - бсц.

Типичная знаменная мелодия парящего характера «соткана из сцепленных друг с другом попевок (опочинка, повертка средняя, мереза средняя с поддержкой, паук и пр.), характерных для ладов данного гласа... совокупно комплекс попевок выполняет также

роль мелодии-модели высшего порядка». Сравнивая эту знаменную стихию с песнопением грегорианского хора XII века и азербайджанским мугамом «шур», Ю. Холопов отмечает «резко выраженное различие между ладами в мелодиях приведенных примеров, несмотря на точное совпадение звукорядной основы»⁹.

Если знаменный модальный звукоряд предельно слит с самой мелодией, не выделен из синкретизма «мелоса» — «мелолоада», то «подобным синкретизмом, — пишет Ю. Холопов, — не обладают тональные лады европейского мажора и минора XVIII века». В грегорианских ладах эволюция ладового мышления состоит в значительном развитии именно абстрагирования, «в возрастании роли автономной ладовости, отделяющей себя от конкретных гласовых попевок — псалмовых тонов», хотя и не порывающих с ними. Хотя тонального тяготения, как такового, в грегорианских ладах и нет, однако их эволюция «сказывается в некотором приближении категории финалиса к категории тоники».

Русские лады, как пишет Ю. Холопов, по-видимому, «представляют собой наилучший, наиболее чистый исторический пример модальной системы — более чистый, чем типологически аналогичные им западные лады грегорианского хора, в которых в большей мере сказывается действие рационализма и тонального принципа, вообще свойственного мировоззрению новой западной культуры IX–XX веков»¹⁰.

Таким образом, характерным признаком русского знаменного распева как модальной ладовой системы является отсутствие тонального тяготения, на первом месте по важности находится не категория главного тона, а категория звукоряда мелодических попевок. В грегорианских же ладах при всей важности в них категории звукоряда все же первым критерием структуры является финалис как своего рода основной тон лада, хотя и отличающийся по своим свойствам от классической тоники в тональной музыке. Мелодика русского знаменного одноголосия, как уже отмечалось, по своему интонационному содержанию также резко отличается как от грегорианского хора, так и от византийского пения. «Классическая тональность пронизана диалектически-противоречивым соотношением между устоями и неустоями»¹¹. Идеи Просвещения, времени господства тональности, — это, как известно, идеи секуляризации, расцерковления, насаждавшиеся под видом гуманизма, это возврат к язычеству, автономия человеческого разума и воли,

самоутверждение, одним словом — материализм, безбожие. Это идеология Вольтера, Руссо, Дидро и пр.

Развитие светской, языческой музыки, понимаемое как прогресс, и привело к возникновению тонального мышления.

Из этого можно сделать общие выводы, что модальность — это мироощущение церковное, религиозно-духовное, а тональность — нецерковное, плотское, материалистическое. В философском понимании модальность и тональность как принципы присущи не только церковной или нецерковной музыке, но и литературе, архитектуре и изобразительному искусству.

Секуляризованная тональная западная музыка Нового времени развивалась на базе модальных церковных ладов. Благодаря мощному тяготению к центру системы гармоническая тональность как бы вобрала в себя и подчинила себе модальные лады в качестве своих ступеней, «внутриладов» (Б. Асафьев). Тональность становится теперь формирующим принципом преобразованного модального материала, возникают новые типы лада — мажор и минор.

Принцип тональности подчиняет себе модальность — вот почему гармонизация знаменной мелодии уже не есть знаменный распев, об этом свидетельствуют возникающие тонико-доминантовые функциональные отношения.

Ю. Холопов: «В эпоху господства мажора и минора (XVII–XIX вв.) старая модальность оказалась вытесненной тональными структурами, причем в XVII веке модальности еще довольно много в качестве остатка ренессансной ладовости, а в XIX веке уже проявляется (все более часто) тенденция к восстановлению модальности на новой основе»¹².

Говоря об античном языческом искусстве с его принципом торжествующей плоти, выраженном с непревзойденным совершенством, Л.А. Успенский замечает, что красота этого искусства «и до наших дней сохранила свою притягивающую, чарующую силу»¹³. Это же можно сказать и о неязыческом музыкальном искусстве Нового времени. Люди стараются заменить Бога «праздником искусства, томительным утешением музыки... Искусство появляется здесь как ценность культурная, а не культовая; это молитва, не доходящая никуда, потому что она не обращена к Богу. Порождаемая искусством красота замыкается сама в себе и своей магией приковывает к себе человека» (В. Лосский)¹⁴.

Впрочем, высокие уровни красоты, достигнутые или открытые европейской музыкой XVII—XIX веков (Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шопен, Вагнер, Глинка, Бородин, Чайковский и др.), можно отнести к большим творческим достижениям уже достаточно секуляризованного человеческого сознания. Дело в том, что Бог есть Абсолютная Красота (по словам св. Дионисия Ареопагита, Красота есть одно из имен Бога), поэтому постижение красоты и ее законов на различных уровнях бытия есть в той или иной мере приближение к Творцу. Красоту с ее эффектом влекущего можно уподобить естественной обратной связи между Богом и человеком. Для расцерковленного же, духовно одичавшего человека красота, пожалуй, — последнее напоминание о Творце. Мир, потерявший чувство красоты (кроме «естественного» исторического процесса одичания человека, определенные структуры искусственно прилагают усилия в этом направлении), будет окончательно безнадежен в духовном плане.

Исходным пунктом тональной системы является аккорд, явление принципиально многоголосное, функцией здесь является, соответственно, не отношение звука к звуку, как в модальности, а отношение аккорда к аккорду, то есть совершенно новый тип связей, неслышанный и немислимый в модальности. Тональная система Нового времени как отражение идеологии эпохи Просвещения характеризуется новым типом единства, тональным тяготением, а также всепроникающей звуковой связью, звуковым родством, при централизации целого («диктатура центра»). «Во взаимодействии этой связи с тяготением диссонансов к разрешению коренится эффект классического тонального лада»¹⁵.

Любопытно, что с эпохи романтизма XIX века в светской музыке начинается процесс возрождения модальности и ее постепенной эмансипации от тональности. Это творчество Шопена, Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Грига и других композиторов, обратившихся к народной песне, которой, как известно, присуща модальность. Период вульгарного материализма кончился, то, что грешные глаза Бога не видят, уже не казалось достаточным доказательством того, что «несть Бога», даже обычная жизнь заставляла отказаться от примитивного дихотомизма «мажор — минор», «белый — черный», потому что жизненные явления много сложнее, между этими полосами множество градаций. В эту эпоху модаль-

ные лады поначалу отталкиваются от мажора и минора, тональных ладов, либо как лады производные, либо на основе смешения ладов. Неомодальность быстро развивается в сторону максимально возможного удаления от тонально-функциональной системы мажора и минора и предельного выявления модальной специфики.

Из венских классиков первым к старинным музыкальным структурам обратился Бетховен. О дальнейшем процессе развития неомодальности Ю. Холопов пишет следующее: «Более широкое распространение гармония натуральных ладов получает начиная со второй половины XIX века, часто в связи с развитием нового образного содержания — воплощения образов простонародной крестьянской жизни, далекой старины, церковной музыки. В числе первых здесь должен быть назван Ф. Шопен. В развитии новоимодальной гармонии вообще велика заслуга молодых национальных школ (прежде всего русской, начиная с М.И. Глинки). Этот процесс еще более усилился в XX веке, особенно в связи с крушением европоцентристской концепции истории музыки и поисками самобытных путей развития каждой из национальных культур... Лады, разрабатывавшиеся в новоимодальной гармонии XIX — XX веков, — преимущественно диатонические (либо миксодиатонические)»¹⁶.

С религиозной точки зрения тяга к модальности (генетически связанной с церковностью) через обращение к творчеству русских композиторов XIX века и к русской народной песне — явление положительное для нецерковного мира, однако уже в музыке Стравинского, Бартока, Месиана и др. — лишь пародия на подлинную церковную модальность, а дальнейшее развитие музыки — это ее деградация: додекафония, серийная техника, алеаторика, «конкретная» музыка и т.п. Искусство нецерковного мира пришло к образу разложения, хаоса, пустоты. Музыка умерла, констатируют многие музыканты. «Новаторство давно перешагнуло не только все прежние пределы музыки, но и подчас пределы музыки вообще»¹⁷. Музыка исчерпала свои возможности, освоены все интервалы, диссонансы, завоевывать больше уже нечего — таков «прогресс» нецерковного мира в действительности.

Итак, умерла музыка Нового времени, а отнюдь не знаменный распев, который жив, пусть хотя бы пока как идея в наших церковных кругах и культурной общественности, но неизбежно его победное возрождение.

¹ Этингер М. Гармония Баха. М., 1963. С. 7.

² Холопов Ю.Н. Обиходный звукоряд // Музыкальная энциклопедия. М., 1976.

³ Холопов Ю.Н. Гармония. М., 1988.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 167.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 177.

⁹ Там же. С. 171, 172.

¹⁰ Там же. С. 179.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 176.

¹³ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989.

¹⁴ Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви // Богословские труды. М., 1972. № 8.

¹⁵ Холопов. Указ. соч.

¹⁶ Холопов. Гармония... С. 199.

¹⁷ Там же.



ГЛАВА 21

МОДАЛЬНОСТЬ И ПРИНЦИП ОДНОГОЛОСИЯ

Ладовая система русского одногласного знаменного распева является наиболее чистым примером модальной музыкальной системы. Чистая модальность вообще связана собственно с одноголосием — горизонтальный звукоряд, линейность, горизонтальное музыкальное мышление. «Модальный тип ладов с наибольшей чистотой и определенностью раскрывается в монодическом (одногласно-мелодическом) складе музыкальной ткани»¹.

В так называемом модальном многоголосии мы имеем дело уже со второй или третьей производной от подлинной модальности одноголосия. Строго говоря, поскольку налицо тонико-доминантовые функции, это даже не модальность, а лишь воспоминание о модальности. Смесь модальных принципов с тональными в многоголосной музыке может быть в самой различной пропорции, но аккорд, явление принципиально многоголосное, чужд истинной модальности. Если в модальности функцией является отношение звука к звуку, то в многоголосии — отношение аккорда к аккорду, «совершенно новый тип связей, неслыханный и немислимый в модальности» (Ю. Холопов).

Даже пение с исоном в греческом, болгарском и румынском богослужении уже нельзя назвать чисто модальным, как содержащее в себе начало многоголосия. Исон — это основной тон мелодии или, вернее, своего рода органный пункт (И.А. Гарднер). На фоне

этого постоянного тона, который певцы (или один певец) тянут тихо, без слов, хор в унисон поет мелодию песнопения. Однако, по определению Ю.Холопова, органнй пункт — это генетически первое проявление гармонии как многоголосного звучания тонов. Сущность органного пункта в тональной системе — остановка, застывание мелодической линии с целью «подчеркнуть и усилить ладотональную функцию выдерживаемого звука»². Так, например, органнй пункт на доминанте есть увеличенная в своих размерах и своей значительности функция звука пятой ступени.

Как пишет болгарская исследовательница А.Найденова, «принцип исонирования становится своеобразным проявлением тоникальности», пусть хотя и не тональной, как в мажорно-минорной системе, а «модальной тоникальности»³.

Прямо называя пение с исоном многоголосием, из которого, как из зародыша, разовьется в будущем западная полифония, П.Динев (Болгария) писал в 1949 году: «Восточное пение более приятно для слуха, когда исполняется многоголосно, то есть, когда одни певцы поют в унисон, а другие держат исон... Можно сказать, что церковный исон представляет собой ячейку первого контрапункта, который потом доразвивается на Западе и усовершенствуется в Средние века»⁴.

Принцип исона, «модальной тоникальности», чужд русскому знаменному распеву прежде всего генетически, как отход от чистоты модальности ладовой структуры богослужебно-певческой системы, исторически же «он становится специфическим «знаком», отличающим восточное пение от григорианского и от русской монодии»⁵.

Вышесказанное свидетельствует, что многоголосие принципиально чуждо русскому знаменному пению, и если были изредка прецеденты многоголосия до середины XVII века, их следует квалифицировать как случайные нарушения модальных принципов русской богослужебно-певческой системы.

¹ Холопов Ю.Н. Гармония. М., 1988. С. 161.

² Холопов. Указ. соч.

³ Найденова А. Новоболгарская церковная музыка в аспекте современной теории лада // *Laudamus*. М., 1992. С. 205.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

НОТНЫЕ ПРИЛОЖЕНИЯ

Певческий крюковой Обиход М., 1911 г., из которого в нотных приложениях представлено значительное количество песнопений, как указано в аннотации к нему, *«напечатана с Обихода поморского письма при Преображенском богаделенном доме в Москве в лето 7419/1911»*. Старообрядцы-поморцы, как известно, отличаются особой строгостью в хранении древних традиций и уставов, сохранив до наших дней стиль «наонного» пения, представленного в указанном Обиходе, куда отбирались лучшие образцы знаменного пения. Известно, что в русских монастырях выдающиеся рукописи знаменного распева бережно хранились «на список», тот есть служили образцами для списывания.

По мнению специалистов, песнопения указанного поморского Обихода по древности могут восходить к XVI и даже XV веку¹.

¹ Расшифровка из указанного «Обихода», а также песнопений демественного распева и «Отче наш» 8-го гласа выполнены автором книги.

Отче наш, глас 8

Рукопись XIX в.

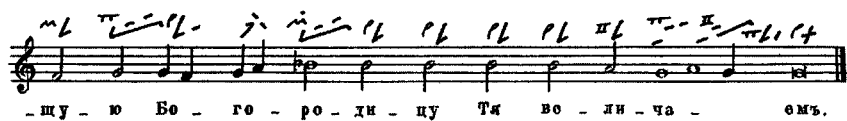
О - тче наш, и - жо с - ок на но - бе -
 - сех, да сви - ти - ток и - ми Тво -
 - е, да при - и - дет Ца - рстві - е Тво -
 - е, да бу - дет во ля Тво - я , я -
 - во на но - бе - ок и на . зе - млі,
 хлеб на - шь на - су - щны - и даждь нам



Достойно есть, малое знамя

Музыкальный текст с нотами и русскими словами. Каждая строка содержит ноты на пятилинейном стане и соответствующий текст под ними. В начале каждой строки ноты имеют различные дирижерские знаки (например, π , ρ , μ), которые указывают на ритмические особенности или ударения. Стиль нотации напоминает старинные нотные издания.

До - сто - йно сестъ я - во во не - тя - ну
 бла - жи - ти Тя Бо - го - ро - дя - це при - оно -
 бла - же - нну - ю и пре - не - но - ро - чну - ю
 и Ма - теръ Во - га на - ше - го чест - не - и -
 - шу - ю хе - ру - нимъ и сла - вей - шу - ю во -
 - и - сти - ну ое - ра - фим бе - зо не - тле -



Досто́йно е́сть, пу́тевой ро́спев

Двознаменник XIX в.

До - стой - но е́сть я - - во во - и - сти - ну

бла - жи - ти́ Ты Бо - го - ро - ди

- це при - оно бла - жен - ну - ю и

пре - не - по - ро - чну - ю и

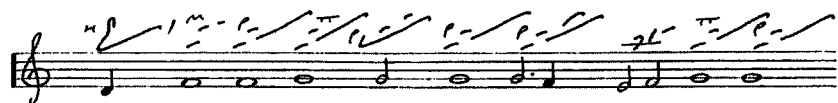
Ма - те - ре Бо - га на - ше - го че -

- стей - шу - ю хе - ру - ви - мо и сла - - вне - и -

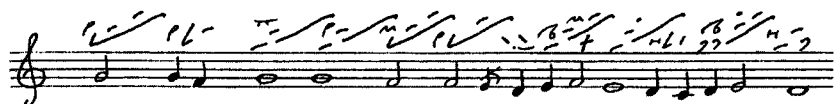


Кирилов перевод большой

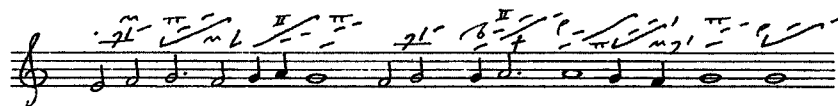
Обиход поморский



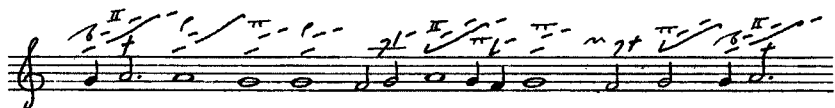
До - сто - - мно е - - сть на -



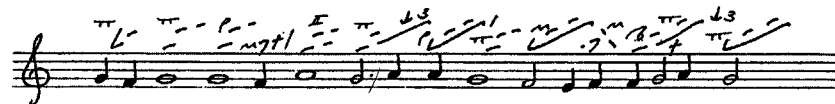
- ко во - и - - стн - - ннх



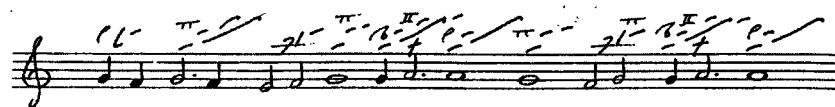
бла - жи -



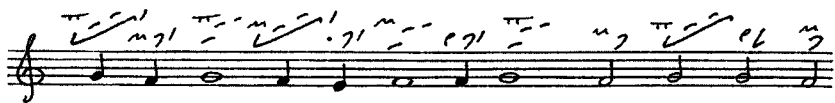
- ти та бо - го - ро -



- ди -



- це при - - сно бла - же -



- ннх - - ю и пре - не - по -

- и - оя - - илль - - фня -



- мз и сав -

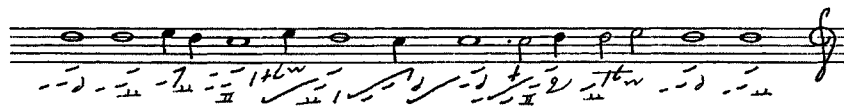


- вл - рл - хе - нл - илль - нл - снл - эл - ол - эл -

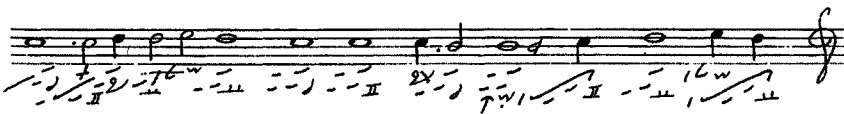


- на -

- на -



- ол - ол - ол -



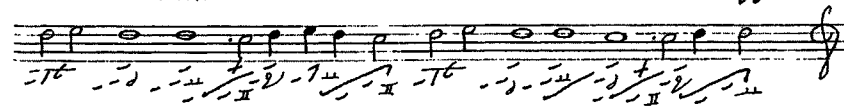
- на и

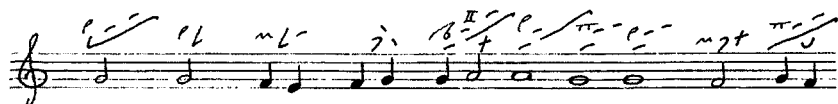
- на -



- рна -

- ол -

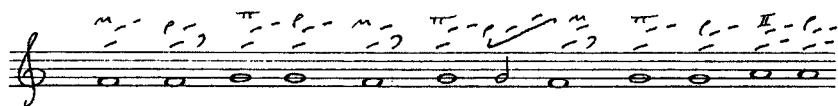




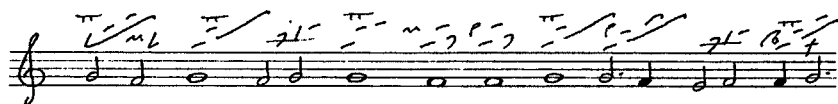
- СПИ - ННУ СЕ - - РА - ФИ - - МЪ БЪ - БО



НС - ПЛЪ - - НИ - А



БО - - ГА СЛО - - ВА РО -



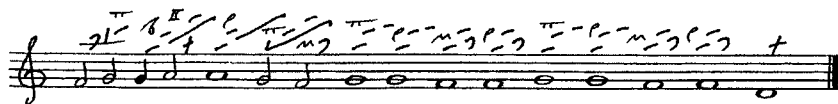
- ЖДЪШУ - Ю СУ - - УУ - Ю



БО - РО - РО - - АМ - ЧУ ПЛ



БЕ - АМ - ЧА -



- Е -

- МЪ .

Большой роспев опекаловский,
четверогласник.

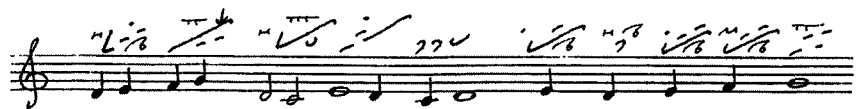
РНБ, Кир.-Бел.
663/902, XVII в.

Расшифровка
Б. Кутузова

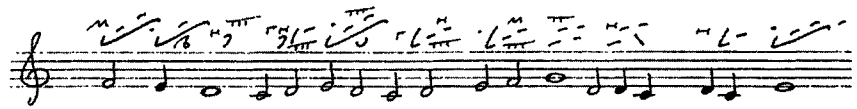
До-сто - - и-но Е - - сте-ня - - ку
 во - и - - сти-ну бла-жи -
 - ти-та бо - го - ро -
 - ди -
 гла-го-ла
 - ча , при -



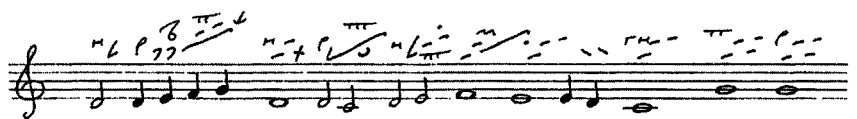
- СНУ



БЛА-ЖЕ - ННУ - - И И ПРЕ-НЕ-ПО - РО -



- ЧНУ И МА -



- МЕ - - РЕ БО -

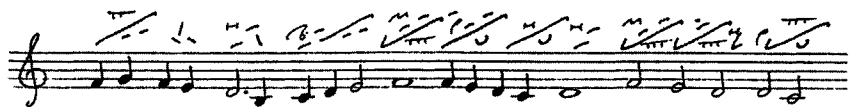


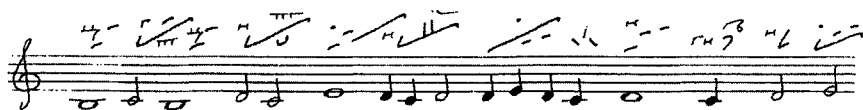
- ГА НА -



- ШЕ - РО

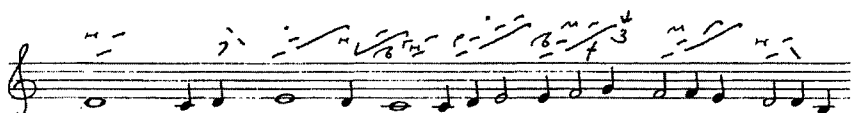
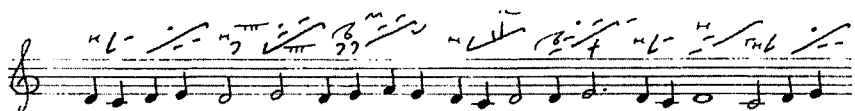
ЧЕ - СТИТЬ -





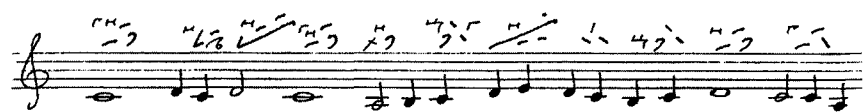
- И Ш У -

- И Х Е - Р У - В И -

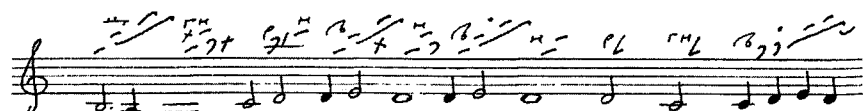


- М О И С Л А -

- В И Т -



- И - Ш У - И Б О - - И - С П И - - М Н У С Е -

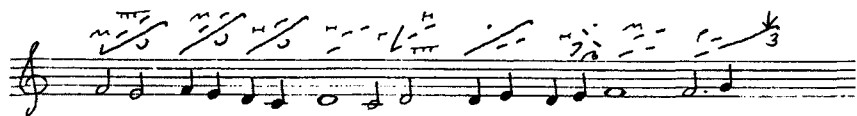


- Р А - Ф И -

- М О Б Е З И - С П Л О -



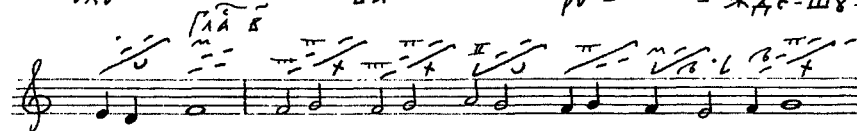
- И І -



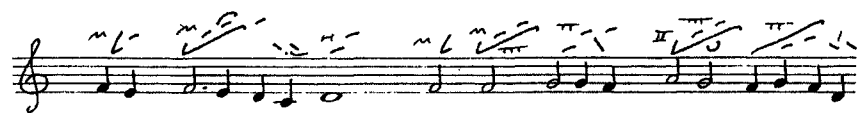
- А 50 - - ГА



СА0 - - ВА 90 - - ЖДЕ-ШУ-



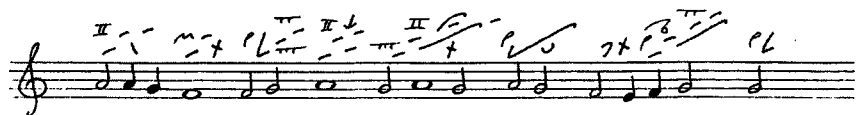
- МО СХ - ЧУ - МО 50 - - ГО -



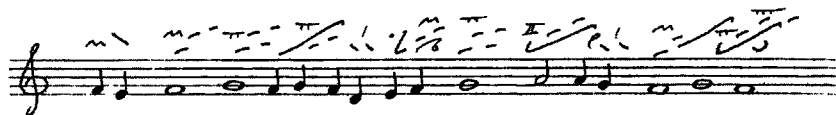
- РО - - АН - ЧУ МА



ВЕ - АН - ЧА -



- Е - МО Н - - НА - НН - - Е -



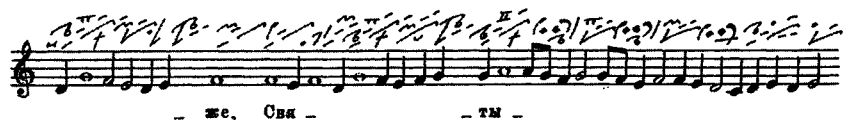
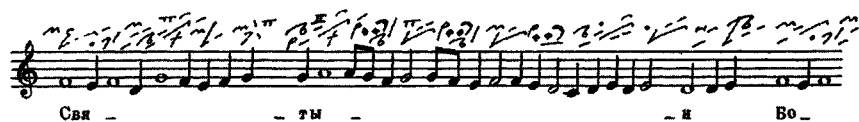
- НМ - НЕ -

- НЕ - И - - НЕ -



- НО - - ТАЙ - НО .

В Великую Субботу



Апекалово

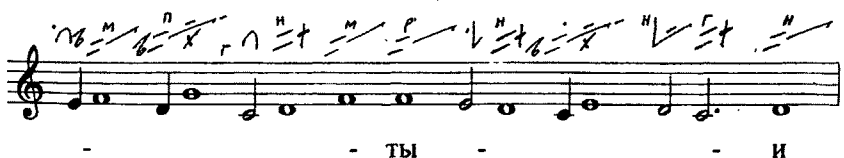
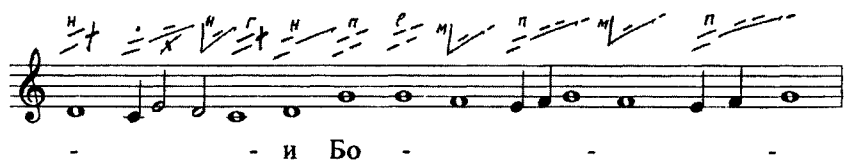
Во святую и Великую Субботу

Октай, 2-я пол. XIX в.

ГММК им. Глинки,

ф. 283, № 189.

Расш. Е. Нечипоренко





кре - - - пкии ,



Свя - - -



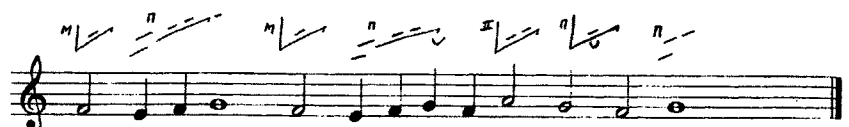
ты - - -



- и без - сме - - -



- ртный по - ми - луй на -



- сь.

Антифон, глас 4

Демественник XIX в.

Андроников монастырь

Свя - ты - мь Ду -

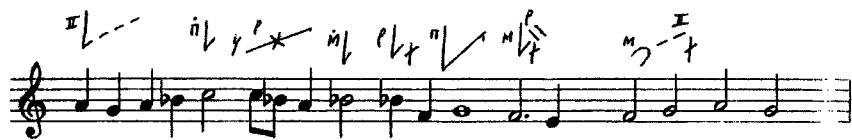
- хом вся - ка

ду - ша жи - ви -

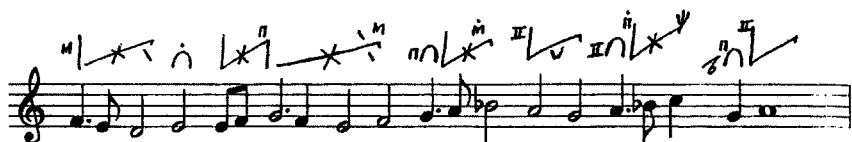
- тся и чи - сто - то -

- ю во - звы - ша -

- е - тся све - тле - е - тся



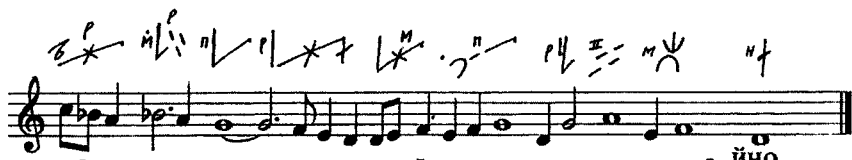
тро - и - - че - ски - м с - ди - -



- - - - - не - ством



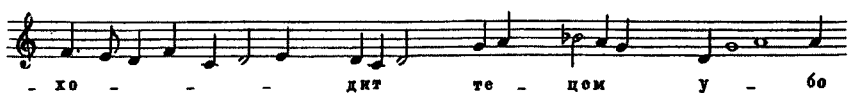
свя - щ е - - - - - но та -

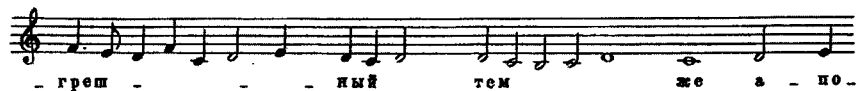


- йно.

Богоявленская стихира, на литии, глас 8
 «Праздники» знаменного пения Синодального
 издания









ЦМиАР, КП 3945/15. По 50 псалме стихера воскресна
Демественник, XIX в.

Во - скре -

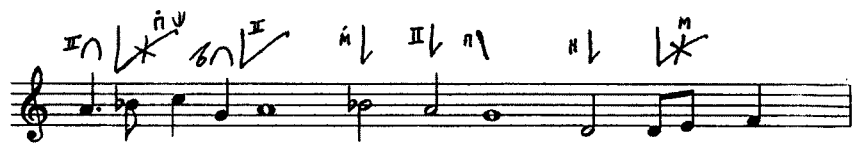
с И - су - с

о - т гро -

ба

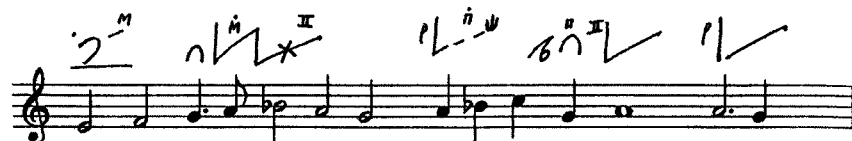
я - ко же про - ре -

че и да - ро -

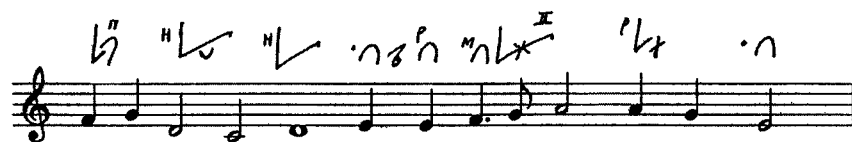


ва

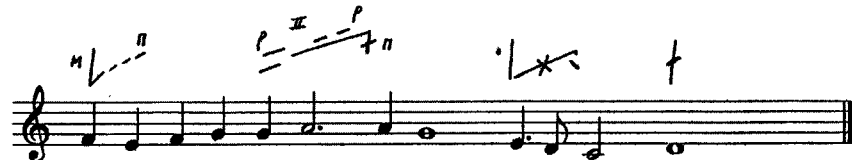
нам жи - во -



- - - т ве - чны - и мир



и ве - ли - ю ми -



- - - лость.

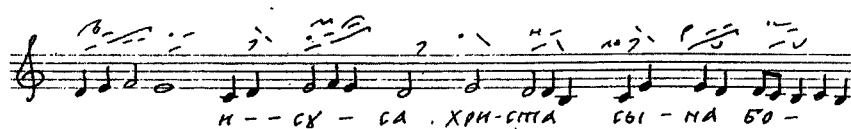
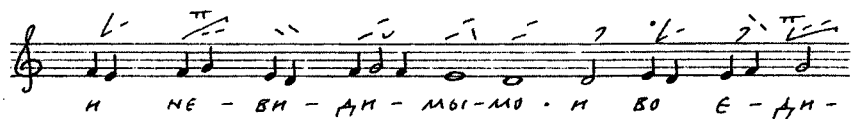
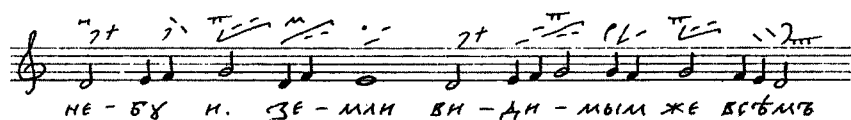
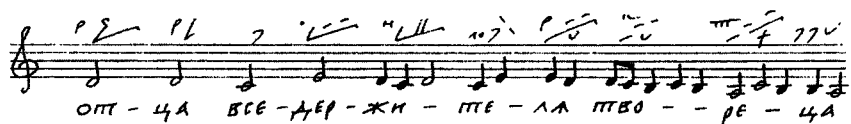
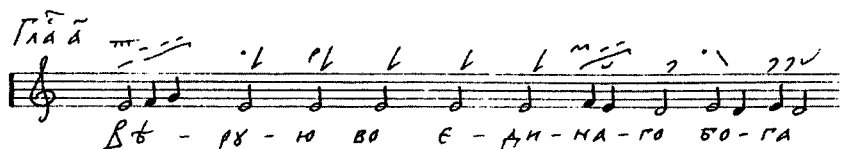
Верую — на осмь гласов.

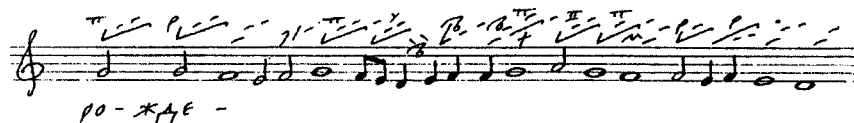
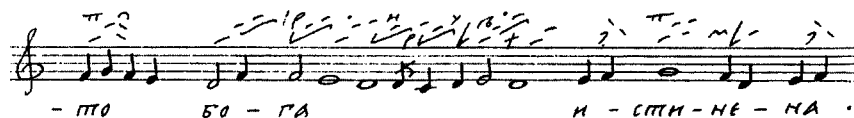
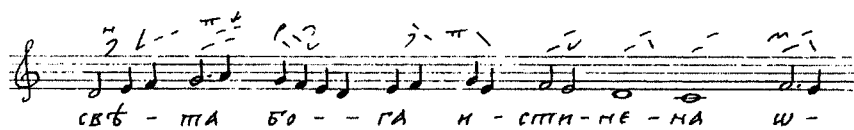
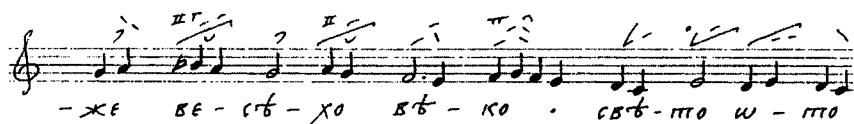
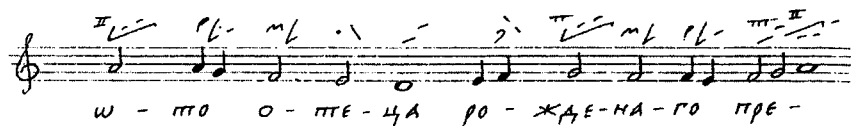
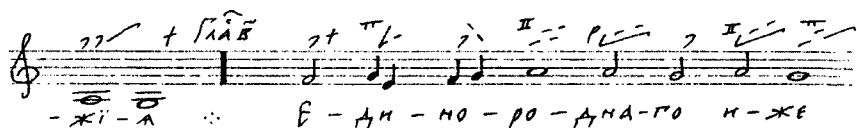
НБРБ, (Минск)

Расш. П. Шеронова

Обиход 2-ой половины XVII в.

091/306, лист 174.





А МѢ СѢ - ПЕ - МНА ... - А М -

- НА - СѢ - - ЧЕ - НА - - ПЕ - - 48 М - - М -

- ЖЕ БѢ - СѢ - ША - НА -

- СѢ - ПА - - А М - 48 - 10 - 86 - 150

Handwritten musical notation on a staff. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the staff.

Н НА - - ШЕ - ГО РА - АМ СТА - СЕ - МІ -

Handwritten musical notation on a staff. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the staff.

- А СО - ШЕ - АО - - ША - ГО СО МЕ - БЕ - СО .

Handwritten musical notation on a staff. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the staff.

Н БО - ПЛО - МЕ - ША - СА У - ПЛО АУ - ХА

ЖЕБ ЗА НЕБІ ПРМ ПОН-мі - н -

- СМБМБ ПН-НА-мі' : СМПАДА-ДО-ША - -

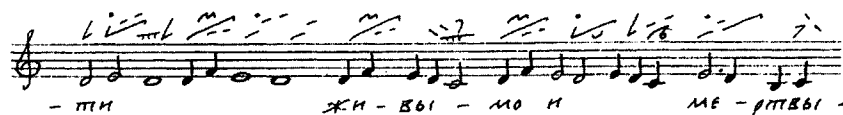
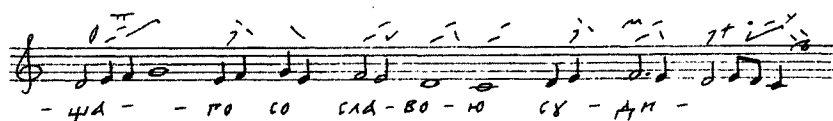
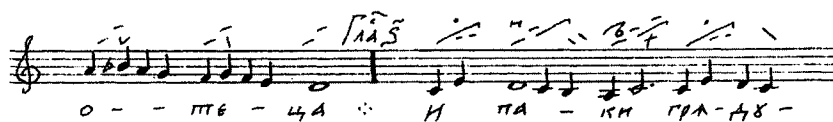
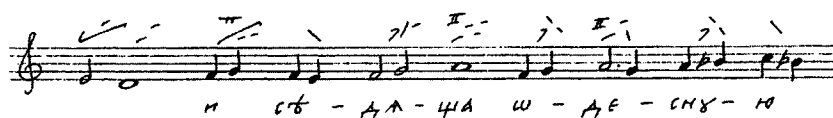
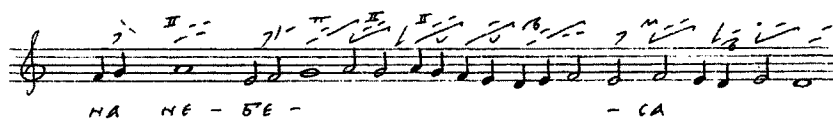
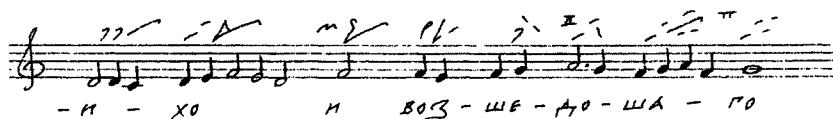
Н ПО-РПЕ-СЕ-НА . Н ДО-СРПЕ-СО-ША -

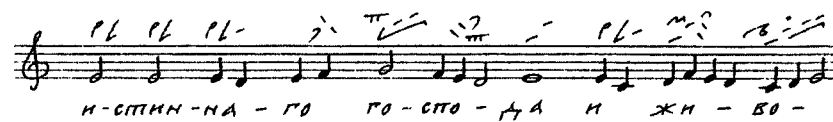
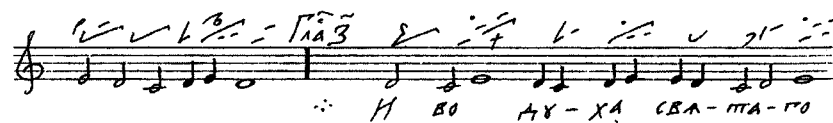
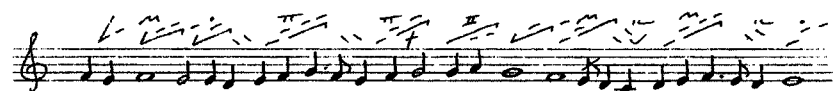
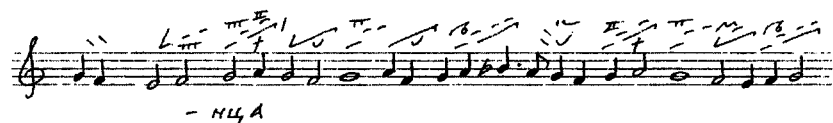
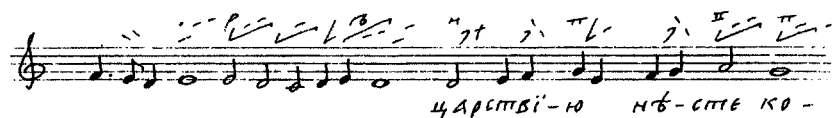
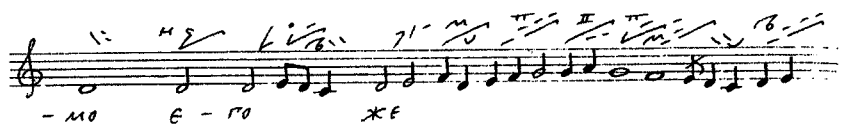
- П'О'

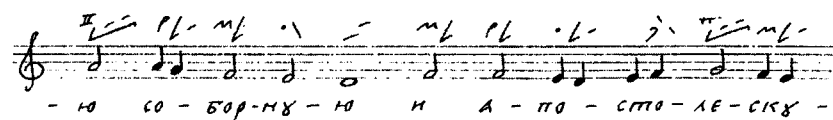
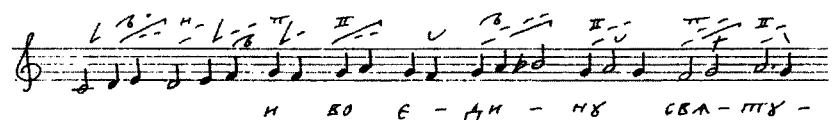
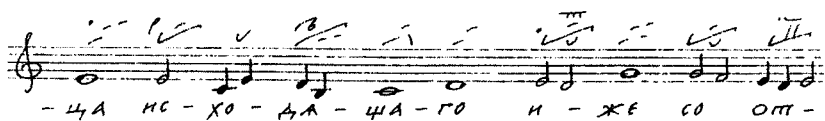
СВЯ - ПРА

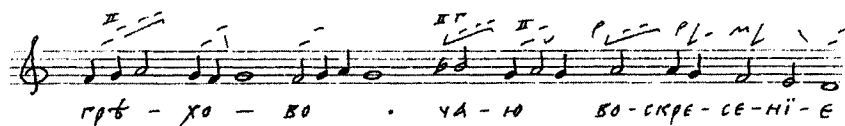
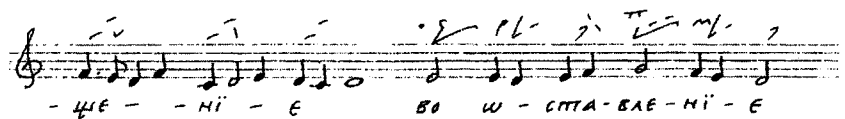
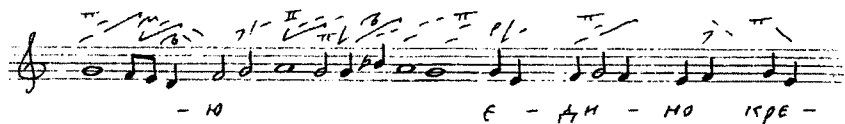
МА - РИ - А

ВО - УЕ - А О - БЪ - УЕ - ША - ГА . ПАС - ПРА - ПРА









Соловецкий распев
Преп. Зосиме и Саватию Соловецким

Обиход поморский, М., 1911

Тропарь, глас 8

Я - во - свѣ - тиль - ны - цы

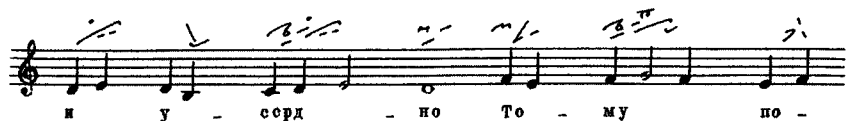
я - ви - оте - ся все - свѣ - тлі - и во

о - те - це о - кі - я - на

мо - ря про - по - доб - ні - - -

- - - и

от - цы Зо - си - мо





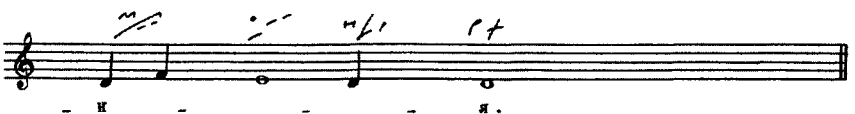
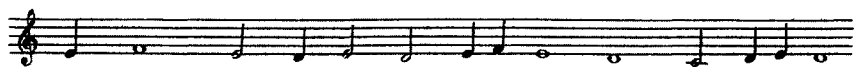


Икос, глас 8

Обиход поморский, М., 1911

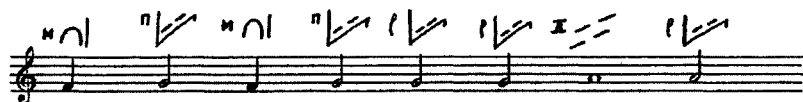
Ты е - динъ е - си
 ко - - ко - ни без - смер - тенъ
 со - тво - ри - вы - и со - зда - вы -
 - и че - ло - ве - ка тлен - ні - и
 же от зем - ля со - зда - ни
 бы - - хомъ и в зе - млю ту же





На Святую Пасху

Из двознаменника XIX в.



Хри - стос во - охре - се на ме - ртвых



сме - рти - ю на́ смерть на - сту - пи и гро -



- бным жи - вот да - ро - ва.

Святая Пасха, большим роспевом

Обиход поморский

Во - скре - - - - се - ни - - - я

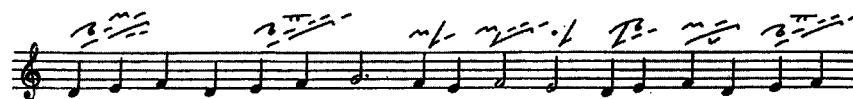
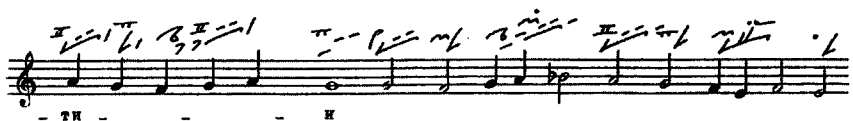
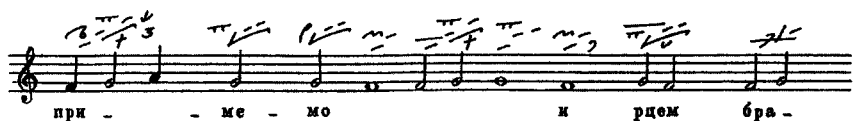
де - - - - -

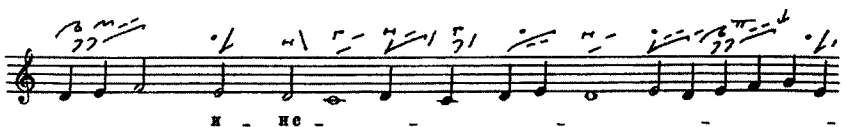
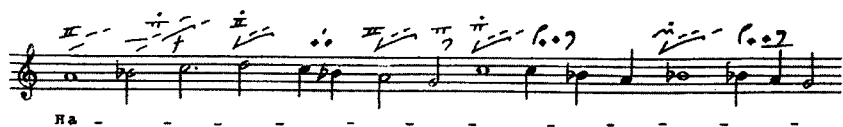
- не про - све -

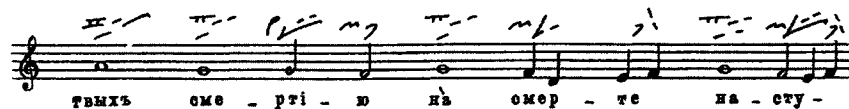
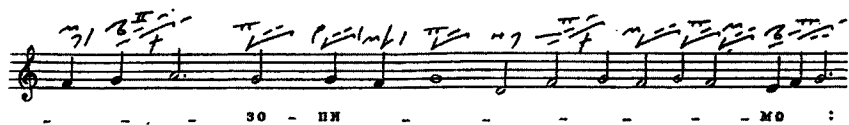
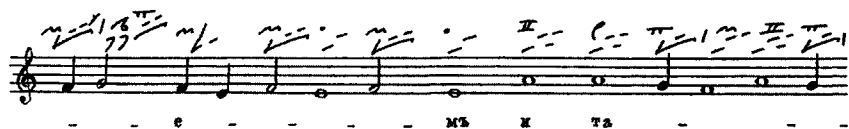
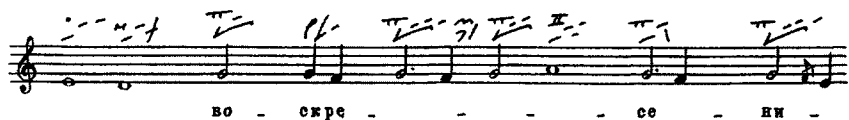
- ти - - - - мо - - - - ся ай - но

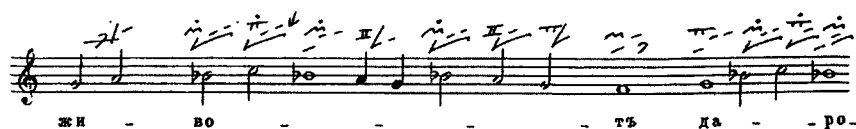
на ай - не - на ай - но - ни - е

и - не - - - - и - но

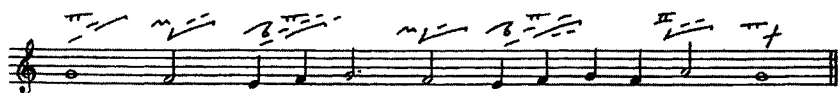












Святая Пасха

Задостойник, глас 1, большое знамя

Обиход поморский, М., 1911

Све - ти - - - - - ся

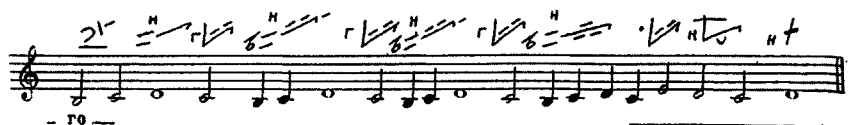
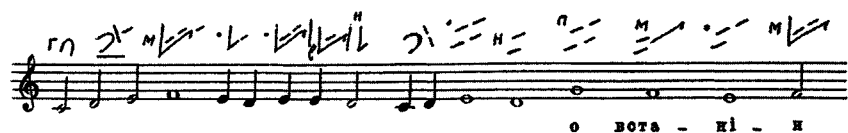
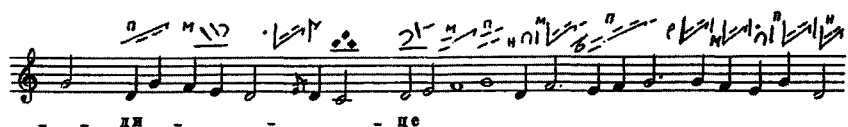
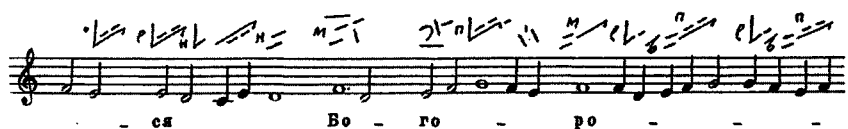
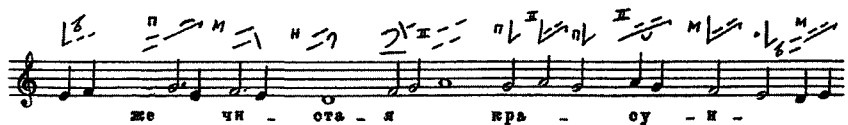
све - - ти - - ся но - -

- вы - - и И - е - ро - са - - ли -

- - ме сла - ва бо

Го - - спо - дня на те - бе

воз - - си - - я ли - - ку -



Список приложений

1. Отче наш	251
2. Достойно есть, малое знамя	253
3. То же, путевой распев	255
4. То же, перевод кириллов большой	257
5. То же, большой опекалов распев	260
6. Святы́й Бо́же , в Великую Субботу	265
7. То же, опекалов распев	266
8. Святы́м Ду́хом , демественный распев	269
9. Днесъ тварь , глас 8, стихира	271
10. Воскрес Иисус , демественный распев	275
11. Символ веры , осмогласник	277
12. Тропарь преп. Зосиме и Савватию Соловецким	285
13. Ты един еси , икос, глас 8	289
14. Христос воскрес	292
15. Воскресения день , большой распев	293
16. Пасхальный задостойник, большой распев	300

СОДЕРЖАНИЕ

Из рецензии по книге Б.П. Кутузова «Русское знаменное пение»	5
Глава 1. Александр Юрлов. Концерт в Большом зале консерватории	7
Глава 2. Москва 60-х	13
Глава 3. Максим Бражников	17
Глава 4. Школа русского знаменного мастеропения. Истоки. Старые мастера	27
Глава 5. Знаменное пение — иконописная музыка. Затонувшая Атлантида	42
Глава 6. Два понимания художественного образа	55
Глава 7. Знаменное пение — единая система распевов	59
а) Знаменный (столповой) распев	59
б) Демественный распев	65
в) Путевой распев	68
г) Кондакарное пение	70
д) Большой знаменный распев	73
Глава 8. Наонное пение	79
Глава 9. Московская школа знаменного пения	83
а) Два главных хора Московской Руси	85
б) Чудов монастырь	93
в) Троице-Сергиев монастырь	94
г) Федор Христианин	97
д) Евангельские стихиры большого распева, «перевод Крестьянинов»	104
Глава 10. Усольская (Строгановская) школа знаменного пения.	114
а) Предыстория. Династия купцов Строгановых. Усольский распев	114
б) Иван Лукошко (архимандрит Исаия)	118
в) Фаддей Суботин	122

Глава 11. Новгородская школа знаменного пения	127
а) <i>История Новгородского края по певческим циклам</i>	128
б) <i>Певчие дьяки и подьяки Новгородского Софийского собора</i>	134
в) <i>Новгородские дидаскалы и распевщики</i>	136
Глава 12. Владимир (Ростово)-Суздальская школа знаменного пения	142
<i>Митрополит Ростовский Варлаам (Василий Рогов)</i>	150
Глава 13. Тверская школа знаменного пения.	154
Глава 14. Киевская школа знаменного пения	161
<i>Местные центры знаменного певческого искусства</i>	168
Глава 15. Кирилло-Белозерский монастырь.	168
<i>«Ключ знаменный» инока Христофора</i>	174
Глава 16. Соловецкий монастырь	182
а) <i>Соловецкая школа знаменного пения</i>	182
б) <i>Научный поиск. Неудачи и открытия</i>	184
в) <i>Северная твердыня</i>	187
Глава 17. Иные певческие центры	194
Глава 18. Как это произошло: эволюция или революция?.. . . .	202
а) <i>Два понимания прогресса</i>	202
б) <i>Два «великих государя», или роль личности в истории</i>	204
в) <i>Было ли «официальное признание» партесного пения</i>	213
г) <i>Псевдоморфоза православия</i>	217
д) <i>«Страшное» пение</i>	219
Глава 19. Синодальные линейные сборники знаменного пения	231
Глава 20. Современное музыкознание о ладовой организации знаменного распева	238
Глава 21. Модальность и принцип одноголосия.	247
Нотные приложения.	249

Борис Павлович Кутузов
РУССКОЕ ЗНАМЕННОЕ ПЕНИЕ

Верстка *Е.Ю. Меркина*
Корректор *Н.Н. Шипилова*

По вопросам реализации книги обращаться:
<http://www.p-um.ru>
8(916)115-86-62

Подписано в печать 03.07.2008. Формат 60×88/16.
19 печ. л. Печать офсетная. Тираж 2000.
ИП Андрей Рублёв, 601240, Владимирская обл.,
г. Лакинск, ул. Мира, д. 90-3-1
Заказ № 2037

Отпечатано в ОАО ИПО «Лев Толстой».
Россия, 300012, г. Тула, ул. Ф. Энгельса, 70